T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE (FELSEFE TARİHİ)

ANABİLİM DALI

NIETZSCHE'NİN *TRAGEDYANIN DOĞUŞU* ESERİNDE ESTETİK YAŞAMIN SOYKÜTÜĞÜ

Doktora Tezi

H. Gizem KILINÇ

Ankara-2023

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE (FELSEFE TARİHİ)

ANABİLİM DALI

NIETZSCHE'NİN *TRAGEDYANIN DOĞUŞU* ESERİNDE ESTETİK YAŞAMIN SOYKÜTÜĞÜ

Doktora Tezi

H. Gizem KILINÇ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erdal CENGİZ

Ankara-2023

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE (FELSEFE TARİHİ)

ANABİLİM DALI

NIETZSCHE'NİN *TRAGEDYANIN DOĞUŞU* ESERİNDE ESTETİK YAŞAMIN SOYKÜTÜĞÜ

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erdal CENGİZ

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı	**İmzası**
1. Prof. Dr. Erdal CENGİZ	
2. Prof. Dr. Kurtuluş DİNÇER	
3. Prof. Dr. Ülker ÖKTEM	
4. Doç. Dr. Sengün Meltem ACAR KESKİN	
5. Doç. Dr. Seyit COŞKUN	

Tez Savunması Tarihi

16/01/2023

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Erdal CENGİZ danışmanlığında hazırladığım "Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* Eserinde Estetik Yaşamın Soykütüğü (Ankara.2023) " adlı doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

…../…../…..

H. Gizem KILINÇ

İÇİNDEKİLER……i

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR……iii

GİRİŞ……..……..1

1.BÖLÜM:İYİMSERLİĞİN VE KÖTÜMSERLİĞİN ÖTESİNDE *TRAGEDYANIN DOĞUŞU'*NUN KÖKENİ……...14

1.1. Nietzsche'nin Amaçları Bağlamında *Tragedyanın Doğuşu*…….…….…..*15*

1.1.1. Nietzsche'nin Eleştirilere Yanıtı: Önsözler…...…...…….…....25

1.1.2. Nietzsche'nin Temel Soruları…….……...….28

1.2. İyimserlik Bağlamında Winckelmann'dan Lessing'e: *Laokoon'*nun Çığlığı Sorunu..…….…… 29

1.3. Kötümserlik Bağlamında Nietzsche'nin Schopenhauer Eleştirisinin Kökleri...….……37

1.3.1. Ego Cogito'dan Transendantal Ego'ya: Öznenin Hükümranlığı…...45

1.3.2. Duyulur Dünyanın Özerkliği Sorunu: Görünüş (*erscheinung*) ve Kendinde şey (*ding an sich)* Ayrımı…….…....51

1.3.3. Görünüş ve *Maya*: Hakikat Gizlenmeyi Sever.....…...…….……. 56

1.3.4. Platon'da *Mimesis* ve *Maya* İlişkisi: Hakikatin Hükümranlığı..…....73

1.3.5. Ixion'un Çarkında Tantalos ya da Deha Olmak: Schopenhauer…..105

2. BÖLÜM: NIETZSCHE DÜŞÜNCESİNDE YAŞAMA DÖNÜŞ OLANAĞI OLARAK TRAGEDYANIN DOĞUŞU VE TRAJİKLİK……..114

2.1. Nietzsche'ci Tragedyanın Kökeni: Dionysos ve Apollon……..……...116

2.1.1. Düşün Gerçekliği Sorunu: *Maya* ve Apollon İlişkisi……..…….....117

2.1.2. *Ekstasis* olarak Gerçeklik: *İsteme* ve Dionysos İlişkisi.……..…….....131

2.2. Nietzsche'de *Güç İstenci* Olarak Yaşam ve *Décadence* İlişkisi…….....145

2.2.1. Nietzsche *Contra* Sokrates: *Maya*'dan *Mayotik* Yönteme Hakikatin Doğuşu……..…158

2.2.2. Ussal ve Ahlaki bir Tragedyanın Doğuşu: Euripides…….....172

2.3. Nietzsche'ci *Amor Fati* Bağlamında Tragedya ve Trajik Kahraman…….174

SONUÇ…….……200

KAYNAKÇA……212

ÖZET……...…….221

ABSTRACT……...……..222

KISALTMALAR……...……..223

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma Nietzsche'nin günümüzde neden bir yazgı olduğunun anahtarı olan iki temel soruyu anlama çabasının ürünüdür. Karşılıklı ele alınması gerektiğini düşündüğüm bu sorulardan birisi görünüş, yanılsama ve hakikat arasındaki ilişkinin anlamına, diğeri ise "çekiçle felsefe yapmayı" ifade eden soykütük yöntemin anlamına yönelmiş kişisel ilgiyi ifade ediyor.

Master tezimin devamı niteliğinde olan bu çalışmanın ortaya çıkmasında özverisi ve desteğiyle her zaman yanımda olan, öğrencisi olduğum için kendimi şanslı hissettiğim değerli Hocam Prof. Dr. Erdal Cengiz'e teşekkürü borç bilirim. Sayın jüri üyeleri Prof. Dr. Kurtuluş Dinçer, Prof. Dr. Ülker Öktem ve Doç. Dr. Seyit Coşkun'a tezime yaptıkları katkılar için teşekkür ederim.

Görüşleri ve değerlendirmeleriyle tezimin en kritik dönemeçlerinde yol almamı sağlayan Doç. Dr. Sengün Meltem Acar Keskin'e; soruları, eleştirileri ve titiz okumalarıyla tezin biçimlenmesinde büyük emeği olan sevgili dostum Zeynep İrem Özatay'a; teknik yardımlarıyla tezimde katkısı olan can dostum Mehtap Özer İsoviç'e; Çankırı Karatekin Üniversitesi'nde felsefeye dair çabamızı ortaklaştırdığımız neşeli karşılaşmamız için A. Onur Aktaş, Canan Yarar ve Erman Kar'a manevi destekleri ve emekleri için, özellikle tezimin temel kaynaklarından birisi olan A. Schopenhauer'un *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* eserinin tamamını yalın ve anlaşılır çevirisiyle dilimize kazandıran ve bu yolla Schopenhauer ve Nietzsche tartışmalarını zenginleştiren A. Onur Aktaş'a yine; son olarak her zaman yanımda olan aileme, ailemden gördüğüm can dostlarım Karden Kasaplar ve Müjgen Tunç'a; bütün sürecin başından sonuna tanığı olan en zor zamanları desteği, ilgisi ve emeğiyle aşmama yardımcı olan sevgili eşim Emrah Demirhan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Bu çalışma, yaşamın değeri nedir sorusunu, trajiklikle yeniden değerlendiren Friedrich Nietzsche'nin felsefesinde estetik yaşamın olanaklılığı sorununu ele almaktadır. Felsefenin sınırlarını aşarak 20.yy'ın kültürüne yön veren, bu nedenle de geliştirdiği yeni bakış açısıyla olumlu ya da olumsuz, çağımızda göz ardı edilemeyecek bir referansa dönüşen Nietzsche, varoluşumuza içkin bu soruyu, yani yaşamın değeri sorusunu, trajik kökeniyle buluşturarak güncel tartışmaları etkilemeyi sürdürmektedir. Geleneksel düşünce biçiminde bir kırılma olarak yorumlanabilecek olan Nietzsche felsefesinin yeniliği, yaşam ve değer arasındaki varoluşsal bağı, kendisine özgü bir düşünce biçimiyle örmesinden kaynaklanmaktadır. Nietzsche, Batı metafiziğinde olduğu gibi aşkınsal referanslar temelinde yükselen felsefi bir sistem kurmaz. Bilakis kendisine, herhangi bir ideale yaslanarak, yaşamı açıklama kaygısıyla inşa edilen felsefi sistemlerin yapısını deşifre ederek bozmak gibi bir misyon edinir. Aynı zamanda konunun ele alınmasındaki zorluğun da nedeni olan Nietzsche'nin felsefesinin yeniliği, trajikliğin anlamı olarak yıkımı ve yaratmayı eş zamanlı oyuna sokmasından ileri gelmektedir. Nietzsche'nin düşüncesinin bütünlüklü olarak anlaşılması ise bu tezde iddia edileceği üzere, ancak kendisine özgü soruları, amaçları ve yöntemi birlikte değerlendirildiğinde mümkündür.

Nietzsche, bütün yaşamı boyunca varoluşun ve dünyanın ancak estetik olarak haklı çıkarılabileceği iddiasında ısrar eder. Çünkü ona göre yanılsama ve görünüşten başka bir şey olmayan dünya, kendi kendisini doğuran bir sanat yapıtıdır (BT: 9; Megill, 1998: 27, 65). Yaşamın ancak estetik olarak haklı çıkarılabileceği düşüncesi ise sanat ve yaşamın trajiklikte açımlanan kökensel birlikteliğini varsaymaktadır. Bu tez, Nietzsche'nin felsefesini biçimlendiren estetik yaşamın olanaklılığı sorununu, 1872'de yayımlanan *Tragedyanın Doğuşu* metninin soykütüğü (geneologie) eşliğinde

irdelemektedir. Nietzsche'nin motivasyonunu, amacını ve yöntemini temele alan çalışmanın genel çerçevesi, *Tragedyanın Doğuşu'*na dair yaptığı değerlendirmelere bağlı olarak çizilmektedir. 1888'de yazdığı *Ecce Homo*'da belirttiğine göre Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu'*nda iki büyük keşifte bulunur. Birinci keşif Sokrates'in ilk *decadent* olarak tanıtılmasına, ikinci keşif ise Yunan sanatının temel motivasyonu olarak Dionysosçu kötümserliğin eleştirinin odağına yerleştirilmesine ilişkindir (EH: 59-60). Nietzsche, bu iki buluşuyla, felsefe tarihinde yaşamın değeri nedir sorusuna iyimserlik ve kötümserlik cephelerinden getirilen açıklamaların kısırdöngüsünü aştığını iddia eder. Nietzsche'nin Antik Yunan kültürüne dayanan felsefesinin özünü veren bu iki keşfi, hakikat ve özne merkezine göre biçimlenen Batı metafiziğinin köktenci eleştirisiyle değerlerimizin yeniden değerlendirilmesine olanak tanır. Bu nedenlerle *Tragedyanın Doğuşu* Nietzsche felsefesinin tartışılması ve anlaşılması için güncel tartışmalarda kilit bir öneme sahiptir.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda kayıp bir sanat dalı olan tragedyanın, doğuşundaki ve ölümündeki gizemi aydınlatmayı amaçlar. Sanat türlerinden hareketle var oluşun trajikliğine açılan Nietzsche'nin düşünsel yolculuğu, Apollon ve Dionysos arasındaki gerilimi esas alır. Antik Yunan kültüründe adları sanatla anılan ve birbiriyle çatışan bu iki tanrıdan Apollon; akıl, bilgi, aydınlık, biçim, düzen, ölçülülük, kehanet, ahenk vb. özelliklerle, buna karşılık Dionysos; içgüdü, ölçüsüzlük/taşkınlık, biçimsizlik, gizil gerçekle ilişkilendirilir (Estin ve Laporte, 2003: 104-105). Nietzsche'nin değerlendirmesinde bu iki tanrı hem tragedyanın doğuşunu mümkün kılan hem de trajikliğin birliğini kuran iki güç olarak yeni anlamlara kavuşur. Buna göre Apollon ve Dionysos yaratıcılığın iki kaynağı olarak insan varoluşunda kesişen düş/yanılsama ve esrime olanaklarıdır.

Nietzsche'nin temel savları şu biçimde sıralanabilir:

1) Tragedyayı doğuran, Apollon ve Dionysos arasındaki güç mücadelesidir.

2) Tragedyayı içinden çıkaran trajik kültürün birlikli yapısı, Apollon'la temsil edilen yönlerin ağırlık kazanması ile adım adım bozulur.

3) Yozlaşma (*décadence*) olarak ifade edilebilecek bu süreç, Sokrates- Dionysos biçiminde ifade edilen yeni karşıtlığın ortaya çıkmasıyla kültürel bir kopuşun göstergesidir.

4) Nietzsche için bilimsel düşüncenin doğuşuna karşılık gelen bu tarihsel eşik, aynı zamanda tragedyanın ve trajik kültürün mezarıdır.

5) Batı metafiziğinin temellerinin atıldığı bu düşünce biçimi (Sokratik) ise dönüşerek içinde yaşadığımız çağın kültürünü etkilemeyi sürdürmektedir.

Tragedyanın Doğuşu'nda öne sürülen bu savlara bağlı olarak gösterileceği üzere varoluşun trajik özünü yansıtan tragedya, bu özelliği nedeniyle sanat ve yaşamı birlikte anlamlandıran metafizik bir olanaklılığı kurmaktadır. Çalışma, trajikliğin birbirini gerektiren *statis* olarak Apollon ve *ekstatis* olarak Dionysos'un geriliminde açığa çıktığı savından yola çıkmaktadır. Tartışmanın odak noktası ise akla işaret eden Apollon'nun düş/yanılsama gücü olarak anlamıdır. İzi sürülecek olan, trajik gerilimi sona erdiren bilimsel düşüncenin Apolloncu olanla yakın ilgisidir. Apollon'un, *décadence* sorunu bağlamında irdelenmesine karşılık gelen bu ilgi, felsefe tarihinde önemini hiç yitirmeyen yanılsama, görünüş ve temsil gibi kavramlara perspektif kazandırmaktadır. Böylece bu çalışma aracılığıyla Nietzsche'nin ilk kez *Tragedyanın Doğuşu'*nun cüreti olarak ifade ettiği "-bilime sanatçının prizmasından bakmak, ama sanata yaşamın prizmasından bakmak" görevi anlaşılır kılınmaktadır (BT: 5). *Tragedyanın Doğuşu*'nda bilim ve sanat sorununun neden bir arada ele alındığının anlaşılması için öncelikle amaçları bakımından Nietzsche felsefesine, onun geliştirdiği yönteme (soykütük) ve bu metnin Nietzsche

açısından önemine kısaca değinmek gerekmektedir. *Putların Batışı Ya Da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır* adlı metninin önsözünde şu ifadeler yer almaktadır:

> Tüm değerlerin bir yeniden değerlendirilişi, bu soru işareti öyle kara öyle devasadır ki, gölge salar, onu koyanın üstüne- böyle bir görev yazgısı zorlar her an, güneşe koşmaya, çok ağırlaşmış bir ciddiyeti üstünden silkip atmaya (…) Bu yazı da- başlığı ele veriyor ya- (PB: 7-8)

Nihai amacını "tüm değerleri yeniden değerlendirmek" (umwertung/revaluation) olarak dile getiren Nietzsche'nin felsefesi, değer (wert/value) motifine bağlı olarak örülür (Deleuze, 1983: 1).[1] Bu amaç, Batı metafiziğine referansla biçimlenen modernliğin kültürel kodlarının nasıl üretildiğini, sorunun köklerine inerek sorunsallaştıran radikal bir eleştiriye yön verir. Eleştirinin odağı, yaşam ve estetik duyarlılığı birleştiren varoluşsal bir alanda derinleşir. Estetik, Nietzsche için bütün değerler alanına ve yaratıcılığın doğada/yaşamda olan derin köklerine yönelir.[2] Dolayısıyla onun, değerlerin yeniden değerlendirilmesi amacında somutlanan eleştirel felsefesi; felsefe, sanat, ahlak, bilim, din gibi kültürü oluşturan alanları hedeflemektedir. Bu da Nietzsche'nin felsefesini biçimlendiren ilgi ve konu çeşitliliğini açıklamaktadır. Nietzsche'nin bu amacı gerçekleştirebilmek için yanıt aradığı sorulardan bazıları şu şekilde sıralanabilir: 1- Yaşamın değeri nedir? 2) Yaratmanın kökenindeki güdü nedir? 3) Yaratma ve yanılsama arasındaki ilişki nedir? ve 4) Hangi değerler yaşamı değersizleştirmektedir? Bu sorulara

[1] Nietzsche'nin değerleri yeniden değerlendirme girişimi olarak ifade ettiği amacı *Ecce Homo* (1888) ve *Putların Batışı*'nın (1889) önsözlerinde yer almaktadır. Nietzsche "Tüm Değerlerin Yeniden Değerlendirilişi" adlı bir kitap yazmayı tasarlar. Ancak bu proje, ilk kitap olan *Putların Batışı* ile sınırlı kalır.

[2] Nietzsche ilk kitabında yaşam ile doğayı eşanlamlı kullanır. Hatta yapıtlarının bütününe bakıldığında doğalcı bir filozof olarak yorumlanabilmektedir (Megill,1998: 61).

yanıt aramak, Nietzsche'nin tanıklık ettiği çağın ve çağımızın karşı karşıya olduğu Nihilizmi aşmanın olanaklarını içinde barındırmaktadır.

Nietzsche'ye göre "çöküş çağı"nda (*décadence*) yaşıyoruz. Avrupa kültürünün çöküşünün kaçınılmaz sonucu ise değersizleşme (*devaluation*) olarak Nihilizm'dir. Bu, hala içinde yaşadığımız çağın ruhunu ele veren bir tespittir. Nietzsche'nin *Şen Bilim*'de dile getirdiği "Tanrı öldü!" sözü yine Nihilizm sorunuyla birlikte ele alınmalıdır. Tanrının ölümüne ilişkin bu sarsıcı iddia, kültürün çöküşünde çifte kırılmaya işaret eder. Buna göre Tanrının ölümünün failleri, gerek Hıristiyan dinini gerekse Tanrıyı (skolastiği) adım adım gerileten Modernliğin kültürel dinamiklerinde aranabilir. Çünkü Tanrının ölümüyle boşalan alana, modern felsefenin bilinç varlığına özdeş temellendirdiği özne ve Aydınlanma hareketinin öncülüğünde "insanlık" ideali yerleşir. Ancak süreç, ilkin Hristiyanlığın, sonrasında Aydınlanma ideallerinin çöküşüyle sonuçlanır. Bu anlamda Tanrının ölümü, Nietzsche için insanın ölümüdür. "O halde, İnsan'ı bitirmeksizin Tanrı'nın defedilebileceği avutucu fantezisinden vazgeçme zamanı gelmiştir" (Eagleton, 2014: 203). En yüksek değerlerin değerden düşmesi olarak ifade edilen Nihilizm ise bu sürecin kaçınılmaz sonucudur.

Nietzsche için Tanrı; tek, evrensel, nesnel ve aşkınsal değerlerin metafizik dayanağını temsil etmektedir. Dolayısıyla "Tanrı öldü" sözü ile açılan tartışma, yaşama kendinden menkul bir anlam biçen merkezin, artık ve aslında hiç bulunmadığıyla yüzleşmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda Tanrının diğer maskeleri olarak betimlenebilecek olan "özne", "hakikat", "insanlık", "idea" ve "öz" gibi kavramların birer kurgu olduğu dile getirilmektedir. Tanrının ölümü ardında muazzam boşluk bırakır. Kültürün her alanına sirayet eden kötümserlik, bu boşlukta yaşama amacını yitirmiş yığınların üzerine çökmektedir. Yaşam kendinden menkul bir değere sahip değildir ve

yaşamaya değmez! En yalın haliyle bu biçimde dile getirilebilecek olan kötümserlik, umutsuzluk ve tutkusuzlukla karşılıklı beslenerek yaşamı daha da yoksullaştırmaktadır *(décadence).* O halde Nietzsche'nin amaçladığı, özü hiçlik olan bu acı ve sefalete yazgılı varoluşumuza bir umut oluşturabilmek ve yaşama geri dönüşü olanaklı kılacak değerlerin yaratım sürecini hazırlamaktır. Bunun için öncelikle *décadence*'ın nedenleri addedilen semptomların aslında çürümenin sonuçları olduğuna dikkat çeken Nietzsche, *décadence'ın* doğru teşhis edilmesi gereğinden hareket eder. Doğru teşhisin en önemli kıstaslarından birisi sorunu tanıyabilecek kadar onun parçası olmak aynı zamanda da soruna çözüm getirebilecek kadar onun dışına taşabilmektir. "İlk trajik filozof" olarak Nietzsche, gelenekle tanışıktır ve aynı zamanda geleneğe yabancı bir eşik olarak konumlanır. Bu anlamda özgünlüğünü aktif Nihilizm ya da Dionysosçu kötümserlik bağlamında dile getiren Nietzsche, bir yandan Batı metafiziğinin sonunu ilan ederken bir yandan da tarihte eşi görülmemiş bir sıçramanın kehanetini (*son insan* ve *üstinsan*) bildirir (BSZ: 11-12). Dinsel, mantıksal ya da mekanistik açıklamalara bağlı olarak yaşamı ve varoluşumuzu değerlendirmek, Dionysosçu/trajik dünya görüşüne izin vermez. O halde yaşamı kurgusal bir dünya uğruna feda eden geleneksel düşünce biçimlerinin çöküşü olarak Nihilizm, aynı zamanda trajik bir çağın doğum sancılarıdır. Nietzsche'nin "çekiçle felsefe yapmak" metaforu ile ifade ettiği sıra dışı yeni düşünme biçimi ise bu yönde trajik çağın doğuşunu hazırlamaktadır. Bunun için iki bin beş yüz yıllık süreçte Batı uygarlığını var eden putlaşmış değerlerin kırılması gerekmektedir. Çekiçle felsefe yapmanın diğer tanımı ise değerlerin soykütüğünü yapmaktır.[3]

[3] Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'na ilişkin değerlendirmeleri ile Foucault'un *soykütük* (geneologie) yönteme ilişkin yorumu arasındaki yakınlık, Nietzsche felsefesinin bütünlüğünü kurma konusunda teze perspektif sunmaktadır. Bu tezde Çağdaş Fransız felsefesini derinden etkileyen ve kendisini "Nietzsche yanlısı" olarak tanımlayan Michel Foucault'nun *soykütük* yönteme ilişkin yorumundan yararlanılmaktadır (Foucault, 2000: 258). Zira Foucault'un "Nietzsche, Soybilim ve Tarih" ve "Nietzsche, Freud ve Marx" adlı metinleri yanı sıra özellikle *Hapishanenin Doğuşu*'ndan sonra yapmış olduğu çalışmaların büyük oranda ilham kaynağı Friedrich Nietzsche'dir. Hatta Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* adlı metninin ilk

> Nietzsche, düşüncesini diyalogluktan olduğu gibi diyalektikten de kaçırılmış bir figür çerçevesinde serimleyen bir düşünürdür. Putların Batışı'nın herkesçe bilinen alt başlığı bize bunu hatırlatır: Çekiçle felsefe yapmanın yolları. Çekiç darbesi pek de kendisine soru yöneltilebilecek bir şey değildir. Çekiç darbesi hem yıkılmayı hakkedeni yıkacak, hem de ilköncel olumlamanın çivisini çakacak olan şeydir. Gücün ateşiyle kızılkor haline gelmiş örsün üzerinde, gittikçe artan, her vuruşta iki katına çıkan bir sertlikle, sonradan tinini tunçla zırhlayacak olan formül, insanın yüceliği formülü dövülür. Dolayısıyla Nietzsche'nin metninin hiçbir anında, kanıtların incelenmesi, hatta kanıtlama iradesi diye bir şey olamaz (Badiou, 2019 :15).

Avrupa kültürünün ve Batı metafiziğinin krizi olarak tanımlanabilecek Nihilizm, Nietzsche'nin, ufku soykütük yöntem ile çizilen felsefesinin üzerinde biçimlendiği değerler sorununun sonucudur. Kartezyen felsefenin epistemolojik-ontolojik paradigmasıyla birlikte, buna bağlı olarak gelişen ekonomi, bilim, siyaset, sanat ve en geniş anlamıyla modern toplum biçiminde etkileri yayılan dünya görüşüne, "ilk ya da en sert saldırılardan biri" Nietzsche tarafından soykütük yöntemle gerçekleştirilir (Foucault, 2011: 291). Foucault'ya göre Nietzsche'nin gerçekleştirdiği bu saldırının gücü, soykütük yöntemin sunduğu anti-özcü, anti-temelci, anti-diyalektik, anti-metafizik, anti-antropolojist ve anti-hümanist çerçeve ile ilgilidir. Bu çerçevede belirleyici olan ise, öznenin açığa çıktığı tarihsel koşulların, üst-anlatısal bir tarih tasarımını reddeden "süreksizlik" bağlamında açımlanmasıdır. Buna göre ne tarih ne de özne, Hegel'in kurguladığı gibi mutlağın (*Geist*) kendisini tanıması *telos'*una (amaç) göre "ilerleyen" süreç değildir. Öyle ki soykütük yöntem, herhangi bir olgunun oluşumunu inkâr ederek ona bir kutsallık atfetmenin yolunu açan ideal bir kökeni, bu kökenin bir yanılsama

kitabına *Bilme İstenci* adını vermesi Nietzsche'nin mirasını devraldığının göstergesidir. Foucault, Nietzsche'nin yolundan ilerleyerek hakikatin ve öznenin, bilgi, etik ve iktidar alanları arasında gelişen pratikler yoluyla üretimine odaklanır. Garry Gutting, Nietzsche'nin *soykütük*ten söz ederken *hernuft* ifadesini kullanmasından hareketle yöntemin bir düşünce ya da uygulamaya dönük olduğunu belirtir. Bu yönelim dolayısıyla Foucault'nun soykütük araştırması, iktidar ilişkilerinin bedene nüfuzunda yoğunlaşır (Gutting, 2010: 75).

olduğunu ortaya koyarak reddeder. Soykütük yöntem, herhangi bir olayın ya da olgunun doğumunu (*geburt*) mümkün kılan güç ilişkilerinin açığa çıkarılmasıdır. Soykütük yöntem; hem nesnel, evrensel, aşkınsal bir hakikat varsayımını hem de birliğini ve bütünlüğünü mutlak olarak kuran özne varsayımını, oluşun kaotik döngüsüne ve süreksizliğine götürerek parçalamaktadır. Nietzsche için soykütük yöntem, var olma tarzlarını ve bu perspektiflerden doğan değerleri "özü" hiçlik olarak betimlenen yaşam açısından yeniden değerlendirme olanağıdır. Bu olanak, değerlerin kendisinden bağımsız değerlendirilemeyeceği perspektifleri (yer)değiştirmeyi sağlar.[4] Dolayısıyla Nietzsche'den sonra, aşkınsal bir gösterilenden gücünü alan öznenin ve hakikatin hükümranlığını yitirdiği iddia edilebilir.

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda gerçekleştirdiğini ifade ettiği tüm değerleri değiştirme amacı, özellikle "en yüksek" değerlerin soykütüğünü hedefler. Nietzsche, öncelikle değerlerin özsel karakterini ya da özün değerler açısından nasıl bir temel, dayanak görevini üstlendiğini, geri dönüşü olmayan bir tartışma zeminine çekmektedir. Bu nedenle Nietzsche'nin yayımlanmış ilk kitabında, "öz" kavramının felsefede ve kültürde egemenliğine giden sürecini irdelemesi rastlantı değildir. Nietzsche, kendisine kadar uzanan modern felsefenin özne temelinde yükselen kısır döngüye

[4] Nietzsche, *Tan Kızıllığı, İyinin ve Kötünün Ötesinde* ve *Ahlakın Soykütüğü* adlı eserlerinde ahlaki değerlerin soykütüğüne yönelir. Ona göre ahlaksal olgu yoktur, yalnızca olguların ahlaksal yorumu vardır (İKÖ: 75). "O halde, ahlaksal yargıların gerçeğe dayandığı inkâr edilmiş olmaktadır. Burada onların gerçekten eylem güdüleri olduğu, ama bu yolla bütün ahlaksal yargıların temeli olarak, insanları ahlaksal eylemlere sürükleyen *yanılgılar* oldukları itiraf edilmektedir. Benim bakış açım budur." (TK: 82). Olguların ahlaki yorumlarında konumlanan iyi ve kötü kategorilerinin geri planındaki içgüdüyü görünür kılmak üzere yapılan çözümleme, güçlünün kendisini gerçekleştirme eyleminin "iyi", zayıfın kendisini güçlü karşısında koruma içgüdüsünün ise "kötü" biçiminde açığa çıktığını ortaya koymaktadır. Nietzsche "iyi" ve "kötü" kategorilerini üreten perspektifleri yer değiştirir. Böylece, "kötü" olarak nitelenen değerleri üreten perspektifin aslında yaşamın olumlayıcı gücü olduğu sonucuna ulaşarak güçlüyü zayıfa karşı korumak gerekir tezini gerekçelendirir.

dönüşmüş düşünce biçiminin esas çelişkisinin, hakikat sorununda saklı olduğunu gösterir. Bu nedenle *Tragedyanın Doğuşu* özün, hakikat olarak belirişine giden süreci aydınlatmaya dönüktür. O halde *Tragedyanın Doğuşu'*nda başarılan görev, hakikatin soykütüğüdür. "Tanrının öldüğü" umutsuzluk ve tutkusuzluk çağının (Nihilizm) sorunlarına umut olabilmek için Nietzsche'ye göre tragedyanın nasıl öldüğünü aydınlatmak zorunlu görünmektedir. Çünkü tragedyanın doğumu ve ölümü (trajik kültürün çöküşü) arasındaki ilişki, Nietzsche tarafından *décadence* olarak adlandırılan ve içinde yaşadığımız çağı belirleyen sürecin nasıl vuku bulduğunu göstermektedir.

Nietzsche amaçları, dili ve yöntemi açısından geliştirdiği bu sıra dışı düşünce biçimiyle yaşadığı dönemde olduğu gibi günümüzde de olumlu ya da olumsuz eleştirilerin odağı olmayı sürdürmektedir. Nietzsche'nin felsefesine dönük olumsuz eleştiriler, geleneksel felsefenin ve bilimin dışında bir düşünme biçimi geliştirme suçlamasında yoğunlaşır. Bu düşüncenin, şiirsel ve metaforlar eşliğinde geliştirilen dili ise eleştirinin diğer önemli boyutudur. Nietzsche'nin konuların belirli yönlerini öne çıkararak, bu konuları eksik incelediği, felsefesinin temel kavramlarının (*Dionysos, Apollon, décadence, güç istenci, perspektivizm, bengi dönüş, üstinsan* v.b) muğlak oluşu ve son olarak kariyerindeki düşünsel farklılaşmalara ve değişen ilgilere işaret eden tutarsızlık iddiaları bu eleştirilere eklenebilir. Bütün bu eleştirilerin işaret ettiği anlaşılma zorluğunu aşabilmek için Nietzsche yorumcularının kullandığı yaygın eğilim ise Nietzsche'nin kariyerindeki farklılaşmalara vurgu yapan dönemselleştirmedir.

Nietzsche'nin felsefesi genellikle üç döneme ayrılarak ele alınmaktadır. Birinci dönem (1872-1876) ağırlıklı olarak Artur Schopenhauer ve Richard Wagner etkisini yansıtan *Tragedyanın Doğuşu* ve *Çağa Aykırı Düşünceler*'in dört kitabını içerir. Nietzsche'nin Schopenhauer ve Wagner düşüncesinden bağımsızlaşarak bilimlerin

kökeni üzerine yoğunlaşmasını ifade eden ve *İnsanca ve Pek İnsanca* ve *Şen Bilim'i* temele alan ikinci dönemdir (1876-1882). Bu dönem, Nietzsche'nin pozitivist eğilimlerine vurgu yapan bilimsel dönemi olarak yorumlanır. Üçüncü dönem (1882-1888) ise *üstinsan (übermensch)* ve *bengi dönüş* öğretisini geliştirdiği *Böyle Buyurdu Zerdüşt* metnini temele almaktadır. Bazı yorumcuların Nietzsche'nin felsefesinin kuramsal olarak en yetkin metinleri olarak tanımladığı *İyinin ve Kötünün Ötesinde* ve *Ahlakın Soykütüğü,* bu son döneme ait metinlerdir. Üç dönem arasındaki ilişki söz konusu edildiğinde, Nietzsche'nin son dönem metinlerindeki yetkinliğini önemseyen kimi yorumcular, erken dönem metinlerini göz ardı etme eğilimindedir. Bunun yanı sıra ikinci döneme ilişkin Nietzsche'nin Sokrates'e karşı olan tavrının değiştiği[5] ve bilime dönük ilgisinden kaynaklı olarak pozitivizme yakınlaştığı çıkarımları da dikkate değerdir (Megill, 1998: 68-70). Sözü edilen eleştiriler ve yorumlar göz önüne alınarak Nietzsche'nin düşünsel yolculuğunu geride bırakılmış, vazgeçilmiş düşünceleri kapsayan biçimde her bir dönemi sanat, bilim ve ahlak üzerine odaklanmış soykütüksel araştırmanın sağladığı bütünlükle anlamak mümkündür.

Bu çalışma soykütük yöntemin ilk araştırma konusu olan ve yaşamın trajikliğini değerler çatışması bağlamında yansıtan tragedya sanatının kökenini *Apollon ve Dionysos* kavramlarını temele alarak, Nietzsche'nin diğer kavramlarına göndermeli olarak yorumlamayı amaçlamaktadır. Nietzsche'nin yaşamın ancak estetik olarak haklı çıkarılabileceğine dönük savı çalışmada *Tragedyanın Doğuşu'*nda öne sürülen 1) Tragedya Apollon ve Dionysos mücadelesinden doğar 2) Tragedyayı öldüren süreç, bu

[5] Erken dönem metinlerinde Nietzsche, Sokrates'i yaşama karşı içgüdülerin temsilcisi olarak hedef almakta ve Batı metafiziğinin çürük temellerini atmakla suçlamaktadır. Bazı yorumcuların ikinci olarak ifade ettiği dönemde ise onun tavrının farklılaştığı, Sokrates'e hayranlık duyduğuna dönük göndermeler bulunmaktadır.

birlikteliğin Sokrates ve Dionysos karşıtlığıyla yer değiştirmesi sonucunda gerçekleşir, savlarına bağlı olarak serimlenmektedir.

Soykütük yaklaşımının sağladığı bütünlük, Nietzsche'nin farklı metinlerinde öne çıkardığı temel kavramların oluşumlarına dair iz sürmeyi olanaklı kılmaktadır. Kavramlar arasındaki bağlantılar, bu çalışmada *önseme (foreshadowing)* olarak tanımlanmaktadır. Tiyatro sanatında olay örgüsünün açımlanmasında kullanılan bu terimi, Nietzsche'nin düşünsel serüveninde doğan kavramlar arasındaki ilişkiyi betimlemek için ödünç alıyoruz. Çünkü tezde Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda aydınlatmayı başardığı a) Dionysosça olayı b) Sokrates, olmak üzere iki sorundan hareketle Nietzsche'nin felsefesinde yer alan kavramların birbirine işaret eden göstergeler oyunu olarak okumak mümkündür. Buna göre, (a) Nietzsche'nin yaşama dönüş amacının olanağı, (b) ise yaşamın kutsanmış değerlere/kurgusal dünyaya feda edilmesi bağlamında yaşamdan kopuşun göstergesi olarak irdelenmektedir. Çalışmanın problematiği, Nietzsche'nin işaret ettiği tarihsel kırılmada eksilen ya da bozulan güç olan Apolloncu olanın metafizik anlamına odaklanmaktadır. Nietzsche'nin Apollon sembolü aracılığıyla gündeme taşıdığı yanılsama ve akıl arasındaki varoluşsal ilişki, felsefe tarihindeki yansımalarına işaret edilerek tartışılmaktadır.

Çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. *İyimserliğin ve Kötümserliğin Ötesinde Tragedyanın Doğuşu'nun Kökeni* başlıklı birinci bölümde, çalışmanın sınırını belirleyen *Tragedyanın Doğuşu* adlı metninin hangi tartışmalar eşliğinde biçimlendiği, Nietzsche'nin felsefe tarihinde oynadığı rol göz önünde bulundurularak irdelenecektir. Bu bölümde Nietzsche'nin felsefe tarihinde kısır döngü olarak nitelediği iyimserlik ve kötümserlik yaklaşımlarının epistemolojik ve ontolojik temelleri genel hatlarıyla betimlenmektedir.

İyimserlik Bağlamında Winckelmann'dan Lessing'e: Laokoon'nun Çığlığı Sorunu alt başlığında, 18.yy'da çağın ruhunu yansıtan bir ilgiyle sanata yönelim hakkında genel bilgi verilmesi amaçlamaktadır. Çağın ruhu, yeni bir kültürün üretimi için sanata yüklenen kurtarıcı rolünden beslenir. Sanatın mahiyetine ve türlerine ilişkin öne sürülen yaklaşımlarda Antik Yunan ve Roma antikitesinin yeniden yorumlanması, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* ile dahil olduğu bir tartışma alanı oluşturur. Sanat tarihinde Winckelmann ve Lessing'in Laocoon heykeli üzerine yürüttükleri tartışmada Antik Yunan'dan itibaren sanatın özü sorununda merkezi öneme sahip olan *mimesis* ve *katharsis* kavramları temele alınmaya devam edilir. Nietzsche, Apollon ve Dionysos bağlamında heykel ve müzik türlerine dair kendi teorisiyle *mimesis* ve *katharsis*'i değerlendirir. Bu alt başlıkta *Tragedyanın Doğuşu*'nu mümkün kılan sanat tarihi tartışmalarının, Nietzsche tarafından nasıl adım adım felsefe tarihinin özne ve hakikat gibi temel sorunlarıyla örtüştürüldüğünün alt yapısı örülmektedir.

Birinci bölümün *Kötümserlik Bağlamında Nietzsche'nin Schopenhauer Eleştirisinin Kökleri* alt başlığı, *Tragedyanın Doğuşu*'nun en önemli referansı olan Schopenhauer felsefesine genel hatlarıyla odaklanmaktadır. Çünkü Schopenhauer'un *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı metninde geliştirdiği felsefesi, Nietzsche'nin çıkış noktasını oluşturur. Kendi düşünme yolunu Schopenhauer'un metafiziğinden beslenerek ayıran Nietzsche için Schopenhauer, aşılması gereken pasif Nihilizm ve kötümserlik yaklaşımlarının temsilcisidir. Kendi düşüncesindeki özgünlüğü "trajiklik" ve "Dionysosçu Kötümserlik" nitelemesiyle dile getiren Nietzsche'nin Schopenhauer'la hesaplaşması bu nedenle çalışmada izi sürülen temel kavramların kaynağını oluşturmaktadır. Çünkü şeylerle karşılaşmamızı isteme ve tasavvur kavramlarına bağlı olarak açımlayan Schopenhauer'un metafiziği, Nietzsche tarafından Dionysos ve

Apolloncu güçlerin geriliminde örülen trajik bir kökene çekilerek dönüştürülür. Genellikle *isteme* Dionysos, *tasavvur* ise Apollon'a karşılık gelecek biçimde ele alınmaktadır. Schopenhauer ise tasavvur olarak dünyayı Hindu felsefesinde önemli yer tutan *maya* örtüsünden yola çıkarak temellendirmektedir. Schopenhauer'un *maya örtüsü* ifadesini *bireyselleşme ilkesi* olarak kendi felsefesine uyarlaması can alıcı noktadır. Schopenahuer'un bu hamlesi, Batı metafiziğinin iki büyük dönüşüm noktasını temsil eden Platon ve Kant felsefeleri arasında bir köprü kurar. *Maya*, şeylerin zaman ve mekâna bağlı olarak belirli bir biçimde açığa çıkmasını ifade eder. Nietzsche'nin Apolloncu güç olarak ele aldığı ve yanılsama anlamıyla yeniden değerlendirdiği işte bu bireyselleşme olarak *maya* anlayışıdır. Bu nedenlerle çalışmanın bu bölümünde odaklanılan, *maya* anlayışında düğümlenen etkileşimin göz önüne serilmesidir.

Nietzsche Düşüncesinde Yaşama Dönüş Olanağı Olarak Tragedyanın Doğuşu ve Trajiklik başlıklı ikinci bölüm ise birinci bölümde işaret edilen sorunlara Nietzsche'nin neden ve nasıl yanıt oluşturduğunu serimlemeyi amaçlamaktadır. Nietzsche'nin kendi yolunu açmasını sağlayan, Dionysos olduğu kadar aynı zamanda Apollon'dur. Antik Yunan mitolojisinde ve tragedyalarda genellikle akıl ve içgüdü karşıtlığına bağlı olarak yorumlanan bu iki tanrı Nietzsche tarafından görsel ve görsel olmayan sanatların kökenindeki iki psikolojik motivasyon olarak insan varoluşuna içkin değerlendirilir. Yanılsama ve akıl arasındaki geçişlilik *statis* olarak Apollon'un serimlenmesiyle gösterilmeye çalışılmaktadır. Dünyaya ilişkin bilgimizin kırılganlığı ise Apollon'un çektiği sınırın, *ekstatis* olanağı olarak Dionysos'cu etkin güç tarafından parçalanması eşliğinde irdelenmektedir.

1. BÖLÜM: İYİMSERLİĞİN VE KÖTÜMSERLİĞİN ÖTESİNDE *TRAGEDYANIN DOĞUŞU'*NUN KÖKENİ

Nietzsche'nin nihai amacını, yalnızca geleneksel felsefe veya onun iflası olarak tanımlanan Nihilizm olgusu ile sınırlı bir hesaplaşma değil, Batı kültürünü var eden değerlerle köktenci bir hesaplaşma olarak anlamak gerekir. Çalışmanın birinci bölümünde Nietzsche'nin bu amacı gerçekleştirmek için *Tragedyanın Doğuşu'*nu neden ve nasıl iyimserlik ve kötümserlik hesaplaşmasına dönüştürdüğü anlaşılmaya çalışılmaktadır. Nietzsche'nin kötümserliği, nasıl iyimser olmayan bir umudun kaynağı olarak yeniden değerlendirdiği serimlenmektedir.

Nietzsche, felsefe tarihinde bir benzeri olmayan, bu nedenle de kolayca anlaşılamayan, sıra dışı bir düşünce geliştirir. Bu, yöntemleri, amaçları, yoğun metafor ve aforizma ağırlıklı şiirsel dili açısından tıpkı yaşamın kendisi gibi hep canlı kalan bir o kadar da yıkıcı bir düşüncedir. Bunun yanı sıra Batı metafiziğini alaşağı etmeye dönük bu büsbütün yeni düşünce biçimi, ironik biçimde kendisine has metafizik bir düşüncenin gelişimi olarak da değerlendirilmelidir. İşte bu bölümde, Nietzsche'nin tragedyanın kökenini aydınlatmaya dönük geliştirdiği metafiziğin anlaşılması için öncelikle, *Tragedyanın Doğuşu*'nun hangi temel sorular doğrultusunda biçimlendiği, bu soruların neden ivedi olarak ele alınması gerektiğini belirleyen dönemsel ilgi, düşüncesinin belirleyici motivasyonlarından yola çıkarak tartışılmaktadır. Sonrasında saptanan eğilimler doğrultusunda, J.J.Winckelmann ve Lessing arasındaki Nietzsche'ye uzanan tartışma ve *Tragedyanın Doğuşu'*nun temel kavramlarının göndermeli olduğu A. Schopenhauer'ın kötümserliği betimlenerek, Nietzsche'nin geliştirdiği metafiziğin teorik geri planı çizilmektedir. Böylece Nietzsche'nin Batı metafiziği ile hesaplaşmasının ilk uğrağı olan *Tragedyanın Doğuşu*'nun soykütük çözümlemesine temel olan bu birinci

bölüm, onun Batı metafiziğinin çöküşü ve yazgısı olarak tanımladığı Nihilizm çağından çıkışın mitsel ve metafizik olanaklarının tragedya bağlamında nasıl gerekçelendirildiğini söz konusu gönderimlere bağlı olarak değerlendirme yükümlülüğünü yerine getirmektedir.

1.1 . Nietzsche'nin Amaçları Bağlamında *Tragedyanın Doğuşu*

> Yaşamımın talihi, belki de benzersizliği, alınyazısından gelir: Bilmece biçimi söylersek, ben babamla birlikte çoktan ölmüşüm, ama anamla birlikte yaşıyorum, yaşlanıyorm. Bu çifte köken, yaşam merdiveninin bu en üst ve en alt basamaklarından geliş, hem *decadent,* hem de başlangıç oluş(…)Doğuş ve çöküş belirtilerinin kokusunu benden iyi alan çıkmamıştır, bu konuda en eşsiz öğretmen benim-ikisini de bilirim, her ikisiyim ben-(EH:13).

Tragedyanın Doğuşu, Nietzsche'nin yaşadığı dönemden günümüze kadar güncelliğini koruyan, felsefesinde merkezi önem taşıyan Avrupa Nihilizminin nasıl aşılacağı sorunuyla birlikte anlaşılmalıdır. *Tragedyanın Doğuşu*'nu eşsiz bir başlangıç olarak tanımlayan Nietzsche'nin düşünsel izleğindeki değişimi yansıtan geri dönüşleriyle[6] birlikte metin yeniden değerlendirildiğinde, düşünme biçiminin özgünlüğü ortaya çıkmaktadır. Nietzsche, tragedyanın doğuşu ile, onun ölümü ve sonrasında ortaya çıkan yeni kültürü çözümleme amacıyla ilgilenir. "Tanrıların ölümü" olarak yorumlanabilecek tragedyanın ölümünün önsemesi olduğu ise "Tanrı'nın ölümü" dür. Çünkü Nietzsche, sert ve yalın bir biçimde kendi çağını Tanrı'nın öldüğü bir çağ olarak ilan ederken, tragedyanın ölümü ile başlayan ve Nihilizm ile sonuçlanan tarihsel sürecin ve bu bağlamda ele alınması gereken modernliğin esas çelişkilerinin, Batı metafiziğini

[6] Burada özellikle Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'na 1886'da bir sonsöz olarak eklenen ikinci önsözde ve bunun yanı sıra sözü edilen metne dair *Putların Batışı* ve *Ecce Homo* gibi geç dönem metinlerinde yer alan değerlendirmeleri kastedilmektedir.

var eden iyimserlik ya da kötümserlik yaklaşımları temelinde çözülemeyeceğini göstermeyi amaçlar. Ona göre sorunun kaynağı, çözümü olamayacağı için öncelikli olarak doğru teşhis edilmesi gereklidir. Bu bölümde, Nietzsche'nin geliştirdiği düşüncenin öneminin anlaşılması için ilk olarak, metnin hangi sorulara göre örüldüğü, sözü edilen amaçlar doğrultusunda ortaya koyulmaktadır. Ardından Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'na yazmış olduğu ilki 1872, ikincisi 1886 tarihli *Bir Özeleştiri Denemesi* başlıklı önsözlerde var olan düşünsel ortaklıklar ve ayrılıklar ışığında, metne yönelik hem döneminde hem de günümüzdeki bazı eleştiriler öne çıkarılarak, çalışmanın odağının neden iyimserlik ve kötümserlik bağlamında sorunsallaştırıldığı serimlenmektedir.

Tragedyanın Doğuşu, tarihsel olarak Yunan sanatının kökenine ve tragedyanın diğer sanat türleri içinde özgül anlamına dönük tartışmanın devamı niteliğindedir. Metin, J.J. Winckelmann gibi sanat tarihçilerinin yanı sıra G. E. Lessing, Schopenhauer ve Wagner başta olmak üzere doğrudan ya da dolaylı Nietzsche üzerinde etkisi olan çağdaşı entelektüellere olduğu kadar geleneksel metafiziğin kurucularına uzanan köktenci bir meydan okumadır. Sokrates, Platon ve Aristoteles Nietzsche'nin antik Yunan'daki esas hedefidir. *Mimesis* ve *katharsis* olmak üzere iki temel kavram, sanatın doğası tartışmasını önemini hiç kaybetmeden farklı anlamlar yüklense de tartışmanın odağını belirlemeyi sürdürür.[7]

[7] *Mimesis* ve *katharsis* kavramları Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda kendi terminolojisi bağlamında hesaplaştığı ve yeniden değerlendirdiği kavramlardır. Sanat felsefesi açısından hep tartışmanın odağında duran bu iki kavrama ilişkin tartışma, Nietzsche'nin eleştirisinin geri planını açımlama stratejisiyle biçimlenen bu ilk bölümün alt başlıklarında yer almaktadır. "1.3.4 Platon'da *Mimesis* ve *Maya* İlişkisi: Hakikatin Hükümranlığı" başlığında *mimesis, maya örtüsü* dolayımıyla konuya dâhil edilmektedir. *Katharsis* ise Apollon-Dionysos mücadelesi bağlamında sınır-sınır ihlali gerilimi bağlamında Aristoteles'e karşıt bir biçimde iyinin ve kötünün ötesinde değerlendirilmektedir.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* ile, Aristoteles'ten bu yana sanatın kökenini ahlaki değerlerle ilişkilendiren ve *katharsis* gibi psikolojik motivasyonlar temelinde açıklayan geleneksel yaklaşımlara karşı çıkar. Aristoteles tarafından tanımlanan ancak sonrasında estetik kuramda sanatın doğası ve işlevinin ne olduğuna dair süren tartışmalarda temel kavramlardan birisine dönüşen *katharsis*, sanat eserinin seyircisinde uyandırdığı acıma, korku ve dehşet duyguları aracılığıyla seyircinin ruhsal olarak korkularından ya da arzularından arınması, temizlenmesi durumunu ifade eder. Aristoteles, toplumsal yaşamın ahlaki değerlerin belirleyiciliğinde düzenlenmesini ve ölçülülükle sürdürülebilmesini, sanatın yarattığı kathartik etkiye bağlı olarak açıklamaktadır. Bu bağlamda sanat, yaşamın rasyonel olarak düzenlenmesi amacına hizmet eder ve toplumsal düzenin ahlaki değerlerine sadakat için gerekli olan, taşkınlığa neden olabilecek duygulardan kurtuluşu sağlamaktadır. Dolayısıyla sanat, toplumsal normların içselleştirilmesi, ruhsal adaptasyonun olanağı aynı zamanda bireylerin bu değerler doğrultusunda disipline edilmesini sağlaması bakımından olumlanır. Bu açılardan sanata, merkezi bir yerde duran *paideia* (eğitim)'ya bağlı bir işlevsellik yüklenmiş olur.

Nietzsche, Aristoteles'ten kendisine uzanan estetik tartışmayı, esas hedefi olan Batının düşünme kültürünü var eden ve üreten değerlerin kökenini sorgulamaya doğru genişletir ve derinleştirir. Böylece sanat tarihinin sınırlarını aşarak hem kendi çağına hem de günümüze etkisi yayılan düşünme kültüründen farklı olarak özgün bir yolun açılmasını sağlar. Nietzsche, bu yeni düşünme biçiminin özgünlüğünü, iyimserlik-kötümserlik karşıtlığının kısırdöngüsünden kurtuluş zemini olarak nitelendirir. Bunu Nietzsche'nin *Ecce Homo*'daki sözleriyle desteklemek mümkündür:

> Eşine az rastlanır bir başlangıç bu. En derin iç yaşantıma karşılık gelen biricik simgeyi bulmuştum tarihte,-böylelikle Dionysosça denen mucizelik olayı ilk kavrayan ben olmuştum. Bunun gibi Sokrates'i *decadent* olarak tanımakla da, psikolojik kavrayışımdaki şaşmazlığın herhangi bir kişisel töre kaygısından yana hiç korkusu olmadığını apaçık kanıtladım; töre'nin kendisini *décadence* belirtisi diye almak, pek önemli, benzersiz bir yenilikti bilgi tarihinde. Bu iki buluşumla, kuşbeyinlilerin iyimserlik-kötümserlik karşıtlığı üstüne zavallıca gevezeliklerini nasıl da aşıverdim! İlk olarak ben gördüm gerçek karşıtlığı: Bir yanda, yaşama karşı alttan alta öç güden o yozlaşmış içgüdü (örnekleri Hıristiyanlık, Schopenhauer felsefesi, bir anlamda daha o zamandan Platon felsefesi, ülkücülüğün bütünü); öbür yanda doluluktan, dolup taşmaktan doğmuş en yüksek olumlama ilkesi, sınırlama bilmeyen bir evet deyiş, acının kendisine suçun kendisine, varlığın sorunsal ve yabancı nesi varsa hepsine… (EH: 60)[8]

İyimserlik (*optimismus*) ifadesi, hem psikolojik hem de ahlaki bir tavır olarak, dünyanın olanaklı dünyaların en iyisi ya da iyinin kötüye göre baskın olduğu bakış açısını ifade eder. İlk kez Leibniz'in kullandığı *optimum* sözcüğü, sonrasında Fransız aydınlar tarafından iyimserlik doktrini olarak tanımlanır (Dienstag, 2008: 136). Bu doktrin Aydınlanmanın büyük "insanlık ideali" ne ulaşmak için ilerleyen bir tarih anlayışıyla ideolojik bir karaktere bürünür. İyimserlik, yaşam iyiliğe gebe olduğu için gelecekte daha iyi bir düzenin de bireysel ve toplumsal çaba ile kurulabileceğine yönelik umut taşımakla ilişkilenir.

[8] *Décadence*, Nietzsche'nin sözcüğün diğer anlamlarına sıkça başvurduğu anahtar kavramlarından birisidir. Fransızca kökenli kavram batma, çökme, çöküş, yıkılış, gerileme, bozulma gibi anlamlarının yanı sıra hastalık ve çürüme olgusunu anlatmak amacıyla da kullanılır. Bunun yanı sıra *décadence* yabancılaşma olarak da ele alınabilmektedir (Baykan, 1989: 1-14). *Décadence*, yaşamın doğal hareketine bağlı olarak yaşamın kendi artıklarını sindirememesi durumunu ifade eder. Bir olumsuzlama gibi anlaşılan *décadence*'a dair Nietzsche, *Güç İstenci*'nde şu önemli saptamayı yapmaktadır: "zayıflamayı/güçten düşmeyi (atık), çürümeyi, elenmeyi mahkûm etmeye gerek yoktur: onlar yaşamın büyümesinin zorunlu sonuçlarıdır" (WP: 25). Nietzsche, kavramın ifade edilen bütün anlamlarını kullanır. Nietzsche'nin kavramı Fransızca kullanma tercihine sadık kalarak, *décadence*'ın sözü edilen yan anlamları Türkçe kullanılarak anlam zenginliği çalışmaya yansıtılacaktır.

Kötümserlik (*pesimismus*) ise yaşamın anlamsız ve saçma olduğu savına bağlı olarak ve ölümlülük düşüncesinden hareketle varoluşu umutsuzluk ve acı duygularıyla değerlendiren bakış açısıdır. Zamansallığa bağlı olarak var olan her şey yıkıma yazgılıdır ve hiçliğe dönmeye mahkumdur. Yaşam ya da varoluş tamamen amaçsız ve kaotiktir. Yaşam, herhangi bir amaca (*telos*) göre düzenlenmediği için iyiliğin hüküm sürebileceği bir düzen ne bireysel ne de toplumsal olarak mümkündür. İyimserliğe karşı kötümserliğin savunuculuğunu yapan Schopenhauer'a kulak verirsek; Dünya, olanaklı dünyaların en kötüsüdür.

Nietzsche'nin iyimserlik ve kötümserliğe dair hesaplaşması, Aydınlanma eleştirisiyle sınırlı değildir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda açılan tartışma iyimserliğin ve kötümserliğin köklerini Antik Yunan'a dayandırmaktadır. Joshua Foa Dienstag, eski Yunanca bir terim olmayan kötümserliğin Nietzsche tarafından yeniden değerlendirilişini anakronizm olduğunu dile getirmektedir (Dienstag, 2008: 134). Aynı şeyin iyimserlik için de söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Nietzsche, iyimserliğin tarihsel kökenini de "yaşamın kendinden menkul" bir anlamı olduğu düşüncesine dek geri götürür. Bu ise felsefe tarihinde Sokrates'in yaşamı tek, nesnel ve evrensel bir "hakikat" ile düzenleme çabasına karşılık gelen evredir.

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nun iki buluşu olarak değerlendirdiği Dionysosça fenomeni ve Sokrates sorununun ne anlama geldiği anlaşılabildiği ölçüde, Batı metafiziğini oluşturan iyimserlik ve kötümserlik yaklaşımlarının nasıl aşılacağı gösterilebilir. Konunun odağı bu iki eksene bağlı olarak çizilir. *Dionysos* olayı ile estetik sorun, *Sokrates* ile bilim sorunu tartışma örgüsüne birbirini bütünleyecek biçimde dâhil edilir. Bu iki eksen, Nietzsche'nin "varoluşun ciddiyeti" ifadesi ile kastettiği ve yine özgün olduğunu belirttiği Dionysosça kötümserlikte ve onun sanat yapıtı olarak

tanımladığı tür olan tragedyada kesişmektedir. Böylelikle, sanat ve bilim, yaşam açısından değeri bağlamında kökensel bir sorgulamanın konusu olarak yeniden anlamlandırılmaktadır. Bu nedenle Yunan sanatını psikolojik güdülerle açıklayan sanat teorilerini ve bilim sorununu, iyimserlik ve kötümserlik bağlamında irdelemek, Nietzsche'nin geliştirdiği düşünme biçiminin bütünselliğini göstermek için bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nietzsche'nin amacı, tüm değerlendirmelerin altında yatan motivasyonu aydınlatmak ve bu yolla sanatın, ahlakın ve bilimin kökenlerini anlamlandırmak, yani, değerleri yeniden değerlendirmektir. *Tragedyanın Doğuşu* metnini, bu anlamda önemli ve ayrıcalıklı kılan şey ise Nietzsche'nin bu amacını burada bütünlüklü olarak gerçekleştirmiş olmasıdır. Nietzsche, bunu *Putların Batışı*'nda şöyle ifade eder: "Tragedyanın Doğuşu benim ilk bütün değerleri yeniden değerlendirişimdi: böylelikle yeniden uzanıyorum, benim istememin, yapabilmemin yeşerdiği toprağa- Ben, filozof Dionysos'un son havarisi,- ben, bengi dönüşün öğretmeni…" (PB: 112). Eğer alıntıda açıkça dile getirilen bu sav doğru ise, Nietzsche'nin düşünsel izleğinde ilerledikçe bulduğu *güç istenci, perspektivizm, üstinsan, bengi dönüş, amor fati, köle-efendi ahlakı (sürü tipi, yırtıcı tip), décadence, aktif ve pasif nihilizm* gibi temel kavramları *Tragedyanın Doğuşu*'nda tespit etmek mümkün olmalıdır. Bütün bu kavramlar, Dionysosça kötümserlik ve Sokratesçi iyimserlik analizine bağlı olarak serimlenir. Dolayısıyla iyimserlik ve kötümserlik tartışmaları *Tragedyanın Doğuşu* için bir başlangıç noktasıdır. Peki, Nietzsche için iyimserlik ve kötümserlik tartışması neden bir başlangıçtır? Bu sorun, gerek tragedyanın kökeni sorununun gerekse de Nietzsche'nin bütün yaşamı boyunca geliştirdiği düşünme biçiminin açımlanması için anahtar niteliği taşımaktadır.

Felsefe tarihinin en eski ve ironik bir biçimde en güncel sorularının iyimserlik ve kötümserlik olmak üzere iki psikolojik yaklaşım temelinde tartışıldığını savlamak mümkündür. Bu sorular şu şekilde ifade edilebilir: Yaşamın kendinden menkul bir değeri var mıdır? Bütün değerleri kendisine referansla belirleyebileceğimiz bir ölçüt var mıdır? Bütün zamana yayılan, hepimize bahşedilmiş ve her başvurduğumuzda aynı anlamı pekin olarak sunan bir olanak var mıdır? Gerçekliği olduğu haliyle bilebilir miyiz? En genel anlamda yaşamın, insan olmanın bir anlamı var mıdır? Keşfettiğimiz ya da ipuçlarını takip ettiğimiz zaman tekil, yalnız ve başıboş yaşamımızı kendisine ait bulacağımız, böylece yaşamla bütünleşmemizi sağlayacak yüce bir amaçtan söz edebilir miyiz? Sonsuzlukta, olanaklı dünyaların en iyisi mi yoksa en kötüsü mü yazgımız? Dahası yazgımızı alt ederek ondan kaçabilir miyiz? Yeterince çabalarsak ve iyilik biriktirirsek, dünyayı vektörel biçimde mükemmelliğe ulaştırabilir miyiz? Hiç değilse bu biçimde dünyayı daha yaşanılır bir yer yapmak mümkün olamaz mı? Yoksa bütün bunlara karşıt bir biçimde yaşam dediğimiz; yoksun, yitik, değersiz, amaçsız, çaresiz, umutsuz, acı ve sefalet içinde tüketilen boş bir soluktan mı ibarettir? İnsanın yaşamı anlamlandırma ve bu yolla özünde kendisini anlamlandırma kaygısını betimleyen bu sorular psikolojik ve aynı zamanda metafizik açılımlara sahiptir ve hala cevaplanmaya muhtaçtır. Çünkü Nietzsche'nin iddiasına göre bu sorulara verilecek iyimser yanıtlar düşünsel dayanaklarını ve geçerliliğini kaybetmiştir. Nihilizm ve onun en önemli göstergesi olan kötümserlik ise iyimserliğin terk ettiği alana yayılmaktadır. Nietzsche, bunu ilk kez *Şen Bilim* (1882/ *La Gaya Scienza*) metninde "Tanrı öldü" sözü ile ilan eder. Nietzsche, Zerdüşt'ün önsemesi[9] olan "deli adam" aracılığıyla bu pasajda henüz kimsenin farkında

[9] İngilizce *foreshadowing* terimi ile karşılanan önseme, sonradan olacak olayların belirtisidir. Çehov'un Aleksandr Semenoviç Lazarev'e mektubunda kullandığı ünlü "Patlamayacaksa sahneye asla dolu bir tüfek yerleştirmeyin. Tutamayacağınız sözler vermek yanlıştır." ifadesi önsemenin ne olduğunu tam olarak açıklar. Edebiyatta, mitlerde ve özellikle tragedyalarda kullanılan bu teknik, bu çalışmada gösterileceği üzere Nietzsche'nin düşünsel izleğine uygulanabilir. Nietzsche'nin tüm metinleri birbirini çağırır, birbirinin

olmadığı gerçeğin, hem acısını çekmekte hem sorumluluğunu üstlenmekte hem de geleceğini müjdelediği olanağın coşkusunu yansıtmaktadır. Nietzsche şöyle der:

> 'Tanrı nerde?' diye sorar, 'şunu da söyleyeceğim, onu biz öldürdük- sizlerle ben! Onun katilleriyiz hepimiz. Ama bunu nasıl yaptık? Denizi kim içebilir? Bütün çevreni silmemiz için bize bu süngeri kim verdi? Onu güneşin zincirinden kurtarır iken ne yaptık biz yeryüzünde? Nereye gidiyor imdi dünya, biz nereye gidiyoruz? Bütün güneşlerden uzağa mı? Sürekli, boş yere geriye, öne, yana, bütün yönlere atılıp durmuyor muyuz? Üst alt kaldı mı? Sanki sonsuz bir hiçte yolumuzu yitirmiyor muyuz? Boş uzayın soluğunu duymuyor muyuz? Hava giderek soğuyor mu? Giderek daha çok gece gelmiyor mu? Öğleden önce fenerleri yakmak gerekmiyor mu? Tanrıyı gömen mezar kazıcılarının yaygarasından baka bir ses duyuyor muyuz? Tanrısal çürümeden – Tanrının çürümesinden başka koku duyuyor muyuz? Tanrı da çürüdü. Tanrı öldü! Tanrı ölü! Onu öldüren biziz! Bütün katillerin katili olan biz nasıl avunacağız? Dünyayı şimdiye dek elinde tutan, en kutsal, en güçlü olan bizim bıçaklarımızla kana bulandı. Kim temizleyecek bu kanı bizden? Hangi suyla arıtabiliriz kendimizi? Nasıl bir kefalet törenini düzenlesek, hangi kutsal oyunu oynasak? Bu eylemin büyüklüğü bizim için fazla büyük değil mi? Bu ancak eylemi gerçekleştirene yaraşır sayıldığı için bizim tanrı olmamız gerekmiyor mu? Hiçbir zaman daha büyük eylem olmadı, şu da var ki, bizden sonra doğacak olan, bu eylem yüzünden şimdiye kadarki tarihlerden daha yüksek bir tarihin parçası olacak! (ŞB: 130)

Nihilizm ile sonuçlanan süreci betimlemek için kullanılan "Tanrı öldü" sözünün odağı, değer biçmenin olanağı olarak aşkın (transendant) merkezin yitirilişini dile getirmektedir. Nietzsche, sözü edilen pasaj aracılığı ile felsefe tarihinde hep bir merkez etrafında şekillenen Batı metafiziğinin, merkezinden olmasını ve sözü edilen merkezin yitikliğini sorgulamaktadır. Çünkü Nietzsche için Tanrı ve öz birbirini

habercisidir. Tıpkı *Tragedyanın Doğuşu*'nun Onun bütün değerleri yeniden değerlendirişinin bir önsemesi olarak görülebileceği gibi. *Şen Bilim*'deki alıntısı yapılan bu pasajda Nietzsche'nin *der tolle mensch* olarak adlandırdığı, İngilizce'ye *mad man* olarak çevrilen figürün sonrasında Zerdüşt'e dönüşmesi, böylece gerçek anlamını bulması gibi.

tamamlayan iki yüzdür; Tanrı, hakikatin temsilidir ve metafizik düşünce içinde "Tanrının Ölümü" duyular üstü dünyanın ortadan kalkmasını ifade eder. Bu dayanakları Batı metafiziğinde sürekli olarak *idea, öz, töz* ya da *numen* gibi kavramsallaştırılan, ince ayrımları olsa da aynı aşkınsal hakikatin farklı adları ya da kurucu bir özne, Tanrı gibi farklı yüzleri olarak değerlendirmek mümkündür. Nihilizm, Nietzsche'nin ifadesiyle "en yüksek değerlerin kendini değerden düşürmesidir. Amacın yokluğu; 'neden'in cevap bulamamasıdır (WP: 9). Başka bir deyişle yüksek değerlerin değersizleşmesidir. Ona göre Batı metafiziği, kendi dayanaklarını yitirdiği için kaçınılmaz olarak çökmeye mahkûmdur ve Nihilizm onun yazgısıdır. Böylece duyular üstü dünya bir anlamda ortadan kalkmaktadır. Luc Ferry bu durumu kutsalın geri çekilişi olarak tanımlamaktadır (Ferry, 2012: 108). Kutsalın geri çekilmesiyle birlikte ise Antik Yunan'dan 18.yy'a dek hep düşünülür alanın gölgesinde kalan duyulur alanın özerkliğini kazanması mümkün olmaktadır. Estetiğin bağımsız bir disiplin haline gelmesi ise bu özerklik bağlamında anlaşılmalıdır.

Duyular üstü dünyanın ortadan kalkmasının, yüksek değerlerin aşkınsal dayanaklarını yitirmesinin en belirgin semptomu derin bir umutsuzluk duygusudur. Umutsuzluk, Nietzsche'nin *décadence* kavramı ile dile getirdiği değersizleşmeyle birlikte anlaşılmalıdır. Bu anlamıyla yaşamın yadsınması olan, bunun yanı sıra kültürel çöküşe işaret eden ve "umutsuzluk çağı" olarak adlandırılan Nihilizm, Batı metafiziğinin iflasını ifade eder. *Décadence* olarak adlandırılan bu sürecin başlangıcı ise ilk kez Nietzsche'nin işaret ettiği "Sokrates sorunu" bağlamında anlaşılabilir. Nietzsche, Sokrates'i "ilk *decadent*" olarak tanımlar ve onun yeni düşünme biçimi ile felsefe tarihinde oynadığı dönüştürücü rolü Nihilizm ile sonuçlanan sürecin başlangıcı olarak değerlendirir. Nietzsche'ye göre Sokrates'in temsil ettiği kültür, aklın içgüdüler üzerindeki hükümranlığını kurar. Söz konusu hükümranlık, duyular üstü alanın gerekçelendirilmesi

ve bu alanın duyular alanına egemenliğinin sağlanması ile mümkün olmuştur. Dolayısıyla Nietzsche'nin duyular üstü alanın ortadan kalkmasının ya da aşkınsal değerlerin merkezi yerini yitirişinin sonucu olarak değerlendirdiği Nihilizmin aşılması, kaçınılmaz olarak pre-Sokratik döneme geri dönüşü zorunlu kılmaktadır.

Nietzsche'nin *décadence* kavramı eşliğinde çözümlediği iki bin beş yüz yıla yayılan bu süreçten çıkış mümkün müdür? Bu sorunun yanıtı *décadence*'ı açığa çıkaran koşulların doğru teşhis edilmesine bağlıdır. Kavramlar eş zamanlı olarak karşıtlarını çağırır. Dolayısıyla doğum ve zirve olarak tanımlanan aşama aslında tam da ölüm ya da batış değil midir? Bu anlamda Batı metafiziği açısından, kendi temellerini hakikat üzerine kurduğu Antik Yunan kültürünün "zirvesi", Nietzsche'nin bakış açısına göre çöküşün başlangıcı olmaktadır. Nietzsche'nin "(…) ve geç Helenizmin 'Yunan neşesi' yalnızca bir akşam kızıllığı olamaz mıydı?" (BT: 4) sorusu ile başlatmayı amaçladığı tartışma, Güneş'in doğuşu ve batışı benzetmesiyle anlaşılabilir. Buradan hareketle, tragedyanın doğuşu, Antik Yunan kültürünün tan kızıllığıdır. Nietzsche, "trajik kültür" olarak adlandırarak sağlıklılık emaresi olarak değerlendirdiği bu kültürü, iyimserlik ile eş tuttuğu geç Yunanlılığın Helenistik kültüründen ayırmaktadır. Tragedyanın doğuşundaki gizem, ölümünü aydınlatacağı için, Helenistik kültürün beslendiği koşullar da orada ortaya çıkmaktadır. Nietzsche'nin en yalın haliyle "Sokrates-Dionysos Olayı" başlığında ifade ettiği, Batı metafiziğinin gerçek çelişkisi olan akıl-içgüdü (duygu) karşıtlığına bağlı olarak yeniden değerlendirildiğinde, Nihilizm ile sonuçlanan bu süreçten nasıl çıkılacağına dair Nietzsche'nin özgünlüğü olarak temellendirilecek olan iyimser olmayan umuttan[10] da söz etmek mümkün hale gelmektedir. Bu bağlantılardan dolayı

[10] Nietzsche'nin amacıyla örtüşen ve *Dionysosçu Kötümserlik* olarak ifade ettiği düşünce biçiminin özü burada Terry Eagleton'un *İyimser Olmayan Umut* adlı eserinden esinlenerek ifade edilmektedir (Eagleton, 2017: 19).

Nietzsche'nin Nihilizme, Antik Yunan'a ve tragedyayı doğuran kültüre yönelik analizlerini birbirinden bağımsız değerlendirmenin mümkün olmadığı açıkça görülmektedir.

1.1.1. Nietzsche'nin Eleştirilere Yanıtı: Önsözler

Tragedyanın Doğuşu'nun her iki önsözü, yalnızca döneminin değil aynı zamanda günümüzün estetik ve bilim çevrelerinde Nietzsche'nin öne sürdüğü savlara dair uyandırdığı kuşkulara ve yanlış anlaşılmalara yanıt olma niteliğini sürdürmektedir. Özellikle ikinci önsöz, Nietzsche'nin refleksiyonu olarak amaçları ve savları arasındaki dönemsel farkları göstermekte, örtüşmeler ise aslında felsefesinin özgünlüğünün nasıl açığa çıktığına işaret etmektedir.

18.yy'da Alman düşünme kültürünü biçimlendiren ve Nietzsche'ye dek uzanan kaygı, Fransız Devrimi ve Aydınlanmasının etkisiyle Alman ulusunun siyasi ve kültürel birliğinin nasıl sağlanacağı sorunu ile ifade edilebilir. Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinden farklı olarak Almanya'nın, siyasi ve kültürel olarak bağımsız, olgunlaşmış bir ulus devlet niteliği taşımaması, bu dönemin düşünürleri açısından çözülmesi gereken en önemli sorundur. Hatta temenni ya da geçmişe öykünme olarak kabul edilebilecek "Büyük Alman ruhu" söylemi bu çerçevede anlam kazanır. Bu sorunun aşılmasını sağlayacak yeni kültürün nasıl üretileceği kaygısı ise sanat, tarih ve eğitim alanlarını birleştiren tartışma zeminini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Antik Yunan kültürü, Alman Klasizm'i, İdealizm'i ve Romantizmi'nde, felsefe, sanat ve eğitimin eşsiz bir örneğini temsil ettiği için, Alman kültürünün inşasına ve yeniden üretilmesine olanak sağlaması açısından model alınmaktadır. Bu eğilim, tartışmanın zeminini özellikle Yunan sanatını açığa çıkaran tarihsel ve psikolojik koşulların anlaşılmasına doğru evriltir. Çünkü sözü

edilen sorunda yalnızca sanat "birleştirici" ve bütünleştirici bir katalizör görevini yüklenebilir.

Buna göre, ilk önsözde -Nietzsche'nin yaşamı boyunca vurguladığı gibi- sanatı, yaşamın en yüce görevi ve asıl metafizik uğraşı olarak temellendirmek esas amaçtır. Bu amacın geri planında ise Almanya'nın ulusal birliğinin nasıl sağlanacağı ve Alman kültürünün yozlaşmasının (*décadence*'ının) önüne nasıl geçileceği kaygısı yatmaktadır. Bu nedenle Alman sorunu ile estetik bir sorunu "varoluşun ciddiyeti"(tragedya) temelinde ele almak, bu amacın yerine getirilmesinde Nietzsche'nin stratejisidir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda ve Nietzsche'nin erken dönem metinlerinde açıkça etkisi kabul edilen A. Schopenhauer ve R. Wagner ile kurulan düşünsel ortaklık, bu amaç doğrultusunda gerçekleştir. Schopenhauer ve onun felsefesinin en yaratıcı temsilcisi olarak değerlendirilebilecek Wagner; Dionysosçu kötümserlik, trajiklik görünüş-gerçek ayrımı, isteme ve tasavvur kavramları arasındaki ilişkiler gibi temel kavramlar bağlamında *Tragedyanın Doğuşu*'nun metafizik arka planının örülmesinde en önemli referanslardır.

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* ile ivedi olarak ele almak zorunda olduğu "Alman sorunu"nun çözümünde, Wagner'in operaları hem biçim hem içerik olarak Dionysosça yaratının bir örneği olarak değerlendirilir. Önsöz, Richard Wagner'e ithafen yazılır ve orijinal basımda Prometheus'un zincire vurulmuş görseli ile sunulur.[11] Bu anlamda önsöz, Prometheus figürü ile Wagner arasında kurulması gereken bir bağlantının Nietzsche açısından önemine işaret eder. Wagner ve Prometheus ile sembolize edilen bu giriş, Nietzsche'nin sözü edilen sorunlara çözüm önerisinin ipucudur. Nietzsche *Tragedyanın*

[11] Prometheus, Zeus'un karşıtı olarak, Olympos Tanrılarına (gökyüzüne) karşı, yeryüzüne bağlı bir figür olarak Tanrılar ve insanlar arasındaki egemenlik mücadelesinin en önemli sembollerinden birisidir. Nietzsche'nin Wagner'e ilişkin görüşlerindeki köklü değişimden kaynaklı olarak çalışmada Wagner yerine Prometheus figürü merkeze alınacaktır.

*Doğuşu'*nda tıpkı Prometheus gibi, Wagner'i Alman Tinin uyanışını sağlayacak bir kurtarıcı olarak tanıtmaktadır.

Ancak Nietzsche'nin düşünsel izleğindeki gelişimle birlikte, görüşlerinde -daha sonra ayrıntılı biçimde gösterileceği üzere- düşünsel kopuş olarak tanımlanabilecek bir değişim söz konusudur. Almanya'nın kültür sorunu önemini korusa da, ilerleyen dönemlerde Nietzsche'nin Schopenhauer ve Wagner'e duyduğu hayranlık, yerini bir tür düşmanlığa bırakır. Buna göre Wagner'in bir kurtarıcı olarak sunulması artık tamamen bir yanlış anlaşılmadır (EH: 62). Dolayısıyla Wagner artık, Nietzsche'nin kendisini alt etmek üzerine kurduğu oyununun bir karşı figürüne dönüşür. Aradan geçen zamanda gerçekleşen sözü edilen köklü değişim ve metne dönük eleştiriler, Nietzsche'nin, *Tragedyanın Doğuşu'*na on dört yıl sonra özeleştiri denemesi olarak tanımladığı bir sonsöz eklemesini gerektirir.

Nietzsche ikinci önsözde, metninin hem biçim hem de içerik olarak bazı yönlerden "kendisine büsbütün yabancı durduğunu" belirtir. Bunun yanı sıra benimsediği üslupla ilgili karanlık yönler ve daha önemlisi öne sürülen savların gerekçelendirilmesindeki yetersizlikler şu biçimde kabul edilmektedir:

> Tekrar ediyorum: Bugün onu imkânsız bir kitap olarak buluyorum. Duygusal, bazı yerlerde efeminelik bağlamında tatlı, tempoda istikrarsız, mantıksal arılık arzusundan yoksun, fazlaca ikna olmuş ve bu nedenle iddialarını kanıtlamak için çok kibirli, şüpheli, imgelem için hiddeti ve imgeleminde karma karışıklığı ile kötü yazılmış, beceriksiz, utanç verici olduğunu ilan ediyorum…(BT: 5-6).

İki önsöz arasında geçen zamanda *Tragedyanın Doğuşu*, Wagner hayranlarının methiyeleri ile bir başucu kitabına dönüşürken, aynı zamanda ironik bir şekilde bilim

çevrelerinin yoğun eleştirilerinin konusu olmuştur. Konu ile ilgili sıkça başvurulduğu için bilim çevrelerini temsilen Wilamowitz'in eleştirisi şu şekilde özetlenir: Nietzsche'nin Yunan metinlerini tarihsel bağlamda anlayacak bilimsellik ve nesnel bakış açısından yoksun olduğu, Wagner ve Schopenhauer propagandası için metinleri öznel bir aşırı yorumla ele aldığı, J.J. Winckelmann'ın otorite eserinden ve arkeolojik kanıtlarından habersiz ve tarihlerde ise yanılgıları olduğu yönündedir (Young, 2017: 226). Her iki eleştiri de özü itibarıyla Nietzsche açısından bir yönüyle metnin yanlış anlaşıldığının, bir yanıyla da geçmiş takıntılarından kurtulmanın göstergesi olarak sahiplenilmektedir. Metnini kuşku götürür olarak nitelendirdiğini göz önünde bulundurarak Nietzsche'nin bilim çevrelerinden gelen eleştirilerin haklılık payını bir ölçüde doğruladığı kabul edilmelidir. Bunun yanı sıra metnin karanlık ve anlaşılmayan yönlerine ışık tutan bir dizi soru ile nasıl anlaşılması gerektiği konusunda okuyucuyu yeniden yönlendirir. Nietzsche'nin bu metinde geliştirdiği düşüncenin sistematik bir biçimde ele alınması ancak, bu soru dizisi göz önünde bulundurularak olanaklıdır.

1.1.2. Nietzsche'nin Temel Soruları

Söz konusu soru dizisini, Nietzsche'nin kişisel kaygısını birleştiren iki sorunun uzantısı olarak düşünmek gerekir. Birincisi "Yunanlıların ve Yunan sanatının sözde "neşesi'" ne koyulan temel soru ve ikincisi "neden şimdi" sorusunda dile getirilir (BT: 3). "Yunan neşesi" ifadesi sanatın kökeninin iyimserlik temelinde açıklanmasını tartışmaya açmak içindir, diğer soru ise öncesinde Nihilizm ile ilgisi bağlamında dile getirilen kendi çağının sorununa açılır. Bu aynı zamanda geçmişin "şimdi" için yeniden değerlendirilmesinin yöntemsel ipucunu (soykütük) verir. Bu soruların doğurduğu diğer sorular ise şu şekilde sıralanır:

> -Müzikten? Müzik ve tragedya? Yunanlılar ve tragedyanın müziği? Yunanlılar ve kötümserliğin sanat yapıtı? Bugüne kadarki insanların en eğitimli, en güzel, en gıpta edilen, yaşamaya en çok ayartan türü, Yunanlılar- nasıl? Tam da onlar mı tragedyaya gereksinmişlerdi? Dahası- sanata? Niçin- Yunan sanatı? (TD: 8)

Nietzsche Yunanlıların sözde "neşesi" ifadesi ile Yunan sanatının kökenine ilişkin kendisinden önce ortaya atılan teorilere gönderme yapmakta ve bu teorilere karşı çıkmaktadır. Yunan sanatının kökenini iyimserlik göstergesi olarak ele alan yaklaşımları sorunsallaştıran bu soruya itiraz varoluşun kökenselliğine açılır. Dolayısıyla bu konu genel kanının aksine, ne yalnızca estetiği ilgilendiren tali bir konudur ne de yanlış değerlendirildiği üzere estetiğin kendisi gibi diğer bilgi türlerinden farklı olarak haz, zevk, eğlence konusudur. Aksine Yunan "neşesi" ne koyulan bu soru, estetiğin kültür ve yaşam için derin, varoluşa içkin anlamını kapsayan nitelikte ivedilikle tartışılması gereken bir sorundur. Nietzsche'nin bu sorunu nasıl dönüştürdüğü ise Winckelmann ve Lessing arasındaki tartışmanın genel hatlarıyla ortaya koyulması ile anlaşılacaktır.

1.2. İyimserlik Bağlamında Winckelmann'dan Lessing'e: *Laokoon'*nun Çığlığı Sorunu

Şiir ile plastik sanatlar arasındaki ilişki sorunu, Antik Yunan'da köklenir ve 18.yy'ın estetik tartışmalarında yeniden biçimlenir. Güzelin ne'liği, nasıl bir yaratım sürecinin sonucunda ortaya çıktığı ve nasıl yansıtılması gerektiği ile ilgili temel tartışmanın içinde şiir ve plastik sanatlar, aynı yaratıcı gücün iki yüzü gibi değerlendirilir. Yunan şairi Simonides'in iki türü birbirine indirgeyen tanımına göre "resim sessiz şiir, şiir ise konuşan bir resim"dir. Peki korkunun, acının, çaresizliğin ve dehşetin kontrolsüz dışavurumu olarak ifade edilebilecek çığlık, plastik sanatlarda nasıl tasvir edilmelidir? İşte Laokoon heykel grubunu tartışmanın odağına sokan bu sorudur. Bu anlamda

Winckelmann ve Lessing arasındaki tartışmanın başlığı Laokoon'un çığlığı olarak konulabilir. Tragedya, her iki sanat yani plastik sanatlar ve şiirin eşsiz birlikteliğinin ürünü olduğu için "Laokoon'un çığlığı" tartışması Nietzsche için çıkış noktası kabul edilebilir.

Alman kültürü ile antik Yunan arasında organik bağ kurma çabası, J.J. Winckelmann'dan başlayarak Lessing, Hölderlin, Hegel, Schiller, Schopenhauer, Goethe, Wagner gibi klasik Alman kuramcılarının eleştirileri ve özellikle Nietzsche'nin özgün katkısı ile 20.yy'ın ortalarına kadar etkisini sürdürür.[12] Antik Çağ'ın sanat yapıtlarını tarihsel gelişimleri bağlamında değerlendiren J.J. Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi* adlı metninde öne sürdüğü sanat teorisi, gerek söz konusu çabanın gerekse şiir ve plastik sanatların plastik sanatların lehine değerlendirildiği yaklaşımın kaynağıdır. J.J. Winckelmann, sanatın özünün ve görevinin belirlenmesinde Antik Yunan resim ve heykel sanatlarını -özellikle Laokoon ve Apollon heykellerini-merkeze alarak literatürde "soylu yalınlık, dingin yücelik" olarak bilinen ve sonrasında Lessing, Goethe ve Schiller'in eleştirileri ile dâhil olduğu Klasizm'in[13] ana referansı olan yaklaşımı geliştirir. Gotthold Ephraim Lessing'in *Lacöön (1766)* metni Winckelmann'la girilen polemiğin doğrudan göstergesidir. Winckelmann'ın önemi, yalnızca Antik Yunan sanatının kökeni üzerine saptamalarında değil bunun yanı sıra geliştirdiği teorinin aynı zamanda modern sanat eserlerinin değerlendirilmesi için ölçütler sunmasında yatmaktadır (Sweet, 1999: 348). Bunun yanı sıra Winckelmann'ın sanatın mahiyeti, görevi ve üslup farklarına dair

[12] Alman felsefesi açısından bu durumdaki ilginin büyüklüğü "Yunan takıntısı" biçimindeki ifadeden anlaşılmaktadır (Young, 2017: 226).

[13] Klasizm, Antik Yunan ve Roma dönemindeki kültürün yani Klasik Çağ olarak adlandırılan döneme duyulan ilginin sanat dallarına etkisidir. Söz konusu ilgi, gün yüzüne çıkan Pompeii ve Herculanium'daki kazı çalışmaları sonrasında elde edilen bulgulardan etkiler taşır (Demiralp, 2015:23-24). Winckelmann'ın bu kazılara dair gözlemleri ve değerlendirmeleri söz konusu ilgiye kaynaklık eden en önemli metinlerden birini oluşturur.

geliştirdiği kuramda, Lessing tarafından işaret edilen zayıflıklar ve bunlara ilişkin çözüm önerileri, Nietzsche'nin Yunan sanatının kökeni ve tragedyanın diğer sanat dalları arasındaki eşsiz yerine ilişkin analizlerinin çıkış noktasını oluşturur. Sonuç olarak, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda öne sürdüğü tezler Winckelmann'ın belirlediği bu tartışma dolayımında gelişir. Bu nedenle aynı zamanda iyimserlik bağlamında ele alınması gereken bu kuramın nasıl temellendirildiğine kısaca değinmek gerekir. Burada bizi ilgilendiren Winckelmann'ın Apollon heykellerine ve heykeltraşlığa dayanarak yorumladığı Helen kültürü ile Nietzsche'nin yorumu arasındaki ilişkinin anlaşılmasıdır.

Winckelmann'ın ifadesiyle: "Bütün güzellikler birlik ve yalınlık nedeniyle yüce olur, yaptığımız işler ve sözlerimiz de birlik ve yalınlık nedeniyle yücelir; zira kendi içinde büyük olan bir şey yalın şekilde yerine getirilir ve sunulursa, yüce olur" (Winckelmann, 2012: 128). Buna göre bir sanat yapıtının "güzel"i temsil etmekteki yetkinliğini ve kendi içindeki bütünlüğünü belirleyen şey, tıpkı Yunan heykellerindeki mükemmel örneklerindeki gibi uyumun, sakinlik, sessizlik ve soyluluğun ahenkli birlikteliği olmaktadır. Bu anlamda, ona göre yücelik duygular ve akıl arasındaki kadim mücadelede, duyguların hoyratlığında ve kabalığında ele geçirilmiş insanın sıradan temsilinde değil, aklın duygulara egemenliğiyle elde edilen tanrısal dinginliğinde elde edilir. Winckelmann'ın sözleriyle aktarmak gerekirse:

> Görünüşe göre yüce üslubun ilkesi, tanrıların ve kahramanların yüzlerini, duruşlarını duyarlıktan ve öfkeden uzak, duyguları denge içinde, barışçıl, her zaman aynı ruh haliyle tasarlamak olduğu zaman belirli bir zarafet aranmamış ve de sunulmamıştır. Ancak ruhun bu anlamlı ve konuşan sessizliğinin ifadesi yüksek bir anlayış gücü gerektirir. Platon'un dediği gibi 'Zira zorbalığa değişik biçimlerde öykünmek mümkündür; ama dingin, bilge bir varlığa ne kolayca öykünülebilir ne de öykünülmüş olan kolayca kavranabilir (Winckelmann, 2012: 188).

Sanatın özünü ve üslubunu betimlediği bu yaklaşım ise Apollon ve Laokoon olmak üzere hem mitolojik hem de birer sanat eseri (heykel) olarak iki figürün[14] yorumundan türemektedir. Bunun yanı sıra Platon'un diyalogları da aynı zamanda birer sanat eseri olarak bu yetkinliğin doruğu olarak öne sürülmektedir. Laokoon'u önemli kılan ise mitolojik öyküsüyle iç içe bir ustalığın göstergesi olmasıdır. Buna göre Laokoon figürünü söz konusu edilen estetik formülasyonun konusu kılan, ilerideki bölümlerde ayrıntılı bir biçimde tartışılacağı üzere tıpkı mitolojide olduğu gibi tragedyalarda da olay örgüsünü harekete geçiren suç* ve trajik kahramanın yaşamını tamamen değiştiren* suçun cezası karşısındaki duruşu olmaktadır.

Kısaca değinmek gerekirse Laokoon'un trajik hatası iki farklı öyküye dayanır. Birincisi Troya savaşında kentin savunulmasına yardım ederek, diğerinde ise rahibi başka bir deyişle koruyucusu olduğu tapınakta sevişerek tanrı Apollon'a karşı suç işlemiştir. Bu suç, insan ve tanrı arasındaki ilahi sınırın aşılması anlamına gelmektedir (Babich, 2017: 175). Suçun cezası ise Laokoon'un oğullarıyla birlikte yılanlar tarafından öldürülmesidir. Laokoon figürünü öne çıkaran, yaklaşan ölümünü ağırbaşlı bir sessizlikle karşıladığını gösteren temsilidir. Laokoon, ölmekte oluşunun ayaklandırdığı duygularını yatıştırmaktadır. Bu durumda ölümlü olmak karşısındaki dehşet, acziyet ve çaresizlik,

[14] Winckelmann'a göre Tanrıların en güzeli olarak nitelendirilen Apollon'un heykeli aynı zamanda ideal erkeğin temsilidir (Winckelmann, 2012: 135- 136). Bunun yanı sıra, tahrip olmaktan kurtulmuş bütün Antikçağ eserleri arasındaki sanatsal en yüce ideali temsil etmektedir (Winckelmann, 2012: 306). Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı metninde Apollon-Dionysos mücadelesini yaşamın eril ve dişil güçlerine benzetir. Buradan hareketle Apollon'un eril öğe olarak kabulünü Nietzsche'nin de sürdürdüğü söylenebilir.

*Trajik hata ya da suç, ***hamartia*** kavramı ile ifade edilmektedir. ***Hamartia*** trajik kahramanın sınır ihlalini dile getirir. Bu sınır, tragedyalarda insan ile tanrı ya da Prometheus ile Zeus örneğinde olduğu gibi titan-tanrı arasında olabilir. Babet Babich, sınır ihlalini Nietzsche'ye gönderme yaparak "İnsanca, pek insanca" (human-all too human) biçiminde ifade etmektedir (Babich, 2017: 175).

* Trajik suçun işlenmesine bağlı olarak trajik kahramanın tüm yaşamının alt üst oluşunu ifade eden Türkçe'de baht dönüşü olarak karşılanan kavram ise ***peripeteia***'dır.

soylulukla alt edilmektedir. Winckelmann'ın, Laokoon'a ilişkin betimlemesi şu şekildedir:

> İfadenin çeşitliliği ve birçok değişikliği, güzel üsluptaki uyuma ve yüceliğe halel getirmiyordu; ruh sadece durgun yüzeyin altındaki su gibi kendini belli ediyor ve asla hırçın bir şekilde ortaya çıkmıyordu. Acıyı betimlerken en büyük ıstırap, Laokoon'daki gibi gizli kalıyor ve sevinç, yaprakları pek kımıldatmayan sakin bir rüzgâr gibi bir Bacchante'nin yüzünde, Naksos Adası sikkelerinde dolaşıyor. Sanat, Aristoteles'in akıl hakkında dediği gibi, tutkularla felsefe yapıyordu (Winckelmann, 2012: 191).

Laokoon'un yüzü, ağzının yarım bir biçimde açık olarak temsili, acı karşısında yenilgiyi değil, ıstırabın büyüklüğü ile ruhunun başa çıkabilme yüceliğini göstermektedir. Büyük bir ruhu göstermek, doğadaki güzelliğin taklidini aşmak anlamına gelmektedir. Bu anlamda sanatçının edimi, kendi ruhundaki ahlaki gücü sanat eserine yansıtmaktır (Lessing, 1935: 22).

Ancak hemen belirtilmelidir ki Winckelmann, Laokkoon ve Apollon heykellerinden ve dolayısıyla heykel sanatından yola çıkarak geliştirdiği bu formülün, bütün Yunan sanatını açıklayan duygu olmadığını kabul etmektedir. Homeros'tan itibaren düşünüldüğünde Yunan sanatı acı, şiddet, çılgınlık, dehşet, çaresizlik gibi anlatılarla doludur (Sweet, 1999: 347). Özgül olarak ise tragedya diğer sanat türlerinden farklı olarak, tam da bu kötücül duyguların canlılığını aktarmakla ve yaşatmakla doruğa ulaşmaktadır. Bu durumda Winckelmann'a göre bu türler, olgunlaşmamış Yunan sanatının ilkel biçimlerinin ifadesidir ve resim ve heykelde olduğu gibi incelikli, yetkin anlatımın örneği değildir. Winckelmann, Yunan sanatının evrimi bağlamında değerlendirildiğinde epik ya da tragedyayı sanatsal anlatımın gelişmemiş türleri olarak sınıflandırır. Dolayısıyla sanatın ifade biçimi Homeros'un destanlarından ve

tragedyalardan zamanla, tıpkı heykel sanatında olduğu gibi Platon'un diyaloglarında görülen mantıksal akıl yürütmelerle örülü bir sadeliğe doğru yetkinleşmiştir (Sweet, 1999: 348).

Peki, gerçekten Laokoon çığlık atmalı mı atmamalı mı? Lessing, Winckelmann'ın Laokoon heykeli için yaptığı çıkarımları haklı bulmakla birlikte, Virgile'in *Eneide*'in ikinci kitabında anlattığı Laokoon'un korkunç çığlıklar attığını öne çıkararak onun çelişkisini göstermektedir. Hatta ona göre Winckelmann "Laokoon, Philoctete gibi ızdırap çekiyor…" sözlerine rağmen, Sophokles'in tragedyasında Philoctete'ın haykırışlarının Lemnos adasını inlettiğini göz ardı etmektedir (Lessing, 1935: 22-23). O halde Lessing, Virgile ve Sophokles'in heykeltıraşlardan farklı olarak trajik kahramanın isyanını çığlıkla temsil ederek sanata ihanet edip etmediklerini gündeme getirmektedir. Bunun yanı sıra; Çekilen derin acının ve öfkenin kontrolsüz çıkışı olan çığlık, trajik kahramanın ahlaki olarak alçalması mıdır? Bu büyük şairler sanat kurallarını hiçe mi saymışlardır? Çığlık yalnızca ahlaki bir zaafın mı belirtisidir? Bu sorular Winckelmann'ın geliştirdiği estetik teorinin cevapsız bıraktığı sorulardır. Çünkü Lessing'e göre eylemleri ile yüksek varlıklar olan ancak duyguları ile tıpkı insan gibi olan Homeros'un kahramanları ya da Tanrı'lar ızdıraba, acıya ve bunların dışa vurumu olan haykırışa yabancı değildir (Lessing, 1935: 23). Bunu Lessing'in şu ifadesinde açıkça görmek mümkündür:

> " Öyle ise mademki eski yunanlılarda haykırmak, bağırmak ruhun büyüklüğü ve kuvveti ile pek ala uyuşabiliyor, o halde grek san'atkarı (Virgile) in yaptığı gibi (Laokoon)u haykırırken göstermedi ise, bu da ızdırabın şiddetli bir şekilde ifadesi ahlaki kahramanlıkla uyuşmaz olduğu için değildir (Lessing, 1935: 24).

Dolayısıyla Lessing'e göre Winckelmann'ın savunduğu gibi sanatçının ruhun soylu yükselişini yansıtmak amacı ile Laokoon'nun çığlık atmadığına ilişkin düşüncesi, sanatçı için bir yasa ya da ahlaka dayanan estetik bir ölçüt olamaz. Bu anlamda sanatçının seçimi ahlaki değil, bütünüyle sanat türlerinin kendi doğasında belirlenen estetik bir tercih olarak anlaşılmalıdır.

Lessing'e göre görsel sanatlar ve edebi sanatların tümünü birden açıklayabilecek temel bir ilke öne sürmek şüphelidir. Bu anlamda resim, heykel, şiir ve tragedya arasında temel farklar göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla Winckelmann görsel sanatları temele aldığı için Lessing'in dikkat çektiği gibi zayıflıkları olan bir kuram öne sürer. Her bir sanat türü kendine özgü değerlendirme ölçütüne göre kuramsallaştırılmak durumundadır. Aksi takdirde Winckelmann'cı soyluluğun, sessizlik ve yalınlık ölçütüne göre korku, dehşet ve cinnet temalarıyla örülü tragedyalarda güzellikten söz etmek olanaksızlaşmaktadır.

Lessing, Aristoteles'in tragedya teorisini temele alır. Tıpkı onun gibi Lessing de tragedyanın izleyici üzerindeki etkisini onun en önemli işlevi olarak görmektedir ve tragedyanın özünün heykel sanatından farklı olarak duygu akışı olduğunu savunur. Lessing'in amacı, Fransız yeni klasik dramanın örneklerinin bozuk olduğunu göstermektir. Bunu gösterebilmek için Aristoteles'in *katharsis* olanağı için "şiirsel adalet"in sağlanmasıyla gerçekleşeceği yönündeki savından hareket eder. Buna göre tragedyanın yetkinliği nesnel ve rasyonel ve aynı zamanda ahlaki bir dayanağın sağlanması esasına bağlıdır. Bu olanak kahramandaki ahlaki kusur olarak tanımlanan trajik hata (*hamartia)*'da temellendirilir. Bu nedenle Lessing açısından tıpkı Aristoteles'te olduğu gibi tragedya, ahlaki öğreticilik ile tanımlanan işlevini yerine getirmelidir. Bu işlev ahlaki olarak kusurlu, akıl dışı karakterin, ahlaki rasyonel kısıtlarla izleyicinin

düzeltilmesini sağlar. Lessing'e göre ancak bu işlevin yerine getirilebildiği koşulda trajik güzellik söz konusudur (Sweet, 1999: 350).

Nietzsche, Lessing'in farklı sanat dalları için farklı güzellik normları olduğu yönündeki eleştirisinden yola çıkar. Buna göre sanatın Winckelmann'ın önerisinden daha karmaşık, daha derin belki daha karanlık ve uğursuz yönü olduğuna işaret ederek, anlamını Yunan tragedyasında bulan bir kurama kapı aralar. Ancak Lessing, her ne kadar sanat türleri arasında farklar olduğunu iddia etse de görsel ve edebi sanat dallarının iyimser ve rasyonel bir dünya görüşünün ürünü olduğu konusunda Winckelmann ile aynı çizgide buluşur. Lessing, Nietzsche kadar ileri gitmek istememiştir- Bu durumda Sweet'in eşiği geçenin Nietzsche olduğu tespiti ise dikkate değerdir (Sweet, 1999: 350). Lessing, tragedyadaki güzellik ve yetkinlik sorununu Aristoteles'in *katharsis* kavramına bağlı olarak yanıtlamakla, Nietzsche açısından gerçekleştirdiği eleştiriyi geriye çeker. O halde bu eleştirinin ardından yanıtlanması gereken esas soru, tragedya türünde güzellik ve yetkinliği gösteren ölçütlerin, iyimserlik karşıtı olarak nasıl temellendirileceğidir. Asıl konu iyimserlik karşıtlığından ibaret değildir. Başka deyişle Nietzsche'nin hesaplaşması basitçe iyimserliğe karşıt bir biçimde kötümserlik savunusu değildir. Esas hesaplaşma konusu iyimserlikten ziyade, onun tarihsel sonucu olarak değerlendirilmesi gereken ve Nihilizme bağlanan kötümserliğin nasıl aşılacağı sorunudur. Bu anlamda kartezyen felsefe eleştirisi bağlamında yolları kesişen ve eğitici olarak tanımladığı Schopenhauer, sözü edilen tartışmada Nietzsche'nin öğretmeni ama ironik biçimde esas hedefidir. Çünkü Nietzsche, tragedyanın doğuşunu, Yunanlıların kötümser olmadıklarının kanıtı olarak temellendirmektedir. Bunu Nietzsche'nin şu ifadesinde açıkça görmek mümkündür:

> 'Yunanlılık ve Kötümserlik': Daha başka anlama çekilmeyecek bir başlık olurdu bu: Çünkü aslında Yunanlılar kötümserliğin üstesinden nasıl geldiler, onu nasıl yendiler, öğretilen buydu ilk

> kez olarak…Tragedyanın ta kendisi, Yunanlıların kötümser olmadıklarının kanıtıdır: Schopenhauer her konuda olduğu gibi bunda da yanılmıştı (EH: 58).

Burada ifade edildiği üzere Yunanlıların aştığı kötümserlik, Schopenhauer'un kartezyen felsefeye karşı olarak geliştirmiş olduğu kötümserliktir. Nietzsche'ye göre Schopenhauer'cu kötümserlik, nihilizmi aşmak bir yana ondan beslenir yani bir bakıma onun çocuğudur. Bu kötümserlik türü Budizm'in de etkisiyle, eylem yerine bir tür eylemsizliği ve dolayısıyla mevcut olana boyun eğmeyi salık verir. Buradan hareketle Nietzsche'nin iyimserlik ve kötümserliğin, geleneksel Batı metafiziğinden beslenen biçimlerini Dionysosça kötümserlikten ayırmak istediği açıkça görülmektedir. Yanı sıra Nietzsche, Batı kültürünün doğuşu ile trajik kültürün ölümünü; bunun sonucunda iyimserlik-kötümserlik karşıtlığının kısır döngüsünde "gelişen" kültürü yozlaşmış, hastalıklı kültür olarak teşhis etmektedir. Böylece trajik çağın açığa çıkardığı kültürü sağlıklı kültür olarak ayırmaktadır. O halde iyimserliğin ve kötümserliğin ötesinde tragedyanın doğuşu nasıl temellendirilebilir? Acı, çirkinlik ve uyumsuzluğun temsili olan insan, kendi varoluşunu nasıl haklı kılabilir? Bu soruları Nietzsche'nin ifadesi ile "çirkin, uyumsuz ve trajik efsanenin içeriği nasıl estetik bir zevki teşvik edebilir? Sorusuyla birlikte düşünmek, geleneksel estetik anlayışının dışına çıkma olanağıdır ve estetiğin insan varoluşu ile girift yapısını deneyimleyemeye açılmaktadır.

1.3. Kötümserlik Bağlamında Nietzsche'nin Schopenhauer Eleştirisinin Kökleri

Tragedyanın kökeninin kötümserlik bağlamında ele alındığı bu bölümde, Nietzsche'nin Schopenhauer felsefesi dolayımında geliştirdiği eleştiri ve bunun kavramsal çerçevesinin nasıl biçimlendiği tartışılmaktadır. Çünkü Nietzsche'nin Schopenhauer'la karşılaşması, kendi projesi olan "değerleri yeniden değerlendirme" amacına olanak sağlayacak düşünsel yol ayrımını içinde barındırır. Nietzsche'nin

Dionysos'ca kötümserlik (Dionysischer Pessimismus) ve sonrasında *güç istenci (Der wille zur macht), bengi dönüş (eternal recurrence), amor fati* olarak adlandırdığı kavramlar, dile getirilen yol ayrımı dolayımında anlam kazanmaktadır. Nietzsche felsefesinin özgünlüğü olarak kabul edilmesi gereken söz konusu ince ayrımın anlaşılması ise düşünürün, Schopenhauer'dan ödünç aldığı kavramları, *Tragedyanın Doğuşu*'nda yeniden değerlendirdiği ve felsefe tarihinde kendisine ait yenilikler olarak tanımladığı *Apollon -Dionysos* ve *décadence* kavramları bağlamında nasıl yapısöküme[15] uğrattığının serimlenmesine sıkı sıkıya bağlıdır. Bir dünya görüşü ve Batı metafiziğinin yazgısı olarak *Nihilizm-kötümserlik ilişkisi'*nin yanı sıra açımlanması gereken bu kavramlar *isteme (wille), tasavvur* (*vorstellung), bireyselleşme ilkesi (principium ındividuationis) ve maya örtüsü*dür.

Schopenhauer'dan Nietzsche'ye devrolan düşünsel miras, dünyanın olası dünyaların en kötüsü olduğuna savı üzerinde yükselir. Bu düşüncenin Schopenhauer felsefesinin ana kavramı olan isteme bağlamında temellendirilebilmesi, Hindu upanishadlarda sıkça kullanılan *maya örtüsü* ve *bireyselleşme ilkesi* kavramları arasında kurulan ilişkinin gösterilmesine bağlıdır. Bu sebeple Schopenhauer, Kant'ın *fenomen (erscheinung) ve kendinde şey (ding an sich*) arasında yaptığı ayrımdan hareketle *isteme* ve var olanlar arasındaki ilişkiyi *maya örtüsü* aracılığıyla yorumlamaktadır. Hint felsefesinin, Batı metafiziğinin temeli olan hakikat kavramına ve buna bağlı olarak görünüş-gerçeklik ayrımına etkisi, Platon'dan sonra Schopenhauer'a kadar örtük kalmış

[15] Yapı söküm (*deconstruction*) her ne kadar doğrudan Derrida'nın geliştirdiği felsefi yaklaşımı tanımlayan bir terim olsa da soykütük yöntemin bir görünümü olarak değerlendirilebilir. Nietzsche, 1960 sonrasında özellikle çağdaş Fransız felsefesinin Deleuze, Derrida ve Foucault gibi önemli düşünürlerini derinden etkiler. Derrida'nın yapısöküm yöntemi, Deleuze'un *Nietzsche ve Felsefe* metni ya da Foucault'nun doğrudan soykütük yöntemi kullanması bunun en açık göstergesidir. Bunun için bknz (Ward, Joseph (2007) Geneolology and its Shadows/ Reading Nietzsche with Deleuze, Foucault, and Derrida

olması yüzünden araştırılması gereken bir kökendir. Schopenhauer metafiziğinin kavramsal arka planını onun tragedya yorumu bağlamında irdelemeyi gerektiren bu ilişkinin anlaşılması için öncelikle Descartes ve Kant'ın kurucu özne fikri dolayısıyla değişen bilgi anlayışına kısaca yer verilmesi gerekmektedir. Zira Nietzsche'nin Batı metafiziğine dönük eleştirisinin odağında duran neyi bilip neyi bilemeyeceğimizle ilgili temel sorun, *ego cogito*'dan *transendental ego*'ya doğru gerçekleşen Kant'ın "Kopernik Devrimi"ni duyulur ve düşünülür dünya ayrımı bağlamında anlamayı gerektirir. Bunun için çalışmanın konusuyla ilintili olarak Schopenhauer'un *İsteme ve Tasavvur olarak Dünya (Die Welt als Wille und Vorstellung)* metninde yaşamın trajikliğinin tragedya ile bağının tartışıldığı bölümler olan üçüncü ve dördüncü bölümler temele alınmaktadır.

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* kitabı, hatta diğer erken dönem çalışmaları[16] genellikle Schopenhauer'un *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı temel eserinde geliştirdiği metafizik düşüncenin tekrarı olarak yorumlanmaktadır. Schopenhauer felsefesinin ana temaları şunlardır: Yaşam özü hiçlik olan sonsuz bir kaynaktır. Bütün varoluş kör, doyumsuz, irrasyonel bir ilke olarak tanımlanan *istemen*in kendisini nesneleştirmesinin sonucudur. Kendinden menkul bir anlamı olmayan bu yaşamda insan, varoluşun anlamsızlığı ve istemenin sonsuzluğu arasında acı ve ıstırap dolu bir ömrü yüklenmek durumundadır. Temel duygusu acı olan böylesi bir yaşamda insanın acıdan kurtuluşu sanat deneyimi sayesinde mümkün olmaktadır.

---

[16] Schopenhauer ile Nietzsche arasındaki düşünsel yakınlığı -ki bu aynı zamanda uzaklıktır- açığa çıkarmayı amaçladığımız bu bölümde işaret edilen ve söz konusu etkileşimin yoğunlaştığı erken dönem metinleri şunlardır: "Ahlâk Ötesi Anlamda Doğru ve Yalan Üzerine*" (Über Wahrheit und Lüge im ausser moralischen Sinne)* (1873), *Yunanların Trajik Çağında Felsefe* (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*) (1873), *Çağa Aykırı Düşünceler* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*) (1873–1876)'dir.

Varoluşun anlamsızlığı, yaşamın temel duygu durumunun acı oluşu, otantik bir yaşamın olanaklılığı bağlamında sanata biçilen kurtarıcılık misyonu, Nietzsche'nin tüm yaşamı boyunca terk etmeyeceği düşünceler olarak belirlenmelidir. Kaldı ki Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu'nda* ve *Şenbilim*'de, Schopenhaur'un *maya perdesi* ve *bireyselleşme ilkesi* kavramlarını doğrudan kullanmaktadır. Bu benzerlikler dolayısıyla Nietzsche'nin tragedya sanatının kökenini açımlamak için başvurduğu *Kökensel Birlik* (Ur-eine), Apollon ve Dionysos kavramları, Schopenhauer'un *tasavvur* (vorstellung) ve *isteme* (wille) kavramlarıyla eşleştirilerek değerlendirilebilir. Bu nedenle yakın zamana kadar özellikle erken dönem Nietzsche felsefesi Schopenhauer'un gölgesinde kalarak özgün bulunmadığı nedeniyle göz ardı edilmiştir.[17]

Kuşkusuz, Nietzsche'nin erken dönem çalışmalarında, Schopenhauer'a olan yakınlığı ve hayranlığı aşağıdaki sözlerinde açıkça görülmektedir.

> Arzularımı kalbimin hoşnutluğu için seferber ettiğim gençlik günlerimde, kaderin, kendimi eğitmek gibi korkunç bir çaba ve görevden beni kurtaracağını düşünürdüm: tam da doğru bir zamanda eğitimcim olacak bir filozof, ona kendimden daha çok güveneceğim için daha fazla düşünmeden kendisine itaat edeceğim bir filozof bulacaktım (ES: 13).

Nietzsche *İnsanca Pek İnsanca* metniyle birlikte, Schopenhauer'dan kopuşunu ilan etse de ölümünden sonra el yazması notlarından derlenen *Güç İstenci*'nin 463. fragmanında Schopenhauer'u öncüsü olarak nitelemektedir. Nietzsche kötümserliği derinleştirerek ve en aşırı antitezini keşfederek (Dionysosçu kötümserlik) onu aştığını

[17] İronik biçimde Schopenhauer'un da Nietzsche'nin gölgesinde kaldığı iddia edilebilir. Geçtiğimiz yüzyılın özellikle 1960'tan sonrasındaki zaman diliminde, Nietzsche'nin kendi felsefesine tezat biçimde popülerleşmesinin Schopenhauer'suz bir Nietzsche okumasına da yol açtığını söylemek mümkündür. Göz ardı etmenin her iki versiyonu da aynı düzeyde hem Nietzsche ile hem Schopenhauer'la derinlikli bir karşılaşmanın olanağını ortadan kaldırmaktadır.

iddia eder (WP: 255). Gerek Nietzsche'nin belirttiği öğrenci olma hali gerekse sözünü ettiğimiz kavramların doğrudan kullanılması birlikte düşünüldüğünde *Tragedyanın Doğuşu* gibi erken dönem metinleri genellikle Schopenhauer'un metafiziğinin iz düşümü olarak değerlendirilir. Ancak buna karşılık yakın tarihte bu metinlerin göz ardı edilmesi eğilimine karşı, sanıldığının aksine özgün bir düşünceyi içinde barındırdığı iddiasında olan yorumcular da söz konusudur (Pile, 2006: 373).[18] Tragedyanın Doğuşu'nda Nietzsche'nin özgün bir yol açtığını yorumunu *Apollon-Dionysos, décadence, bengi dönüş, amor fati* kavramları aracılığıyla göstermeye çalışacağım.

Nietzsche sanatın kökeni ve hem görsel hem görsel olmayan sanat türleri arasındaki ilişkinin açıklanmasında iyimserlik-kötümserlik kısır döngüsüne dönüşen tartışmayı, Yunan mitolojisinin iki Tanrısı olan Apollon-Dionysos bağlamında ele alarak sanat tarihini meşgul eden sorunsalın varoluşsal/psikolojik yapısını görünür kılar. Nietzsche'nin bu başarısında en yaratıcı geçişi sağlayan şüphesiz Schopenhauer'dur. Nietzsche'ye göre Schopenhauer'cu kötümserlik "Batı medeniyetinin iflası" olarak tanımlanan Nihilizm'in doruğudur. Dünyanın iyimser bir anlatısına karşı Schopenhauer, Batı metafiziğinin Kant ile ulaşmış olduğu evreyi sahiplenerek bir yandan da Onun aracılığı ile kartezyen felsefenin iç çelişkilerini gösteren, kötümser bir dünya anlatısı geliştirir. Descartes'in belirleyiciliğinde kartezyen felsefe deneyimin yanıltıcılığına ve tutkuların ayartıcılığına karşı, kendi tasarısı doğrultusunda dünyayı daha iyi bir yere dönüştürecek bir öznenin etkinliğini aklın doğru kullanımıyla, bilim ve eğitim aracılığıyla garanti eder. Ancak Descartes'in başlattığı ve kartezyen felsefeye yansıyan "nesneleşen evren" ile özne arasındaki uçurum, aslında felsefe açısından yaşamın büsbütün yitirilişiyle sonuçlanır. Kant her ne kadar zihin ve beden düalizmi olarak tanımlanan bu

[18] *Tragedyanın Doğuşu*'nun Nietzsche düşüncesindeki yerine ve anlamına dönük sözü edilen güncel tartışmalar için Julian Young, Allan Megill, Beatrice Han Pile, Daniel Came gibi yorumcular örnek gösterilebilir (Came, 2018).

uçurumu kapatmak yolunda fenomenleri zihnin bir ürününe ve özneyi deneyimin aktif gücüne dönüştürse de öznenin bilgisine akan dünyanın mahiyeti hakkında konuşmayı bilginin sınırları dışına çıkarır. Bununla birlikte Kant, Aydınlanma felsefesinin izlerini takip ettiği aklın rehberliğinde ve eğitim yoluyla ilerleyen bir tarih anlayışına ve sürekli gelişen bir insanlık idealine giden yolun taşlarını döşer. Oysa Schopenhauer, Kant'ın suskun kaldığı özne ve dış dünya arasındaki ilişkiyi, Hindu Upanishadlar'dan ve Budizm'den ödünç aldığı düşünce biçimi ile aşma girişiminde bulunur. Schopenhaur'un isteme ve tasavvur arasında geliştirdiği felsefede "özne" artık Descartes'in öznesinden farklı olarak pür bilinç değil aksine her şeyin (beden-zihin) kaynağında isteme ve arzu olarak betimlenen tanımsız bir gücün görünümleri bağlamında dış dünyayla ortaklaşır. Bu anlamda Schopenhauer açısından gerek Hinduizm gerekse Upanishadlar'dan gelişen ancak farklı bir "kendilik" bakış açısına sahip olan Budistik kültür bir biçimde Batı uygarlığının yaşam ile kendisi arasına koyduğu mesafeyi aşmakta alternatife dönüşür. Schopenhauer için ruhun acısı iki yolla dindirilebilir: sanat ve istememe anlamında özü isteme olan bu dünyadan yüz çevirmek.[19]

[19] Hinduizm ve Budizm'de akıl yetisine bağlı olarak kurtarıcı rolüne bürünmüş bir özne anlayışı reddedilmektedir. Bunun yerine Hinduizm'de *Atman*'a bağlı betimlenmiş bir mutlak "kendilik"e ulaşmak ve Budizm'de ise "kendiliğin" topyekûn bir illüzyon olduğuna ulaşmakla birbirinden farklılaşan ruhsal kurtuluş anlayışları söz konusudur. Her iki düşünce sistemi de bu dünyanın illüzyon olduğunda birleşir ve daha iyi bir yaşam sürmek için dünyevi olana sırt çevirmeyi ruhun kurtuluşu için ön koşul sayar. Bu noktada Schopenhauer'da da istemenin doyurulamaz yapısına bağlı olarak betimlenen bu dünyada insanın acısını hafifletmek benzer bir biçimde "istememekle" mümkündür. Sözü edilen bu farklar ve benzerlikler *maya* kavramının anlamının soruşturulduğu "1.3.3 Görünüş ve *Maya*: Hakikat Gizlenmeyi Sever" başlığında tartışılacaktır.

Daha önce dile getirildiği gibi batı metafiziğinin ve onun üzerinde yükselen modernliğin köktenci bir eleştirisini başat amacı olarak belirten Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu'nu* bu amacın gerçekleştiği yegâne metin olarak tanımlar. Nietzsche'nin amacını yaşama geri dönüş motivasyonuyla birlikte düşünmek gerekir. Bu amaç için *Tragedyanın Doğuşu*nda Budistik, Hellenistik ve Trajik kültür olmak üzere üç kültürü birbirinden ayırır. Nietzsche'nin Budistik kültür eleştirisi tıpkı Schopenhauer'un betimlediği gibi insanın bu acı verici gerçeklikle başa çıkabilmesi sorununa ya sanat aracılıyla ya da dünyevi olanın olumsuzlamasıyla bir kurtuluş yolu açmasına dairdir. Kuçuradi, bu kültür eleştirisini artistik-Budistik olarak tanımlarken artistik olanı Apollonik sanat ve romantik sanat olarak ifade eder (Kuçuradi, 1967: 138). Nietzsche'nin hem Antik Yunan sanatına ve onun etrafında biçimlenen Yunan kültürüne hem de yaşadığı dönemdeki kültüre yönelik eleştirisinde kapı aralayan artistik-Budistik kültürün ortak noktası ise kötümserliktir. Buna göre gerçekliğin acı verici yükünden kurtulabilmek için kaçış yolu arayan insan, gerçekliği katlanılabilir bir biçime sokmayı başardığı yanılsama yetisi ile kendisine korunaklı yeni gerçeklikler yaratır. Helenistik ya da diğer bir deyişle Sokratik kültür ise gerçeklik karşısında akla ve bilime kurtarıcı rolü yükleyerek varoluşun acısını yenmek ister. Bu ise acının kaynağını bilgisizlikle, bilgeliği ise mutlulukla eşleştiren yaklaşımdır. Başka bir biçimde söylemek gerekirse; varoluşun kendinden menkul bir anlamı olduğunu savunan Sokrates ile temelleri atılan Helenistik kültür, sonrasında Hıristiyanlığın bu dünya-öte dünya anlatısı ile keskinleşen, güçlü bir dünya görüşüne dönüşür. "Tanrının ölümü"yle ilan edildiği üzere ise iyimserliğin biçimlendirdiği kültür kaçınılmaz olarak çöker. Bu çöküş derin bir umutsuzluk duygusu ile son iki yüzyıla yayılan Nihilizm ve kötümserlik düşüncesinde kendisini açığa vurmaktadır. Bu anlamda Schopenhauer felsefesi, Nietzsche'ye Nihilizmi aşmak için gerekli olan Helenistik kültür, Budistik kültür ve bu ikisinden "sağlıklılık" örneği olarak ayırdığı trajik kültüre geçiş olanağı sunmaktadır. Üçüncü kültür ise Nietzsche'nin doğa filozofları ile başlayan ve

belirli ölçülerde pre-Sokratikleri de kapsayan Hellen kültürünü tanımlamak için kullandığı trajik kültürdür. Bu kültür, Nietzsche'ye göre yaşamın acısından bir kaçış değil aksine tüm bu acıyı yüklenme gücünü ifade eden Dionysosçu kötümserliğin bir örneğidir. Nietzsche, ilk iki kültürü *décadence* kavramına bağlı olarak ele alır. *Trajik Çağda Felsefe* adlı metnin girişinde ise Trajik kültürü sağlıklı olarak nitelendirir. Bu anlamda Hıristiyanlığın düşünsel temellerini borçlu olduğu Helenistik kültüre ve özellikle Schopenhauer'un yorumundan yola çıkarak Budistik kültüre karşı, Trajik kültürü sahiplenerek kendisine yeni bir yol çizer. Bu gerekçelerle Nietzsche'nin Schopenhauer ile düşünsel yoldaşlığı üzerinde durmak ve sözü edilen bağlantıları belirginleştirmek gerekmektedir.

Schopenhauer'un geleneksel Batı felsefesinden ayrılarak kendisine has düşünsel kaynağa dönüştürdüğü kısım Hindu Upanishadlar'dan ve Budizmin temel öğretilerinden alınır. Nietzsche'nin Schopenahuer'dan aldığı; yaşam-ölüm arasındaki döngünün hiçliğe bağlı olarak açıklanması düşüncesi, özü, paradoksal biçimde hiçlik olan yaşamın sonsuz döngüsü ve bunun temel duygu durumunun acı oluşu aslında Upanishadlar'ı yorumudur. Bu anlamda Hinduizmin ve Budizmin antik dönemden bu yana Batı düşünme kültürüyle yıkıcı ve bu sayede yeni ufuklar açan bir karşılaşması olarak okunabilecek Schopenhauer felsefesi, Kant'ın eleştirel felsefesi aracılığıyla Kartezyen düşüncenin krizi olarak nitelenen ruh-madde düalizmine yeni bir perspektif sunar. Yaşamın akışına doğru çevriktir ve felsefenin giderek kurgusal ve spekülatif bir alana çekilerek yaşamdan kopuşuna karşı bir girişimdir. Bunun etki alanı ise Platon'dan bu yana felsefe tarihinde hep düşünülür olanın tahakkümünde konumlandırılmış olan duyulur dünyanın özgürleşmesi bağlamında değerlendirilmelidir.

1.3.1. Ego Cogito'dan Transendantal Ego'ya: Öznenin Hükümranlığı

Nietzsche'nin felsefesine yön veren modernliğin eleştirisi, 17. yy'da Rene Descartes'ın "kurucu özne" düşüncesinden yola çıkarak anlaşılmalıdır. Platon'dan bu yana felsefe tarihinin temel sorunu, bilginin olanağı ve kesinliği tartışmasında biçimlenir. Bu sorunda düşünülür-duyulur dünya ayrımı hiyerarşik bir sisteme bürünür. Zira Descartes'ı bu eleştirinin kaçınılmaz bir uğrağı kılan, onun bu sistemde insanı, düşünen Ben (*ego cogito*) olarak bilginin merkezi öğesine dönüştürmesidir. Felsefe tarihini değiştiren ve Descartes'a modern felsefenin kurucusu vasfını veren epistemolojiye sunduğu bu yeni hakikattir[20] ; soyut, kendi içinde, bilinçle özdeş tanımlanan öznedir. Geriye kalan her şey ise bu, zihnin yasalarıyla ortak yasalara sahip ölçülebilir "yeni" evrende, öznenin nesnesi olarak yerini ve anlamını bulmaktadır. "Çekiçle felsefe yapmak" ifadesine dayanarak Nietzsche'nin çabasının, felsefe tarihinde tanrının temsili olan özne ve hakikat olmak üzere iki putu kırmak olduğu savlanabilir. Tanrının ölümünü doğal olarak öznenin ölümü takip eder ancak onun gramere kadar derinleşen izlerini bertaraf etmek hiç kolay değildir (Lackley, 2017: 57-58). Bu köklü değişimi anlamak için ise öncelikle Descartes'in özneye bağlı olarak nasıl bir bilgi anlayışı geliştirdiğini ve orada yatan özne-nesne ayrılığının yol açtığı bilgi sorununu hatırlamak gerekir.

Descartes'in temel motivasyonu felsefenin sarsılmaz, pekin bir temele dayandırılması arzusudur. Descartes için bu temel ise öznedir (Descartes, 1994: 31). Doğa bilimleri, matematik ve felsefe arasında bir tür örtüşmeyi amaçlayan ve Kartezyen felsefe olarak tanımlanan bu yeni anlayış, Skolastik düşünce biçiminin Hıristiyan dogmaları

[20] Burada, Düşünen Ben ile ilgili olarak kullanılan "yeni hakikat" ifadesi eskisine, Platon tarafından 'doğru bilgi' olarak tanımlanan *episteme*'ye gönderme yapmak ve modern felsefenin bu teriminin (özne) antik Yunan'da karşılığının olmadığını belirtmek amacı ile kullanılmaktadır.

doğrultusunda Tanrı-insan ve doğa ilişkisini doğrulamakla sınırlı bilgi anlayışının çözülmesinde önemli bir rol oynar. Böylece var olan her şeyin Hristiyanlık dini dolayımında değerlendirildiği Skolastik düşünceye karşı, bu dünyanın seküler biçimde düzenlenmesi ihtiyacı, kurtarıcısını diğer bir ifade ile öznesini bulmuş olur. Bu, insanın dünyayı, kendi düşünebilme yetisine dayanarak istenci, arzuları ve ihtiyaçları doğrultusunda düzenleme ve eylemlerinin sorumluluğunu bizatihi yüklenme iddiasıdır ve Hristiyan kültürünün düşünsel/bilimsel temellerini borçlu olduğu Skolastik düşünce biçiminin yıkılmasında bu nedenle milat kabul edilir.

Etimolojik kökeni Latince *saeculum* olan sekülerizmin, 'nesil', 'zaman dilimi' ve sonrasında 'dünya' anlamında kullanıldığını düşünürsek, insanın bu dünyadaki bulunuşunu ifade eden daha önemlisi kendi ömrü ile sınırlı tanıklığını vurgulayan bu ifade ve Descartes'ın *kurucu özne* fikri birbirini tamamlar. Buna göre diğer hayvanlardan farklı olarak insan, düşünebilen 'doğru yöntemi' keşfedebildiği ölçüde bilebilen, buradan hareketle eylemlerine yön veren, kendi yazgısını ve bundan asla ayrı düşünülemeyecek olan dünyayı biçimlendirme hakkını ussallığından alan ve dolayısıyla bütün eylemlerinden sorumlu olan bir varlıktır. Bu anlamda kilise, Tanrı, gelenek, alışkanlıklar ya da herhangi başka bir otoritenin insan aklı üzerindeki vesayeti öznenin hükümranlığında ortadan kalkmalıdır.

Descartes'ın kesin bir bilginin sarsılmaz temeli arayışında ulaştığı sonuç "cogito ergo sum"dur. Descartes'in *Meditasyonlar*'da "şüphe metodu" olarak adlandırdığı yöntemin seyri, adım adım rüya, düş ve delilik gibi gerçekliğin farklı türden deneyimlerini ele alarak duyumlar ve düşünce arasındaki temel ilişkinin ne olduğunu göstermek amaçlı kurgulanır (Descartes, 2014: 17-23). Burada en dikkat çekici olan

deliliğin daha başından tüm diğer deneyimlerin dışında tutulmasıdır.[21] Descartes'ın şüphe metodunda adım adım ilerlediği basamakların ön koşulu deli olmamaya dayanmaktadır. Sonuç olarak Descartes ancak ve ancak aklı başında ise kendisinin düşünüyor oluşundan şüphe edemeyecektir. Dolayısıyla on yedinci yüzyıl'da Descartes ile başlayan bu süreç, delilik yani akıl yoksunluğu ile aklı temel karşıtlık olarak konumlandırmaktadır.

Buna göre Descartes her insanın eşit bir biçimde sahip olduğu ussallığına dayanarak, açık seçik biçimde kavrayabileceğimiz tek hakikatin, kendi öz düşünümü olduğu sonucunu pekin ve temel ilke olarak öne sürer. *Meditasyonlar*'da ise ben'in kendi düşünümü olduğunu şöyle ifade etmektedir: "İyi de neyim ben? Düşünen bir şey. Düşünen bir şey nedir peki? Kuşku duyan, anlayan, tasarlayan, olumlayan, yadsıyan, isteyen, istemeyen, ayrıca imgeler oluşturan ve hisseden bir şey" (Descartes, 2014: 28). Bu deneyimde öznenin, kendisini düşüncesinde, düşündüklerinden yani bilginin nesnesinden dolaysızca ayırabilme olanağını dile getiren öz bilincidir. Nesne olarak şey'ler burada, tamamen pasif bir biçimde öznenin içine işlemesine açık konumlandırılır. Bu nesne anlayışı doğrultusunda tanımlanan doğa da, artık Skolastik ve onun yöntemlerinden henüz tamamen kurtulamamış olan Rönesans dönemlerinde olduğu gibi aklı bulandıran gizemli bir yer değil, doğru akıl yürütme ile net bir biçimde bilinebilir bir yapıdadır. Descartes'çı düşüncenin ifade ettiğimiz özünü görmek ve bununla birlikte gündeme gelen yeni sorunları *Metot Üzerine Konuşma*'nın dördüncü kitabındaki şu pasaj eşliğinde tartışmak mümkündür:

[21] Bu değerlendirme, Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde temellendirdiği bir sava dayanmaktadır (Foucault, 2013: 86-87). Descartes'in ele aldığı delilik, düş, hayal kavramları ile gerçekliğin duyulara bağlı deneyimi arasındaki bu tartışma, Nietzsche tarafından *Tragedyanın Doğuşu*'nda Apollon ve Dionysos imgeleri bağlamında sürdürülmektedir. Çalışmanın sonraki bölümlerinde irdeleyecek olduğumuz bu kavramlara hazırlık sağlaması bakımından Foucault'nun sözü edilen tespiti takip edilmesi gereken hattı belirginleştirmeye yardımcı olmaktadır.

> Ve şu: *düşünüyorum öyleyse varım* hakikatinin şüphecilerin en acayip varsayımlarının bile sarsmaya gücü yetmiyecek derecede sağlam ve güvenilir olduğunu görerek, bu hakikati aradığım felsefenin ilk ilkesi olarak kabul etmeye tereddütsüz karar verdim.
>
> Sonra, ne olduğumu dikkatle inceledim, ve hiçbir bedenim olmadığını, içinde bulunduğum ne bir dünya, ne de bir yer olmadığını farzedebildiğim halde, bu yüzden kendimin var olmadığımı farzedemediğimi ; tersine, sırf başka şeylerin doğruluğundan şüphe etmeyi düşünmemden, kendimin var olduğum sonucunun pek açık ve pek kesin bir şekilde çıktığını ; oysa, düşünmekten kesilseydim, hayal ettiğim bütün şeyler doğru olsalar bile, var olduğuma inanmak için elimde hiçbir neden kalmıyacağını görerek anladım ki: ben, bütün özü(mahiyeti) ve doğası düşünmek olan ve var olmak için hiçbir yer'e ihtiyacı bulunmayan ve maddi hiçbir şeye bağlı olmayan bir cevherim. Öyle ki, bu ben, yani kendi kendisiyle ne isem o olduğum ruh, bedenden tamamıyle farklıdır, hatta bilinmesi onu bilmekten daha kolaydır, ve beden var olmadığı halde bile, ne ise o olmaktan geri kalmaz (Descartes:1994: 33).

Descartes "cogito ergo sum" ifadesi ile şüphe metodunda ele aldığı bütün sorularına eşlik eden ve esas olan, öz varlığına ulaşmıştı. Öznenin kendi bilincine varması anlamında öz bilinç ya da refleksiyon olarak tanımlanan işte bu buluşu onu dönüm noktası kılan esas sebeptir. Bununla birlikte alıntılarda görüldüğü üzere ruh ve onun özniteliği olarak tanımlanan düşünce, duyulur olandan bağımsız ve sonsuz bir varlık alanı olarak tanımlanmaktadır.

Descartes, öznenin, bilgi için temel oluşuna işaret ederken bu savın ontolojik olarak temellendirmesinde ise bütün sistemini töz kavramına dayandırır (Descartes, 1983: 89). "var olmak için kendisinden başka bir şeye ihtiyaç duymayan şey" anlamında kullanılan töz; ruh, madde ve Tanrı'yı tamamen kendi içinde yalıtılmış varlık alanları olarak tasnif eder. Buna göre Descartes düşünce *(res cogitas)* etkinliğinin ait olduğu kısmı ruh tözüne, uzayda yer kaplayan şeyleri madde tözüne *(res extensa)* dayandırır. Açıkça

görüldüğü gibi ruhun düşünebilmesi tamamen bedenden ya da en genel anlamda maddeden bağımsız kabul edilir. Buradan hareketle epistemolojik olarak ben'in temel etkinliğinin nasıl gerçekleştiğinin açıklanması gerekliliği ve ontolojik olarak bu savın töz kavramı bağlamında temellendirilmesi arasında bir dizi kuramsal sorun söz konusudur. Bu sorun şu şekilde ifade edilebilir: Düşünebilmeyi ve kendi kendisinin bilincine dolaysızca ulaşabilmeyi tamamen bedenden bağımsız gerçekleştirebilen özne, kendisine büsbütün yabancı olan maddeyi nasıl bilebilir? Düalizm sorunu ya da kartezyen felsefenin krizi ifadesi ile işaret edilen işte bu öznenin nesnesi ile ilişkisinin açıklanmasındaki sözü edilen kuramsal boşluktur. Çünkü Descartes, öznenin deneyimin temeli ya da çıkış noktası olduğunu bulmakla birlikte onun nesnesiyle ilişkisini birbirine indirgenemeyen iki töz olan madde ve ruha dayandırmak suretiyle tamamen birbirinden koparır. Bu nedenle öznenin dış dünya ile ilişkisini belirsiz hale getiren, nesnesini nasıl bilebildiği ya da başka deyişle dış dünyanın öznenin zihnindeki temsilinin nasıl mümkün olduğu sorusu yanıtsız kalır. Descartes, zihin ve bedeni birbirine indirgenemeyen iki töz biçiminde tanımlamasının ortaya çıkardığı soruna bu iki tözün beynin epifiz bezinde birleştiğini öne sürerek çözüm getirmeye çalışır (Descartes, 1973: 345). Ancak bu açıklama, Descartes sonrası felsefe geleneğinde nesnenin öznenin bilgisine nasıl açık hale geldiğine dönük sorunu ortadan kaldırmak için yetersiz bulunduğu gerekçesiyle pek de dikkate alınmaz.

Kartezyen düalizmin ortaya çıkardığı bu sorun Descartes'ten sonra empiristler ve rasyonalistler arasındaki polemikle katlanarak Kant'a kadar uzanır. Hatta bunun, özellikle Edmund Husserl sonrasındaki düşünme biçimini belirleyecek kadar önemli ve güncelliği süren bir konu olduğu vurgulanmalıdır. "Descartes'ın özne"sinin, zamansız, mekansız ve bedensiz bu anlamda cinsiyetsiz olduğu eleştirileri haklı gerekçelere sahiptir. Dolayısıyla kartezyen felsefenin bilgi anlayışının merkezindeki özneye bağlı olarak ortaya çıkan sorunların çözümü bu düşünce içinde değildir.

Nietzsche, Descartes'ın bu, bilince özdeş ego fikri dolayısıyla gelişen Kartezyen felsefenin sonrasında özne-nesne arasındaki ayrımıyla çözümsüzleşen çelişkilerinin köklerinin aslında Antik Yunan'da, Sokrates ile başladığını göstermesi dolayısıyla çağdaş felsefenin üzerinde devindiği düşüncenin tohumlarını atar. Bütün Batı metafiziği aslında ilk olarak hakikat anlayışında kök salmakta ikinci büyük atılımını ise Descartes'in özne'siyle yapmakta ancak bir kısır döngüye (özne-nesne/iyimserlik-kötümserlik gibi) dönüşerek Nietzsche'ye uzanmaktadır. Bu anlamda özne ve hakikat, Nietzsche'nin çürük temellerini gösterdiği ve yerinden oynattığı iki aşkınsal merkezi temsil eder. Nietzsche, bilginin önsel olarak özneye ya da hakikate dayandırılmasının bir hata olduğu savından hareketle öznesiz (saf bir bilince dayanmayan anlamında) ve hakikatsiz bir bilgi anlayışına giden yolu açar.

Nietzsche, Descartes'ın özne-nesne düzenindeki bilgi anlayışını reddetmektedir. Nietzsche'ye göre ne böyle bir özneden ne de bu özne fikri dolayısıyla kesin olarak bilgisine sahip olabileceğimiz bir nesneden bahsetmek mümkündür. Bilgi, özne-nesne ilişkisinin bir ürünü değildir. Böylesi özne, öznenin nüfuzuna açık nesne ve sonuçta elde edilen bilgi, kurgudan başka bir anlam ihtiva etmez (WP: 268). Nietzsche'nin düşüncesi, özne-nesne ilişkisinin kendisini yasladığı ön kabulleri -ki bunlar aynı zamanda kökeni psikolojik olan gizli varsayımlar olarak tanımlanabilir-tespit etmek ve bu yöntemle, bu kabullerin sistemdeki işlevini bozmakla, başka deyişle sistemin ideal temellerini ortadan kaldırmakla ilgilidir. Descartes'in düşünen Ben'ine karşı, Nietzsche için yalnızca dünyada daha güçlü var olabilmek içgüdüsüne sahip olan, onu ihtiyaçları doğrultusunda gören, yorumlayan ve kavrayan insanlardan söz edilebilir. Bu anlamda Foucault'ya göre Nietzsche, bilme ve hakikat arasındaki doğrudan ilişkiyi koparır (Foucault, 2012: 203). Nietzsche'nin bu girişimini hazırlayan ise Kant eleştirisi dolayımıyla Schopenhauer'dır.

Bu eleştirinin odağı, Kant'ın *fenomen-numen* ayrımına dayanarak duyulur dünyayı, düşünülür olanın tahakkümünden kurtarmasıyla belirlenir.

1.3.2. Duyulur Dünyanın Özerkliği Sorunu: Görünüş (*erscheinung*) ve Kendinde şey (*ding an sich)* Ayrımı

Schopenhauer'a göre "Dünya her şeyden önce benim tasavvurumdur." Bu savla Schopenhauer, bütün deneyim ve bilginin olanağının öznelliğin bir etkinliği olduğu kabulü ile işe başlar. Buna göre dünya, yani bütün varlık alanı, nesne olarak öznenin onu kavrayışına bağlı kurulmakta ve anlamını kazanmaktadır. Bu anlamda Schopenhauer, Kartezyen düşünme biçiminin merkezine yerleşen, asıl anlamını da Kant'ın felsefe tarihinde gerçekleştirdiği devrime borçlu olan, dünyanın zihnimizdeki tasavvuru ile bizim için var olduğu fikrini savunmaktadır. Kant, Schopenhauer'un metninin ilk önsözünde "son iki yüzyıldır felsefe dünyasına girmiş en önemli fenomen…" olarak tanımlanır. Dolayısıyla, Schopenhauer'un kendi felsefesi için bir önkoşul olarak temel metinlerinin okunması gerektiği yönündeki uyarısı gereğince, Kant'ın, içinde Descartes'ın da bulunduğu gelenekselleşmiş düşünme biçimine karşı gerçekleştirdiği *Kopernik Devrimi* kısaca hatırlanmalıdır (İTD: 48). Bu hatırlamanın *transendental ego* ve *fenomen-numen* ayrımıyla sınırlandırılması, tezimin amacı yönünden yeterli olacaktır. Schopenhauer bunu şu şekilde ifade eder:

> Kant'ın felsefesi –eğer kavranırsa- insan zihninde köklü bir değişim meydana getirir. Bu değişim o kadar büyüktür ki buna biz felsefi yeniden doğuş bile diyebiliriz ve zihnin orijinal yapısında doğuştan var olan realizmi yerinden oynatabilir. Kaldı ki bunu ne Berkeley ne de Malebrance başarabilmiştir. Çünkü bu adamlar fazlasıyla evrensel kalmış tikel olana Kant gibi inememişlerdir. Ve Kant bunu ne kendisinden önce gelenlere ne de kendisinden sonra gelmiş olanlara benzeyen, eşsiz bir biçimde yapmıştır. Bunu o, öyle bir şekilde yapmıştır ki insan zihninde doğrudan etki

> etmektedir bile diyebiliriz. Müteakiben zihin bir aydınlanma yaşar ve artık hiçbir şey bir daha önce göründüğü gibi görünmez. Ancak bundan sonra kişi benim anlatacağım pozitif açıklamalara müsait hale gelebilir (İTD: 60).

Aydınlanma nedir? Sorusuna yanıt (1784) ile ilk kez Kant, kendi içinde yaşadığı zaman diliminin veya kendi tanıklığının anlamını sorgulamaktadır. Buna göre insanın kendi toyluğu ve hatası yüzünden içine düştüğü durum, kendi aklını kullanmaya cesaret edememesindendir (Kant, 2014: 315). Ancak ona göre bu durumun etkisi giderek azalmakta ve içinde yaşadığı yüzyıl aydınlanma çağı olarak tarihteki yerini almaktadır (Kant, 2014: 322). Sözü edilen metinde aklın aydınlanması için, genellikle birbiriyle paradoksal bir ilişki içinde olan özgürlük ve sınırlama kavramlarının nasıl ele alınması gerektiğine dair şu soru dikkat çekicidir: "Peki hangi türde bir sınırlama aydınlanmaya karşıdır, hangisi değildir ve hangi biçimde bir sınırlama tersine özgürlüğe yararlıdır?" Eleştirel felsefeye geçişin koşulları bu soru eşliğinde örülmektedir.

Kant'ın felsefesini belirleyen İnsan nedir? temel sorusu şu soruların yanıtlanmasına bağlıdır: Neyi bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim? Bu soruların her biri *Arı Usun Eleştirisi*, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* olmak üzere üç metninin temel sorularını ifade eder. Bu anlamda Nietzsche'nin de belirttiği gibi Kant için felsefe, aklın sınırlarının bilimidir (WP: 247). Bu bilimin üzerine inşa edileceği temel, bilginin olanaklı koşullarının soruşturulduğu birinci Kritiğin amacı olan neyi bilip neyi bilemeyeceğimizle ilgili sınırın belirlenmesi ile atılmaktadır. Tıpkı bunun gibi insanın ancak özgür bir varlık olarak eylemlerinden sorumlu olabileceği ikinci Kritiğinin temel savıdır. Kant, insanın ahlaki sorumluluğunun sınırlarını çizmeye dönük Ne yapmalıyım sorusunu insanın özgür bir varlık olması koşulu üzerinde temellendirir. Üçüncü Kritik ise bir bilim olarak estetiğin sınırlarının belirlenmesiyle ilintilidir. Bu anlamda bilgimizin sınırlarının belirlenmesiyle ilgili üzerinde duracağımız

ayrım, duyulur alanın özerkliğini kazanmasını sağlar ve böylece estetik beğeninin icadı mümkün olur.

Kant, metafiziğin bir bilim olarak geliştirilebilmesi amacı için öncelikle *sentetik a priori (bireşimsel)* yargıların olanaklı olduğunu göstermelidir. Bilginin olanağına ilişkin, Kant'ın rasyonalistler ve empiristler arasındaki tartışmadan aldığı temalar, eleştirisine yön veren *sentetik a priori* yargıların temellendirilmesinde içerilir. Böylece bilginin olanaklılığı ve yönteminin ne olması gerektiğine dair deneyi ya da aklı merkeze alarak diğerini dışlayan yorumlar, Kant tarafından *sentetik a priori* yargıların olanaklılığıyla uzlaştırılır.

Kant'ın Kopernik devrimi, bilginin nesnesine göre düzenlendiği varsayımını terk ederek özne tarafından kurulduğu savunusuna bağlı anlaşılmalıdır. Bu, *a priori sentetik* yargılar olanaklı mıdır? Sorusu doğrultusunda biçimlenen *Arı Usun Eleştirisi'*nde "bilgi sezgidir" savına bağlı açımlanır. Bu sav, Kant tarafından şu şekilde dile getirilir:

> İçlerinde duyuma ait hiçbir şey bulunmayan tasarımları arı (aşkınsal anlamda) olarak adlandırıyorum. Buna göre genel olarak duyusal sezgilerin arı biçimi anda a priori olarak bulunur ve görüngülerin tüm çoklusu belli ilişkiler içinde bu biçim altında sezilir. Arı duyarlığın bu biçiminin kendisi arı sezgi olarak da adlandırılabilir (Kant, 1993: 51).

Buna göre geleneksel Batı metafiziğinde öznenin dışında, dış gerçekliğe ait olduğu varsayılan zaman, mekân, nedensellik ve kategoriler gibi mantığın ve bilgi teorisinin temel kavramları, artık insan zihninin formları olarak onun yapısına dâhil edilir. Bütün düşünceler, tasarımlar, bilgi kökensel olarak zaman ve mekânda ve onlar aracılığıyla açımlanır. Zaman ve mekân, bütün algının iskeletidir ya da tam olarak her nesnenin algısı için koşuldur. Kant, zamanın ve mekânın doğası ya da başka deyişle kendi

içinde ne olduğu üzerine kuram geliştirmek yerine, onları zihnimizin bir işlevi, algımızın olanağı olarak konu eder. Bu anlamda Kant'ın öznenin zamansallığına dair çıkışı David Couzens Hoy tarafından zamanın metafiziğinden zamansallığın fenomenolojisine geçişin birinci basamağı olarak değerlendirilir (Hoy, 2009: 6/7).

> Bir bilgi nesnelerle hangi kipte ve hangi araç yoluyla ilişkili olursa olsun, onlarla dolaysızca ilişkisini sağlayan ve tüm düşüncenin araç olarak göz önünde tuttuğu şey sezgidir. Ama sezgi ancak nesneler bize veriliyor oldukları sürece yer alır; ve bu da yine, en azından biz insanlar için, ancak nesnenin anı belli bir yolda etkilemesiyle olanaklıdır. Nesnelerin bizi etkileyiş kipi yoluyla tasarımları alma yetisine(alıcılık) duyarlık denir. Öyleyse duyarlık aracılığıyla nesneler bize verilirler ve yalnızca o bize sezgileri sağlar; anlak yoluyla ise düşünülürler ve kavramlar ondan doğar. Ama tüm düşünce, doğrudan ya da dolaylı belli ırasallar aracılığıyla, en sonunda sezgilerle ve bizim durumumuzda duyarlıkla ilişkili olmalıdır, çünkü bize başka hiçbir yolda bir nesne verilemez (Kant, 1993: 51).

Buna göre bilgi, dış dünyadan gelen verilerin akla ulaşmasıyla birlikte başlayan ve bütün aşamalarına akıl yetisinin eşlik ettiği bir süreç olarak düşünülür. Kant'ın öznesi, tıpkı Descartes'ın öznesi gibi bilginin dayandığı temeldir ama ondan ayrı olarak bilgiyi oluşturucu bir donanımın kaynağıdır ayrıca bilginin bütün süreçlerine eşlik eden aktif bir rol üstlenmektedir. Öznenin sözü edilen donanımı değinildiği üzere zaman-mekân, nedensellik ve kategoriler gibi Kant'a kadar bizim dışımızdaki gerçekliğe ait kabul edilen bilgi kalıplarının aklın yapısına ait kılınmasıdır. Böylelikle zaman ve mekân dış dünyadan çekilerek, deneyime öncel zorunlu ve evrensel yapılar olarak bilginin oluşturulma sürecinin özneye ait koşuluna dönüşür. İşte bu anlamda duyulara dayanmayan, salt olan,

duyumlama koşullarına bağlı kalmayan algının zaman ve mekân bağlamında var olduğunu göstermesi, Kant'ın esas başarısıdır (Heimsoeth, 2007: 81).[22]

Kant'la birlikte artık bilgi nesnesi ile bilen özne arasındaki ilişki bilen temelinde dinamik bir süreçtir. Böylece öncesinde sözünü ettiğimiz Descartes'la birlikte gündeme gelen öznenin dış dünyaya yabancılığı sorunu, bilgisini, verilerini kendisindeki *a priori* yapılar aracılığıyla oluşturan "*transendental ego*" kavramı bağlamında tanışıklığa dönüştürülür. Bu ilişkide *Transendental ego*'nun aktif rolü şu pasajda açıkça dile getirilmektedir:

> 'Düşünüyorum' tüm tasarımlarıma eşlik edebilir olmalıdır; yoksa bende hiçbir biçimde düşünülemiyor olan bir şey tasarımlanıyor olacaktır ki tasarımın ya olanaksız ya da en azından benim için bir hiç olduğunu söylemeye varır. Tüm düşünceden önce verilebilen tasarım sezgi olarak adlandırılır. Öyleyse sezginin tüm çoklusunun 'düşünüyorum' ile içinde bu çoklunun bulunduğu aynı öznede zorunlu bir ilişkisi vardır. Ama bu tasarım kendiliğindenliğin bir edimidir, e.d. duyarlığa ait olarak görülemez. Onu görgül olandan ayırt edebilmek için arı tamalgı olarak ya da kökensel tamalgı olarak adlandırıyorum, çünkü 'düşünüyorum' tasarımını üretirken (bir tasarım ki tüm başka tasarımlara eşlik edebiliyor olmalıdır ve tüm bilinçte bir ve aynıdır), kendisine daha öte hiçbir tasarımın eşlik edemeyeceği özbilinçtir. Bu tamalgının birliğini, ondan doğan apriori bilginin olanağını belirtmek için, özbilincin aşkınsal birliği olarak adlandırıyorum (Kant, 1993: 121).

Buna göre bilginin oluşma süreci dış gerçeklikle başlar ancak diğer bütün aşamalar zihinde, öznede ve öznenin aktif olarak katıldığı bir süreç olarak gerçekleşmektedir. Dış gerçekliğin sonsuz, kaotik şeyler yığının duyarlığın arı sezgisi olarak tanımlanan zaman

[22] Zaman ve mekânı, bilginin a priori formu olarak sunan Kant bir yandan, bilgiyi Locke'dan beri dünyayla duyu verileri yoluyla bir etkileşim olarak değerlendiren İngiliz felsefe geleneğiyle, bir yandan da salt kavramlar üzerine mantığın ilkeleri doğrultusunda işleyen bir çalışma alanı olarak değerlendiren akılcılarla hesaplaşmış olur.

ve mekândan geçerek biçim kazandığı Kant felsefesinin özüdür. Algının kapıları ile zaman ve mekânı eşleştirebiliriz. Özünde ne olduğunu belirleyemediğimiz şeyler, bu kapılardan geçerek art arda ve belirlilik kazanarak onları kavrayabileceğimiz yapıda görünürler. Algının kapıları olmasaydı her şey bizim için sonsuz, belirsiz, biçimsiz ve dolayısıyla kaotik olurdu. Kant'ın devrimini şu şekilde tanımlayabiliriz: Sonsuzluğun sonlulukta kendini açma olanağı olarak bilgi yani insanın icadı.

Aklın, zaman-mekân görüsünden geçerek ve kategoriler yardımı ile oluşturduğu bilginin nesnesi (*fenomen*)dir. Bununla birlikte düşünceye konu olan şeylerin özünde ne olduğu ise kendinde şey'dir. Sonuç olarak Kant, kendi oluşturduğu dünyanın nesnesi olan fenomenal olanı bilebilme ile aklı sınırlandırır, bunun ötesi yani numenal olan ise öz, töz, özgürlük, Tanrı gibi düşünmeden yapamadığımız ama asla kendinde olduğu haliyle bilinemeyecekler alanıdır. Kant için bilebileceğimiz alanın fenomenlerle sınırlandırılması, metafizik ve vicdan ile ilgili konuların ait olduğu numenal alana devredilmesi, inanç özgürlüğüne ve dokunulmazlığına yer açmanın yoludur.

1.3.3. Görünüş ve Maya Örtüsü: Hakikat Gizlenmeyi Sever [23]

Descartes her ne kadar yaygın biçimde modern felsefenin kurucusu sayılsa da Schopenhauer'a göre düalizm sorunu olarak belirttiğimiz ontolojik açıklamasında başvurduğu gerek töz kavramına gerekse Tanrı ve ruh gibi kavramların anlamlarına dair hala skolastik düşünme biçimine bağlı hareket etmekle gerçek bir kopuşu temsil

[23] Başlık, Herakleitos'un "Phüsis, gizlenmeyi sever" fragmanına gönderme yapmaktadır. Referans verilen kaynakta geçen doğa ve saklanmak ifadeleri yerine Phüsis ve gizlenmek ifadesi kullanılarak çeviri değiştirilmiştir (Rıfat, 2004: 79). Hint Vedalar'daki hakikat anlayışı ve *maya*nın yanıltıcı doğası arasındaki ilişkinin antik Yunan felsefesiyle benzer yönlerine çalışmanın ilerleyen kısımlarında değinilerek, Platon'un felsefesinde bu gizemin nasıl ortadan kalktığı serimlenmektedir.

etmemektedir. Bu anlamda ona göre Tanrı, ruh, töz gibi metafiziğin kavramlarının bilinebilir alandan çıkarılması ve özne ve zaman arasındaki ilişkiyi göstermesi bağlamında Skolastik düşünceden kopuşu gerçekleştirdiği için modern felsefenin esas kurucusu Kant'tır. Yani skolastik düşünce biçiminden özgürleşmeyi Descartes'a değil Kant'a borçluyuzdur. Zira skolastik felsefenin üç ana konusu; ruh, dünya ve Tanrı fikri biçim değiştirse de felsefi düşüncedeki etkinliğini Kant'a kadar sürdürür (İTD: 698). Yine bunun uzantısı olarak değerlendirilmesi gereken dünyanın kör bir rastlantı mı yoksa belirli bir *telos* yani amaç doğrultusunda biçimlenmiş, rastlantıya yer bırakmayacak bir yaratının ürünü mü olduğu yönündeki soruların yön verdiği materyalizm ve teizm ikilemi, Kant tarafından ortadan kaldırılır (İTD: 704). Onun deyimiyle tekrarlarsak Kant felsefeden teizmi çıkartmıştır. Kant'ın bu başarısı, çalışmanın "Duyulur Dünyanın Özerkliği Sorunu: Görünüş (*erscheinung*) ve Kendinde şey (*ding an sich)* Ayrımı" başılığında tartışılan f*enomen* ve *numen* ayrımına dayanmaktadır. Bu ayrım dolayısıyla felsefe, dogmatik açıklamalar yerine, duyumlar yoluyla algılanabilir ve kanıtlanabilir olanla sınırlandırılmış, sistematik bir etkinlik olarak yeni biçimini kazanır (İTD: 701). Bu ayrımın önemini Schopenhauer şu sözlerle vurgulamaktadır:

> Ancak, dünya ve dünyanın düzeni Kant aracılığıyla sadece yasaları temelde zihnimizin kalıplarına dayanan tezahür yapıldıktan sonra; varlığın ve de şeylerin ve dünyanın özünün algıladığımız veya dünyada etki ettiğimiz değişimlere analoji yoluyla açıklanmasına artık gerek kalmaz oldu; aynı şekilde araç ve amaç olarak gördüğümüzün, zorunlulukla benzer bir idrakın sonucu olarak ortaya çıkmasına da gerek kalmadı. Kant tezahür ve kendinde şey ayrımı ile teizmi temellerinden mahrum bırakarak aynı zamanda varlığın tamamen farklı ve daha derin açıklamaları için yol açmış oldu (İTD: 705- 706).

Schopenhauer, *görünüş* ve *kendinde şey* ayrımı[24] ve deneyimin öznede temellendirilmesi konusunda Kant'la ortaklaşmaktadır. Schopenhauer'un ilk argümanı daha önce değinildiği üzere kartezyen felsefenin devamı niteliğinde bu dünyanın, her şeyden önce *tasavvur* (*vorstellung*) olduğudur. Tasavvur olarak dünya, öznenin bilgisinin nesnesidir. İkinci kitapta ise tasavvur dışında kalan tek şey olan *isteme* ortaya koyulur. Ona göre tasavvur, istemenin nesneleşmesi, nesneye ya da tasarıma dönüşen isteme biçiminde tanımlanır. Dolayısıyla aslında her şey, *isteme'*nin kademeli olarak kendisini açığa çıkarması ya da göstermesidir. Bu anlamda Kant'ın başlattığı ancak devamını getiremediği[25] devrimin eksik ve Schopenhauer tarafından tamamlanan kısmı ise metnin ikinci kitabında *isteme* kavramına bağlı olarak açımlanır. Buna göre dünyanın tasavvur olmasının dışında kalan, tasavvurun kendisine bağlı olduğu esas metafizik ilke; isteme,

[24] *Görünüş* ve *kendinde şey* ayrımının yarattığı ikiciliğin Platon felsefesinde köklendiği savlanabilir. Söz konusu ayrımın Platon felsefesindeki benzeri *idea- phainomenon*'dur. Platon *episteme*'yi *idea*'ya, *doxa*'yı ise *phainomenon*'a dayandırarak antik Yunan'da epistemolojinin temellerini atar. Kant ise benzer bir ayrım yaparak, Platon'un bilginin kaynağı olarak tanımladığı *idea*'yı bilgi alanının dışına çıkarırken, onun yanılsama kaynağı olarak belirttiği *phainomenon*'u özneyle birlikteliğine bağlı olarak bilginin esas konusuna dönüştürür.

[25] Kant'ın, *fenomen-numen* ayrımına dayanarak dış gerçeklikten gelen verilerin mahiyetini bilemeyeceğimize ilişkin yargısı açıktır. Kant'tan sonra ise felsefe tarihinde akla sınır çekmenin kendisi, zihnin nasıl olup da bir şeyi bilemeyeceği sorunu, başka bir deyişle neyin bilinip neyin bilinemeyeceğinin bilgisine nasıl sahip olduğumuz, Alman idealistlerinin ana tartışma konusuna dönüşür. Bu anlamda öznenin fenomenlere ilişkin bilgiye sahip olabileceği ancak numenleri bilemeyeceği konusunda akla sınır çekmeyi Aydınlanma olarak tanımlayan Kant, sınır kavramının paradoxal durumu gereği yeni bir ikicilik/düalizm sorununa yol açar. Alman idealizmi açısından aklın nüfuz edemeyeceği bu sınır durumuna ilişki sorun çözümlenmelidir. Bu kaygıyla Reinhold, Fichte, Schelling ve Hegel tıpkı bilim gibi felsefenin de kesinliğe ulaşmak için güvenilir, pekin bir temelin üzerine inşa edilmesi gerekliliğinde ısrar eder. Reinhold bu temeli ya da ilk ilkeyi *tasarım* kavramından, Fichte *Mutlak Ben* ile özgürlük alanından, Schelling ise doğaya bakarak zorunluluk alanından yola çıkarak temellendirmektedir. Bu çaba Alman İdealizminin doruğu olarak kabul edilebilecek Hegel'in felsefesinde ise *Geist* kavramı ile karşılığını bulur. Schopenhauer açısından bu çabalar ve özellikle Hegel felsefesi, Kant'ın bilgi alanının dışında bıraktığı *kendinde şey*e (Tanrı, töz, öz vb. kavramlar) yeni bir maske takmaktan başka bir şey değildir.

istenç ya da arzu anlamlarına işaret eden *wille*'dir.[26] Ancak isteme kavramına bağlı olarak anlamlandırılan insan aklının etkinliği, Descartes'ın varlığını bedenden tamamen bağımsız kurguladığı "özne"sinden büsbütün farklıdır. Buna göre Schopenhauer, düşüncesinin özü olan *isteme* ile bütün varoluşu, ilksel biçimde bedeni ve bedene bağlı olarak da bilinci belirleyen irrasyonel bir metafizik ilkeye dayandırır.

Schopenhauer, "isteme olarak dünya" tezi ile Kant felsefesinin açmazlarını göstermek ve bu doğrultuda onu aşmak gibi bir görevi başardığını savlamaktadır (İTD: 590). Her iki temel sav dolayısıyla Schopenhauer felsefesi hem varlıkbilimsel hem de bilgi kuramsal zeminde asıl olarak Kant'la derin bir hesaplaşmanın sonucudur. *İsteme ve Tasavvur olarak Dünya'*nın ikinci kitabında temellendirilen bu bilgi; yani yaşamın özünün başı, sonu ve herhangi bir *telos'*u, yönü olmayan, kör bir isteme olduğu savı, Schopenhauer'a göre Kant için ulaşılmaz bir bilgidir. Buna göre Kant'ın *kendinde şey* olarak ayırdığı alan Schopenhauer için *isteme'*dir, *fenomen* ise bireyselleşme ilkesine bağlı temellendirilen aklın tezahürleridir. Bu anlamda *isteme* ile *tasavvur* arasındaki ilişki ise Kant'ın iddia ettiği gibi kendisiyle yakınlık kurulamayacak düzeyde kopuk değildir.

İsteme ve bireyselleşme ilkesi bağlamında anlaşılabilecek bu ince ayrım, *maya* kavramının neyi temsil ettiğine göre betimlenmelidir. Zira bu nokta ilginç bir biçimde

[26] Nietzsche, Batı metafiziğinde bilginin kesin ve sarsılmaz dayanağı olarak konumlandırılan akla ve bilince karşılık doğayı, bedeni ve içgüdüyü temsil eden Dionysos'a vurgu yaparak, yaşama istencinin engellendiği koşulları gün yüzüne çıkarmayı amaçlar. Ona göre Apollon'la temsil edilen akıl, düzen ve ölçülülüğün karşısında akış halindeki doğanın karanlık güçlerinin hesaplanamaz ve dizginlenemez gücü yükselmektedir. Modern felsefe geleneğinde bilinçle yeniden anlamlandırılan akıl karşısında Dionysos'un varlığı bir yönüyle Freud'un kuramsallaştırdığı bilinçdışının habercisi olarak yorumlamak mümkündür. Bu bağlamda Nietzsche'nin ve Freud'un görüşleri arasındaki benzerlik ya da mücadele tartışma konusudur (Foucault, 2011: 60- 61). Ancak Schopenhauer'un *isteme*'ye yüklediği anlamla Dionysos arasında haklı olarak kurulan yakınlık sebebiyle kartezyen felsefenin özne anlayışının dışına çıkmak konusunda ilk patikanın Schopenhauer tarafından açıldığı belirtilmelidir.

Kant ve Platon felsefeleri arasında yakınlık kurmaya olanak sağlar. Platon'dan bu yana felsefe tarihinde değişmezlik niteliğinden dolayı nesnel, evrensel bilgi içerikleri olarak görülen *idealar* ve buna karşılık yanılsama olarak konumlandırılan fenomenler, Kant'la birlikte yeniden tanımlanır. Kant, Platon'un değişmeyen idealarını artık *kendinde şey* olarak bilgi alanının dışına çıkarırken, onun yanılsama olarak tanımladığı fenomenleri, bilginin nesnesi biçiminde konumlandırır. Bu anlamda Kant, Platon'dan bu yana değişmezlik niteliği dolayısıyla bilgi teorisini belirleyen düşünülür olanın, duyulur olan üzerindeki tahakkümüne son vermiş olur. Bu ise, duyulur dünyanın düşünme kültüründe özerkliğini kazanmasıdır.

İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya konumuz itibarıyla birbiriyle ilişkili üç kaynağa bağlı ele alınmalıdır. Bu üç kaynak belirli çerçevede ele alınmak kaydı ile Kant ve Platon felsefelerinin yanı sıra Budizm'in kendisine dayandığı en eski ve temel felsefi metinler olan Upanishadlar'dır. Bu anlamda Schopenhauer felsefesi, Kant ve Platon felsefelerini Upanishadlar'a dayanarak kendisine has bir düşünme yolunda uzlaştırma girişimi olarak değerlendirilebilir.

> Burada söyleyeceklerimiz açısından Kant'ın felsefesi ile sağlam bir tanışıklık, doğrudan pozitif bir şekilde varsayılmaktadır. Fakat eğer okur, eğitimi sırasında yüce Platon ile de ilgilendiyse, benim söyleyeceklerime de yatkın olacaktır. Gelgelelim doğrusu istenirse okur, bize Upanishadlar yoluyla ulaşan Vedalar'ın faydalarını elde ettiyse, benim gözümde en büyük avantaja sahip olacaktır. Bu avantaj, şahsi kanaatime göre, Sanskrit edebiyatının adeta 15.yüzyılda Yunan edebiyatının tekrar canlanmasına benzer bir şekilde çağımıza nüfuz etmeye başlamış olmasıdır. Hala genç olan yüzyılımızın daha öncekilere olan üstünlüğü buradadır. Eğer okur kadim Hint bilgeliğine temas etmiş ve onu özümsemiş ise, o okur bu kitapta kendisine söyleneceklere en hazırlıklı olandır diyebilirim. Böyle bir okura kullandığım dil, birçoklarına görünebileceği gibi tuhaf ve düşmanca görünmeyecektir. Eğer çok iddialı olmasaydı diyebilirdim ki benim düşüncem

> hiçbir şekilde Upanishadlar'da bulunamayacak olsa da Upanishadlar'ı oluşturan birbirinden bağımsız özlü sözler, ifade edeceğim düşünceden çıkarılabilirdi (İTD: 49-50).

Schopenhauer, Upanishadlar'da vurgulanan *maya* örtüsünden hareketle bilgi teorisinde, Batı felsefesinin *idealar kuramı* ile temellerini atan Platon ile Kant arasındaki kendisine dek gizli kalmış bir diyaloğu gündeme getirir.

> Eğer Kant'ın öğretisi ve Kant'tan beri de Platon gerçekten anlaşılıp kavrandıysa, bu iki büyük üstadın öğretilerinin içsel anlamı ve içeriği üzerine –yapmacık şekilde birinin teknik terimlerini kullanmak ve ötekinin tarzını taklit etmek yerine– samimiyetle ve ciddiyetle düşünüldüyse; o zaman, bu iki büyük bilgenin ne kadar uyumlu olduğu ve her iki öğretinin de açıkça tam olarak aynı şeyi ifade ettiği ve tam olarak aynı nihai hedefe sahip oldukları da fark edilecektir (İTD: 286-287).

Schopenhauer, Kant ve Platon arasında çağları aşan bu diyalogla, farklı kavramlarla tanımlanarak felsefe tarihinde yeniden ve yeniden karşılaşılan görünüş ve gerçek, fenomen-numen, beden-ruh düalizmi gibi metafiziğin krizine dönüşmüş sorunları, Hinduizm'in felsefi metinleri olan Upanişhadlar'dan yararlanarak çözümlemek ister. Bu sorunları görünüş-öz ve görünüş-gerçek ayrımı düzleminde belirlemek gerekirse Schopenhauer, Hindu metinlerinde merkezi önemdeki maya kavramını, *principium individuais* bağlamında *isteme* ve *görünüş*leri (tezahürleri) arasındaki ilişkinin açımlanması amacı ile felsefesine uyarlar. Bu anlamda Schopenhauer'un felsefesi her ne kadar Platon ve Kant'ın eleştirel mirasının üzerinde yükseliyorsa da onun ruhuna ulaşmak için esas Upanişhadlar'dan süzülen bilgeliğin doğasını sorgulamak gerekir. Bu amaçla çalışmanın bu bölümünde daha çok tartışmak ve belirginleştirmek istediğim şey, Hint felsefesinden gelen etkinin Batı metafiziğinin görünüş-öz ve görünüş-gerçeklik ayrımıyla olan derin ilgisidir.

Evrene ve insana dair Hindu öğretilerinin özü ve temeli Upanishadlar'ın felsefesinde saklıdır. Upanishadlar'a, Vedaların[27] son bölümü olan Vedanta denmektedir.[28] Dara Şükuh, 16. yüzyılın ortalarında elli Upanishad'ı Farsça'ya çevirtir. Bir yüzyıl sonra bu metinler, Anquetil Duperron tarafından Farsça'dan Latince'ye çevrilir. Upanishadlar'ın Avrupa'da tanınması ve bilinmesi ise Artur Schopenhauer'un felsefesi ile mümkün olur (Müller-Deussen, 2020: 9). Schopenhauer'un Upansihadlar'la karşılaşması onun açısından dönüm noktasıdır. Schopenhauer, Sami dinlerinin belirleyiciliğinde biçimlenen Batı düşünme kültürünün, Upanishadlar'da temsil edilen Doğu bilgeliğinin karşısında kısırlığını ve acziyetini belirterek, -Nietzsche'nin de ileride

[27] Veda sözcüğü Sanskritçe bilgi anlamına gelen -vid kökünden türer ve bilgelik anlamına gelmektedir. (Soysal, 2019: 13)

[28] Upanishadlar, ilki Franz Mischel ile ikincisi Paul Deussen olmak üzere iki çeviriyle Almanca'ya aktarılır. Batı felsefesinin Hinduizm ile ilişkisinin gösterilmesinde ve yorumlanmasında önemli katkısı olan Paul Deussen "Felsefenin Doğuşu/ Önce Upanishadlar vardı" başlıklı yazısıyla felsefenin temellerinin aslında Upanishadlar'da aranabileceğini vurgulamaktadır. Hinduizm'de Upanishadlar'ın yerini anlamak için Dreussen'ın ifade ettiği sınıflandırmayla başvurmak gerekirse şunu söyleyebiliriz: Veda edebiyatının aynı zamanda Tanrı Soma'ya adanan kurban törenlerindeki dört rahiplik makamına karşılık gelen Rig, Yajur, Sama ve Atharva olmak üzere dört ana bölümden oluşur, bunlar Samhita, Brahmana ve Sutra içerir. Upanishadlar ise Vedanta ile aynı anlamda kullanılır ve birbiriyle yakın ilişkili olduğu ifade edilen Vidhi ve Arthavada ile Brahmana'nın altında yer alır. (Müller-Deussen, 2020: 13). Tanrı Soma, Dionysos kültü ile gösterdiği benzerlikler nedeniyle konu itibariyle dikkat çekicidir. Ay Tanrısı tanrı Soma, tıpkı Dionysos gibi "iki kez doğan" anlamına gelmektedir. Mario Meunier'un aktardığına göre Dionysos nasıl Zeus'un baldırına giriyorsa Soma da İndra'nın baldırına girer ve yıldırıma çarpılmış anasının karnından ikinci kez doğar (Euripides, 2003: 13). Soma aynı zamanda, şarap gibi sarhoş eden, ölümsüzlük bahşeden, hem Tanrıların hem de insanların içebildiği bir içkidir. Bilindiği üzere Tanrı Dionysos, Olympos'a son eklenen Tanrıdır ve menşei belirsizdir. Azra Erhat, Dionysos'un Hellenler'e yabancı bir Tanrı olmasıyla ilgili şüphelerin izini Dionysos mitleri eşliğinde sorgular. Örneğin Thebai'de doğmasına rağmen Uzakdoğu'ya yolculuk etmesi Dionsysos'un yabancılığıyla ilgili çelişkileri çözmenin bir yoludur (Erhat, 2003: 94). Bunun yanı sıra Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında davul, dümbelek, tef ve flütün de Asya'nın töresi olduğu gerekçesi ile Dionysos'un Asya'dan (Küçük Asya yani Anadolu) geldiği ifade edilmektedir. Keza *Bakkhalar* tragedyasında da Pentheus ondan "yabancı bir sihirbaz" olarak bahsetmektedir (Euripides, 2003: 51). Bu ifade Dionysos'un yabancı olduğunu dile getirdiği gibi, sihirbazlık ifadesi ile ilerleyen kısımda *maya* sözcüğünün sihir anlamına da geldiği vurgulanarak Dionysos-maya bağlantısını kurmaya olanak tanımaktadır.

"Tanrının ölümü" ile ilan edeceği- Avrupa'nın düşünsel krizinden çıkışının bu kültürü keşfetmekle ve özümsemekle başlayacağını savunur.

F. M. Müller, upanishad sözcüğünün Sanskritçe etimolojik kökeninin –sad, -upa, ifadelerine gönderimi dolayısıyla, oturmak ve yakınlık ile bağlantılı olduğunu dile getirir (Müller-Deussen, 2020: 24). "Yanına oturmak" ve hatta saklı, gizli tutulmuş oturum gibi düşünülebilir. Upanishad, -vidya kavramının görmek ve bilmek anlamlarına gelmesine gönderme yaparak- öğretmen ve onun etrafında oturmuş öğrencilerin gözlerinin kendilerinden saklı olan hakikate açıldığı, dini rituellerin de izlerini taşıyan gizli bir toplantı biçiminde değerlendirilebilir (Müller-Deussen, 2020: 18).

Hindu felsefesi, bütün yaratıcı gücün kaynağı, evrenin kozmik ilkesi olan Brahman ile onun ruhsal ilkesine karşılık gelen ve Atman olarak tanımlanan iki temel kavram odağında anlaşılır. Shankara'nın [29] belirttiğine göre ise Upanishadlar'ın önemi, insanı doğuştan gelen bilgisizliğinden, eş deyişle cehaletinden kurtularak Brahman'a "götürmesi"nde yatmaktadır (Müller-Deussen, 2020: 14). Buna göre başlangıcı ve sonu olmayan sürekli olarak kendi kendisini doğuran evrenin gerisinde onun varlığa gelmesini olanaklı kılan, mutlak gerçeklik olan Brahman'dır. Brahman bütün çokluğun gerisindeki, onun altındaki değişmez bengi birliktir. Atman ise onun her şeyde bulunan ama insanda en özel biçimde bireyselleşen özüdür. Buna göre Brahman ile Atman arasındaki ilişki

[29] Vişnu ve Şiva'ya olmak üzere iki Tanrıya bağlı gelişen dini akımdan inanca yönelen Vişnuizm ve bilgiye yönelen Şivaizm'dir. Shankara doktrini bilgiye yönelen Şivaizm'i temele alır ve Upanishadlar'ın en güçlü yorumcularındandır (Soysal: 2019: 14). Hinduizm'in monistik bir bakış açısından sistematize edilmesinde ve Budizm'in Nihilizminden Hinduizm'in korunmasında başvurulması gereken en önemli referans Shankara olmaktadır. Her iki düşünce sisteminin derinliği ve genişliği düşünüldüğünde konunun derli toplu bir analizinin yapılması oldukça güçtür. Birbiriyle yakın ilişkisinden dolayı Hinduizm ve Budizm'in birbiriyle karıştırılması riskinden uzaklaşmak gerekmektedir. Bu nedenle konu, Shankara'nın doktrininde *maya'*nın anlamı nedir sorunu bağlamında sınırlandırılmaktadır.

okyanus ve damla arasındaki ilişkiye benzemektedir. Nasıl ki damla okyanusun bütün özelliklerini kendisinde taşır ve damla görünüşten çekilse bile okyanusa karışarak aslında tam anlamıyla yok olmamaktadır, aynı şekilde Atman da Brahman'ın özüdür ve Atman'ı taşıyan bedenler yok olduğunda onun ölümsüz kısmı olan Atman, Brahman'a geri dönecektir. Bu anlamda değişim, dönüşüm ve yanılgılardan azade olarak Atman ile Brahman özdeştir, birdir. Atman, ruhun yanılsamadan kurtularak ya da başka bir deyişle aydınlanarak özüne dönüşünü ve böylece Brahman'a kavuşmasını ifade etmektedir.

"Brahman gerçektir, evren ise sahtedir. Atman, Brahmandır. Başka da bir şey değil" Dolayısıyla Shankara'ya göre bu dünya gerçek değildir. Asıl olan Brahmandır ya da gerçek karşısında bu dünya, düştür (Oldmeadov, 1992: 131).[30] Ancak bu, değişen ve dönüşen çokluğun ontolojik olarak var olmadığı anlamına gelmez. Brahman ile evren arasındaki ilişki, mutlak varlık ile varoluş ayrımı göz önüne alındığında, varoluşun aynı zamanda yok oluşa işaret etmesi bağlamında düş sayılmaktadır. Bu anlamda, maddi

[30] Eski Türkçe'de düşme, birden ortaya çıkma, ürün, yemiş, ödül ve belirme anlamlarına gelen tüş'den düş'e dönüşmüş bu ifade, Türkçe'de uykuda görülen, beliren görüntüler, bir olayın uykuda ortaya çıkışı, düşüşü…Tüş/düş yön, doğrultu da bildirir. Düşmek fiilinde olduğu gibi (Eyüboğlu, 2020: 210). Düşünmek fiili "bir nesneyi, bir konuyu kendi özüne yöneltip düşürmek" biçiminde tanımlanmaktadır ve aynı kökten türemektedir (Eyüboğlu, 2020: 212). Arapça kökenli olan ve varlığı tasarlanan, görünürde olmayan, kuruntu anlamlarına gelen "hayal" ve "rüya" (görülmüş olan, görülen) sözcükleriyle aynı anlamda kullanılabilmektedir (Eyüboğlu, 2020: 319). Sözcüğün işaret ettiği anlamlara bakılırsa, bilincin farklı düzeyleri olarak tanımlanabilecek olan "uykudayken ya da uyanıkken beliren görüntülere düşme" anlamı taşımaktadır. Şeylerin, olayların gerçeklikten farklı bir biçimde kurulduğu ve aktığı bu hal, sahici dünya karşısında sahtelikle, yanılsamayla, taklitle, yalanla nitelenir. Bu vurgu, dünyanın sorgulamasında merkezde duran fenomen yani görünüş ile gerçeklik ilişkisi dolayımında önem kazanmaktadır. Aslında gösterileceği üzere Hint düşünce sisteminin odağında duran *maya*, Platon, Kant, Schopenhauer ve nihayet Nietzsche felsefesine uzanan temel kavramlar, düş sözcüğünün sözü edilen anlamları arasındaki ilişkinin ve dolayısıyla sınırın belirlenmesi kaygısını dile getirmektedir. Bu tezin konusunun ilgisi ise Nietzsche'nin bu tartışmayı *maya* ile Apollon bağlamında nasıl dönüştürdüğünde yoğunlaşmaktadır.

dünyanın varoluşsal gerçekliği kabul edilmekte fakat Brahman'nın bu çokluğun kaynağı olan mutlak varlığa karşılık geldiği söz konusu düşünce sisteminin vurgusu olmaktadır.

Brahman ve Atman arasındaki ilişki, bilgisizlikten bilgiye geçişte insanın evrendeki yerini, deneyimini açımlamakta merkezde durur. Gerçek ve onun farklı farklı biçimlerde ortaya çıkmasını dile getiren görünüşleri arasında farklılık söz konusudur. Her şeyin özü Brahman olsa da Brahman'la onun farklı biçimlere bürünmüş görünüşleri, birbiriyle örtüşmemektedir. Brahman ve evrendeki çokluğu ifade eden, zaman ve mekân içindeki şeylerin tek tek görünüşe gelmesi arasındaki farklılık, deneyimin sınırlarını belirlemektedir. Shankara Brahman'ı bir örümceğe benzetir ve onunla maya örtüsü arasındaki ilişki, örümceğin geriye çekilip dünyayla kendisi arasına bir ağ görmesi gibidir (Oldmeadov, 1992: 136). Bu anlamda mayanın örtüsü altındaki gerçek ve dış dünya arasında bir uzaklık vardır. Sınırlı bir algıya sahip olan insanın gerçeklik karşısındaki konumunu dile getiren bu uzaklık, her şeyin kaynağı olan Brahman'ın akıl yoluyla doğrudan kavranamayacağını vurgular. Bu da *maya*'nın ne'liğini ve işlevini sorgulamayı gerektirir.

Şurası açıktır ki Brahman duyular yoluyla ya da akıl tarafından kavranamaz. Çünkü hem duyusallık ve hem de akıl zaman ve mekâna bağımlıdır. Brahman'ın kavranmasındaki muğlaklık, onun mayayla sarılı, örtülü olmasıyla anlatılır. Shankara'ya göre "mantık için maya bir bilmecedir. Merak onun örtüsüdür; anlaşılmaz doğasıdır." *Maya* Brahman'ın, aklı ayartan, merakla kendisine çeken ancak aklın bir türlü doğrudan kavrayamadığı, ele geçiremediği gizemli yapısının adıdır. Bu anlamda Türkçe'ye *maya* örtüsü, maya perdesi ya da maya tülü gibi ifadelerle çevrilen "veil of maya" ifadesi, mayanın bu temel özelliğini dile getirmeyi amaçlar. Tıpkı akla yarattığı muğlaklık gibi *maya*'nın ne anlama geldiği de tartışmalıdır. Bu zorluğu aşmak için Harry Oldmeadow,

kavramın kolayca anlaşılamayan yapısını etimolojik kökeninden hareketle birisi olumsuz diğeri olumlu sayılabilecek iki küme altında incelemeyi önermektedir. Bu sınıflandırmaya göre birincisi: illüzyon (göz bağı ya da yanıltıcı görünüş), gizleme ya da örtme, görme ağı, görünüş, sihir, görelilik, ayırma, olumsallık, nesnelleştirme, ayırıcı/belirleyici, dışarı çıkarma; ikincisi: kozmik güç, tanrısal yaratıcılık, evrensel açılım, kozmik büyü, Isvara'nın gücü, 'kendini ifade ilkesi'dir. *Maya*nın iki özelliği *avarana* (gizlenmek/saklanmak) *viksepa* (projeksiyon); *Maya*nın çekici, engelleyici ve maskeleyici etkisini ifade eder (Oldmeadow, 1992: 134).[31] Bu anlamda "*veil*" sözcüğünün aynı zamanda maske anlamına da gelmesi dikkat çekicidir.[32] Buna göre sonsuz Brahman, *maya* dolayımı ile *maya*'nın ardından görünür. Brahman'ın yaratıcı gücü hem *maya*'nın hem de onun görünüşlerinin yani sonlu evrenin kaynağıdır.

[31] Oldmeadow ayrıca maya sözcüğünün *matr* ile bağlantılı olarak Grekçe ve Latince'de ölçü, düzen metre anlamlarında kullanılan matrix, matter and material gibi sözcüklerle kökensel ortaklığına işaret etmektedir. Asurlularda büyü/sihir anlamına gelen maya, maya-Devi (Buddha (Sakyamuni'nın annesi), Maia (Hermes'in annesi) and Maria (İsa'nın annesi) Şiva'nın eşlerinden birisi olan Devi ile dişil bir güce de gönderme yapmaktadır. Bunun yanı sıra maya İngilizce'ye *her* takısıyla çevrilerek dişilliği vurgulanır. Bu anlamda ana anlamına gelen matr'ın aynı zamanda döl yatağı sözcüğü ile kökensel ortaklığı da kavramın dişil bağlantısının devam ettiğinin göstergesidir. Tezde mağara benzetmesini maya bağlamında mimesis'i çözümlerken bu bağlantı değer taşımaktadır. Fransız feminizminin önde gelen isimlerinden Luce İrigaray, Platon'un mağara alegorisini, taklit (*mimesis*) ve aynı (*same*) karşıtlığına bağlı geliştirilen söylemi temsil eden, rahim bağlamında yapısöküme uğratmakta, maya ve mağara alegorisinin birlikte düşünülebileceğiyle örtüşen bir yorum geliştirmektedir (Irigaray, 1985: 100-101; Gu, 2009: 49-50).

[32] *Maya'*nın, maske anlamına da gelmesi, Nietzsche'nin tragedya anlayışının irdelenmesinde, maskenin metafizik anlamını açmak için önem taşımaktadır. Etimolojik kökeninin izi sürüldüğünde maske, Yunanca *prosophon* ve Latince *persona* sözcüğüne karşılık gelmektedir. *Persona* ve İngilizce birey anlamına gelen *person* sözcükleri ise birbirine işaret etmektedir. Schopenhauer *maya* kavramını "*bireyselleşme ilkesi*" kavramı ile kendi felsefesine uyarlarken, Nietzsche bu kavramı Apollon-Dionysos ikiliğinin birbirinden ayrılamayacak mücadelesinde tanımaktadır. Bu da çalışma açısından antik tiyatroda maskenin kullanılmasından, trajik kahramanın aslında Dionysos'un maskeleri ya da bireyselleşmiş halleri olarak yorumlanmasına olanak sağlayacak bir zemini kurmaktadır.

Hint mitolojisindeki Tanrı ve Tanrıçalar, Brahman'ın tekilleşmiş halleridir. Onlar, evrenin yapım ve yıkımını, başka bir deyişle oluşun itici, etkin güçlerini simgeler. Hint *trimurtisi* (*teslis*) olarak ifade edilen Brahma, Vişnu ve Şiva, tekliğin çokluğa geçişinin ilk basamağı olarak görülebilir. Bunun yanı sıra Isvara, Vişnu, yıkım Tanrısı olan Şiva ve evrenin yaratılmasındaki dişil gücün simgesi olan Devi, mayanın yapısının anlaşılmasında kilit öğelerdir. Şiva "varoluşun mutlak kaynağı" olarak tanımlanan, "yaratıcı, yok edici, evrenin koruyucusu, gerçeğin hem gizleyicisi hem de ortaya çıkarıcısı ve aynı zamanda ödüllendiricisidir" Şiva, yoganın, müziğin ve dansın Tanrısıdır. Devi ise "Bir yandan besleyici, merhametli ve koruyucu iken, diğer yandan acımasız, kötü niyetli ve yıkıcıdır" (Dallapiccola, 2013: 14-15). Savaşçıdır, çürümenin, yıkımın ve ölümün temsilcisidir. O zaafların, ölümlülüğün ve mayanın engellerinden kurtulmak için aşkınsallığın gerekliliğini ifade eder. Devi varoluşun dengesini bozacak uğursuz güçlere karşı koruyuculuk bağlamında yıkıcı bir gücü ifade eder. Dallapiccola'ya göre Tanrılar "…aslında bu göz kamaştırıcı oluşun bir hiç, aldatmaca olduğunu bilirler. Öte yandan insanlık bunun farkında değildir, dünyayı daimî sanır ve bu nedenledir ki tanrıların ilgisine muhtaçtır" (Dallapiccola, 2013: 100). Buna göre oluş evreni, kuralları kolayca belirlenemeyecek bir oyun alanıdır. Tanrıların etkinliği bu oyunu ve alanını çeşitlendirmektedir.

Maya, Brahman'dan bağımsız değildir, ondan ayrılmaz dolayısıyla kendi içinde gerçek de değildir. Sonsuzluk ve sonluluk arasında duran maya, insanın dış dünyayı algılaması, anlaması ve deneyimine ilişkin yargılarının doğruluğu arasındaki belirsizliğin esas nedenidir. Radhakrishnan'a göre, maya kavramı sonlu dünyanın yanıltıcı karakterini gösterir (Radhakrishnan, 1914: 431). Bunu deneyimin gizemli yapısının kaynağı olarak değerlendirmek de mümkündür. İnsanın gerçek karşısındaki doğuştan körlüğü ve gördüğü şeyleri gerçek sanarak yaşaması ise *avidya* olarak tanımlanır. Bu anlamda

görmek ya da bilgi anlamlarına gelen *vidya*nın çelişiği olan *avidya* mayanın sonucu ya da olanaklarından birisi olarak değerlendirilebilir.

Benliğin mayaya bağlı olarak bir diğer yönünü *Jiva* kavramı ifade eder. *Jiva* Brahman'ın mayanın bir parçası olan *avidya*daki yansımasıdır *Jiva*, duyumsal dünyada bulunuşumuzu, bedenlenişimizi ve ona bağlılığımızı ifade eden kavramdır. Aynı zamanda *jivatman*, bu dünyayı gerçek sanmak ve benliğin dünyeviliğe batması anlamında esaretimizi ifade eder. *Jiva*, egonun belirleyiciliğinde bedensel haz ve arzularına batmış, bundan ötürü kötülüğe çevrik olan benliği dile getirir. *Avidya* yani yok-bilgi olarak tanımlanabilecek ruhun bu esaretinden kurtuluşu ise duyumsadığı dünyanın düş olduğunu idraki ile olanaklıdır. *Jiva'*dan sıyrılmak, onun ve *maya*nın ardından görülen sonlu görünüşlerin bir yanılsama olduğunu kabul etmek, ruhun bu dünyadaki tekrar eden yolculuğundan çıkışıdır.

> "Yama, 'Tüm arzuların yerine getirilmesini, dünyanın esasını, iyi işlerin sonu gelmez ödüllerini, korkunun olmadığı kıyıları, övgüyle büyüyeni, geniş yurdu ve gerisini gördüğün halde bilgece davranarak hepsini elinin tersiyle ittin,' dedi.
>
> Kendi Özvarlığı, asıl doğası üstüne meditasyon yaparak Kadim olanı, görülmesi zor olanı, karanlığa gireni, mağarada saklananı, uçurumda oturanı, Tanrı olarak tanıyan arif, şüphesiz, sevinci de üzüntüyü de çok gerilerde bırakır.
>
> Nachiketas, 'Ne ak ne kara, ne sebep ne sonuç, ne geçmiş ne de gelecek olarak gördüğün şeyi bana anlat,' dedi.
>
> Yama, 'Tüm Vedaların kaydettiği, tüm kefaretlerin açıkladığı, din tilmizlerinin arzuladığı o sözcük veya yeri sana kısaca anlatacağım; o 'Om'dur, dedi
>
> O ölümsüz hece Brahman demek, o hece en yüce Brahmin demek; o heceyi bilen her dileğe sahip olur.
>
> 'En iyi dayanak budur, en yüce dayanak budur; bu dayanağı bilen Brahma dünyasında büyür.
>
> 'Bilen Özvarlık, ne doğar, ne ölür; o yokluktan doğdu, yokluk da ondan. Kadim olan doğmamıştır, bakidir, ebedidir; beden ölse de o ölmez.

> Katil öldürdüğünü, maktül de öldürüldüğünü düşünüyorsa yanılıyorlar; çünkü ne biri öldürmekte, ne de öbürü öldürülmektedir.
>
> 'Küçükten de küçük, büyükten de büyük olan Özvarlık o yaratığın kalbinde gizlidir. Arzulardan ve kederden özgür insan, Yaradan'ın kayrasıyla Asıl doğasını, özvarlığın görkemini görür (Müller-Deussen, 2020: 36).

Yaşam ve ölüm döngüsünü anlatan *samsara*[33] Hint düşünce sisteminin diğer önemli bir özelliği olan yeniden bedenlenme (reenkarnasyon) inancıyla ele alınmalıdır. Bu inanç, ruhun bu dünyaya yeniden ve yeniden doğarak geliştiğini varsayar. Yani doğum ve ölüm tek bir seferlik olgular değildir. Doğum-ölüm tekrar tekrar vuku bulan, ruhun evrimini tamamlaması ile sonuçlanacak döngüselliğin her bir yaşamdaki başlangıcı ve sonudur. Bu iki olgu arasındaki yaşam deneyimi, bir sonraki başlangıcı ve sonu etkilemektedir. Sözü edilen döngüyü belirleyen şey *karma* yasasıdır. Bütün varlıkları kapsayan doğum-ölüm döngüsü arzu, istek ve eylemlerin bu eylemlerden doğan sorumlulukları her doğumda yaşama yükler. Yapılan her eylemin ahlaki değeri ve bedeli bireysel yaşantıya yansır. Eylemin kaynağındaki cehalet, cehaletten kaynaklanan kötülük ortadan kalkana dek bu acı verici yaşam serüveni sürecektir. Eylemlerdeki neden-sonuç zinciri ruhsal gelişim tamamlanmadığı sürece devam edecektir. Bu döngünün nihayete ermesi ve ruhun kurtuluşu, aydınlanma ve acılardan kurtuluş anlamına gelen *mokşa* kavramı ile dile getirilir. Ruhun gelişiminin tamamlanması, başka bir deyişle ruhun

[33] Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* metninde kendi düşünme yolu için dönüm noktası olarak tanımlanacak bir aydınlanmayı anlatmaktadır. Bu aydınlanma onun felsefesindeki temel kavramlardan olan *bengi dönüş*'tür. Nietzsche *bengi dönüş* düşüncesi ile samsara'yı mistik anlamlarından arındırarak onu yeniden değerlendirir. *Bengi dönüş*, ahlaki eylemlerin motivasyonu olarak ya da kozmolojik bir düşünce olarak değerlendirilmektedir. Ben bu kavramı, trajik kahramanın *baht dönüşü*'ne (*peripeteia*) gönderme yaparak, onun yeniden doğuşu bağlamında değerlendirmekteyim. Böylece *bengi dönüş'ü*, tragedyanın doğuşunda dile getirilen haliyle Dionysos-Apollon mücadelesi bakış açısıyla yorumlamak ve kavramın kökenine işaret etmek mümkün hale gelmektedir.

aydınlanması karmik hesabın da kapanması demektir. Bu, Kena Upanishadlar'da şu şekilde ifade edilir:

> Öğretmen dedi ki: 'Benim iyi bildiğimi düşünsen de muhakkak ki sen daha fazlasını biliyorsun. Brahman'ın sureti sana göre nedir?'
>
> Öğrenci dedi ki: 'Ben bunu iyi bildiğimi düşünmüyorum, bilmediğimi de bilmiyorum. Aramızda bunu bilen, bilir ama bilmediğini de bilmez.
>
> 'Brahman onu düşünmeyen tarafından düşünülür; onu düşünen, onu bilmez. O, onu düşünenlerce anlaşılmaz; onu anlayanlar, onu anlamayanlardır.
>
> 'Bilinmesinin bir tür uyanışla olduğu düşünülür, işte ölümsüzlüğü ondan sonra elde ederiz. Gücü Ben ile ölümsüzlüğü bilgi ile elde ederiz.
>
> 'Bir insan bunu burada öğrenirse bu onun yanılsamalı yaşamının sonu olur; burada öğrenmezse onu büyük yıkımlar (yeni doğumlar) bekler. Her şey üstünde düşünmüş ve kendilerindeki Ben'i tanımış olan arifler bu dünyadan ayrıldıktan sonra ölümsüzleşirler (Müller-Deussen, 2020: 30).

Bilgisizlikten bilgiye, *avidya'*dan *vidya'*ya geçiş mümkün müdür? Nasıl ki Isvara bireyselleşmiş Tanrı olarak Brahman'ın maya içindeki yaratıcı gücünün yansımasıdır, aynı şekilde *jiva* da Brahman'ın yalnızca mayanın parçası olan *avidya*'daki yansımasıdır. Her şeyin altında yaratıcı güç olan Brahman olduğuna göre *avidya*'dan *vidya*'ya geçiş mümkündür. Ancak insan, asli yetisi olan akıl ya da duyular aracılıyla değil, özel bir ruhsal deneyim ve sezgi yoluyla *vidya*'ya ulaşır. Mayanın altına örtülü olan *Atman'*a meditasyon ya da diğer ruhsal disiplinler yoluyla ulaşmak mümkündür. Elbette bu serüvenin başlangıcı, mevcut gerçekliğin yanıltıcı görünüşler olduğunun kabulü ile başlar. Bu anlamda görünüşlerin bitmek tükenmek bilmeyen acı verici döngüsü, onlardaki ayrılığın bir aldanma olduğunun anlaşılması ile huzur bulmaya olanak sağlamaktadır. Bu ilişki Upanishadlar'da ölümün bakış açısından şu sözlerle aktarılır:

"Ölüm: 'iyi olan şeyler ayrı zevk veren şeyler ayrı; nesneleri farklı olan bu ikisi insanı zincire vurabilir. İyiye tutunan iyi yoldadır; zevk vereni yeğleyen asıl olanı kaçırır.' Dedi.

'İyi olan ve zevk veren insana yaklaşır: arif kişi onların çevresinden dolaşıp ikisini ayırt eder. Evet, arif kişi, iyiyi zevkliye yeğler, ama ahmak, hırsı ve aç gözlülüğü yüzünden zevkliyi ister.

'Sen, ey Nachiketas, zevkli görünen veya olan tüm hazlar üstünde düşündükten sonra onları bir kenara ittin. Zenginliğe götüren ve nice insanın yok olduğu yola girmedin.

'Cehalet ve bilgelik, bu ikisi ayrı yerlere götürür, birbirinden çok farklıdır. Ben senin bilgiyi arzulayan biri olduğuna kanaat getirdim, çünkü nice zevk seni geri döndürmedi.

'Karanlıkta yaşayan, kibirleri içinde kendini arif sanarak boş bilgiyle şişinen ahmaklar, körlerin kılavuzluğundaki körler gibi bir ileri bir geri tökezleyerek dolanır dururlar.

'Öbür dünya hiçbir zaman mülk yanılgısıyla aldanan kayıtsız çocuğun gözüne görünmez. O, 'Dünya bundan ibaret' diye düşünür, 'başkası yok;' böylece durmadan benim hükümranlığıma döner (Müller-Deussen, 2020: 35).

Zahiri olan dünyadan el etek çekmek ve onun cazibesine kapılmış nefsin köreltilmesi, bu yanılsama dünyasının yerine, bütün bu yanılsamanın gerisindeki sonsuz birliğin deneyimine kapı aralar. Ruhsal yetkinlik olarak tanımlanabilecek bu bilinç durumunu ise insandaki *Atman*ın ile *Brahman*la özdeşliğinin yakalanması, *Atman*'ın *Brahman*'la birleşmesi, onda erimesi biçiminde anlamak gerekir. Bu olanaklılık, zihin ve duyular arasında kurulacak bir denetim ilişkisine bağlıdır. İnsanın kurtuluşu bir at arabası alegorisi eşliğinde anlatılır. Buna göre zihnini etkin kullanabilen kimseler yani beden ve duygularını dizginleyebilenler, kendilerini yeniden doğum-ölüm sarmalından çıkarmanın önkoşulunu sağlayarak mutlak varlıkla birliğe ulaşabilirler. Buna göre:

"İşte oradalar ikisi; kalbin mağarasına girmiş, kalbin göklerdeki en yüksek doruğunda yaşıyor, dünyadaki işlerinin ödülünü içiyorlar. Brahman'ı bilenler onlara gölge ve ışık diyorlar; keza, Trinachiketa kurbanını gerçekleştiren ve sahipleri de.

'Kurban sunanlar için köprü olan Nachiketa ayini –ve karşıya geçip korkusuz kıyıya ulaşmak isteyenler için en yüce, ölümsüz olan Brahman'ı-öğrenenlerden olalım.

> Bil ki Özvarlık, Asıl Ben, at arabasında oturan; beden, at arabası; akıl (buddhi), arabacı; zihin de dizgindir.
>
> Atlara duyular, yollara da duyuların nesneleri derler. Arifler 'En yüce Ben'i beden, duyular ve zihinle birlik içinde olanlara mutluluğa varan derler.
>
> Anlayışsız olan ve zihin 'dizgini' hiçbir zaman sağlam ellerde olmayanın duyu 'atları' ile başa çıkılmaz; bir arabacının huysuz atları gibi.
>
> Fakat anlayışlı olan ve zihni her zaman sağlam ellerde olanın duyuları, tıpkı bir arabanın iyi huylu atları gibi, denetim altındadır.
>
> 'anlayışsız olan, umursamaz ve daima iffetsiz olan oraya hiçbir zaman ulaşamaz; o doğum döngüsüne girer.
>
> Fakat anlayışlı, özenli ve her zaman saf olan bir daha hiç doğmayacağı o yere ulaşır.
>
> Fakat her kim arabacısını anlar ve zihin dizginini elinde tutarsa o Vişnu'nun en yüce makamı olan yolculuğunun sonuna ulaşır.
>
> Duyuların ötesinde nesneler, nesnelerin ötesinde akıl var; Büyük Özvarlık, Büyük Ben de aklın ötesindedir (Müller-Deussen, 2020: 37).

Upanishad'a göre beden, akıl ve zihin arasındaki dengeyi anlatabilmek için kullanılan bu alegori, ruhun *samsara*'dan yani doğum ve ölüm sarmalından çıkışı için nasıl yaşamalıyız sorusuna yanıt niteliğindedir. Pasajın sonunda duyusal deneyimin ötesinde nesneler, nesnelerin ötesinde akıl, Atman ve Brahman ise bütün bunların ötesinde ifade edilir. Duyusallığın üzerindeki zihin egemenliğiyle dengeyi sağlayabilen ruhların mutlak varlık olan Atman-Brahman özdeşliğine ulaşabileceği, diğerlerinin ise bu çileli yaşam döngüsünde kalacağı belirtilir.

Peki, burada özü aktarılan Hindu düşüncesinin Antik Yunan'da izi sürülebilir mi? Hinduizm ile Antik Yunan felsefesinin açık bir biçimde kabul edilen ilk teması, şüpheciliğin kurucusu olan Pyrron'dur. Helenistik döneme kadar böyle bir etkileşimden söz edilmez. Oysa Upanishandlar'da aktardığımız düşünce ile benzerlikler Pyrron'dan çok daha geriye götürülebilir. Sözgelimi sözü edilen at arabası alegorisi Platon'un

Phaidros diyaloğunda ruhun ölümsüzlüğü ve bölümlerini açımlamak için kullandığı alegoriyle benzer yönler içermektedir. Hemen belirtilmelidir ki at arabası alegorisi hakkında İskenderiye'li Hermeias'ın düştüğü şerhe göre Platon'dan önce Homeros, Orpheus ve Parmenides de aynı benzetmeyi ondan farklı olarak mantıksal nedenlere dayandırmaksızın Tanrısallıkla ilişkili bir biçimde kullanırlar (Parmenides, 2019: 59).

Konu itibarıyla burada kilit nokta Platon'dur. Upanishadlar ile Platon felsefesi arasında düşünsel bir benzerlik zemini yakalanabilir mi? Bu soruya Platon felsefesinde merkezi kavramlardan biri olan *mimesis* kavramının ne'liği bağlamında olumlu bir yanıt vermek olanaklıdır. Yalnızca Schopenhauer'un Kant, Platon ve Upanishadlar'ı bir araya getiren yorumunu anlamak için bile olsa değinilmesi gereken Platon felsefesi, bu anlamda Upanishadlar'da yer alan *maya* kavramı dolayımı ile benzerliğin tartışılması ve Nietzsche'nin Sokrates'e ilişkin değerlendirmelerinin anlaşılması kaygısı için de zorunlu bir uğrağa dönüşmektedir. Bu nedenle öncelikle, *maya* ile *mimesis* kavramları arasındaki ilişki tartışılmalıdır.

1.3.4 Platon'da *Mimesis* ve *Maya* İlişkisi: Hakikatin Hükümranlığı

Literatürde yaygın olarak taklit ya da temsil anlamına gelen *mimesis*[34] kavramı, daha önce de belirtildiği üzere Platon ve Aristoteles'ten bu yana sanatın kökeni sorunsalının merkezinde durur. Her ne kadar *mimesis* kavramı basitçe taklit ya da temsil ile karşılansa da bu kavramlara yüklenen anlamlar farklılaşabildiği için tek, uzlaşılmış bir anlam üzerinden konuyu ele almak olanaklı değildir. Örneğin Platon felsefesinde *mimesis* benzetme, taklit ve yanılsama gibi anlamlara gelebilirken, Aristoteles'de yalnızca taklit anlamında, insanın temel yetilerinden biri olarak bu kez olumlanarak ele alınmaktadır.

[34] *Mimesis*, taklit etme eylemi, taklit, mim olarak tanımlandığı gibi tasvir, resim, portre ve bir şeyin benzerini yapma, benzetme olarak farklı anlamlarda kullanılabilmektedir. Fransızca çeviride *imitation* yerine r*epresantation* tercih edilirken Türkçe'de yaygın olarak taklit kullanılmaktadır.

Aristoteles, *mimesis* olarak sanat etkinliğini doğanın, gerçekliğin ya da yaşamın taklit edilmesi olarak tanımlar. Her ne kadar Aristoteles'in *mimesis*'e yüklediği anlam farklı olsa da sanat eseri bir kopya üretiyorsa doğal olarak, sanatın neyi taklit ettiğiyle ilgili bir sahicilik kategorisi ontolojik olarak onaylanır. Bu da sanatın benzerini ürettiği şeye, yani yaşama göre birincil mi yoksa ikincil mi olduğu sorusunu beraberinde getirir. Çünkü ancak kopyası üretilmiş bir şeyin sahiciliğinden söz etmek olanaklıdır. Bu da sanatın yaşam açısından değeri nedir sorusunu tartışmayı gerektirir. Bu anlamda *mimesis* kavramının anlamı yalnızca sanatla sınırlandırılamaz. Yaşamla ilişkisine dayanarak genel olarak kültürü açığa çıkaran bir yaratı bağlamında çok daha geniş bir çerçevede ele almak mümkündür. Nietzsche'nin *mimesis* kavramını Apollon'cu yaratı ekseninde açımlarken onun varoluşa içkin anlamına ulaşması gibi meseleyi derinleştirmek mümkündür. Temellendirileceği gibi Platon'da –ve Nietzsche'de- hem *mimesis* hem de *maya örtüsü*, yanılsama anlamı dolayımıyla birbirine göndermeli olarak anlaşılabilir. Zira aynı anlamda kullanılabilmektedir. Burada çıkış noktasını belirleyen şey ise J.B. Hofmann'ın *mimesis* sözcüğünün Yunanca değil, Hintçe *maia* sözcüğüyle bağlantılı olabileceğine ilişkin düşüncesidir. Sözcüğün Almanca; değişme, dönüşme, aldatma, taklit, sahte, yanıltıcı/yalancı, değiş-tokuş (ikame etme) gibi anlamlarını sıralayan Hofmann *mimos*'a göndermeli bir biçimde anlamını kazanan *mimesis*in Hindu kökenine işaret ederek takip edilmesi gereken önemli bir ipucu bırakır (Hofmann, 1949: 202; Tunalı, 2013: 73).

Mimesis yani taklit/temsil, *mimeisthai* yani taklit etmek/temsil etmek (mîméomai μῖμέομαι) *mimos* (μῖμος) sözcüğünden türer. *Mimos*, dans ile ilgili kullanılırken, sonrasında aktör, taklitçi, göz boyacı ya da soytarı anlamlarını da yüklenir. Hatta tamamen taklit anlamına gelen Pantómimos (παντόμιμος) pan ve mim sözcüklerinin birleşimidir. Türkçe'deki duygu ve düşüncelerin yüzdeki temsili olarak mimik, doğrudan *mimos'a* göndermelidir. Aristoteles *mimos*'un konusunu gündelik

yaşamdan alan, düz yazılı ile yazılmış kısa komedya türüne de karşılık geldiğini belirtir (Aristoteles, 2019: 2). Dolayısıyla *mimesthai*, duyguların dans eden bedenlerle ifadesinden zamanla bütün sanatları kapsayan bir kavrama dönüşmüştür.

Maya kavramının çoklu anlamı, yani hangi durumda yaratıcı güç, hangi durumda illüzyon ya da yanılsama ifadesini karşıladığı konusundaki belirsizlik, bilgi teorisindeki *episteme-doxa* ayrımına, oradan da görünüş ve *kendinde şey* ayrımına uzanan ana tartışmanın büyük olasılıkla kökenine işaret eder. Hindu felsefesinden Platon felsefesine geçişte ele alınması gereken; görünüşler ve idealar olmak üzere iki dünya betimlemesi ve görünüşler dünyasının tıpkı *maya*nın anlamlarından biri olan yanıltıcılığın kaynağı olarak konumlandırılmasının nasıl mümkün olduğu sorusudur. Bu anlamda Hint felsefesinin Antik Yunan felsefesine dolaylı etkisi ve onda yarattığı köklü değişim bağlamında dönüm noktası Platon'dur. Duyulur dünyanın yapısının *mimesis* kavramına bağlı olarak tartışılması ve sanat etkinliğine yapılan olumsuz vurgu, *maya* kavramı ile kurulması gereken ancak felsefe tarihinde göz ardı edilen bir bağlantıya işaret etmektedir. Çünkü felsefe tarihinde yalnızca Platon *mimesis* kavramını yanıltıcılıkla ilişkilendirerek onu düşünülür olanın düşmanı olarak konumlandırır. Bu anlamda *mimesis ile maya* kavramı arasındaki benzerlik özel olarak üzerinde durulmaya değer bir noktadır.

Platon'un, bilgisizlikten bilgiye geçişin olanaklı koşullarını sorgularken, varlık ve varoluş arasındaki salınımda insanın hakikate ulaşabilmesine dair iyimserliği, pekin, nesnel ve evrensel bilgi olarak tanımlanan *episteme* varsayımına dayanır. *Episteme*, görünüşler ve idealar dünyasının birbirinden ayrılmasında metafizik dayanaktır. Platon idealar dünyasını hakikat, gerçeklik ve düşünülür olan denkliği üzerine kurar. Buna karşılık görünüşler dünyası, asıl olan ideaların ancak *mimesis*'idir (taklit). Düşünebilme yetisiyle diğer varlıklardan ayrılan insan, duyulur ve düşünülür alanın tek kesişimidir.

İnsanın hakikatle ilişkisinin açımlanması ise ruhun ölümsüzlüğü, doğası ve onun yeniden bedenlenmesi ile açıklanır. Ruhun aydınlanması olarak tanımlanabilecek olan *logos*'un *episteme*'ye ulaşabilmesi ise *logos*'un ruhun yapısına dâhil edilmesiyle mümkündür. Dolayısıyla ruhun ölümsüzlüğü ve doğası, idea-hakikat-gerçeklik denkliğini bütünler.

Platon ruhun ölümsüzlüğünü savını temellendirirken Pythagoras etkisiyle yeniden bendenlenme inancını kullanır. Platon'un Pythagoras'dan aldığı temalar, Orfeusçuluk bağlamında Mısır'la ilişkilendirilse de Hinduizm ile ilişki gizemini korumaktadır. Bunun nedeni belki de felsefe tarihinde Antik Yunan uygarlığının yerine ilişkin yapılan değerlendirmelerin gerisindeki bakış açısında yatmaktadır. Elbette burada sözü edilen sorunu tüm boyutları ile ele almak mümkün değildir. Ancak yine de işaret edilen Hindu Upanishadlar'la benzerlik sorununa bir biçimde temas etmek, tıpkı Schopenhauer'un yaptığı gibi yeni ufuklar açabilecek bir felsefe tarihi okumasına vesile olabilir. Bu anlamda *mimesis*'in Platon'un felsefesindeki yerini sorgulayan bu bölümde araştırma, maya kavramının izini sürmekle sınırlı tutulacaktır. Amacım Platon'un *idea-fenomen* ayrımında *mimesis* kavramına bağlı olarak gerçekleştirdiği köklü dönüşümü, maya kavramı dolayımıyla açığa çıkarmaktır. Hindu Upanishadlar'da Brahman ve maya arasında kurulan temel düşüncenin izi sürülmek isteniyorsa aradaki boşluk şaşırtıcı bir biçimde pre-sofistler aracılığıyla doldurulabilir. Bu anlamda hâlihazırda *mimesis* kavramının Platon felsefesindeki yerini tartışabilmek için açılan bu başlığı, öncelikle Hinduizm etkisinin ona nasıl ulaşmış olabileceği sorusundan hareketle açımlamak ve bu yolla benzerlikleri tartışmak, birbirinden bağımsızmış gibi görünen konuları birleştirmenin olanağıdır.

Felsefenin M.Ö. 7 yy'da Milet okulu ile İonya'da doğduğu kabul edilir. Milet Okulu, doğmak sözcüğüne göndermeli olarak felsefenin miladıdır. Antik Yunan'da bu

evredeki insanlığın en yüksek değerleri olarak tanımlanabilecek felsefe, bilim ve sanat alanlarındaki eşgüdümlü üretkenlik ve yetkinlik, felsefe tarihinde tüm diğer uluslardan bağımsız bir başarı olarak algılanır. Hatta Yunan ulusunun başarısındaki benzersizlik ve olağanüstülük, 19.yy'da Ernest Renan ve Sumner Maine tarafından "Yunan mucizesi" biçiminde tanımlanır. Bu tanımlama, Batı uygarlığının Antik Yunan kültürünü model almasına hatta kendisini o kültürün mirasçısı saymasına yol açan bir hayranlığın dışa vurumudur.

"Yunan mucizesi" tanımlamasında belirleyici olan temel kriter, antik Yunanların evrene ilişkin sorgulamalarının niteliğine dayanmaktadır. Bu, mitostan, inançtan, *praxis'*ten ve ihtiyaçlardan tamamen bağımsız bir merak duygusundan ve ilgiden kaynaklanan sorgulamadır. *Theoria* sözcüğünün bakış, gözlem anlamları, tam olarak bu farka işaret etmektedir. Antik Yunan'da Olympiyatlarda ya da festivallerde etkinliği bizatihi gerçekleştirmeyen, ancak dışarıdan gelen seyircileri tanımlayan bir sözcükken, sonrasında kuram anlamına doğru evrilecek olan *theoria*, *praxise* ilişkin değerlendirmenin temel ölçütünün ancak bağımsız bir bakış açısında açığa çıkabileceğini ifade etmektedir. Bu anlamda Antik Yunan felsefesini ve bilimini diğer ulusların kültüründen ayıran, onun inançlardan, dinlerden ve pratik gerekliliklerden sıyrılmış özgür bir düşünme biçimi oluşudur.

Mucize ifadesi, doğal olarak açıklanamayan ve karşısında aciz kalınan, bu nedenle de kendisine doğaüstü gözüyle bakılan durumları ifade etmek için kullanılır. Milat ifadesi de tıpkı mucize gibi bir doğumdur ancak tanrısallıkla ilişkili bir biçimde, sanki "ideal bir köken"e karşılık kullanılır ve tanrısal yaratılma gibi hiçten var olmaya ihtiyaç duyar. Bu, İsa'nın babasının Tanrı olması örneğinde olduğu gibi ezeli ve ebedi olan, ideal bir köken gereksinimidir. Çünkü "Yunan mucizesi" söylemi bir yandan Antik Yunan'a verilen

payeyi ifade ederken bir yandan da gerisinde Antik dünyanın tüm kadim öğretilerine karşı yürütülen mücadeleyi saklamaktadır. Bu noktada Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla felsefenin Milet'te doğduğuna dair anlatı arasında bir analoji yapılabilir. Hristiyanlık doğar ve her yeni doğanın yeryüzüyle mücadelesi gibi kadim dünyanın bilgeliğiyle savaşında biçimlenir. Hristiyanlık açısından var olmak ve yayılmak, kendi farklılığını en etkin bir biçimde ortaya koymak, savlarını ne kadar ussallaştırılabildiğine bağlıdır. Bunun için kadim dünyanın kültüründen (mitler), bilgeliğinden (kendisiyle uyuşan Platon, Aristoteles, Plotinos gibi felsefi düşünce biçimlerinden) ve geliştirdiği araçlardan (mantık) yararlanır. Ancak bu mücadelede ele geçirilen üstünlüğün kalıcılaştırılması, esas olarak kendisini var eden kaynağın ortadan kaldırılmasında, izlerinin silinmesinde mümkün olabildi. Bu anlamda İskenderiye kütüphanesinin yakılması, Hıristiyanlığı doğuran, besleyen kökenin yok edilmesi değil midir? Bununla birlikte kendi doğumundan itibaren tarihi yeniden başlatmak, yani tarih oluşturmak, kendi doğumunu bütün insanlık için tanrısal mucizeye döndürmenin bir yolu değil midir? Peki aynı şey Antik Yunan felsefesinin doğuşu için de geçerli olamaz mı? Oysa Nietzsche'nin yapmaya çalıştığı köken araştırması (soykütük), varlığa gelen şeylerin doğumlarını ancak onları doğuran koşulların, karşıtlıkların kıyasıya mücadelesinin aralığında gün yüzüne çıkarmakla ilgilidir (Foucault, 2011: 231). Başka deyişle bu türlü bir köken araştırması, kökenin mucizevi yönlerinin ortadan kaldırılması ile ilgilidir.

Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarına ait bulgular gün yüzüne çıktıkça Antik Yunan kültürünün bu uygarlıklarla etkileşim içinde bulundukları kesinleşti. Örneğin, Thales ve Pyhtagoras teoremlerinin Mısır'da, Babil'de pratik amaçların dışında da kullanıldığı keşfedildikten sonra artık Yunan mucizesi ifadesi güncelliğini kaybetmiştir. Antik Yunan'daki bilimin gelişimi genellikle Mısır uygarlığı ile etkileşimi bağlamında ele alınmaktadır. Ancak aynı şey Hint uygarlığı için geçerli değildir. Her ne kadar dinsel

inançlardan hiçbir zaman tam olarak bağımsızlaşmayı başaramamış ve katı kast sistemi tarafından bilgelikleri Brahminlerin[35] iktidarında kapalı kalmış olan Hint düşünce biçiminde felsefi sorgulamaların varlığı kabul edilse de Antik Yunan felsefesine ve bilimine dair etkileri Mısır uygarlığı kadar söz konusu edilmemektedir. Bunun sebepleri Hint düşünce sisteminde yer alan felsefi sorulara açık olmayan ve bulanık yanıtlar verilmesi (Aster, 2000: 7), metinlerin derli toplu çevirileriyle temas edememek gibi bilinen ve belki Antik Yunanlı düşünürlerin kaynak göstermemesi gibi bilinmeyen nedenlere bağlı olarak tartışılabilir. Hemen eklenmelidir ki Antik Yunanlar da kendi ulusal birliklerini Yunanca bilmeye dayandırırlar ve Yunanca bilmeyen anlamında diğer ulusları barbar olarak tanımlayarak kendi farklarının altını kesin bir biçimde çizerler. Örneğin onlara göre Persler barbar, Hintliler daha da barbardır (Rahula, 2000: 128). Çin uygarlığının payına düşense derin bir suskunluktur. Bu bakış açısıyla Yunanlar barbar kabul ettikleri ulusların dilini öğrenmeye isteksiz olabilirler ya da bilseler dahi etkileşimlerin kökenini pekâlâ gizleyebilirler.

John Burnet, 1892 yılında kaleme aldığı "Erken Yunan Felsefesi" adlı kitabında Yunan felsefesinin köklerini daha çok Mısır ve Babil olmak üzere doğu uygarlıklarına dayandıran görüşlere karşı "Felsefenin sözde Doğu kökeni" başlıklı bölümde, bu düşüncenin kanıtlarının bulunmayışı gerekçesi ile Yunan felsefesinin orijinal olduğu iddiasını savunur. Ona göre Yunanlar Mısır dilini felsefi metinleri okuyacak kadar öğrenmemişlerdir ya da bu metinleri felsefeye hâkim olacak kadar yetkin çevirmenlerin bulunma olasılığı düşük olduğu için çeviri yoluyla böylesi bir etkileşim pek de olası değildir. Bununla birlikte Burnet, Hint düşüncesinin kayda değer ölçüde Yunan felsefesiyle benzerliğine dikkat çekmekte ancak kronolojik olarak esas kaynağın Yunanlar olduğunu iddia etmektedir.

[35] Brahmin, kast sisteminde bir sınıfa karşılık gelen ve Hindu rahiplerini ifade eden terimdir.

> "Ama gerçekte bu halklardan herhangi birinin iletecek bir felsefelerinin olduğunu gösterecek bir kanıt buluncaya dek felsefi düşüncelerin iletiminin olanaklı olup olmadığı sorgulamaya değmez bir noktadır. Bugüne kadar böyle bir kanıt getirilmiş değildir, ve bildiğimiz kadarıyla Hintliler Yunanlıların yanı sıra adı hak eden herhangi bir şey üretmiş biricik halk idi. Şimdi hiç kimse Yunan felsefesinin Hindistan'dan geldiğini öne sürmeyecektir, ve aslında her şey Hint felsefesinin Yunanistan'ın etkisi altında vargısını göstermektedir. Sanskrit yazınının kronolojisi aşırı ölçüde güç bir konudur; ama, görebildiğimiz kadarıyla, büyük Hint dizgeleri tarih açısından çok yakından andırdıkları Yunan felsefelerinden daha sonra gelir. Hiç kuşkusuz Upanishadların ve Budizmin gizemciliği yerel bir gelişme idi; ama felsefeyi sözcüğün sağın anlamında derinden etkilemiş olsalar da, onunla Hesiodos'un ve Orfeusçuların Yunan bilimsel düşüncesi ile ilişkili olduğu kadar ilişkili idiler" (Burnet, 2013: 21).

Burnet'ın iddiaları, kuramsal kanıtlamaları temele alarak böylesi bir düzeyin Yunanlara ait bir özgünlük olduğu vurgusunda anlaşılır. Burnet Pythagoras'ın, Demokritos'un ve Thales'in bazı bilgileri Mısırlılardan öğrenmiş olabileceklerini dile getirir. Hatta Yunanca *arpedonaptes* (ip bağlayıcı) ve Sansktirçe *sulvasutras* (ipin kuralları) kavramlarına dayanarak Hint ve Yunan geometri sistemlerindeki çarpıcı bir çakışmanın altını çizse de Hintler'in ve Çinliler'in hali hazırda kullandıkları bilgileri Babilliler'den aldığını ileri sürmektedir (Burnet, 2013: 22-23). Bu savı desteklemek için ise Antik Yunan'da ulaşılan kuramsal düzeyin diğer uygarlıklarda bulunmadığına dayanmaktadır. Burnet'ın bu yaklaşımının kısmen Nietzsche tarafından da paylaşıldığını belirtmek gerekir. Nietzsche de *Tragedyanın Doğuşu*'nda Yunanlar ve Barbarlar arasındaki ayrımı gözeterek tragedyanın doğuşunu açımlamaya çalışır.

Bu konuda Thomson, Burnet ve Cornford arasındaki fikir çatışmasına dikkat çeker. Cornford, Hesiodos'un "Thegonia"sını temele alarak, aslında Yunan filozoflarının tarihsel devamlılığını gösterme konusunda farklı bir bakış açısı geliştirir. Hatta

sonrasında felsefe ve bilimin köklerini Hint ve Çin uygarlıklarında aramaya yönelir. Thomson, bu çatışmada Burnet'in Antik Yunanlılara ilişkin önyargısının dayanaksız olduğunu savlar. O, Cornford'un önemli ancak yetersiz bulduğu çabasından hareketle Antik Yunan uygarlığının ulaştığı düzeyi Hint ve Çin uygarlıklarıyla etkileşimine dayanarak değerlendirmekten yanadır (Thomson, 1997: 182). Rahula ise, Yunan düşüncesinin Persler aracılığıyla Hindistan'dan aktarılma olasılığını vurgular. İran'da yaşayan Ionyalılar ve Hindular arasında temasın iki düşünce sistemi arasında etkileşime olanak sağlamasının hiç de uzak bir olasılık olmadığında ısrar eder.

Hindu düşüncesinin Antik Yunan'a etkisi bağlamında hakkında en çok spekülasyon yapılan düşünür Pythagoras'dır. Hayatı hakkında bilinenler oldukça kısıtlı olan Pythagoras'ın felsefesinde yeniden bedenlenme anlayışı, felsefe, bilim ve sanatla (müzik) iç içe geçmiş bir evren anlatısı söz konusudur. [36] Ona göre evrenin *arkhe*si, Anaximandros'u dışında tutarak Milet Okulu'nda olduğu gibi hava, su gibi fiziksel ve cisimsel şeyler değil sayılardır. Evrendeki uyum sayısal oranlara bağlıdır. Bununla birlikte Pythagoras, tek bir ilke öne sürmek yerine belki Anaximandros'un da etkisi bağlamında biçimli şeylerin karşısına biçimsizliği yerleştirerek birbirini gereksinen ikililikler tasarısı sunar (Aster, 2000: 37). Lloyd'un aktardığına göre evren belirlenmiş sabit ilkeler ile belirlenmemiş ilkelerle karışık bir yapıda ele alınır. Pyhtagoras'ın belirlemiş olduğu on tane karşıtlıklar tablosu şu biçimde ifade edilir: Form-formsuzluk, Sınırlı- sınırsız, tek-çift, sağ-sol, eril-dişil, durağan-hareketli, düz-eğri, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, kare-dikdörtgen gibi. Bu karşıtlıklar tablosunun Yunan kültürüne yansıması

[36] Samos'ta (Sisam) doğmuş olan Phytagoras (M.Ö 570-496) sonrasında İtalya'ya giderek Milet okulundan tamamen farklı tarzda daha çok dini ama aynı zamanda siyasi bir topluluk oluşturarak öğretisini gizli bir öğreti olarak paylaşır (Aster, 2000: 34) Güney İtalya'da yeniden bedenlenme fikrinin yayılması da Phytagoras'ın etkisidir. Özellikle bu etkinin Empedokles felsefesinde yansımasından söz edilebilir. Platon ise Sicilya'da bulunduğu zaman Phytagorasçılıkla temas eder.

karşıtlıkların eş değer değil, birinin diğerine üstünlüğünü vurgular nitelikte gerçekleşir. Aynı zamanda her bir kavram dikey olarak birbiri ile bağlantılıdır. Örneğin form, aydınlık, durağanlık, iyilik ve erillik birbirine; formsuzluk, değişkenlik, dişillik ve kötülük birbirine gönderme yapmaktadır (Loyd, 1996: 23). Pyhtagoras sofist retoriği hazırlar ve Platon'un Eleaktiklerden ayrılmasında önemli rol oynar. Dolayısıyla onun felsefesi Platon felsefesinde sistematize edilen idea-fenomen ayrımının ilksel hali olarak değerlendirilebilir.

Pyhtagoras'ın Antik Yunan için yenilik sayılacak görüşü ise Hindu Upanishadlar'da anlatılan yeniden bedenlenme anlayışıdır. Ruhun ölümsüzlüğü teması Homeros ile gündeme gelse de Pythagoras, yeniden bedenlenme düşüncesi ile ruhun ölümsüzlüğünü farklı bir boyuta taşır. Homeros için ölümden sonraki yaşam bu dünyanın soluk bir gölgesidir. Homeros'un bakış açısıyla kıyaslandığında Pyhtagoras'ın bu düşüncesi, ilk olarak bu dünyanın temele alınması ikinci olarak ise her bir yaşamın ruhun evriminde değer taşıması ile ruhun ölümsüzlüğünü farklılaştırmaktadır. Bu dünyaya yeniden ve yeniden farklı biçimlerde gelmekle ilgili bu düşünce, bedeni ruhun hapishanesi olarak konumlandırır. Bu anlamda "Tüm yaşam, ölüme bir hazırlanmadır". Bedenlenerek ruhun düştüğü bu dünya esaret, ölüm ise bir kurtuluştur (Thomson, 2004: 172). Ölümden sonra ne olacağı sorusu, ruhun bu dünyada iyi bir yaşam sürüp sürmediğine bağlı olarak yeniden bedenleneceği inancı ile yanıtlanır.

Pyhtagoras'ın felsefesinde dikkate alınması gereken diğer bir nokta, bir beslenme biçimi olmaktan ziyade etik bir tavır olarak ele alınması gereken günümüzde veganlık olarak ifade edilen yaşam biçimidir. Veganlık yanlızca hayvanların bedenleri ile sınırlı değil, bu canlıları bitki tohumları ve kök sebzeler olarak geniş bir çerçevede ele alan Hinduizmin bir kolu olan Jainistler örneğinde olduğu gibi, herhangi bir biçimde bir

canlının oluşmasına engel olacak her türlü eylemi reddeden bir yaklaşımdır. Pythagoras'ın bir köpeğin sahibi tarafından zulmedilmesine "orada dost bir ruh var görmüyor musun" diyerek müdahale ettiğine ilişkin tanıklıklar vardır. Yeniden bedenlenme inancı, var olanlar arasında bir kardeşlik bağı kurar. Bu anlamda insanın, bilime ve sanata olduğu kadar yaşayan hiçbir canlıya acı çektirmemek bağlamında diğer varlıklarla dostluğa kendini adaması, iyi bir yaşam sürmenin ve ölümden sonra yüksek bir formda yeniden doğmanın olanağıdır.

Pythagoras'tan Platon'a geçen ruhun ölümsüzlüğünün yeniden bedenlenme inancı ile anlamlandırılan hali, genellikle Orfeus mistisizmi ile ilişkilendirilir. Orfeusçuluğun ve Dionysoçuluğun Trakya'da doğduğu yönünde genel bir kanı hakimdir. Orfeusçulukta et yememe ve Antik Yunan kültüründe önemli bir yer tutan kurban ritüeline karşı bir duruş söz konusudur. Ancak Dionysos ayinlerinde Dionysos'un simgesi olan boğa, Tanrı ile bir olmak adına vahşice öldürülür ve çiğ olarak yenirdi. Heredotos, mistisizmin ve Dionysos tapınımının Antik Yunan'da etkili kaynağı olan Orfeusçuluğun ana temalarının kadim Mısır'da bin yıllardır var olduğunu öne sürer. Orfeusçuluk Trakya'ya ya da onun temsil ettiği düşünce Mısır'a işaret etse de kökeni kesin olarak bilinmemektedir. Bu anlamda Pyhtagoras'ın yeniden bedenlenme inancını da tıpkı iyi yaşam sürmenin gerekliliği olarak öne sürdüğü veganlığı öğrendiği yerden öğrenmiş olması muhtemeldir. Bu, Schopenhauer'un İamblikhos'un sözlerini aktararak Pythagoras'ın Hinduizm'le bağlantısına dikkat çektiği ve sezgisel olarak yakaladığı benzerliktir. Ona göre:

> "İamblikhos tarafından kaleme alınmış olan hayat hikayesine göre Pythagoras eğitimini daha çok yirmi iki yaşından kırk altı yaşına kadar kaldığı Mısır'dan ve hatta bu ülkenin rahiplerinden aldı. Kırk altı yaşında geri döndüğünde, elbette Grekler için zorunlu bir takım değişikliklerle, Mısır'ın tapınak hiyerarşisine benzer bir tür rahipler devleti kurmayı tasarladı. Ve her ne kadar doğduğu yerde, Sisam Adası'nda başarılı olamadıysa da Krotana'da bunu bir ölçüde başardı. Şimdi Mısır

irfanı ve dininin, ineğin kutsallığı ve başka yüzlerce şeyin ispatladığı üzere (Herodotos, lib., II, c. 41), Hindistan'dan geldiği su götürmezdir ve bu Pythagoras'ın hayvani gıdadan uzak durma düsturunu, bilhassa boynuzlu sığırların boğazlanmaması buyruğunu izah eder (İamblikhos, Pythagoras'ın Hayatı, c. 28, s 150), keza bütün hayvanlara karşı şefkatli olunması talimatı da böyledir. Benzer şekilde onun kendine sembolik anlatımlar arayan ve hatta matematik teoremlere kadar uzanan ruh göçü öğretisinin, beyaz cübbelerinin, sonu gelmez esrarlı davranışlarının, hatta katı disiplin ve güneşe tapınma dahil birçok töreniyle bir tür rahip kastı kurmasının (c.35, s 256) ve benzer başka birçok şeyin izahını da yine burada aramak gerekir…

Apuleius'a bakılırsa, Pythagoras'ın tahsil yolculuğu Hindistan'a kadar uzanmış ve hatta burada bizzat Brahmanlardan eğitim almış olabilir. (Bkz., Apuleius, Florida, s.130, ed. Bip) Bundan dolayı ben Pythagoras'ın kesinlikle yüksek değer biçilmesi gereken bilgi ve bilgeliğinin düşündüklerinden ve öğrendiklerinden ibaret ve bu sebepten ötürü kendisinden çok başkalarına ait olduğuna inanıyorum. Nitekim bu Herakleitos'un onunla ilgili bir sözüyle doğrulanır (Diogenes Laertius, lib. VIII, c.1, s 5). Eğer böyle olmasaydı bu fikirlerini yok olmaktan korumak için kaleme alırdı; halbuki başkalarından öğrenilmiş olanlar kaynağında güvende kaldı (Schopenhauer, 2014: 63-65).

Hala tartışılan bu konu üzerine Rahula, Carl A. Huffmann'ın belirttiği üç olasılığın altını çizer: Phytagoras yeniden bedenlenme fikrini ya kendisi geliştirmiş ya Orfeusçuluk gibi Mısır dolayımıyla özümsemiş ya da Hindu Brahminlerden öğrenmiş olabilir (Rahula, 2000: 145). Bu konuda 18.yy'da Hindu Upanishadlar'a henüz açık ve eksiksiz bir biçimde ulaşılamadığını ancak bilim insanlarının Phytagoras teoremini Hindulardan öğrenmiş olabileceği ile ilgili sezgiye sahip olduklarını belirtir (Rahula, 2000: 147).

Yunan felsefi düşününün doruğu kabul edilebilecek Platon felsefesine dolaylı bir biçimde Hint düşünce sisteminin etkisinden söz edilebilir. Örneğin Platon felsefesinde etkili olan Demokritos, Pythagoras ve Parmenides'in bu düşünce sistemleriyle ilişkilerini

sorgulayan çalışmalar[37], sözü edilen tarihsel boşluğun doldurulmasında önemli dayanak noktalarını sağlamaktadır. Richard Garbe, "On the Connexion Between Indian and Greek Philosophy" adlı makalesinde Hindu felsefesi ve Yunan felsefesi arasındaki benzerliklerin, rastlantının da ötesinde aynılık düzeyinde olduğunu ifade eder. Hatta Garbe'a göre Thales, Empedokles, Anaksagoras, Demokritos gibi düşünürlerin doğu ülkelerine yaptıkları yolculuklar böylesi bir etkileşim için sözü edilen tarihsel olanağı yaratmış olmalıdır. Ona göre Eleaktikler ve Epikuros için bir olasılık olan bu sav, Sir William James'in işaret ettiği gibi Pythagoras'ın doktrininin, Hint kökenleri için kesinlik taşımaktadır. Saint-Hilaire daha da ayrıntılı bir biçimde yeniden bedenlenme doktrinin Mısır'dan değil Hinduizm'den alındığını belirtir. Bu anlamda Platon'un *Phaidon, Phaidros, Timaios* ve *Devlet* metinlerinde takipçisi olduğu düşüncenin kökenini Hinduizmle ilişkilendirme zemini sağlar (Garbe, 1894: 182-183).

Bu benzerlik aynı zamanda Pythagoras kadar olmasa da Elea okulunun kurucusu olan Xenophanes[38] için de geçerlidir (Garbe, 1894: 178). Xenopahanes felsefesi bir yandan Hesiodes ve Homeros gibi şair-düşünürler aracığıyla Antik Yunan'a egemen olan kültürün eleştirisini, diğer taraftan Varlık ve varoluş arasındaki ayrımı keskinleştiren eleştirisiyle Parmenides'i hazırlaması bağlamında önemsenmelidir. İlk eleştiri iki şairin metinlerindeki tanrıların antropomorfik nitelikte olması ve davranış biçimlerine ilişkindir. Ona göre tanrılar onlara tapanlara benzemektedir ve yereldir. Oysa Tanrı ona

[37] Bu çalışmalardan birkaç örnek şunlardır: Rahula, Basnagoda (2000), The Untold story about Greek Rational Thoughts: Buddist and other Indıan rationalist influences on Sophist Rhetoric, to the Graduate Faculty of Texas Tech University, bknz: Holger Kersten(1995) The Original Jesus: the Buddhist Sources in Christianity. Rockport: Element Books, Lomperis ve Timothy J.(1984) Hindu Influence on Greek Philosophy. Calcutta: Minerva Associates Private Ltd.

[38] Xenophanes (M.Ö 575-490) tıpkı Pythagoras gibi Anadolu'nun Pers egemenliğine girmesiyle İtalya'ya göç eder ve son olarak adını içinde bulunduğu kentten alan ve Platon'un idealar öğretisiyle sorularına yanıt olmayı başaracağı Elea okulunun kurulmasına olanak sağlar.

inananların özelliklerinden bağımsız olarak bir; sabit, soyut, her şeyi gören ve duyan, değişmez, ölümsüz ve evrendeki her şeyi düzenleyici ancak evrenle bir olan güçtür. Garbe'a göre bu anlayış tıpkı Upanishadlar'da dile getirilen Bütün-Bir (Brahman-Atman) anlayışına benzer biçimde betimlenir. Xenophanese'e göre evren ve Tanrı özdeştir. Başlangıçta bir olan evren sonradan zıtlıklara ayrılır ve bütün çokluk böylece ortaya çıkar (Aster, 2000: 42-43). O, Anaximenes'in etkisi ile evrenin birliğini hava, insanı ise canlı bir nefes olarak tanımlar. Buna göre evrendeki bütün var olanlar havanın değişimleriyle oluşur.

Her ne kadar zamansal olarak bir uyumsuzluk olsa da söz konusu benzerlik oldukça dikkat çekicidir ve bu iz Miletli filozoflara değin geri çekilebilir. Örneğin Thales'in her şeyin arkesinin su olduğuna dönük yaklaşımı en eski vedik mitolojisindeki evrenin başlangıçta su olduğu düşüncesiyle benzeşmektedir. Aynı şekilde Zerdüştlük'le ilişkilendirilen Herakleitos felsefesi de bazı açılardan Hinduizm'de Şiva ve Devi'ye bağlı olarak betimlenen çokluk dünyasının sonsuz bir yıkım ve yapım olduğu savı ile benzerlikler taşımaktadır.

Efes'li Herakleitos'un felsefesi ise Platon felsefesinin yanıt olduğu soruların en önemli kaynaklarından birisidir. Zira Platon'un özellikle gençlik dönemi diyalogları, Herakleitos'un öne sürdüğü argümanlar doğrultusunda biçimlenir. Platon'un evrenin akış halinde olduğu ve duyusal bilginin yanıltıcılığı konusunda Herakleitos ile hem fikir olduğu açıktır. Böylesi bir dünyada duyu deneyimi ve bu deneyim doğrultusunda dile getirilen yargılar da tıpkı gerçeklik gibi değişime tabidir. Bu nedenle gerçeklik, düşünülen gerçeklik ve dile gelen gerçeklik, devinimin sonsuzluğunda birbiriyle açık olarak örtüşmez. Platon'un belki en önemli amacı, Herakleitos'un felsefesinin özünü ifade eden zaman ve mekân içinde açığa çıkan her şeyin sonsuz devinimi düşüncesiyle doğru bilgiye

imkân sağlayacak bir çıkış sağlamak için hesaplaşmaktır. Platon'un idealar öğretisinde yer alan fenomenler dünyasına ilişkin betimlemeleri doğrudan Herakleitos'un evren anlayışına bağlı biçimlenir. Platon bu hesaplaşma ile fenomenal dünyayı mimesis ile ilişkilendirir ve doğru bilgiye giden yolu açar. Platon'un *Kratylos* diyaloğunda ilk kez kullandığı *mimesis*, *Devlet*'in üçüncü ve onuncu kitaplarında vurgu noktasıdır (Platon, 2010: 241; Tunalı, 2013: 76.) Bu anlamda gerek Platon felsefesinde *mimesis*'e yanıltıcılık anlamının yüklenmesine evrilen düşüncenin anlaşılması, gerekse Nietzsche'nin felsefesindeki özel vurgunun[39] anlaşılması için Herakleitos felsefesini kısaca hatırlamak gerekmektedir.

Düşüncelerini ifade etme biçimindeki kapalılık ve aforizmalara başvurmasından dolayı karanlık olarak nitelenen Herakleitos'un üslubu, bir tür demokrasi karşıtlığı olarak yorumlanır. Oysa odaklanılırsa aslında düşüncelerinin anlatma tarzıyla örtüştüğü ya da başka bir deyişle bir tür biçim ve içerik uyumunun ifadesi olduğu söylenebilir. Her şey birdir ve bütündür: "Hen kei pan". Ancak bu birlik aynı zamanda hiçbir şeyin kendi kendisiyle aynı kalmasına olanak tanımayan bir mücadeleyi ifade eder. Başka deyişle değişmeyen tek şey değişimdir, görünüşteki sükûnetin altında yatan savaştır. Bunu uyumsuzluğun uyumu olarak tanımlamak olanaklıdır. Herakleitos'un "Aynı nehre iki kez gireriz ve girmeyiz." fragmanında öne sürdüğü gibi, adına değişmezmiş gibi nehir desek de içine girildiğinde nehir akmaya devam edeceği için ne nehir ne de kişi bu akışın

[39] Nietzsche pre-Soktatikler içinde Herakleitos'un felsefesini trajik düşünce bağlamında ayrıca önemser. Ancak *Ecce Homo*'da bu fikrinden de vazgeçmiş görünmektedir. Nietzsche, tıpkı Wagner ve Schopenhauer'a atfettiği nitelikleri geri alması gibi trajikliği Antik Yunan'da boşuna aramış olduğunu dile getirerek trajik filozof yakıştırmasını Herakleitos'tan alarak kendisine atfeder. Buna göre tarihteki "ilk trajik filozof" Nietzsche'dir. Yine de felsefe tarihinde Nietzsche'nin kendisini hep yakın hissettiği filozof Herakleitos'tur (EH: 61; NWK: 69). Bu anlamda Nietzsche'de trajik olan nedir? sorusunun yanıtlanması, onun Herakleitos'la ayrıştığı noktalara göre yanıtlanabilir. Tezin ikinci bölümünde yanıtlaması gereken bu soru için Herakleitos'un felsefesinin ana temalarını özetleyen bu kısım söz konusu soruya bir tür ön hazırlıktır.

dışındadır (Herakleitos, 2020: 18). Bu anlamda birbirinden ayrı olarak duyumsanan ve farklı adlarla işaret edilen şeyler aslında her şeyin aynı kaynaktan çıktığı ve kendisine geri döndüğü bu akışta birdir. Örneğin iyi-kötü, gündüz–gece, yaşam-ölüm, uyanıklık-uyku, sağ-ölü, genç-yaşlı olarak tanımlanan şeyler arasındaki, birini diğerine üstün kılan ayrım aslında yanılsamadır. Çünkü bu güçlerden biri diğerine üstün geldiğinde aslında diğerine karşı çoktan kaybetmeye başlar (Nietzsche, 2018: 194). Şeylerin açığa çıkma biçimleri ile onların varlığa gelişinin kaynağı olan güç arasındaki ilişki ise gizemlidir. "Physüs gizlenmeyi sever" sözünün ifade ettiği gibi çoğunluğun "açık" kavrayışından kaçan, karanlıkta gizlenen bir bilgeliktir bu. Aynı anlam Nietzsche tarafından şu biçimde tekrarlanmaktadır: "Doğayı bilmecelerin ve rengarenk belirsizliklerin ardına gizleyen utanma duygusuna saygı göstermeli. Belki de hakikat, nedenleri olan, ama bu nedenleri göstermek istemeyen bir kadındır? (NWK: 87) Her şey karşıtıyla var olduğuna göre karşıtları birbirinin iki yüzü olarak düşünmek gerekir. Bu anlamda "görünmeyen uyum görünen uyumdan daha güçlü" dür (Herakleitos, 2020: 44).[40] Her şey karşıtıyla savaş halinde değişir ve dönüşür. Tek tek görünüşe gelen her şeyi ortaya çıkaran, karşıtlar arası bitmek bilmeyen mücadeledir.

Uyumsuzluğun uyumu, bütün çokluğu bir arada tutan evrenin *arke*si *ateş*tir, *logos*'tur. *Logos*, her şeyin kendisine zorunlu olarak tutunduğu düzen bağlamında yasa,

[40] Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics* adlı metninde Herakleitos'un bu sözüne dayanarak Antik Yunan'daki düşünme kültürünün anlam kayıplarına bağlı olarak nasıl değiştiğinin altını çizer. Ona göre Herakleitos'un kullandığı ve özünü yakaladığı physis, antik Roma'da Latince'ye *natura* olarak çevrilir ve Herakleitos'un vurguladığı gizemli anlamını yitirir. Heidegger basitçe doğa olarak anladığımız şeyin Herakleitos'un kullandığı ve bütünlük anlamından uzak bir biçimde değiştiğini, yüzeyselleştiğini ifade etmektedir. "Hen kai pan" ile düşünüldüğünde tezde de tartışmaya dahil edileceği gibi *physis* gizlenmeyi sever ifadesi gizlenme ve açığa çıkma geriliminde gerisindeki belirsizlik ve var olanları bir araya toplama olanağı olarak *logos*'u değerlendirmeye olanak sağlar (Heidegger, 2000: 13-14)

akıl, söz evrensel ilke anlamlarına gelir. Herakleitos Birlik ve logos arasındaki ilişkiyi şu sözlerle ifade eder:

> Asıl bilgece olan beni değil, logos'u dinledikten sonra her şeyin Bir olduğunu anlamaktır. <İnsanlar> <Bir'in> ayrışarak kendi içinde uyum sağladığını anlamıyorlar, <burada> tıpkı yay ile lirde olduğu gibi karşıtına dönüşme, uyum <vardır>. Tanrı: Gündüz gece, kış yaz, savaş barış, tokluk açlık. O başkalaşır, tıpkı ateşin tütsüyle birleştiğinde her bir tütsünün kokusuna göre adlandırılması gibi (Herakleitos, 2020: 16).

Herakleitos evrenin *arke*sini Milet okulunun fiziksel-cisimsel *arke* önerilerinin mirasıymış gibi görünen *ateş* olarak tanımlar. Bu nedenle de sıklıkla Zerdüştlük inancı ile Herakleitos arasındaki bağlantıdan söz edilir. Onun ölümsüz *ateş*i ölçüyle yanıp ölçüyle sönmekte, bu oyun bütün varoluşu meydana getirmekte ve yıkıma götürmektedir. *Ateş* ve *logos* arasındaki ilişki ise çocuk ve oyun arasındaki ilişkiye benzer. Bütün varoluşu yöneten yasa, çocuğun oyun oynamasına benzerdir. [41]

Bu aşamada Platon'un idealar öğretisinin ikinci kaynağı olarak değerlendirilmesi gereken Parmenides, Herakleitos'a tamamen karşıt bir birlik anlayışı geliştirir.

[41] Herakleitos'un yetişkinlerle politika konuşmak yerine çocuklarla oyun oynamayı tercih ettiği bilinir. Nietzsche, Herakleitos'un çocuk ve oyun metaforunu *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te *üstinsan*ı çocuk olarak tanımlayarak kendi felsefesine uyarlamaktadır. Nietzsche *üstinsan*a giden süreci üç metafor eşliğinde anlatır. Kendi kendisini alt etme ve yaşamı bengi biçimde olumlamaya doğru ruhun atılımı deve, aslan ve çocuk olmak üzere üç metaforla sembolize edilir. Devenin erdemi, kendi yalnızlığını yüklenebilmek bağlamında dayanıklılık, aslanın erdemi yerleşik değerleri cesurca olumsuzlamak ve son olarak çocuğun erdemi ise masumiyetle (iyinin ve kötünün ötesinde) yaratmaktır. Nietzsche için *üstinsan* çocuktur. Ruhun değişim basamaklarının sonunda eriştiği güç, tıpkı çocuğun tüm masumiyetiyle ve ciddiyetiyle oynadığı oyun gibi kendi değerini bengi bir biçimde yaratmak ve bu yolla Dünya'ya anlamını kazandırmaktır. Çocuk ve üstinsanı birleştiren ise her eylemin olanağı olan unutuştur (BSZ: 19-21, TÜ: 64). Çünkü yaratıcılığı kutsallıktan ve gelenekselleşmekten kurtaran unutuş, yıkımı da mümkün kılmakta, böylece *üstinsan* dünyanın kendisini bengi biçimde yeniden yaratan ve yıkan oluşuna katılmaktadır. Böylece *üstinsan*'ın eylemi yaşamın akışındaki yazgısını koşulsuzca olumlamak anlamında *amor fati*'dir.

Pythagoras evreni birbirine karşıt ikililikler eşliğinde sayı kuramına bağlı açıklamaya çalışır. Herakleitos, çokluğun *Bir*'liğini *ateş/logos* ilkesiyle ortaya koyar. Parmenides ise Xenophanes'in evren anlayışını dönüştürerek *Varlık*'ı bu tek, bölünemez, yaratılmamış evrensel gerçekliğe denk kılar. Varlık vardır, Bir'dir, değişmezdir ve bölünemezdir. [42] Parmenides, *Varlık*'ı varoluştan, çokluktan ve değişimden kesin bir biçimde ayırır ve onu düşünülür olana özdeş kılar. Bu düşünce biçiminde varoluş ve ona ait olan duyulur bilginin değeri ise yokluktan başkaca bir anlama gelmez. Parmenides bu düşüncelerini şiir formunda şu şekilde dile getirmektedir:

> Yalnız bir yolun anlatısı kalıyor geriye:
> "Vardır" yolu; bu yolun üzerindeyse bir dolu işaret var;
> Varolan doğmamıştır, yok olmaz; eksiksizdir, sarsılmaz, amaçsızdır;
> ne bir zamanlar vardı, ne de var olacak,
> madem hali hazırda vardır evren; hemhal,
> bir[hen], sürekli…Ne tür bir doğuş arayacaksın ki ona?
> Ne yönde büyümüş olabilir? Ne "var olmayandan" demene
> izin vereceğim senin, ne de düşünmene; zira ne söz edilebilirdir,
> ne de düşünülebilirdir "yoktur." Hangi zorunluluk onu
> çağırmış olabilir, sonra ya da önce, hiçlikten fışkırmaya
> Dolayısıyla ya bütünüyle olması zorunludur, ya da hiç olmaması (Parmenides, 2019: 29).

Parmenides, Herakleitos'un çokluk ve değişim ilkesini yanılsama sayarak, *Varlık*'ı mutlak Bir olarak tanımlamaktadır. Nietzsche iki filozof arasındaki çatışmayı şu biçimde ifade eder:

[42] George Thomson, Parmenides'i Herakleitos'tan sonra ele alır ve onun düşüncesini Herakleitos'un anti-tezi olarak niteler (Thomson, 1997: 330-331).

> Dolayısıyla, Herakleitos yalnızca Bir'i görür ama Parmenides'inkine tam ters bir anlamda. Şeylerin bütün nitelikleri, bütün yasalar, her doğum ve ölüm Birin varoluşunun sürekli tezahürüdür. Parmenides'e göre duyuların yanılması olan çokluk Herakleitos'a göre Bir'in tören giysisi, tezahür şeklidir, yanılma değildir, zira Bir başka tarzda görünmez (Nietzsche, 2018: 192).

Walter Kranz Parmenides'in Herakleitos'a olan itirazlarını *maya* kavramının anlamlarına paralel bir biçimde betimler. Buna göre Parmenides açısından duyulur dünya, hokkabazlık, düş ve illüzyonla birlikte ele alınarak şu biçimde ifade etmektedir: "Buna göre <meydana gelme> ile <yok olma> duyuların hokkabazlığıdır, çünkü, var-olmayandan var-olmanın meydana gelişini ve var-olanın yok-oluşunu varsayar ve duyular dünyası düşten (rüyadan) daha gerçek değildir; yer değiştirme, renk değiştirme ve insanların sözünü ettiği bu gibi şeyler <sadece ad>dırlar" (Kranz, 1984: 76). Aslında hem Herakleitos hem de Parmenides Birlik konusunda ve duyuların yanıltıcılığı konusunda hemfikirdir. Ancak duyular Herakleitos'a göre şeylerin aynılığını, Parmenides'e göre ise değiştiğini bildirmekle yanıltıcılığın kaynağıdır. O halde kavram ülkesi ile görüş ülkesi birisi gerçek diğeri düş olarak birbirinden tamamen ayrıdır (Kranz, 1984: 77). Platon uçurumun iki yakası arasında idealar öğretisiyle köprü kurarak hakikatin ülkesine geçer. Bu aşamada bu geçişin nasıl sağlandığı serimlenmelidir.

Platon, sofistlere karşı Herakleitos, Parmenides ve Pythagoras olmak üzere üç yaklaşımın temel sorunlarını Sokratik ruhla birleştirerek epistemolojiyi olanaklı kılacak bir idealar kuramı sistematize eder. Değinildiği üzere phainomena (görünüşe gelen, beliriş) ile logos arasındaki ilişkiye dair temel soruları Herakleitos etkisi saymak mümkündür. Buna karşılık ideaların temellendirilmesi ve düşünülür olan-Varlık özdeşliğinin kaynağı ise Parmenides'in Herakleitos'a itirazlarına dayanır. Her iki yaklaşım da diğerini dışlayan varsayımları başarıyla açığa vursa da Herakleitos'un kendi kendisiyle aynı kalan bir olanağı reddetmesi, Parmenides'in ise çokluğun ve hareketin

olanaksızlığına ilişkin savunusu, Varlık ve varoluş arasında derin bir ayrıma yol açar. Bu tartışmanın sağladığı yarar, duyulur dünya ile düşünülür dünya arasındaki ayrımın giderek belirginleşmesi ve güvenilir bilginin kaynağının duyulardan sadece akla devredilmesine ilişkindir.

Bu anlamda şeylerin pekin bilgisi olarak *episteme* ise çokluk içinde birliğin nasıl olanaklı olduğunu açıklayan bir uzlaştırma çabasının ürünüdür. Platon'un episteme'yi olanaklı kılmak için adım adım geliştirdiği sisteminde yer yer mistik ve mitik öğelere başvurması ise ironiktir ancak büsbütün anlaşılmaz değildir. Bu, akıl tarafından erişilebilecek bir hakikat anlayışı doğrultusunda işlevi olan, rasyonalize edilmiş bir ruh öğretisidir. Bu girişim, hakikatin gizeminden arındırılması olarak nitelenebilir. Bu bağlamda Pythagoras'ın ruhun ölümsüzlüğü, doğası ve yeniden bedenlenmesi gibi başlıklarla Platon felsefesine taşınan inanç, rasyonalize edilir. Buraya kadar birbiriyle etkileşimi bağlamında konu edilen filozoflar içinde Nietzsche, Antik Yunan felsefesinde Birlik düşüncesine dair Pythagoras, Sokrates ve Herakleitos olmak üzere üç büyük sapma olduğunu belirtir. Parmenides'in düşünülür olana yaptığı vurgu nedeniyle Sokrates ile temsil edildiğini varsaymak mümkündür. Buna göre:

> Bu üç tip, normdan saparak olağanüstü üç birlik kavramını bulmuştur. Pyhtagoras, sayısız insan ırkının aynılığı, hatta canlı varlıkların her zaman aynılığı inancı. Sokrates, mantıklı düşüncenin, her zaman ve her yerde birleştiren, sonsuza kadar aynı kalacak kuvvetlerine ve birliğe inanç. Herakleitos, doğa süreçlerinin birliğine ve sonsuz düzenine inanç (Nietzsche, 2018: 188).

Nietzsche'nin iyimserliğin temsilcisi ve ilk *decadent* olarak işaret ettiği Sokrates'i Platon yorumu dolayımıyla ele almak gerekir. Zira Sokrates yazmamış bir filozoftur. Tanıklıkların dışında Sokrates'in yalnızca, "bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir" ve "insan bilerek kötülük yapmaz" aslında Delphoi tapınağı üzerinde yazan "kendini bil"

düsturu bilinmektedir. Felsefi yöntemini ve yaşamını fazlasıyla Platon'un yorumuyla iç içe öğrendiğimiz Sokrates, Platon'un felsefesinde yukarıda sözü edilen etkilerin birleştirici öğesidir. Platon'un idealar kuramına uzanan düşünsel serüveninde Sokrates'in rolüne vurgu yapmak, duyulur dünyanın yanılsama olarak gerçekliğini yitirmesinden hareketle gerçekliğin düşünsel olana atfedilmesinin nasıl mümkün olduğunun açımlanması ve bu soruna yönelik Nietzsche'nin itirazlarının anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Platon'un gençlik dönemi diyaloglarında hâkim olan tema, Sokrates'in "bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir" düsturu ile uyumlu bir biçimde "negatif diyalektik" yönteminin tatbikidir. Bu diyaloglar duyulur dünyanın deneyiminin de kendisi gibi değişip dönüşebilmesine ilişkin Herakleitosçu savları doğrular niteliktedir. Bu evrede dostluk, cesaret, ölçülülük gibi tümellerin ne'liğini tartışmaktadır. Diyaloglar hiçbir şey bilmediğini söyleyen Sokrates ile, tartışılan tümellerin bilgisiyle ün yapmış diyaloglara adını veren kişiler arasında geçmektedir. Tez ve antitez arasındaki çatışmayla örülen diyaloğun sonucunda Sokrates'in karşı savları doğrultusunda bilgi konusunda iddialı taraf, mevcut bilgisinin gerçek olmadığı ile yüzleştirilir böylece gerçekliğe ilişkin algısının güvenilirliğinden yoksun bırakılır. Soruşturulan konu ise yanıtsız bırakıldığı ve sonuca varmadığı için bu dönemselleştirmenin vurgusu, negatif diyalektik yöntemine göre tanımlanmaktadır. Sonuç olarak bilgisizliğin bilgisi olarak cehaletin kabulü iddia sahibinin elinde kalan tek sonuçtur.

Platon'un düşünsel izleğinde "geçiş" olarak sınıflandırılan dönemde ise, -esas olarak konuda sonuca varmayan diyaloglarda- idealar öğretisine kapı aralayacak bazı sonuçlara varılır. Erdemin öğretilip öğretilemeyeceğinden, sorgulamanın ve öğrenmenin yapısına doğru açımlanan *Menon* örneğinde olduğu gibi. Bu diyalogda Sokrates,

tamamen eğitimsiz olan bir köleye geometri problemi çözmesi konusunda yönlendirici olur. Antik Yunan gibi köleci bir toplumda toplumsal düzenin en alt tabakasını temsil eden bir kölenin geometri problemi çözmesi, devrimci sayılabilecek bir sıçrama olarak kabul edilmelidir. Yerleşik toplumsal düzenin üzerinde yükseldiği kabuller, düzenin en zayıf noktasından hareketle kırılır ve böylece sözü edilen düzenin sanılardan ibaret olduğu gösterilir. Hayvandan çok da farklı görülmeyen köle konumundaki birinin ait olduğu sınıftan bağımsız olarak akla sahip olması bakımından tüm insanlarla eşit olduğu ispat edilir. Kölenin tamamen eğitimsiz olduğu için yalnızca soru-cevap yöntemi ile tümelin bilgisine nasıl ulaştığı sorunu, Platon'a bilgisizlikten bilgiye geçişi açıklayabilmek için uygun zemini sağlar. Bu zemin felsefenin ruhunu ifade eden sorgulamaya bağlı olarak kurulur.

Platon *Menon* 80 e'de soru sormanın olanağını tartışmaya açar. Soru sormak, bilgi ile bilgisizlik arasında olmakla ilgilidir. Ona göre bilen kişi soru sormaz çünkü zaten bilinen bir şeyin merak edilmesi mümkün değildir. Aynı şekilde tamamen bilgisiz olan biri merakın oluşması için gerekli olan zeminden yoksundur. O, neyin sorulacağı konusunda bile bilgisiz olacağı için neyi soracağını bilemez (Platon, 2013: 162). Bu nedenle soru sormak, ancak hem bilip hem bilmemekle, başka bir deyişle ne bilip ne bilmemekle ilişkili olarak varoluşun eksikliğini imler. Ruhsal yönelimi olanaklı kılan bu eksiklik, bilgisizlikten bilgiye doğru hareket edebilme aralığında anlamını bulur. Bu olanak bağlamında öğrenme ise hatırlama (*anamnesis*) olarak tanımlanır. Çünkü aynı ruhta bilmek ve bilmemenin olanağı zaten bilinen şeyin unutulması ile mümkündür. O halde aslında soru cevap ile yapılmak istenen, unutulan ve sanılara tutunarak uzaklaşılan bilginin hatırlanmasından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle Platon'a göre Varlık ve onun bilgisi unutulmuştur. Öğrenme ise unutulmuş olan varlığın ruhta doğurtularak

hatırlanmasından başka bir şey değildir. Bunu *Menon* 81 d'de yer alan şu pasajda açıkça görmek mümkündür:

> Böylece, birçok kere yeniden doğan ölmez ruh, yeryüzünde ve Hades'te her şeyi görmüş olduğundan, öğrenmediği hiçbir şey kalmaz. O halde onun, erdemle başka şeyler üzerinde önceden edindiği bilgilerin anılarını saklamış olması şaşılacak bir şey değildir. Tabiatın her yanı birbirine bağlı olduğu için, ruh da her şeyi öğrenmiş olduğundan, bir tek şeyi hatırlamakla (insanların öğrenme dedikleri budur) insan, bütün öteki şeyleri bulur. Çünkü araştırma ve öğrenme, belirsiz hatırlayıştan başka bir şey değildir (Platon, 2013:163).

Diyalogun can alıcı noktasını oluşturan geometri sorusunun bir köle tarafından çözülmesi ise hatırlanan bilginin nesnel, evrensel ve değişmez bir nitelikte olduğunun apaçık ispatıdır. Bilginin kalıcılığı ve ölümsüzlüğü böylece aldatıcı olan duyulur dünyaya ya da bedene ait değil, bilginin kendisi gibi olan ruha ait kılınır. Bu anlamda Sokrates'in ebelik sanatı (*mayotik* yöntem*)* aldatıcı sanılardan idealar kuramına geçiş için anahtardır. Ruhun tutunduğu yanılgılarından arıtılması yani hakikatin uyandırılmasını dile getiren bu geçiş, Platon felsefesinde *mimesis'in* anlamını sorgulayarak anlaşılabilir.

Dilin doğası üzerine olan *Krathylos*'da nesnelere verilen adların benzetme yoluyla gerçekleştiği savlanır. Dolayısıyla adlar, birer *mimesis* olarak tanımlanır. Bu diyalogda, resim ve müzik de *mimesthai* olarak tanımlanır fakat henüz aldatıcılık anlamı söz konusu değildir (Tunalı, 2013: 76). Ancak Platon'un düşünsel gelişimi içinde ele alındığında *mimesis'in*, idealar kuramının biçimlenmesiyle *episteme* ile *doxa* ayrımına bağlı olarak bu anlamı yüklendiği görülebilir. Bu anlamda varoluşun yanılgısından kurtulmak ve hakikate ulaşmak için duyulur dünyanın *mimesis* kavramı altında temellendirildiği esas metin *Devlet* diyaloğudur. *Devlet* diyaloğunun üçüncü kitabında geçen *mimesis* ilk olarak benzetme anlamında kullanılmakta ancak özellikle ideal devlette sanat ve sanat türlerinin

yerinin belirlendiği onuncu kitapta tam olarak yanıltıcılık anlamı ile ifade edilmektedir (Tunalı, 2013: 78-vd).[43] Adım adım örülen bu geçişin dayanağı ise altıncı ve yedinci kitaplarda başvurulan analojiler bağlamında ele alınabilir.

Platon, *Devlet*'in altıncı kitabında 508c *güneş benzetmesi*'ne dayanarak göz-görme-nesne ilişkisini akıl-bilme-idea ilişkisini açıklayabilmek için kullanır. Ona göre nasıl ki duyulur dünyadaki nesneler güneş aracığıyla karanlıktan ışığa çıkar, görünüşe gelir aynı şekilde iyi ideası sayesinde de tüm idealar varlığa gelir (Platon, 2018: 224). Beden için göz ne ise ruh için *logos* odur. Buradan hareketle Platon kavranan ve görülen dünyayı ikiye ayırır. Sonrasında ikiye bölünmüş bu iki alanı kendi içinde ikiye bölerek aydınlıktan karanlığa, varlıktan varoluşa doğru bir skala belirler. İlk alan *episteme*nin, ikinci alan ise *doxa*nın kaynağıdır. Buna göre en alt kısımda gölgeler, yansılar gibi görüntüler yer alır. Onun bir üstünde canlı varlıklar, bitkiler, insanın yaptığı bütün nesneler bulunur. Düşünülür alanın en alt kısmında görülen dünyadan türetilen şekiller ve varsayımlar, en üst kısımda ise düşüncenin nesneleri yer alır (Platon, 2018: 226-227). Böylece varlıktan varoluşa, her şeyin değerinin belirlendiği hiyerarşik bir düzen kurulur.

Platon'un idealar kuramını yedinci kitapta yer alan mağara alegorisine bağlı olarak tartışmak, gerek sözü edilen hiyerarşideki değerin neye göre belirlendiğini açımlamak gerekse *mimesis* ile *maya* kavramları arasındaki örtüşmenin boyutlarını açıklığa kavuşturmak açısından önemlidir. Uphanishadlar'da Brahman ile onun örtüsü dolayımıyla karşılaşılan dünya, Platon'da mağara olarak dile gelmektedir. Başka bir deyişle mutlak hakikat ve onun örtüsü olan maya, bu anlatıda mutlak hakikat ve onun

[43] Platon'un felsefesinde sanatın kökeni *mimesis* ile sınırlı değildir. Başta *Şölen* ve *Phaidros* diyaloglarında güzele olan yönelimin sevgi (eros) ile kökensel bağı, sanatın *poiesis* (yaratma) olarak değerlendirilmesine açılır. Ancak burada metnin ilgisi, Platon'un sanatın ve sanatçının doğasını ve işlevini tartışırken *mimesis* ile yanılsama arasında doğrudan kurduğu bağ ile sınırlıdır.

illüzyona bağlı olarak çeşitlenen oyun alanı anlamında mağaraya benzetilmektedir. Böylece deneyimin bireyselliğinde farklı biçimlerde kendisini sürekli olarak başka biçimlerde gösteren, aslında özü ya da hakikati bir olan dünyaya açılmaktadır.

> Bunu şöyle bir benzetme ile anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldayabiliyor ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?...-Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimisi konuşuyor, kimi susuyor.
>
> -Garip bir sahne doğrusu ve garip mahpuslar!
>
> -Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki ve yanındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağara karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?
>
> -Ömürleri boyunca başlarını oynatamadıklarına göre, başka türlü olamaz.
>
> -Bölmelerin üstünden gelip geçen nesneleri de öyle görürler.
>
> -Şüphesiz.
>
> -Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, değil mi?
>
> -Öyle ya.
>
> -Bu zindanın içinde bir de yankı düşün, Geçenlerden biri her konuştukça, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı? (Platon, 2018: 231-232)

Pasajda açıkça ifade edildiği üzere insanların duyulur olanla deneyimi, mağara içinde esaret altında gerçekten bihaber yaşamaktan başkaca bir anlama gelmemektedir. Bu, Sokrates'in "sınanmamış bir hayat yaşamaya değmez" sözü ile işaret ettiği değersiz bir yaşamdır (Platon, 2012: 53). Platon için eğitim yoluyla aydınlanmış veya cehaletle

boşa geçmiş bir ömür olmak üzere bir yol ayrımı söz konusudur. Birincisi düşüncenin doğru yönlendirilmesiyle ulaşılacak Varlığın hükümranlığına doğru meşakkatli bir yolken, diğeri aslında başka bir yere götürmediği için yol bile sayılmamaktadır. İkincisi halihazırda dünyanın kendisini sonsuzca farklı biçimlerde açmasına endeksli ve kendi mevcudiyetiyle sınırlı, kendisini farklı biçimlerde yeniden ve yeniden gösteren, içine doğulan sanki bir çıkmaz yolda yaşamaktan farklı değildir.

Platon görünüşler ya da duyulur alanı temsil eden bu dünyayı ışığın göreli yokluğunu ifade edebilmek amacıyla mağarayı seçer ki açıkça görülebileceği gibi bu yer aynı zamanda sahne olarak da tanımlanır. Yani burada iç içe geçmiş iki benzetme bulunur. Mağaranın içini ve oradaki deneyimi anlatabilmek için sahne ifadesinin kullanılmasından hareketle, gerçeklik karşısında ancak onun sayesinde görünüşe gelen "düzenin" gölge oyununa benzer biçimde betimlendiğini söylemek mümkündür.[44] Buradaki konuşmalar yankı, deneyimi yaşayanlar mahkûm, gölgelerin yorumu ise sanı olarak tanımlanmaktadır. Bu benzetmeye göre yankı, gölge, sanı ve görünüşe gelen/duyulur olan, varlığını asıl kaynaktan alan yansımadan başka bir şey değildir. O halde sahnede oynanan oyun yaşam karşısında ne kadar gerçekse, görünüşler dünyasındaki yaşam da o kadar "gerçek"tir; yani yalnızca bir düş kadar. Duyusal dünyaya ilişkin deneyim ise aslolan gerçek ya da hakikat karşısında ancak bir kurmacadır. Bu kurmaca içinde ellerinde varlıkların benzerlerini tutan kişiler benzetmeciler ya da taklitçiler olarak bu sanatlarda usta kişilerdir. Bu kişileri zanaatkarlar, sanatçılar ya da sofistler gibi düşünmek mümkündür.

[44] Burada gölge oyunu gerçek dünyanın temsili, taklidi ya da yanılsaması olarak düşünülmelidir. Tarihi M.Ö. 6.yy'a kadar geriye götürülebilecek olan gölge oyununun kesin olarak bilinmese de kökeni Asya'ya dayandırılmaktadır.

Buna karşılık her şeyin varlık nedeni olan mutlak gerçeği ise mağaranın dışındaki güneş temsil etmektedir. Güneş, hakikatin asıl kaynağıdır ve iyidir (Platon, 2018: 234). Varlık, iyi, doğru ve idea özdeştir. Böylece kötülükten tamamen arındırılmış bir iyiliğin ontolojik temeli atılmış olur. Platon mağaranın dışına çıkabilmek konusunda ise iyimserdir. Bu iyimserliğin olanağı, mahkûm olan bir kölenin ruhunda hakikate ulaşabilmenin ispatıyla aslında önceden gösterilmiştir. Burada ise Sokrates'in kişiliğinde örneklenen filozof, mağaradan çıkarak sahici olanı temaşa eden ve diğerlerini hakikate hazırlayan aydınlanmış kişidir. Filozofun yolculuğunu ayırt edici kılan görünen dünyanın bütün cezbediciliğine karşı içsel bir sezgi ile sorgulamaya açık olmasıdır. Bu içsel sezgi, ruhun ait olduğu idealara ilişkin daha önceki temaşasına dayanmakta ve ruhun ölümsüzlüğüne bağlı olarak temellendirilmektedir.

Platon, *Devlet*'in 10. kitabında *maya*yı zikretmese de yanılsama anlamı doğrultusunda *mimesis-maya* ilişkisi, sanatın ne'liğinin, türlerinin değerlendirilmesi ve Hinduizmin yeniden bedenlenme inancı ile aynı bölümde açık bir biçimde birleşmektedir. Platon, bir mit aracılığı ile ruhun ölümsüzlüğü savına dayanarak ruhun bu dünyadaki deneyimini yeniden bedenlenme inancı doğrultusunda anlamlandırır. Buna göre savaşta ölen ve dirilen Armeios'un oğlu olan er, Hades'te gördüklerini yeryüzünde yaşayanlara anlatmak için geri döner. Ölümden sonra ruhların uğrağı olan bu yerde iyi ya da kötü bir yaşam sürmenin karşılığı ödül ya da cezadır. Herkes öldükten sonra tüm yapıp ettiklerinin tek tek yargılandığı, buna göre ya ödüllendiği ya da bedelini bin yıl ödediği, biri gökte diğeri yerde iki kapıda bulur kendisini. İnsanlar ve hayvanlar, kefaretin sonuçlanması ile yeniden nasıl bir yaşama sahip olunacağını sırayla seçer. Bulundukları yerin tam ortasında bulunan *lethe* ırmağına girerek yeniden dünyaya gelmeye hazırlanırlar. Bu ırmağın suyundan içenler geçmiş yaşamlarını ve öldükten sonra yaşadıklarını unuturlar.

Bu, aslında Varlığın ya da başka bir deyişle hakikatin unutuluşudur. [45] Böylece dünyaya, seçtikleri yaşamı (şanla, şöhretle, güzellikle ya da bilgelikle...) yaşamak için yeniden gelirler (Platon, 2018: 360-368).

Bilgisizlikten bilgiye geçiş başka bir deyişle ruhun unuttuğu hakikati hatırlaması ise ruhun bölümlerinden biri olan *logos*'un (akıl) asıl olan ve parçası olduğu yerle bu dünyadaki temasıdır. Platon, ruhun doğasını ve yeryüzündeki bu deneyimini temellendirebilmek için yeniden bedenlenme'ye, olay örgüsü güzellik ve sevgi (eros) bağlamında gelişen *Phaidros* diyalogunda tekrar başvurur. *Phaidros*'ta Upanishadlar'daki daha önce değinilen versiyonuyla benzer bir at arabası alegorisi *er miti'*ni bütünler. Platon'un cümleleriyle ifade etmek gerekirse:

> Ruhun, kanatlı atlarla arabacının bir araya gelmesinden doğan bir kuvvete benzediğini tasarlayalım. Tanrıların atları ve arabacıları hep iyidir, iyi soydandır; halbuki öteki varlıklarınkiler hep aynı değerde olmıyan soylardandır. İlkin kendimizi ele alalım: Bir kere arabacı çift atı idare ediyor. Sonra bu atlardan biri güzel, iyi ve pek üstün bir soydan olduğu halde öteki pek kötü bir soydandır ve biniciye her bakımdan karşıttır: tabii, bu durumda arabacının işi pek güç ve zahmetli bir iş olacaktır. Fakat acaba canlı neden bazen ölümlü bazen ölümsüz diye adlandırılıyor? Bunu açıklamaya çalışmalı. Her ruh, cansız şeylerle ilgilenir ve kâh şu şekil kâh bu şekil altında bütün evreni devreder. Bu ruh yetkin ve kanatlı iken göklerde dolaşır ve bütün evreni idare eder. Kanatlarını kaybedince, katı bir şey üzerinde tutununcaya kadar havalarda savrulur. Tutunduğu bu katı üstünde yerleşir, topraktan bir vücudu olur. Bu vücut, ruhtan aldığı kuvvetle kımıldandığı

[45] Varlığın unutuluşu, Martin Heidegger'in felsefesindeki çıkış noktası olarak kabul edilebilir. Heidegger düşüncesinde merkezi bir kavram olan *aletheia*, unutuş anlamına gelen *lethe*'ye gönderme yaparak anlaşılabilir. Bu anlamda Platon'un unutma-hatırlama arasında kurduğu ilişki, anlamı farklılaşsa da tersine çevrilmiş bir biçimde Heidegger tarafından kurulmaktadır. Ancak bu saptama aslında Hölderlin'in *Hiperyon* adlı metninin II. kitabında yer almaktadır (Hölderlin, 1965: 112). Hölderlin ve Nietzsche aynı kaygıyla Heidegger'den önce Varlığın unutuluşunu çıkış noktası olarak alırlar ve geleneksel felsefeden farklı bir varlık tasavvuru için Antik Yunan'a yönelirler. Bu ilişki tezin ikinci bölümünde Platon eleştirisi bağlamında tartışılmaktadır.

halde kendi kendisine hareket ettiğini sanır. İşte bir vücutla bir ruhtan meydana gelen bu bütün, canlı varlık adını alır ve ölümlü diye vasıflandırırlar. Ölümsüz sıfatına gelince, Bu, hiçbir mantıklı düşünüşle tanımlanamaz… (Platon, 1997: 51- 52).

Buna göre ruh ölümsüzdür ve logos, irade ve istek olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Ölçülülüğe yatkın, iyi olan beyaz atın sembolize ettiği logos, ruhun en soylu bölümüyken; taşkın, kötü ve güçlü olan boz at ise tensel hazlara meyilli olan soysuz bölümünü sembolize eder (Platon, 1997: 67-68). Ruhun vaktiyle idealar dünyasında temaşa ettiği göz kamaştırıcı idea olan güzellik tanıdıktır. Bu sebeple güzellik, iyi ve kötü demeden herkes için çekicidir. İrade eğer tensel olana çevrik olan isteği dizginleyebilirse, ruh tanrısal hakikatin çağrısına kulak verebilir, ruhunda ona yer açabilir. Böylece ruhun yeryüzüne düşüşle körelmiş kanatları yeniden canlanır. Delilikle (*mania*) arasında ince bir ayrım olan aşk, eğer bedene değil ruha yönelirse, o zaman sevgiye (*philia*) ve dostluğa dönüşerek mutluluk içinde bilgece bir yaşam sürmenin itici gücü olur (Platon, 1997: 72). O halde iyinin iyiliği ve kötünün kötülüğü ya da beden hapishanesindeki ruhların nasıl bir yaşam süreceği, ruhta hangi bölümün itici güç olduğuna göre değişmektedir. Bu anlamda iyilik, bilgelik ve mutluluk ruhu ölçülülükle özgürleştiren *logos*'un etkinliğiyken, kötülük, cehalet ve sefalet taşkın isteklerin esareti olmaktadır.

Güzelliğe yönelik arzu, aşkın dışında sanatın ne'liğini ve türlerini ele almayı gerektirmektedir. Ruhun özgürleşmesi ya da esareti ikileminde *mimesis* olarak sanatın değerlendirilmesi, *maya* kavramının işaret ettiği anlamları aynı şekilde içermektedir. Bir önceki başlıkta daha geniş anlamlarına yer verilen maya, *Maia*; *mai* ve *mi* köklerinden kaynaklı olarak "aldatma", "yanıltma", "sanılık", "yanıltıcı görünüş" anlamlarına gelmekteydi. Bu yorum aracılığı ile *mimesis*'in *maia*'ya dayanan etimolojik kökenine dayanarak *maya örtüsü* ile *mimesis'*in bağını göstermek mümkün olabilmekteydi. *Maya örtüsü*, gerçek ile görünüşün birbiriyle örtüşmediği durumun ifadesi ve mutlak gerçeklik

ile kavranılan arasındaki farkın sembolik karşılığıdır. *Maya* gerçeğin olduğu gibi kavranamadığı durumu, başka türlü görünmesini ifade eder. Platon ise hakikati insan için bilenemez kılan gizeminden ayırır. İdealar kuramı ile hakikati akıl aracılığıyla ulaşılabilen bir şeye dönüştürür. Bunun içinse ruhu görünüşlere mahkûm eden esaretten kurtaracak olan logos'un etkinliğini daimî kılacak bir düzen tesis edilmelidir. O halde Platon *Devlet*'in üçüncü kitabında yaptığı girişi onuncu kitapta bütünlüklü bir sistemde yeniden değerlendirerek kapatır. Bu kapalı sistem, sanat dahil olmak üzere bütün deneyimin kendi içinde değerlendirebileceği ölçütleri sağlamaktadır. Şimdi bu ölçütlerin sanat türlerini değerlendirmekte nasıl bir işleve sahip olduğuna değinmek gerekir.

Platon, *Devlet*'in üçüncü kitabında şairin yaptığı etkinliğin doğrudan aktarım olduğu durumda yani başkasının yaptığını anlatması ile başkası gibi davranması arasında bir fark öne sürer. İkinci durumda şair söylediği sözü başkasının kişiliğinde, onun yerine geçerek söylüyorsa burada yaptığı şey benzetmek istediği kişinin taklidi olmaktadır. Bir anlatma biçimi olarak şiir 1) *tragedya* ve *komedya* 2) *dithyrambos* ve 3) *epos* olmak üzere üç alt türe ayrılır. Buna göre tragedya ve komedyada anlatım taklit etmeye dayanır. Dithyrambos'da hikayelendirme (diegesis) belirleyicidir. Epos'da ise her iki anlatım yani hem hikâye hem de taklit kullanılır (Platon, 2018: 85). Tragedya ve komedyada ifade etme biçimi olarak *mimesis*'in belirleyici olmasının sebebi burada temsil etme özelliğinin bulunmasıdır. Birinin adına konuşmak, birinin yerinde bulunmak, birini canlandırmak yani bir tür ikame etme durumudur. Sözgelimi oyuncu, Dionysos'un ikamesidir, temsilcisidir. Onun gerçek olmadığını biliriz ama yine de onu gerçek sanırız. Dolayısıyla oyunun kurgusallığı ile kurgunun unutularak gerçek gibi algılanması iç içe geçer.

Resim sanatı içinse 10. bölümde yer alan *ayna benzetmesi mimesis*-yanılsama bağını daha vurgulu bir biçimde ifade etmektedir. Buna göre ressamın yaptığı etkinlik,

eline ayna alarak etrafa çevirmekten başka bir şey değildir. Ressam, görünüşte varlık yaratır. Bu ayna içindeki dünya gerçek olmadığı gibi ressamın yaptığı da gerçeğin resmi değildir (Platon, 2018: 337). Bunlar gerçek nesne değil birer görüntüdür, kopyadır. Dolayısıyla sanat bize gerçeklik yerine onun bir kopyasını, görüntüsünü sunar. Resmin ya da genel olarak bütün plastik sanatların neyin taklidi olduğu sorusu ise burada önem kazanmaktadır. Platon'un yanıtı olan "taklidin taklidi" ifadesi ile sanat eseri, daha önce sözü edilen ontolojik bir skalaya göre değerlendirilir. Bu skalayı, tümelden tikele ya da varlıktan varoluşa gerçeklik yitirilişi biçiminde anlamak mümkündür. Bir ucunda varlıkta ısrar bir ucunda ise varlıktaki kesinti ya da süreksizlik olarak varoluşu temsil eden bu skala, gerçekten var olanların yani ideaların evi/yeri olan düşünülür dünya ile gölge varlıkların evi olan duyulur dünya arasında genişler. Burada *mimesis/mimesthai*, duyulur dünyanın da kopyası olarak değersizleşir hatta hakikati arayan ruhları yolundan alıkoyduğu için tehlikelidir.

Platon bu iddiasını sedir ideası, sedir ve sedir resmi arasındaki ilişkiyi tartışarak sürdürür. Buna göre sedir resmi yapan kişi gerçek varlığın değil, onun belirli bir biçimi olan kopyasını yapan marangozun işçiliğini taklit ederek gerçekten daha da uzaklaşacaktır. Ona göre sanatçı ya da taklitçi hakikati bilse gerçek varlığa yönelirdi, dolayısıyla bilgisizliğinden taklide başvurmaktadır. Buradan hareketle benzetmecinin yaptığı iş, varlık ile yokluk arasında bulunan sanıya bağlıdır (Tunalı, 2013: 78- 82). *Doxa* ise içinde parça parça güzellik bulunan fakat saf güzelliğin olmadığı şeyler alanına, yani çokluğun, tek tek şeylerin dünyasına aittir. Platon açık bir biçimde güzelliğin ideası ile görünüşü arasında yanılsamaya bağlı olarak ayrım yapar. Buna göre benzetmecinin, taklitçinin ortaya koyacağı şey, kopyanın kopyası olacağından güzel olamayacaktır. Değinildiği üzere sanıların ötesine ise ancak akıl yoluyla geçilebilir, bilgiye akıl yoluyla ulaşılabilir, sanılar ise duyu, duygu ve heyecanlara dayanır. Dolayısıyla *Phaidros*

diyaloğundaki at arabası alegorisi hatırlanırsa, resmin yanında tragedya ve komedya, ruhun logos yanının değil; taşkın, değişken yanının etkinliğini gereksinir.

Platon *Devlet* 602 b'de şöyle der: "Benzetmeci benzettiği şeylerin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş ciddi insanlara pek yakışmayan bir oyundur" (Platon, 2018: 345). Bunun yanı sıra Platon'a göre *mimesis* hem kişisel hem de toplumsal anlamda potansiyel bir tehlike olarak belirmektedir. Bu tehlikeyi anlatmak için seçilen sınıfın bekçiler/koruyucular olması ise tehlike ve korunma arasındaki doğal bağ düşünülürse hiç de şaşırtıcı değildir. Buna göre devlet işleriyle ilgilenecek sınıf olarak bekçiler kötü işleri yapamazlar ve taklit edemezler. Çünkü taklit, basitçe tek yönlü bir ilişki değildir. Taklit; taklitçiyi değiştirme potansiyeli taşıyan ve sonunda taklit edilen şeye açılan, taklitçi ile taklit edilen arasında geçişli bir ilişki kurar. Platon'a göre taklitçi taklide alışabilir, bunu benimseyebilir (Platon, 2018: 86). Taklidin bedeni, konuşmayı ve görüşleri değiştiren, farklı bir benliği açığa çıkarma anlamında dönüştürücü gücü vardır. Dönüşen şey de taklit edilene bağlı olacağından neyin taklit edildiği bu noktada ayrıca önem taşımaktadır. Dolayısıyla özellikle onuncu kitaba dayanarak *mimesis*'deki özgürlük sonuçları bakımından değerlendirildiğinde, ahlaki yozlaşmaya neden olabilecek bir potansiyel taşır. Bu yargı Platon'un şu sözleri ile desteklenebilir:

> Öyleyse ona çatmakta, onu ressamla bir çuvala koymakta haklıyız. Gerçeğe yakınlık bakımından onun yaptığı şey pek değerli bir şey değil. O da içimizin iyi yanını bırakıp daha az değerli yanını ele alıyor. İşte ilk haklı sebep bu, onu bizim devlete sokmamak için. En iyi kanunlara uyacak bizim devletimiz, oysa içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor; böylelikle de aklı yıpratıyor (Platon, 2018: 349).

Özetle sanat ama özellikle resim, komedya ve tragedya gibi türler görünüşler alanında oynanan, onu yeniden üreten oyundur. Bu türler, insanın arzu ve isteklerinden beslenir ve

yanılsamadan kaynaklanır ve ahlaki yozlaşmaya neden olabileceği gerekçesiyle toplumsal düzenin sağlanmasında tehlike arz ettiği için dizginlenmelidir, yani sansüre tabi olmalıdır. Platon, *mimesis* olarak sanatın yanılsama anlamını, görünüş ve gerçek olarak ayırdığı ideal bir dünyada temellendirmektedir. Sonuç olarak bu, gerçekliğin Varlık dünyasına eşlenmesi anlamında köklü bir değişimdir. Başka bir deyişle Platon *episteme*'yi *idea, doxa*'yı fenomen bağlamında temellendirirken biri gerçek diğeri düş olan bir ikililiğe yol açar. Böylece Platon görünüşten arıtarak elde ettiği hakikatin hükümranlığını kurar.

1.3.5. Ixion'un Çarkında Tantalos ya da Deha Olmak: Schopenhauer

Schopenhauer, isteme ve tasavvur alanı arasında istemenin şiddetinin kesintiye uğradığı iki deneyimi, istemenin çarkından kurtuluş olarak sunar. Bunlardan ilki "istemenin sessizliği" diğeri ise *isteme*nin olumsuzlanmasıyla mümkün olan "estetik ve çilecilik (asketizm) olarak tanımlanan deneyimler"dir. Bu bölüme kadar üzerinde durulan Kant, Platon ve Upanishadlar'ın özünü temsil eden maya örtüsü, bu iki deneyimin temellendirildiği kesişim alanını oluşturur. Nietzsche, Schopenhauer'un işaret ettiği estetik ve çileci deneyimden ilkini, yani estetiği, kendisine çıkış noktası olarak kabul ederek kendi yolunu çilecilikten kesin olarak ayırır. Bu yol ayrımında maya örtüsünün kavramsal karşılığı olan bireyselleşme ilkesinden hareketle sanatın, öznellik ve nesnellik ikileminde evrensel bir deneyime nasıl kapı araladığı ise Nietzsche'nin güzergahında yanıtlanması gereken soru olarak durmaktadır.

Nietzsche'nin tüm yaşamı boyunca ısrarla karşı çıktığı en önemli ayrım noktasını ifade eden bu çıkış noktası, Schopenhauer aracılığıyla ona Batı metafiziğinden düşüncesini ayırdığı yolu açar. Bu ayrım, yaşamı olumlama ya da olumsuzlama,

Nietzsche için yaşama dönüş ya da yaşamdan kopuş kadar keskindir. Örneğin bu ayrımdan hareketle Nietzsche'nin felsefesinde Platon'un *idea*sına yer yoktur. Daha da önemlisi o, düşünümü için kilit kavramlardan olan *décadence'ın* etki alanı çerçevesinde ele aldığı Sokrates, Platon ve Schoepnahauer'u *décadence* belirtisi sayarak onlardan bir biçimde sıyrıldığını varsaymaktadır. Bu önemli yol ayrımının anlaşılabilmesi için ise Schopenhauer'un Platon'un *idea*sını nasıl yorumladığına ve konumlandırdığına bakmak zorunludur. *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya'*da gönderme yapılan İxion ve Tantalos'un mitolojik öykülerine başvurarak konu tartışılabilir.

Schopenhauer için istemenin sonsuz döngüsü İxion'nun alevli çarkı gibi eksiklikten acıya doğru döner.[46] Evrende varlığa gelen her şey gibi, istemenin insan olarak açığa çıkmış türü olan insan da aklıyla, bedeniyle ve ruhuyla istemenin sonsuz girdabındadır. Başka bir deyişle istemenin öznesi, nesnesi sürekli değişmekte olan yönelimselliğin kölesidir. Buna göre her istek, her amaç, gerçekleştiği anda bir yenisine gebedir. İnsan, eksikliğini duyduğu şey yüzünden acı çeker, acısını dindirecek olanı arzular ve ona erişmek için çabalar. Bu çabanın sonucunda gerçekleşen doyum, yerine getirilmiş isteğin geride bıraktığı boşlukta yeni bir isteğin doğması ve yayılmasıyla doyumsuzluğa dönüştüğü için geçicidir. Tıpkı arzuladığı şeylerle çevrili Tantalus'un tanrılar tarafından sonsuza kadar doyurulamayacak arzuyla cezalandırılması gibi insanın isteme çarkına bağlı yazgısı da hiçbir zaman doyurulamayacak olan istek, acı ve hüsranla

[46] Schopenhauer'un isteme olarak dünyayı betimlemek için başvurduğu İxion, Teselya'da Lapith'lerin kralıdır. İxion, iki büyük suç işleyerek korkunç bir cezaya çarptırılır. Bu suçlardan ilki, âşık olduğu Dia'yla evlenebilmek için pek çok armağan sözü vermiş olmasına rağmen Dia'nın babasını kor haline gelmiş kömürlerle dolu bir kuyuya atarak hem yeminini tutmaması hem de aileden birini öldürerek büyük bir suç işlemesidir. Bu yüzden tıpkı Orestes'in başına geldiği gibi Erinysler onun peşine düşer. İşlediği suçun büyüklüğü sebebiyle çıldırma noktasına gelen İxion'un suçlarından arındırılması ritüellerine ise yine suçun büyüklüğünden dolayı kimse gönüllü olmaz. Ancak İxion'a acıyan Zeus onu Erinyslerin etkisinden kurtarır. İxion, diğer suçunu Zeus'un eşi Hera'yla zorla birlikte olmayı deneyerek işler. Bunun sonucunda İxion'un cezası alevlerle çevrili bir çarka bağlanarak sonsuza dek yanmaktır (Erhat, 2003: 153/154).

örülüdür.[47] Schopenhauer, isteme dünyasındaki insanın yazgısına dair düşüncelerini şu pasajda açıkça dile getirmektedir:

> Bütün istekler ihtiyaçtan, yani eksiklikten, yani acıdan doğarlar. Tatmin bu durumu bitirir; fakat her tatmin edilen isteğin karşısında en az on tanesi ise tatmin edilmeden kalır. Dahası arzu uzun süre devam eder ve talepler bitip tükenmez; tatmin ise kısa ve ölçüsü kıttır. Hatta nihai tatmin bile sadece yanılsamadır; tatmin edilen dilek, anında yenisine yol açar ki bunlardan ilki bir hata olarak idrak edilirken yenisi henüz idrak edilmemiş hatadır. Erişilmiş hiçbir arzu nesnesi daimî ve sarsılmaz bir tatmin sağlayamaz; bu daha ziyade dilenciye, ızdırabının bir sonraki güne kadar sürmesini sağlamak ve bugünkü hayatını bağışlamak için sadaka atmaya benzemektedir (İTD: 314).

Schopenhauer'un *isteme* olarak adlandırdığı dünyanın ontolojik yapısı eksiklik olarak tanımlanır. Alıntılanan pasajda açıkça ifade edildiği üzere kendisini farklı biçimlerde gösteren istekler, istemenin sonsuzluğunda asla ideal bir doygunluğa ulaşmaya imkân tanımaz. Çünkü isteme olarak tanımlanan varoluşun bizatihi kendisi eksiklikten başka bir şey değildir.

Bununla birlikte istemenin suskunlaştığı, döngünün anlık da olsa duraksadığı bir olanak söz konusudur. Bu anlamda Schopenhauer, isteme ve görünüşleri anlama

[47] Lanetli bir soydan geldiğine işaret edilen Tantalos, krallık kuracak denli büyük bir güce ve bolluğa sahip olmuş biridir. Tantalos'un Tanrılara karşı işlediği suça dair çeşitli rivayetler şu şekilde belirtilmektedir: kibrine yenik düşerek böbürlenmesi, Hermes'e Zeus'un köpeğini vermemek için yalan söylemesi, davet edildiği Tanrılar sofrasında Tanrıların sırlarını ifşa etmesi, sofradan Tanrı balıyla şarabı çalması ya da en önemlisi Tanrıları sınamak için oğlu Pelops'u öldürüp etini Tanrılara yedirmesidir. Bunun sonucunda Tanrılar tarafından korkunç acılar çekeceği bir cezaya çarptırılır. Bu ceza boğazına kadar yükselen suyu tam içecekken suyun geri çekilmesi, etrafındaki nimetlere uzandığında ise onlara ulaşamaması olarak betimlenir (Erhat, 2003: 278). Schopenhauer'un *istemen*in çarkındaki insanın varoluşsal acısını betimlemek açısından Tantalos'un yazgısında ilgisini çeken, sonsuza dek arzulamak ve arzuladığı şeye asla ulaşamamaktır.

biçimimize bağlı olarak geliştirdiği metafiziğinde bilgisizlik ve bilgi arasında bir deneyim açıklığı bırakır. Bu, her şeyin kaynağı olan, ancak tamamen bilgimizin dışında kalan isteme ve onun kendisini derece derece nesneleştirmesinin sonucunda bildiğimiz dünya arasında zaman ve mekândan kopuş bağlamında bir açıklıktır. Hakikatin ve öznenin hükümranlığında işleyen akıl, tasavvur kalıpları aracılığıyla nesneleri nedenselliğe bağlı olarak kavrar. Bu kavrayışta yasaların kesinliğine dayanarak şeylerin ne olduğuna ya da nasıl kullanılabileceğine dair araçsallık, zihnimizde bilinebilir ve güvenli bir dünya yaratmaktadır. Ancak aklın ulaşamadığı gerçekliğin karanlık yüzü gibi tarif edilebilecek isteme, aklın sağladığı güvenilirliğin tehdidi olarak her daim oradadır. İstemenin acımasız buyruğuyla dönen çarktan kurtuluş olarak ifade edilen özgürlük alanı ise istemenin sessizleşmesi ve istemenin olumsuzlanması tezi ile gündeme taşınmaktadır.[48] Süreklilikteki kesinti ya da sonsuzluğun deneyimi olarak ifade edilebilecek bu olanaklardan ilki estetik deneyim, ikincisi ise ruhani pratikler aracılığıyla uzanabileceğimiz deneyimlerdir. Her iki deneyim açısından da aklı değil idraki varsayan, ancak onu aşan sezgi etkindir. Akıl yetisiyle donanmış olmak ve uygun yöntemler kullanarak doğruluğa ulaşabilmek bakımından eşit olan insanlar için sezgi herkese bahsedilmiş bir olanak değildir. Bu anlamda Schopenhauer, sanatın kurtarıcı rolünü oynayabileceğini savladığı insan türünün en ayrıksı bireylerini temsil eden "deha" ile

[48] Schopenhauer isteme ile varoluşun eksiklikten ayrı düşünülemeyecek olan yapısından başka bir deyişle istemenin, eksikliğe girift yapısından bütün metafiziğini türetmektedir. Burada Platon'un hakikati varlığın durağanlığında vuku bulan huzurdan, sanıyı ise varoluşun, hiçlikten varlığa doğru salınımından türetmesine benzer bir kabul Schopenhauer için de söz konusu edilebilir. Platon, hem *Menon* diyalogunda hem de *Phaidros* diyaloğunda arzumuzun, yönelimimizin ya da başka deyişle arayışımızın altında yatan durumu eksiklikle, tam olmama durumu ile ve en genel anlamda varoluşla ilişkilendirir. Örneğin soru sormanın ya da merakın olanağı hem bilip hem bilmeme ya da ne bilip ne bilmeme aralığında olanaklıdır. Bu anlamda Eros, insanın kendisinde bulunan eksikliğin tamamlanmasına yönelik bir varlık olarak ne tanrıdır ne de insandır.

"aziz"e odaklanmaktadır. Aynı zamanda Schopenhauer düşüncesinin özü olarak değerlendirilebilecek bu olanak, Platon'un *idea*'sının ve Kant'ın fenomen kavramının Upanishadlar'ın etkisiyle kesişimi olarak okunabilir. Schopenhauer, nüansla kendi metafiziğine dahil ettiği Platon'un idea anlayışını, Kant'ın katı bir biçimde çizdiği idrak sınırlarını kısmen belirsizleştirerek ve genişleterek istemeye yaklaştırdığı bir olanağa dönüştürür. Zira Platon'un ezeli, ebedi ve değişmez olarak tanımladığı idealarına Schopenhauer, irrasyonel kör bir ilke olarak ifade ettiği isteme dünyasında yer açarak birbiriyle uyuşmaz görünen Platon ve Kant felsefelerinin aslında aynı düşüncenin iki yüzü olduğu savını kanıtlamaya girişmektedir. Bu, Schopenhauer felsefesinin belki de en özgün ve ironik bir biçimde en tartışmalı yanıdır. Örneğin John A. Atwell, Schopenhauer'un geliştirdiği metafiziğin bütün parçalarının bir birbirini tamamladığını öne sürmekle birlikte Platonik *idea*ların yeri ve anlamı konusunda yorumcuları ikna edemediğini belirtir. Atwell, bazı yorumcuların Schopenhauer'un felsefesinden Platonik *idea*ların çıkarıldığı durumda metafizik bütünlüğün bozulmadığı iddialarına, bazılarının görünüşler ve *kendinde şey* arasında iddia edilen yerine ilişkin, bazılarının ise *idea*ların ve günlük şeyler ile ilişkisinin nasıl olması gerektiğine ilişkin şüphelerine değinir. Bu anlamda genel olarak Platonik *idea*ların Schopenhauer metafiziğinde anlaşılma güçlüğüne yol açtığı konusunda yorumcuların birleştikleri açıktır. Ancak, Platonik *idea* fikrinden vaz geçerek Schopenhauer'un doğadaki değişiklikler ve türlerin nedensellikten bağımsız bir açıklanmasını yapamayacağını, bununla birlikte deha aracılığıyla estetik deneyimin *isteme* dünyasının korkunçluğundan bir kurtuluş yolunu aydınlatamayacağını öne sürmektedir (Atwell, 1995: 129).

Schopenhauer için *idea*, *kendinde şey* değil ancak istemenin en uygun nesneleşmesidir. Bunun yanı sıra idealar, Platon'un anladığı gibi şeylerin zihinsel tasarımları olarak kavramlara özdeş değildir (Janaway, 2007: 101). Schopenhauer,

kavram ve idea arasındaki farkı betimlemek için kavramı, ölü bir kaba; ideayı ise kendiliğinden gelişen ve içine konmamış şeyleri ortaya çıkarmaya muktedir, yaşayan bir organizmaya benzetir. Birlikten çokluğa genişleyen evrende ideayı, kavramdan "önceki" olarak birlik olarak tanımlar. "İdea, sezgisel kavrayışımızın zamansal ve mekânsal formu yoluyla çokluğa dağılan birliktir. Buna karşılık kavram, aklımızın soyutlaması yoluyla çokluktan tekrar kurulan birliktir. "Kavram için *unitas post rem*, idea içinse *unitas antre rem* diyebiliriz" (İTD: 361). Schopenhauer sözü edilen ayrımı şu biçimde ifade etmektedir:

> Kavramlar soyut ve söylemseldirler ve sadece hudutlarına göre belirlidirler; fakat kendi içinde tamamen belirsizdirler. Kavramlar, akıl sahibi herkes tarafından erişilebilir ve anlaşılabilirler; başka bir aracı olmadan iletilebilir ve tanımları tarafından tamamen tüketilirler. Buna karşın, belki de kavramların en uygun mümessili olarak tanımlanabilecek idealar ise tamamen algısaldır. İdealar, her ne kadar sınırsız sayıdaki tekil şeyi temsil etseler de tamamen belirlidirler ve rastgele herhangi bir birey tarafından değil, sadece istemenin ve tüm bireyselliğin ötesinde kendini idrakin saf öznesi haline yükselten biri tarafından idrak edilebilirler. Buna bağlı olarak da idealar, yalnızca dâhiye ve sonra da kendi saf idrak gücünü genellikle dâhiler tarafından oluşturulmuş eserler yoluyla yükseltip dahice bir ruh haline girenlere açıktırlar. Bu nedenle, idealar mutlak değil, ancak koşullu olarak iletebilirler zira sanat eserinde kavranan ve tekrarlanan idea, insanlara yalnızca kendi entelektüel değerleri ölçüsünde hitap eder (İTD: 360).

İdea; türler, adlar ve doğa yasaları gibi bireyselleşme ilkesi gereği bütün çokluğun varlığa gelişinin ilk örnekleri ya da prototipleri olarak ifade edilmektedir. Zaman, mekân ve yeterli temel ilkesinin dörtlü köküne tabi olarak bütün görünüşlerin bu ilk örnekleri, kavrama öncel olduğu için aklın apriori yapılarından kısmen muaftır. Buradan hareketle Schopenhauer'un özne ve nesne ilişkisini ikili bir biçimde ele aldığı belirtilebilir. Bunlardan ilki, tasavvurumuza konu olan dünyanın yeterli temel ilkesinin dörtlü köküne tabi olarak kurulmasını sağlayan bilginin karşılıklı bileşenleri olarak karşımıza çıkar.

Diğeri ise sanat deneyiminde kapı aralanan sonsuz olarak ifade edilen ideanın özne tarafından temaşasına ilişkindir. Öznenin saf idraki olarak adlandırılan bu deneyimde şeyleri araçsallıktan ve nedensellikten bağımsız bir biçimde görme olanağı söz konusudur. Bilme deneyimi öznenin bireyselliğinde gerçekleşirken, öznenin saf idraki bireyselleşme ilkesinden sıyrılmayla mümkün olur. Bireyselleşme ilkesinin önceki bölümlerde değinilen maya örtüsünün etkinliği oluğu düşünülürse öznenin saf idraki, örtünün tam manasıyla ortadan kalkması olmasa bile saydamlaşması olarak ifade edilebilir. Deha, kendi bireyselliğinden ve istemeye bağı olarak görünüşe gelen nesnelerden bağımsızlaşır ve onları ve kendisini bu ilişki ağının dışında görebilme olanağını yakalar. Dehanın bu deneyiminde nesne ve özne ayrımının ortadan kalktığı, öznenin ilksel birliğe katıldığı söylenebilir. Bireyselliğinden sıyrılan özne, anlık da olsa tasavvur alanının sabitlediği özne-nesne ilişkisinin ötesine geçerek, idrakin saf öznesi olarak nesnesiyle bütünleşir. Artık özne ve nesne karşıtlığındaki konumu yerine, bunun ötesine geçerek sözü edilen birliğin kendisinde açıldığı evrenselliğin yerine (mekânına) dönüşür, tıpkı Upanishadlar'daki Atman ve Brahman özdeşliğinin deneyimlenmesi gibi. Farklı farklı biçimlerde araçsallık ağı içinde bildiğimiz nesneler, bütün bu bağlantılardan bağımsız ilk örneklerinde deneyimlenir ve sanat eserinde, doğanın kendi kendisine tuttuğu mükemmellik aynasına dönüşür. "Dünyayı gören göz" olarak dehanın bu deneyimi, bizi istemenin en uygun nesneleşmesi olarak tanımlanan ideaların kendisini gösterdiği aynaya dönüştürür. Böylece dünya, kendisini dehanın gözünde görmektedir.

İdealar, dehanın saf idrakinde temaşa edilir, sanat eserine aktarılır. Bu yönüyle dehanın saf idrakinde deneyimlenen idea, sanat yapıtında en özgün biçimiyle açığa çıkar ve onun asli kaynağıdır. Bu anlamda idea, yalnızca "yaşamın kendisinden, doğadan, dünyadan ve yalnızca sahici dehadan veya bir anlığına deha seviyesine ulaşan ilhamdan türetilir. Dâhi, sanata kavramlar eşliğinde bakan kopyacılardan farklı olarak canlı,

özümseyen ve üreten bir vücuda benzetilir (İTD: 362). Ancak sanatla ilgili olduğunu düşündüğümüz herkes deha olmadığı gibi her eser de istemenin sessizleşmesini sağlayamaz. Bu noktada farklı bir bağlamda olsa da Platon gibi Schopenhauer da sahici olan ve taklit arasındaki ayrıma başvurur. Buna göre taklitçilerin eserleri, kavramlara bağlıdır ve kavramlar anlamını kazandığı çağın ruhunun dışında nefes alamazlar. Oysa dehanın etkinliği doğrudan yaşama kök saldığı için sahicidir ve çağın ötesindedir. Bu nedenle doğanın mükemmelliğe ulaşması ya da insanlığın sıçraması yeryüzünün az sayıdaki dehası aracılığıyla gerçekleşir.

Schopenhauer için varoluşun özü acı ve ızdıraptır. Tragedya ise istemenin doğasına uygun olarak çatışma, mücadele, acı ve kötülüğü yansıtır.[49] Ona göre tragedya Aristoteles'in öne sürdüğü gibi, trajik kahramanın kusuru ve şiirsel adaletin sağlanması gibi amaçlar barındırmaz. Tragedyada yansıtılan, ahlaki ödevler ya da toplumsal düzenin nasıl olması gerektiğine ilişkin idealler yerine, varoluşun korundan gelen, onun özüne ait olan suçtur. Varoluşun özüne ait suçun ne olduğu sorusu için Sophokles'in "doğmuş olmanın en büyük suç, bir an önce ölmemenin ise daha büyük suç" olduğu sözleri hatırlanmalıdır. Tragedyalar hangi mitosu konu aldığından bağımsız bir biçimde özünde, yazgıdan kaçmanın tek yolunun hiç doğmamış olma gerçeğiyle bizi baş başa bırakır. Schopenhauer için, bireysel bir biçimde farklı görünümlerle ortaya çıkan istemenin ve acının gerisinde hiçbir şeyin bulunmadığının idrakini sağlar. Bu idrak aracılığıyla yaşama istencinin olumsuzlanması yoluyla gerçek huzuru duyumsarız. Eğer doğduysak birbirinin yerine geçen isteklerin peşinde sürdürdüğümüz bir yanılsama olan yaşamın tesellisi ancak acı ve ızdırabın her bir canlı için geçerli olduğunun duyumsanmasında bulunabilir. Bu

[49] Schopenhauer sanat türlerini tasnif ederken en alt türü yer çekimi ve katılığı temele aldığı için mimari olarak belirler. Yine görsel sanatlardan heykel biçim ve sertliğin, resim ise ışık ve rengin yorumu olmakla değerlendirilir. Bu nedenle tragedya istemenin acı, ızdırap ve hüsranla örülü doğası gereği mimari, heykel, resim gibi sanat türleri içinde müzikle birlikte esas ilgi odağını oluşturur.

huzur, aslında bireyselliğin acısından kurtularak, acı çeken bireylerin özünde bir olduğuyla ilgili duygudaşlıkta kurulur. Hepimiz, her canlı özünde var olmanın ıstırabıyla çabalayan ve istemenin kör buyruğuna boyun eğdiği ölçüde sefalet içinde bu çarkta dönmeye devam edecek varlıklarız. Varoluşun anlamsızlığı, bu anlamda acının kaynağı olduğu kadar bu döngünün kırılmasının, egodan sıyrılarak bireyselleşmiş yaraların sarılmasını sağlayan şefkatin de kaynağıdır. Bu nedenle maya aynı zamanda aşk (amor) ile izah edilmiştir (İTD: 476).

2. BÖLÜM: NIETZSCHE DÜŞÜNCESİNDE YAŞAMA DÖNÜŞ OLANAĞI OLARAK TRAGEDYANIN DOĞUŞU VE TRAJİKLİK

Çalışmanın birinci bölümünde vurgulandığı üzere Nietzsche'nin temel kaygısı, yaşamın ancak estetik olarak haklı çıkarılabileceği savında yoğunlaşmaktadır. Nietzsche için yaşam, özünde trajiktir. Bu sebeple Nietzsche'nin yaşama dönüş görevi yüklenen öğretisinin çağrısı "trajik olun!" dur. Trajik olanın ne olduğu sorusu ise kayıp [50] bir sanat türü olan, antik Yunan tragedyasının doğuşunu olanaklı kılan Apollon ve Dionysos mücadelesinin serimlenmesinde açığa çıkar. Bunun için Nietzsche, Schopenhauer'un geliştirdiği metafiziği, yaşamın trajik kökenine doğru götürmeyi ve böylece yaşamın olumlanmasının önündeki engelleri (*décadence*) teşhis ederek işlevsizleştirmeyi denemektedir.[51] Nietzsche'nin bu girişimini Schopenhauer'ın mirasını sahiplenmenin

[50] Antik Yunan tragedyasına dair günümüze ulaşan eserler oldukça sınırlıdır. Antik Yunan tragedya sanatının ne'liğine ilişkin tartışmaya kaynak olabilecek yalnızca üç şairin/düşünürün metinleri kalmıştır. Bunlar Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in fragmanlar hariç 5. yy'dan kalma otuz bir eseridir (Latacz, 2016: 8). Nietzsche'nin de belirttiği gibi antik Yunan tragedyası bizim için bir bilmecedir ve Dionysosça olanın anlamı üzerine düşünmediğimiz sürece bilinemez ve düşlenemez kalacaktır (BT: 6).

[51] Sokrates'ten sonra Batı metafiziğine hâkim olan eğilimi, yaşamı kendi kendisiyle aynı kalan Varlık düzleminde, salt mantıksal ve kurgusal bir sistem içinde açıklama çabası olarak nitelemek mümkündür. Bu sistem, Descartes'ın özne anlayışının belirleyiciliğinde yeniden kurularak dünyanın nesneleşmesi sonucunu doğurur. Buna karşı, yaşamın ve varoluşun anlamının özne-nesne ikilemine indirgenmesine dönük eleştiri, Erken Dönem Alman Romantizmine nefes vermiş bir kaygıdır ve Nietzsche bu eleştirinin takipçisidir. Bu eleştiri bağlamında Schelling, Schelegel, Hölderlin, Novalis gibi düşünürlerin adları anılabilir. Bu düşünürlerin arasında Hölderlin, Nietzsche'nin kaygılarına ve ruhuna oldukça yakın bir filozoftur. Hölderlin, *Hyperion* adlı metni aracılığıyla Batı metafiziğinin üzerinde yükseldiğini varsaydığı varlık ve hakikat temelinin aslında Varlığın unutuluşu olduğunu belirtir. Ona göre Antik Yunan kültürünün dinamiği olan, var olan her şeyin birliği ve bütünlüğü üzerine kurulu bir düşünme kültürü yitirilmiştir. Bunun yerine felsefe tarihi ya ben'in merkezde olduğu, bunun dışındaki her şeyin ben'in kölesine dönüştüğü düşünce geleneği ile doğanın her şey, ben'in ise zorunluluklara tabi olarak köleye dönüştüğü düşünce biçimi arasına sıkışmıştır. Hölderlin'e göre her iki düşünce biçimi de Herakleitos'un "hen kai pan" (bir, her şeydir, bütündür) biçiminde ifade ettiği deneyimden yoksun, hatta bu deneyimi olanaksızlaştıran bir kültürün üretilmesine neden olmaktadır (Hölderlin, 1965: 112). Bu anlamda Hölderlin ve genç Hegel, güzellik idesinin birleştiriciliğine vurgu yaparak din, şiir ve felsefenin iç içe geçtiği yeni bir bakış açısının, tıpkı antik Yunan tarzı kültüre benzer biçimde çağın ihtiyacı olduğu tespitini yapmaktadır. Aynı kaygı,

gereği olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Nietzsche, ona olan borcunu kendisine ayrı bir yol açarak ve kendi öğretisini geliştirerek öder. [52] Bu öğreti ise üzerinde gelişeceği metafizik zemini, Nietzsche'nin düşünme tarihinde kendi keşfi olarak öne sürdüğü Dionysos fenomeninin ve Sokrates'i ilk *decadent* olarak tanımanın anlamını, Apollon-Dionysos arasındaki gerilimde bulur. Bu anlamda Nietzsche aslında ilk metninden itibaren Schopenhauer'dan yolunu, yaşamın olumsuzlanmasına karşı olumlanması bağlamında önemli ölçüde ayırır.

Birinci bölümde Nietzsche'nin metafiziğinin geri planı olduğu için açılan başlıklar, bu bölümde Nietzsche'nin çekiç darbeleri ile yaşamı/yazgıyı olumlama (*amor fati*) bağlamında nasıl dönüştüğü ekseninde derinleşmektedir. Belirtildiği üzere tezin temel savı, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda kor halinde bulunan metafiziğinin, düşünme yolunda geliştirdiği *décadence, güç istenci, bengi dönüş, üstinsan ve amor fati* gibi kavramların geriye doğru izinin sürülmesine olanak sağlayacak bir bütünselliğe sahip olduğudur. Bu savın temellendirilebilmesi için öncelikle, Apollon-Dionysos mücadelesinin genel hatlarıyla aydınlatılması gerekmektedir. Bu amaçla ikinci bölümde, Schopenhauer'un *isteme* ve *tasavvur* arasında geliştirdiği metafiziğin, Nietzsche

Novalis'in "şiir, aklın yaralarını iyileştirir" ifadesinden de çıkarılabilir. *Alman İdealizminin En Eski Dizge Programı* olarak adlandırılan, çağın ruhunu yansıtan manifesto niteliğindeki bu çağrı, Hegel'in toplu eserlerinde yer almaktadır ancak yazarına dair kesin bir bilgi olmadığı için ortak bir metin olarak değerlendirilmektedir (Kula, 2009: 136-138). Bu çağrı, yeryüzü ve gökyüzü arasında açığa çıkan her şeyin kutlu birliğine, bütünlüğüne ulaşma özlemini dile getirir. Novalis'in de işaret ettiği gibi akıl, sınırlarla işlediği için birleştirici değil ayırıcıdır. Nietzsche de "Tanrının ölümü" ile trajik olmanın önemine işaret etmekte, başka deyişle sözü edilen birlik deneyimini kaybetmiş bir kültürün sonunu ilan etmektir. Nietzsche için birlikli bir kültürün estetik deneyimi ise trajik olanın ne olduğu sorununda ve tragedyanın doğuşunda saklıdır.

[52] Burada Nietzsche'nin *Ecce Homo*'nun ön sözünde yer alan "Hep öğrenci kalan insan, öğretmenine borcunu kötü ödüyor demektir." sözüne gönderme yapılmaktadır (EH: 10).

tarafından Apollon ve Dionysos kavramlarına bağlı "yeniden değerlendirilmesinin" Nietzsche felsefesine sağladığı olanaklar sorgulanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü üç alt başlık içermektedir. Birinci alt başlık; Nietzsche'nin Kökensel Birliğin iki yaratıcı gücü olarak ifade ettiği Apollon ve Dionysos kavramlarının *isteme* ve *tasavvurla* ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. İkinci alt başlık; Nietzsche'nin *güç istenci* kavramı ile *décadence* ilişkisini aydınlatmak için, yaşama istencini güç istencine dönüştürmenin Nietzsche'ye sağladığı olanakları sorgulamaktadır. Son alt başlık olan *Nietzsche'ci Amor Fati Bağlamında Tragedya ve Trajik Kahraman* da, iyinin ve kötünün ötesinde trajik yaşamın olumlanması düşüncesini serimlemektedir.

2.1. Nietzsche'ci Tragedyanın Kökeni: Dionysos ve Apollon

Nietzsche açısından sanatın gelişiminin Apolloncu ve Dionysosçu ikiliğine bağlı olarak anlaşılması, yalnızca estetik için değil aynı zamanda felsefenin kökeni ve onun bilim sorunu olarak ifade ettiği sorunun aydınlatılması için geliştirmek istediği yeni bir bakış açısının ön koşuludur (BT: 14).[53] Bütün bunların ötesinde Nietzsche için Apollon-Dionysos birlikteliği insanı, kendi ölümlülüğüne bağlı olarak diğer var olanlarla aynı trajikliğe ait kılan kökene, yaşama işaret eder. Yunan mitolojisinde yer alan bu iki tanrı, Nietzsche'nin sunduğu yeni perspektifte, mitlerde öne çıkarılan özellikleri ile ilişkili olarak metafizik anlamlarla yeniden değerlendirilir. Böylece Apollon ve Dionysos birlikteliği, Nietzsche'nin kültür eleştirisinin ayracına ve trajik olmaya ya da yaşama açıklık olarak tanımlanabilecek *amor fati* yoluna dönüşür. Buna göre Apollon-

[53] Türkçe çeviride estetik bilimi ifadesi geçmektedir (TD: 25). Bununla birlikte Nietzsche'nin bilimden daha geniş anlam taşıyan *Wissenschaft* sözcüğünü kullandığı ifade, İngilizce'ye de *science* olarak çevrilir.

Dionysos'un birbirine eşit iki güç olarak mücadelesi trajikliğin, bu birlikteliğin ortadan kalkması ise kültürün *décadence*'nın işaretidir.

Nietzsche, birinci bölümde ana hatları ile betimlenen görsel ve görsel olmayan sanatlar arasındaki ayrım dolayımında biçimlenen tartışmaya, görsel sanatların kaynağını Apollon, görsel olmayan sanatların kaynağını ise Dionysos imgesine bağlı ele alma önerisiyle dâhil olur. Bu öneriyle tartışmayı, sanatın kökeninden, sanat ve yaşam arasındaki varoluşsal aidiyete, yaşam ve sanatın kökensel birliğine doğru derinleştirir. Bu anlamda Apollon ve Dionysos'un üç biçimde Nietzsche'nin teorisine konu olduğu ifade edilebilir. Bunlardan ilki, Apollon ve Dionysos'un mitolojik anlatılarda betimlenişlerine referansla tanrısal varlıklarına ve temsil ettikleri niteliklere, ikincisi yontu ve müzik olmak üzere iki yaratıyı güdüleyen dürtüye (görsel/görsel olmayan sanatlar), üçüncüsü de bütün bunlarla birleşen Schopenhauer'un *isteme* ve *tasavvur* olarak ifade ettiği ana kavramlardan türeyen metafizik anlamlarına gönderme yapmaktadır. Bu metafizik anlamın yaşam ve kültür arasındaki gerilime paralel bir biçimde tragedya türünde nasıl temsil edildiğini aydınlatmak, Nietzsche'nin trajikliğe ve tragedyaya olan ilgisinin nedenlerini açığa çıkarmaktadır.

2.1.1. Düşün Gerçekliği Sorunu: *Maya* ve Apollon İlişkisi

Nietzsche, Dionysosçu olanı ve Sokratik düşünme biçimini doğru teşhis etmekle övünse de aslında, öncüsü Schopenhauer'un işe *tasavvur* olarak dünyayı temellendirmekle başlaması gibi, Apolloncu olanın ne olduğunu sorunsallaştırarak *Tragedyanın Doğuşu*'na giriş yapar. Bu, Aristoteles'in *Poetika*'da *mimesis* kavramı bağlamında geliştirdiği sanat teorisinde açıkça dillendirilmeyen bir savdır. *Mimesis*'ten hareketle sanat türlerini tanımlayan Aristoteles, tragedyanın Dionysos ayinlerinden

doğduğuna[54] dair kendisine uzanan bilgiyi aktardıktan sonra tragedyanın zaman içerisinde kökenindeki kabalıktan kurtularak kendi doğasına uygun olan en yetkin formuna ulaştığını belirtir (Aristoteles, 2019 :10-11). Ancak Aristoteles, teorisinde Apollon'dan bahsetmez. Oysa adı geçmese de Aristoteles'in yetkinleşme aşamaları olarak ifade ettiği unsurlar, Nietzsche'nin Yunan mitolojisindeki anlatılardan yola çıkarak tragedyanın formu olarak anlamlandırdığı dram, dekor, oyunculuk, diyalog gibi Apolloncu unsurlardır. Bu anlamda Nietzsche açısından Aristoteles'in teorisinde Apolloncu olan ile *mimesis* arasındaki ilişkinin yeterince tartışılmadığı söylenebilir. Çünkü Aristoteles tragedyanın içinden çıktığı kaynağı kaba bularak, aslında Dionysos'un temsil ettiği güce de teorisini kapatmıştır.

Aristoteles, tıpkı Platon gibi sanatın özünün *mimesis* olduğunu ifade eder. Ancak Platon'dan farklı olarak *Aristoteles* için *mimesis,* yanılsamadan ziyade taklit, temsil ve hatta yaratma (*poiesis*) anlamlarına gelebilmektedir. Aristoteles, psikolojik bir motivasyon olarak *mimesis'i* yalnızca sanat için değil öğrenebilmenin dolayısıyla düşünebilmenin ön koşulu olarak insan varoluşuna içkin değerlendirir. Ona göre *mimesis* olarak tragedya ise insanın acılarından ve korkularından arınması, şiirsel adaletin sağlanması bağlamında varoluşun sanat aracılığıyla mükemmelleştirilmesi ereğinin karşılığıdır. Sanat, tutkuların ve duyguların aşırılığından arınmış, şiirsel adaletin öngördüğü ahlaki donanım sayesinde toplumsal düzenle bütünleşecek yurttaşların eğitimi işleviyle *polis*i olumlayıcı bir rol üstlenir. Nietzsche için de sanatın özü *mimesis*'tir ve sanatçı her şeyden önce taklitçidir. Nietzsche'nin yorumunda sanatın iki kökü olarak belirtilen Apollon ve Dionysos, *mimesis*'in taklit, yanılsama, temsil ve yaratma

[54] Tanrı Dionysos'u onurlandırmak adına yapılan ve aynı zamanda erginlenme töreni olan şenliklerde, katılımcıların Satir kılığına girerek yaktığı ağıtlardan tragedya, coşkulu kalabalığın köye dönüşünü ifade eden cümbüşlü *komos* kısmından da komedya türemiştir. Bu anlamda yaygın olarak bilindiği üzere hem tragedyanın hem komedyanın kökeni Dionysos kültüne dayanmaktadır.

anlamlarının tümünü birden yüklenmektedir. Bu anlamlar, birinci bölümde Platon felsefesi bağlamında ele alınan *maya-mimesis* ilişkisinde olduğu gibi, bu kez Apollon ve Dionysos birlikteliğinin temellendirilmesinde açığa çıkmaktadır. Dionysos, Apollon'un gölgesinde kaldığı için Nietzsche'nin önceliği Apolloncu olanın ne olduğu sorunsalıdır. Apolloncu olanın ne olduğu sorusu ona Aristoteles, Platon ve Schopenhauer'un sanat teorileriyle hesaplaşma olanağı sunar.

Daha önce işaret edilen, düşünme kültüründe duyulur olanın, düşünülür olanın gölgesinde kaldığına dair tespit hatırlanırsa, Nietzsche'nin bu sürecin nasıl gerçekleştiğini aydınlatmaya çalıştığı söylenebilir. Platon'un sistematize ederek keskinleştirdiği düşünülür olan/duyulur olan ayrımını Nietzsche, Apollon ve Dionysos imgeleri arasındaki mücadele bağlamında ele alır. Sözü edilen süreç, Apollon ve Dionysos arasındaki uyumun giderek Apolloncu olan lehine bozulmasının sonucudur. Nietzsche için Dionysosçu olanın Apolloncu olanın gölgesinde kalması, Apolloncu olanın da anlamının salt düşünülür olanla özdeşleştirilmesi sonucunda gölgede kalması demektedir. Dolayısıyla Dionysosçu olanın akıbeti, Apolloncu olan için de geçerli olmaktadır. Başka bir biçimde ifade etmek gerekirse; Apolloncu olanın ne olduğu ile ilgili büyük bir sorun ortada durmaktadır. Tıpkı her şeyi kendisinin aydınlığında gördüğümüz Apollon'un yanılsamadan arıtılmış versiyonu olarak tanımlanabilecek olan hakikatin, Nietzsche için büyük bir muamma oluşu gibi. Nietzsche'nin bu sorunu, yani Apolloncu olanın uğradığı değişimi sözü edilen iki unsura bağlı olarak ele alması, adını ışıkta görmek bağlamında anlayabileceğimiz Apolloncu olanı da ironik bir biçimde aydınlatır. O halde Nietzsche, kültürü temsil eden Apolloncu olanın da oynadığı rolü teorisinin merkezlerinden birisine dönüştürerek, tıpkı Dionysos gibi onun da hakkını teslim etmektedir.

Apollon[55], Yunan mitolojisinde Zeus'un egemenliğinin (3.kuşak tanrılar düzeni) sembolü olan Olympos düzeninde yer alan tanrı ve tanrıçalardan herhangi biriymiş gibi değerlendirilebilir.[56] Ancak O, trajik mitosta, tragedyalarda, lirik şiirde yapılan göndermeler doğrultusunda, Nietzsche'yi haklı kılacak biçimde Helen istencini ifade eden ve hatta Olympos'un egemenliğinin meşruluğunu kuran ve bu nedenle onu yaratan

[55] Nietzsche, Dionysos'a tapan barbarlardan koruyan kültürü, Apollon'un yansıması olan Dor sanatı ile açıklar. Ona göre Apolloncu olanın belirleyiciliğinde biçimlenen bu kültür, Dionysos'un öldürücü silahlarını etkisizleştiren bir duvardır. Dionysos'un öldürücü silahları ile kastedilen cinsel içgüdülerdir. Doğanın dizginlenemez, karanlık güçlerini ifade eden cinsel dürtüler, Apollon'un ölçülü ve dingin bakışıyla etkisizleştirilerek başka bir deyişle evcilleştirilerek kültüre dâhil edilir. Azra Erhat, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda yaptığı saptamalardan yola çıkar ve Apollon sözcüğünün etimolojik olarak Yunanca olmadığına dikkat çekerek Apollon'un, Anadolulu bir Tanrı olduğu tezini tartışır. Tanrı Apollon'un kökeni gizemini korusa da Erhat, Homeros'un *İlyada*'sına referansta bulunarak Likya birliğinin en önemli kenti olan Letoon, Ksanthos ya da Troya menşeili bir tanrı olduğunu öne sürer (Erhat, 2003: 44-47). Ana Tanrıça kültünün egemen olduğu Anadolu'dan Attika topraklarına yolculuğunda Apollon'un anlamının farklılaştığı, eril bir kültürün üretilmesinde başrol oynayacak denli dönüştüğü iddia edilebilir. Aiskhylos'un *Orestia* üçlemesinde Tanrı Apollon, ana katlinin suç olmadığı ve annenin aslında yaşamın kaynağı değil bakıcısı ya da koruyucusu olduğu yönündeki yargıya vararak akıl, ışık, düzen, ölçülülük gibi niteliklerin aslında erilliğe meylini teyit eder (Aiskhülos, 2010: 142). *Orestia* üçlemesi ve Apollon'un tragedyada oynadığı rol, Helen Cixious tarafından ataerkilliğin kültürdeki üstünlüğünün kültürel kodlarını yansıttığı için önemsenmektedir (Sarup, 2004: 161).

[56] Zeus, evreni Titanların temsil ettiği kaba güce karşı akıl, düzen, ölçülülük gibi niteliklere bağlı olarak yöneteceği vaadiyle ele geçirir. Zeus ve bellek tanrıçası Mnemosyne'nin dokuz kızı olan Musaların adları Kleio, Euterpe, Tha'eia, Melpomene, Terpsikhore, Erato, Polymnia, Urania, Kalliope'dir. Erhat'a göre akıl, düşünce, yaratıcılık gücüne ve aynı zamanda belleğe gönderme yapan –men kökünden türeyen Musalar, Zeus'un egemenliğini kurucu gücüdür. Çünkü Zeus, egemenliğini akıl yoksunu kaba gücü temsil eden titanlardan alırken aklın gücüne yaslanmaktadır. Bu sebeple Olympos'ta Musalar etkin bir yere konumlanır (Erhat, 2003: 208). Apollon, destanı ya da lirik şiiri, tarihi, pantomimi, flütü, dansı, korolu şiiri, tragedyayı, komedyayı ve gökbilimini esinleyen Musaların yöneticisidir. Belirtilen hiçbir sanatın plastik sanatlara karşılık gelmediği ve fazlasıyla Dionysos'la ilişkili sanatlar olduğu dikkate değerdir. Plastik, Yunanca şekillendirilebilir olmak anlamına gelen *plastikos'*a göndermelidir. Buradan hareketle Nietzsche'nin müzikle değil, plastik sanatları güdüleyen tanrı olarak ele aldığı Apollon'un Musaların yöneticisi olması, bellek üzerinde ve Dionysos üzerinde kurulan sınırlılık ve hükümranlık olarak yorumlanabilir. Nietzsche'nin hatırlama ve unutma üzerine sözleri hatırlanırsa Apollon ölümlü olduğumuz gerçeğini unutuşumuzdur. Dionysos, illüzyon yoluyla Apollon'la sembolize edilen anlam dünyamızı oluşturan sınırların ve kurgusal bireyselliklerimizin unutulma/kırılma olanağıdır (BT:17).

gücün esası olarak görülmelidir. Çünkü Nietzsche'nin de vurguladığı gibi antik Yunan kültürünü barbar olarak tanımladıkları toplumlardan ayıran; akılla görme, ölçülülük ve düzen gibi niteliklerin sembolü olan tanrı Apollon'dur (BT: 20). Apollon, belirli sanat türlerini, sonrasında ise bazı bilim dallarını kapsayacak denli etki alanı genişleyen esin tanrıçaları olan Musaların yöneticisi, geleceği görme olanağı olarak kehaneti esinleyen, yargı dağıtan, sağaltıcı tanrı olan oğlu Asklepios' dan dolayı sonsuz yaşamla ve güzellikle (ideal erkeğin temsili) ilişkilendirilir. Bütün bunlarla bağlantılı olmakla birlikte, Nietzsche'nin sözcüğün etimolojik kökenine dayanarak geliştirdiği yorumda Apollon, müzikle değil görsel/plastik sanatlarla eşleştirilir. Görsel sanatlar, doğrudan doğruya gözle ilgili olduğu ve bu sanatlardan ortaya çıkan ürünler birer görüntü olduğu için Apollon biçimsiz olan müziğin değil yontu sanatının tanrısı olarak yorumlanır (Kuçuradi, 1966: 32). Bu eşleştirmenin temelinde ise Nietzsche'nin vurguladığı gibi Apollon'un düş deneyiminin olanağı ve sınır tanrısı olması yatmaktadır.

Yunanlılar Apollon'a *phoibos* demişlerdir. Parlak, aydınlık, ışıldayan anlamlarına gelen *phoibos* adlandırması (Luminous one/Der scheinende) Nietzsche'nin, Apollon'a dair etimolojik kökenle oynayarak ortaya koyduğu yorumunun dayanağıdır. Güneş tanrısı Helios ile karıştırılmaması gereken Apollon, güneşin kendisi değil ışık tanrısı olarak onun parlak yansı(tıcısı)masıdır. *Phoibos* (Apollon) adının kökeninden hareketle Nietzsche, Schopenhauer'un *principium individuationis* ile gönderme yaptığı *maya* örtüsünün "eksantrik" bir biçimde tanrı Apollon'la eşleştirilebileceği tezini öne sürer (BT: 16). Hatırlanacağı üzere Schopenhauer için *maya*'nın anlamı, şeylerin tekilleri veya başka bir deyişle bireysellikleri içinde meydana çıkmasını, kendisini göstermesini ifade ediyordu. Schopenhauer'un *maya*'yı *bireyselleşme ilkesi* çerçevesinde değerlendirmesi, Nietzsche'ye gerçekliğin altında yatan ikinci bir görünüş dünyasını göz önüne getirme bağlamında düş ve yanılsama arasında derinleşen metafizik bir oyun alanı sunar. Birinci

bölümde yakın ilişkisine işaret edilen *mimesis* ve *maya* arasındaki ilişki, bu kez Apollon imgesinde açımlanır. Apollon, Nietzsche için biçimsiz olanın sınırlar içinde görüldüğü, biçimsiz olanı biçime kavuşturan olanaktır. Bu anlamda her şeyin birbirinden ayrıldığı sınırların, düşte yeniden belirme veya belirlenme olanağıdır. O halde Nietzsche'nin Apollon metaforu ile yeniden değerlendirdiği, Kant'ın fenomen kavramı, buna Schopenhauer metafiziğiyle yüklenen yanılsama anlamıdır. Başka deyişle Kant'ın bilginin sınırları olarak ifade ettiği fenomen, Nietzsche'nin yorumunda artık sınır ve kurmacanın iç içe geçtiği bir olanaklılığa dönüşerek, bilgiyle birlikte sanatı, hatta yaşamın gündelikliğini açımlayacak denli geniş bir metafizik alan kazanır.

Antik Yunan'da tragedyanın doğuşu, Yunanlıların yaşama karşı duruşundan ve yaşamla kurdukları özgül ilişkiden yola çıkılarak anlaşılabilir. Nietzsche bu özgüllüğü, kötümserliğin yaşamın bolluğundan ve zenginliğinden taşan bir türü olarak Dionysosçu tanımlar[57]. Bu tanımlama doğrudan Dionysos'u merkeze alsa da aslında Apollon'u diğer eş merkez konumuna yerleştirir. Çünkü Apollon varoluşun acımasız gerçekliğini örten, Dionysos ise bu örtüyü yırtan güçtür. Nietzsche'nin yorumunu neredeyse Yunan mucizesi algısına yaklaştıran bu ekstrem durumun en önemli ipucu, yaşama dönük istenci böylesine kuvvetli duyumsayan Yunanlıların yaşam, ışık ve görmek üzerine neden bu kadar kafa yordukları üzerinde durularak anlaşılabilir. Bunun için Sophokles'in *Antigone* ve Euripides'in *Alkestis* tragedyalarında yaşam ve ölümü nasıl ifade ettiklerinden hareketle bir bakış açısı geliştirmek mümkündür.

[57] Tragedya sanatını temele alan Nietzsche, Antik Yunan kültürünün ne kötümser ne de iyimser olduğunu iddia eder. Tragedya, kötü değerlerin iyi değerleri ortadan kaldırması sonucunda karakterin erdemlerine dair ibretlik bir mesaj vermez. Bunun gibi, trajik mitos, hiçbir değeri olmayan yaşamın korkunç yazgısına boyun eğmenin öyküsünü de anlatmaz. Tragedya, bütün acısına ve değersizliğine rağmen yaşamı ve insan olmanın yazgısını neşeyle yüklenebilmenin en yaratıcı temsilidir. Çünkü tragedya, bireyselliklerin yıkımını yaşatır ve kendiliğin yeniden yaratımının yolunu açar. Bu anlamda Nietzsche'ye göre tragedyanın doğuşu, iyimserlikle uzlaşmaz olduğu kadar Yunanlıların kötümser olmadıklarının kanıtıdır.

Antigone'de yaşam, ışıkla ve görebilmekle, ölüm ise ışığı bir daha görememekle yani karanlıkla ifade edilmektedir. Söz gelimi Antigone kendi ölümü için şu sözleri söylemektedir: "Ey göklerin ışığı, senin gözüne bakmak bundan sonra bana nasibolmıyacak". Kreon'un ağzından ise şu sözler dökülmektedir: "Ellerimiz bu genç kızın kanına bulaşıp kirlenmemiştir: biz onu burada ışık altında, bizimle birlikte yaşamaktan men ediyoruz". Bu ifadelerle tutarlı bir biçimde Antigone mezarı şu şekilde tanımlar: "Ey mezar, ey kayalar içinde oyulmuş gelin odası, ey içinde ebediyyen oturacağım karanlık zindan! (Sophokles, 1946: 42). Yine aynı tragedyada Hades, ölülerin karanlık "çukuru" ile betimlenmektedir (Sophokles, 1946: 43).

Tragedya konusunda farklı eğilimlere sahip olduğu aşikâr olan Euripides de yaşamı, ışığı ve görmeyi örtüştüren aynı kültürel kodu yansıtmaktadır. *Alkestis*'te yer alan şu betimlemeler örnek olarak verilebilir: "(…) kendisi için ölmeye ve aydınlığı bir daha görmemeye razı olan bir tek insan olarak(…)" , "(…)Alkestis'in henüz hayatta güneşi görmekte olduğunu söylesin." , "Aynı zamanda hem ölü olmak ve hem ışığı görmek nasıl olur?", "Çünkü bir daha onu görmeyecek, bugün son defa olmak üzere güneşin yuvarlağını ve aydınlığı seyredecek!" (Euripides, 1943: 6, 11, 14, 17). Daha önce belirtildiği üzere Homeros, ölümü yaşamın soluk bir gölgesi olarak tanımlamaktaydı. Bu ifadeler göstermektedir ki Antik Yunanda sanat yoluyla elde etmeye çabalanan ölümsüzlük, özü hiçlikten başka bir şey olmayan ölümü, soluk ama sonsuz bir karanlıkta yaşam olarak yeniden anlamlandırır. O halde ölüm karanlıkta kalmakla, ışığı bir daha görememekle, yaşam ise ışıkla ve görmekle ilgilidir.

Işık ve görmenin Yunan kültüründeki yaşamsallığı bazı temel kavramların etimolojik kökenleriyle doğrulanabilir. Örneğin doğa anlamına gelen *phüsis*, görünüş

anlamına gelen *phainomenon,* –phü ve –pha kökleri dolayısıyla ışıkla ilgili kavrayışın izlerini yansıtmaktadır. Bu göndermeler, Yunanlıların ışık ve görmeyi bir araya getiren görünüşle neden bu kadar derin bağ kurduklarının da kanıtıdır. Bütün bu ifadelerle uyuşan biçimde *phantasma* da aynı biçimde ışıktan türediği anlaşılan aldatıcı görüntü, hayali görüntü/hayalet anlamına gelen bir ifadedir (Peters, 2004: 287-288). Bu kökensel ortaklığa dayanarak Nietzsche'nin, Schopenhauer'a atıfla, sanatçının düşün gerçekliği karısındaki tutumu ile filozofun görünüşün altında yatan gerçekliğin de görünüş olduğuna dair sezgisinin, aynı kaynaktan beslendiği çıkarımından ilerlediği belirtilmelidir.

Nietzsche'ye göre tüm güzel sanatlar, öncelikle düş görmekten ve düşteki dünyalarının güzel bir görüntüsüne tutunmaktan kaynaklanır. Örneğin şairin ya da yontucunun zihninde önce bir düş dünyası kurulur. Şair, gördüğü düş dünyasını, sözcüklerle -her bir sözcüğün kalıp olduğu düşünülürse- biçimlendirerek duyumsadığı gerçeklikten yeni bir gerçeklik alanının üretilmesinin yaratıcısına dönüşür. Yontucu, düşünde gördüğü görüntü ışığında elindeki "biçimsiz" malzemeyi dönüştürme ediminin hem öznesi, hem de ürettiği dünyanın kendi bakışında kendisini değiştirdiği düşünülürse nesnesidir. Bunun yanı sıra ve daha önemlisi bu sanat türleri, yaşamın akışına dair algımızın kırıldığı durumlarda yardıma koşan, aynı biçimlendirici Apolloncu güdünün etkinliğidir. Schopenhauer bu kırılma durumlarını nedensellik ilkesiyle ya da yeterli temel ilkesinin dörtlü kökü olarak ifade ettiği yasalarla çelişen herhangi bir durum olarak ifade eder. Bu durumlara ilişkin en uç örnekler ise hayaletler ya da halüsinasyonlar görmek olarak belirtilir (BT: 17). Bu anlamda başlangıcı ve sonu olmayan ızdırap dünyasından yabancılaşmak, Nietzsche açısından Apolloncu yanılsama olanağıdır. Öyle ki Apolloncu olan güdüler, masalsı bir görüntüler dünyası düşleyerek gerçeğin ızdırabından sanal bir güvenlik alanında yaşamayı sağlar. Bu anlamda Apollon, yalnızca

sanatçıların değil aynı zamanda tüm insanların sahip olduğu düş görme dürtüsünün ve yetisinin metaforudur (BT:15).

Göz önüne gelen düşlerdeki güzellik, yontu sanatında ortaya çıktığı gibi her zaman kontrollü bir biçimde ürettiğimiz hoş ve istenir görüntülerden ibaret midir? Şiir ya da eposta betimlenen dünya, hiç de yontu sanatında olduğu gibi güzelliği karşısında her zaman hayranlıkla seyre dalınan görüntülerden ibaret değildir. Hele ki trajik mitosu açığa çıkaran dürtünün düşle olan ilgisinde beliren trajik mitostan beslenen tragedya türünde, korku ve dehşet zirveye çıkar. Güvenlik duygusunu ortadan kaldıran ve bütün duyguları ayaklandıran böylesi bir düşten neden zevk aldığımız sorusu, Lessing'den sonra Nietzsche'nin de cevaplaması gereken temel sorulardan biridir. Bu sorunun yanıtı olarak Lessing'in de kısmen hem fikir olduğu Aristoteles'in *katharsis* ve şiirsel adaletin tesisine ilişkin savı, Nietzsche'nin itirazıyla yeniden değerlendirilir. Bu kez Nietzsche'nin Apolloncu olanı, düş görme ve yanılsama olanağı olarak değerlendirirken, bunun aynı zamanda gerçeklik karşısında yükselen bir duvar ya da başka bir deyişle gerçekliğe karşı çekilmiş bir sınır işlevi görmesi bağlamında savını ilerletmesi, sorunun cevaplanması için üzerinde durulması gereken en önemli yönlerden biridir.

Nietzsche, Apolloncu olanı yalnızca yontu sanatı ile ilişkilendirmez. Yukarıda ifade edildiği üzere Apolloncu olan gündeliklilik, sanat türleri ve hatta en genel anlamda Antik Yunan kültürünü yaratan güç olarak görülmelidir. Burada söz konusu olan tıpkı yaşamın kendisi gibi, ürkütücü ve acı verici hayallerin ve olayların kontrolsüzce içine aktığı, izlerken dehşete düşeceğimiz ancak yine de kendimizi görmekten alamadığımız bir dünya görüntüsüdür. Peki, yaşamın acı ve ızdırap okyanusunun içinde Olympos neden bir fener gibi parlamaktadır?

Nietzsche için aynı Apolloncu güdü, her insanın düşler aracılığıyla yaşamı yorumladığı içsel bir dünyayı açımlar. Düş kurmanın bu özelliği aracılığıyla her insan kendisini yaşama ve kendi hakikatine hazırlar (BT: 15). Gün ışığındaki (gündelik) gerçekliğin kısmi anlaşılırlığının karşısında düş görme, kurgusal bir dünya yaratmak suretiyle gündelikliliğe ilişkin algısal boşlukları doldurarak ona eşlik eder. Bu aslında insanın yaşam karşısındaki kusurlarının giderilmesidir, yani yaşamın bizim için kusursuzlaştırılmasıdır. Yaşamı yaşamaya değer kılacak içsel bir görü olarak ifade edilebilecek düş, ölümlülüğümüz dolayısıyla yaşama karşı gelişen varoluşsal uyuşmazlığı giderir ve bizi iyileştirir. Tıpkı doğanın gece düşleri (rüya) ile bizi gündelik yaşama hazırlaması, gece yaralarımızı sarması gibi. Apollon'un güneş gibi olan bakışı, parçalanmış şeyler alanın altında yatan her şeyin hiçliğe dönecek olması gerçeğinin dehşetinden kurtaracak dinginliği sağlar. Bu bakış, belirlenmemiş olanın beraberindeki güçlü vahşi içgüdüleri ölçülülükle sınırlandırarak ve gerçekliği hoş görüntülere büründürerek, "katlanılabilir bir gerçeklik" sunduğu için yaşam karşısında durabilmeyi sağlar. Nietzsche Apollon'un kendi öğretisindeki anlamını, Schopenhauer'dan yaptığı şu alıntı ile belirtir:

> Dağ gibi dalgaların kükreyerek yükselip alçaldığı kuduran ve haddi hududu olmayan bir denizde, gemicinin birinin kırılgan teknesine güvenerek oturması gibi, ıstıraplar dünyasının ortasında principium individuationis'e- bireyin şeyleri tezahür olarak idrak tarzına- güvenen ve bunun tarafından desteklenen tekil insan da sakince oturur. Sınırsız geçmiş ve gelecekte haddi hududu olmayan her yerde ıstırap dolu dünya, ona yabancıdır ve hatta onun için masaldır (İTD: 505).

Nietzsche'nin atıf yaptığı Schopenhauer, *maya* olarak görünüşlere tutunan güvenli bakışımızı betimleyebilmek için "kırılgan tekne" sözünü kullanır. Bu betimlemeyle Nietzsche'nin Apollon'u düş ve sınır tanrısı olarak tanımlaması birlikte

değerlendirildiğinde, onun gücünü ve zaafını böylece de Apolloncu olanın yaşam karşısındaki değerini gösterme fırsatı doğmaktadır. Buna göre Apolloncu olan, bir yandan yanılsama ve görünüşlere olan tutkunluğu/tutunmayı, bunun yanı sıra da bu algıya duyulan güveni sağlar. Ancak düş yoluyla gelen bu güven, vaat ettiği gibi durağan ya da sonsuz değildir. Bu anlamda düşle birlikte, düşün yaşama karşı sınır olabilmekteki gücünü ele almak, yaşam karşısında olası düş kırıklığını da değerlendirmeye dâhil etmek gereklidir.

Nietzsche için Apollon, düş yoluyla yaşama karşı çekilmiş sınırdır. Çekilmiş her sınır ise -e karşı olmanın olumsuzlayıcılığını, sonsuz olasılığa karşı direnci belirtir. Bu, akışa karşı duruştur. Yani yaşamın sonsuz olanaklarından herhangi birine yaklaşmak ve o olanağın kendisini gösterdiği bir şey olabilme haline tutunarak diğerler olasılıkları dışarıya itmek demektir. Bu anlamda her yanılsama aynı zamanda yadsımadır. En temelde hiçin her şey ve hiçbir şey olabilme imkânı olarak kozmik hakikatin yadsınmasıdır. Bu anlamda Nietzsche için Apollon, yaşamın hakikatinin olumsuzlanması yoluyla yaşama istencinin olumlanmasının cisimleşmiş halidir. Onun varoluşun teröründen yani hakikatten ölmeyelim diye sanata sahibiz sözüyle anlatmak istediği bu biçimde yorumlanabilir (WP: 435). Varoluşun terörü karşısında insanın acizliği ve bunun nasıl Apolloncu düşle bir yetiye dönüştüğü, Kral Midas ve Dionysos'un bilgeliğinin temsili olarak değerlendirilmesi gereken satir[58] Silenos'un sözlerinde açıkça anlaşılmaktadır. Nietzsche'nin en önemli dayanak noktalarından biri olan bu pasajda Silenos, varoluş karşısında insanın yazgısını şu biçimde ifade etmektedir.

[58] Satirler ve Silenler belden üstü insan, belden altı teke ya da at olarak tasvir edilen, doğaya bağlı daimonlardır. Daimonlar, tanrılar ve insanlar arasındaki güçlü mitolojik varlıklardır. Erhat, Silenos'un kocalmış satirlere genel olarak verilen ad olmasının yanı sıra söylencelerde böyle bir kişinin de var olduğuna dair bilgi vermektedir. Silenos, tanrı Dionysos'u yetiştiren, doğanın sırlarına vakıf, bilge bir kişi olarak betimlenir (Erhat, 2003: 268-271).

> Sefil ve fani ırk, tesadüf ve kederin çocukları, tam da duymamaktan en çok istifade edeceğiniz şeyi söylemem için neden beni zorlarsınız? Mümkün olabilecek o en iyi şeye hiçbir surette erişemezsiniz: doğmamış olmak, olmamak, hiç olmak. Ne var ki, sizin için en iyi ikinci şey şudur: hemencecik ölmek! (BT: 23).

Pasajda görüldüğü gibi insan olmanın özü, ölümlülük ve yitimlilik bağlamında ifade edilmektedir. İnsanın doğum ile ölüm arasına sıkışmış geçici yaşamı, şans ve şansın her an tersine çevrilebileceği olasılıklara yani *baht dönüşü*'ne[59] gebedir. Bu anlamda Silenos aslında, yazgısından asla kaçamayacağı için insana tek kurtuluşunun intihar olduğunu söylemektedir. İnsan da yaşam da Schopenhauer'un belirttiği gibi hiç doyurulamayacak eksiklikten, yitimlilikten fışkırmaktadır. Eğer bir kez doğmuşsa her an ölebilecek olmanın zorunluluğu, her bireyin kendisini ne kadar şansla donatsa da kaçamayacağı ortak, nihai sonudur. Zorunluluk, şans sanılan durumların ve olayların, tüm yönlerinin ne zaman açığa çıkacağı belirsiz olan hakikatidir. Bengi olan, yalnızca durmaksızın kaynayan hiçlikten çıkanların, bütün zahiri sınırlarının yok olarak kendisine sıkı sıkıya bağlı olduğu kaynağa yine geri dönecek olmasıdır. İşte bu, Nietzsche'nin sanatın kökenindeki iki psikolojik dürtüden Apollon'u karşısında konumlandırdığı yaşamın tekinsizliğidir. Düş, yaşamın tekinsizliği karşısında ayaklanmış duyguların yatıştırılmasına dönük böylesi bir ihtiyacın çaresidir. Bu biçimde betimlenen bir dünyada Apollon, sığınılan kırılgan bir tekne olarak çaresizliğimizin çaresidir. O, içinde güvende

[59] Aristoteles için tragedya genellikle, kahramanın yaşamındaki yükseliş ve düşüş öyküsünü anlatır. Kahramanın öyküsü rastlantı ve zorunluluk arasında dokunur. Trajik kahramanın kendi hakikatine yolculuğu, talih (yükseliş) ve kör talih (düşüş) ya da *baht dönüşü* ile ifade edilir. Nietzsche'nin öne sürdüğü, Apollon'u akıl, düzen ve ölçülülüğün temsili olarak kültürün sunduğu bir yanılsama alanı yaratan kuvvet, Dionysos'u ise ölümle iç içe bir yaşam gerçeğiyle yüzleştiren kuvvet olduğu savından hareketle, yükseliş ve düşüş bu kavramlara göndermeli ele alınabilir. Buna göre Apolloncu yanılsama kahramanın yükselişi, yanılsamanın Dionysos tarafından ortadan kaldırılması ise kahramanın düşüşüdür.

hissedilebilecek, tehdit edici unsurları uzakta tutacak sınırları düşle yaratmanın olanağıdır. Öyle ki tekinsizliğin bize ulaşmasını sağlayan her aşırılık, bu düşsel sınırların dışına itilerek ya yok sayılır ya da yontularak içeri alınır. Ancak Apollon'un sağladığı koruyucu sınırlar da sınır içinde beliren tezahürlere bağlı idrakin ve bilincin koruyuculuğu gibi yanılsamadır. Yani yaşamın tekinsizliğinden korunma güdüsüyle ve düş kurma yetisiyle yaratılan her şey, kozmik hakikatinin karşısında insanı ancak kırılgan bir tekne kadar güvende tutmaktadır. Hiçe batmanın ve hiç olmanın bütün yıkıcılığı ile her an mümkün olması, insan varlığı için kozmik hakikatin üzerinde uzlaşılabilecek tek kesinliğidir. Bu kesinlik, Nietzsche'nin Yunan mitolojisinde *moira*'nın (yazgı) merkezi rolüne yaptığı vurguyla anlaşılmalıdır.

Nietzsche, Homeros'un ışıltılı Olypmpos'u açığa çıkaran dürtüsünün Apolloncu olanın tezahürü olduğunu ifade eder. Ona göre Homeros, Silenos'un dile getirdiği hakikati sınırlandırarak, ondan ışıltılı ve katlanılabilir bir dünya yaratmanın yolunu bulur. Homeros'un yaptığı şey, Silenos'un acının ve ızdırabın son bulmasıyla ilgili intihar vurgusunu ters yüz etmektir. Bu anlamda Homeros, sanat ediminin mottosunu, en kötü şeyin ölmek, ikinci en kötü şeyin ise hemen ölmek olduğu üzerine kurar. Böylece Tanrıları bile kıskandıracak bir insan yaşantısı idealini ortaya koyar. Bütün ızdırabına rağmen ışıklı gökyüzü altında bir ömürlük tür olmak, aslında sınırlı, özel dünyasında insanın her şeyi tek bir seferlik yaşıyor olmasından kaynaklanan acısına rağmen neşeli, zevkli ve anlamlı yaşamın da sırrına dönüşür. Bunun için Silenos'un sözlerini tekrarlarsak "ölümlü bu zavallı tür", zaman zaman tanrıların ya da yarı tanrıların kıskançlığını üzerine çeken eksantrik bir varlıktır. Bu anlamda trajik mitosun çelişkiler ağını geren ve bu yolla da bütün kavgaların fitilini ateşleyen, insanın yazgısındaki kırılganlıktır.

Nietzsche'ye göre Homeros, yazgının çarkına yüceltici bir ayna tutar. Bunu da ölümsüz olsalar da tutkuda ve kıskançlıkta insanlarla aynı eksiklikten pay aldıkları her hallerinden belli olan antropomorfik tanrıların da yazgı karşısında çaresiz kalmalarını vurgulayarak gerçekleştirir. Hastalıklardan ve ölümden uzak ışıltılı Olympos'un tanrıları da pekâlâ tutkuları ve kıskançlıklarının esaretinde davranabilirler daha önemlisi kendi yazgılarına karşı körleşebilirler. Tanrılar, insan dünyasının dertlerinden doğrudan muzdarip olmasalar da kendilerine has savaş ve çatışmanın sonuçlarından kurtulamıyorlardı. Bu anlamda *Moira*, insanlar için olduğu kadar tanrılar için de Olympos'un parlak dünyasının tabi olduğu ilahi yasadır. Örneğin Aiskhylos'un ölümsüz eseri olan *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasında *Moira*'nın sesi Prometheus'tur. Prometheus ile Korobaşı arasında geçen diyalog şu şekildedir:

> Hayır, her işi bitiren kader
> O günleri bana göstermekten uzak henüz:
> Sonsuz acılar, kahırlar bekliyor beni.
> Bu zincirlerden kurtulacağım günden önce
> Olacağın karşısında ne hüner göstersem boş.
> -Olacağı yöneten kim?
> Üç Moira'lar ve unutmak bilmez Erinys'ler
> -Zeus onlardan güçlü değil mi?
> -O da olacağın elinden kurtulamaz (Aiskhylos, 1968: 52-53).

Buna göre Prometheus, Olympos'un egemen gücü olan Zeus'un bir oğlu tarafından tahtından indirileceği kehanetinde bulunur (Aiskhylos, 1968: 40, 63). Dikkat çekici olan ise insanların, Titanların, *daimon*ların ve tüm diğer ilahi varlıkların yazgıları hakkında tasarrufu olan Zeus'un, kendi yazgısına karşı kör oluşuyla çaresiz kalarak ezeli düşmanından medet umacak duruma düşmesidir (Aiskhylos, 1968: 70). İnsanla aynı

yazgıyı paylaşan tanrıların öyküleri yazgı karşısındaki çaresizliğin en yüceltici göstergesidir.

Bu örnekle paralel bir biçimde Uranos, oğlu Kronos tarafından, Kronos oğlu Zeus tarafından tahttan indirilmeye engel olamaz. Yazgının, kendi sonunu dokuyan gizli bir işleyişi vardır. Öyle ki trajik mitos adeta, yazgıdan ne kadar kaçmak istenirse istensin onun ağına o kadar saplanılacağının örneklerini çoğaltır. Prometheus'un şu sözleri *moira*'nın zorunluluğunu ifade eder: "Zaman her şeyi öğretir sonunda" (Aiskhylos, 1968: 72). Kendisini yaşamının egemeni sanan kişinin, aslında kendi yazgısının kölesi ya da kurbanın esasında katil olduğu hakikati gizlendiği yerde beklemektedir. Ortaya çıkmak için koşulların yeterince zorlandığı, yadsındığı durumlar hakikati oluşturmakta ve meydana çıkmaya çağırmaktadır.

2.1.2. *Ekstasis* olarak Gerçeklik: *İsteme* ve Dionysos İlişkisi

Schopenhauer'un felsefe tarihine isteme kavramıyla yaptığı katkı, Nietzsche'nin metafiziğindeki kavramsal karşılığı bağlamında genellikle Dionysos imgesiyle ilişkilendirilir. Schopenhauer'a göre *kendinde şey* olarak isteme, dünyanın asli özüdür. *Bireyselleşme İlkesi*'ne bağlı olarak istemenin kendisini nesneleştirmesi yani görünüşler biçiminde açığa vurması aynadaki yansımaya ya da bir şeyin gölgesiyle ilişkisine benzer. Görünüşler, istemenin güdümünde, ona eşlik etmektedir. Nietzsche'nin maya örtüsünün/ bireyselleşme ilkesinin Apolloncu olan bağlamında düşünülebileceği savından hareketle, istemenin de Dionysos'la eşleştirilmesi olağandır. Sözgelimi Roy Jackson aradaki ilişkiyi şu biçimde değerlendirmektedir:

> Schopenhauercu açıdan Dionysosçu anlayış ilkel zalim, yaratıcı olanı ve onun istenç olarak adlandırdığı temel yaşam gücünü ifade eder. Bu anlayış şiddetli, anarşik ve

> umursamaz kuvvetin içinde yaşamayı deneyen toplumlar tarafından 'terbiye edilmiş" temel yaşam gücünden ibaret bir resim çizen Nietzsche'nin çalışmalarına neredeyse metafizik bir boyut katar. Kültür o halde insanların esas itibarıyla düşman bir ortamda varlıklarını sürdürebilecekleri, içinde yaşanabilir bir çerçeve oluşturur; bazı kültürler bilhassa da Nietzsche'nin ilgilendiği Antik Yunanlılar bunu diğerlerinden daha iyi yapar (Jackson, 2012: 46).

Nietzsche, metafiziğini başlangıçta Apollon ve Dionysos mücadelesine bağlı olarak geliştirse de sonraki metinlerde bu birliktelik yerine, Dionysos'u öne çıkarır. Vurgulandığı üzere başlangıcından itibaren Dionysos, Nietzsche'nin öğretisinin en önemli keşfi olarak kalır.[60] Megill, bu değişime dair saptamayı şu biçimde dile getirmektedir: "Aslında, Dionysosçu olan Nietzsche'nin son dönemi için, Apolloncu olanla Dionysosçu olanın birlikte ilk dönemi için oynadığı simgesel rolü oynamaya başlamış gibidir." Dionysos ise Nietzsche'nin öğretisinde giderek merkezi bir yere yerleşen *güç istenci* kavramının göstergesi olarak anlaşılabilir. Bu anlamda Allan Megill, Nietzsche'nin Apollon'a az gönderme yapmasına dikkat çekerek, *Ecce Homo*'da Schopenhauer ve Hegel etkisinde kaldığı yönündeki öz eleştirisi bağlamında bu uzaklığı tercih etmiş olabileceğini dile getirir (Megill, 1998: 83-84). Oysa Apollon'un Nietzsche'nin odağından hiç çıkmadığını, onun kültür eleştirisinin geri planındaki kültürü

[60] Nietzsche, 1870 yılında *Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragödie Das griechische Musikdrama* (18 Ocak 1870) ve *Sokrates und die Tragödie* (1 Şubat 1870) başlıklı iki konferans verir (TD: 169). Bunlardan ilki Dionysos üzerine, diğeri ise Sokrates üzerinedir. *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans* adıyla dilimize çevrilen bu bildiriler 1872 yılında yayımlanacak olan *Tragedyanın Doğuşu*'nun önsemesidir. *Tragedyanın Doğuşu'*nun yirmi beş bölümden oluştuğu, bunun ilk on altı bölümünün Dionysos-Apollon birliğinin kalan bölümlerin ise bu birliğin çözülmesi ve çöküşü anlamında Sokrates sorununun teşhisine adandığı açıkça görülebilir. Bu nedenle aslında metnin kurgusu bu iki buluş ekseninde çizilir. Nietzsche'nin ölümünden sonra el yazmalarından derlenerek yayımlanan ve Allan Megill'in altını çizdiği üzere Walter Kaufmann'ın çabalarıyla Nazizm ile anılmaktan kurtulan *Güç İstenci*'nde sanat, *güç istenci*nin bir görünümü olarak ele alınırken Nietzsche hala trajik olanın özü bağlamında Apollon-Dionysos'tan söz etmekte ancak anlamı fazlasıyla Dionysos imgesine yüklemektedir.

açığa çıkaran dürtü olarak belirleyiciliğini koruduğunu öne sürmek mümkündür. Lakin artık Nietzsche'nin odağı kültürün *décadence*'ında yoğunlaşır ve *décadence*'tan çıkışın olanaklı koşulları için Dionysos bir kaynağa dönüşür. Sözü edilen dönüşümü anlayabilmek ve Nietzsche'nin yaşamı *güç istenci* olarak temellendirme çabasıyla ilgili ortaya çıkan muğlaklığı aydınlatmak için Apollon-Dionysos birlikteliğinin doğurduğu tragedya ve onun altında yatan trajikliğin ne olduğu sorunsalı irdelenmeye devam edilmelidir. Çünkü Apollon ve Dionysos'a bağlı olarak yaşamın ve varoluşun trajikliğini savunmak, *güç istenci*nin yükselişini ifade etmektedir.

Hatırlanacağı üzere Schopenhauer, sanat türleri içerisinde yalnızca müziği, hem *idealar*dan hem de görünüşlerden muaf olarak istemenin özünün doğrudan bir taklidi olarak bütün türlerin üzerinde bir konuma yerleştirmişti. Buna benzer biçimde Nietzsche için de müzik bir fenomenin temsili değil dünyanın kendisidir. Müzik, diğer sanat türlerinden ayrı olarak görünüşü açığa çıkaran esas kaynaktan gelir ve bizi dolaysızca evrenselliğe ulaştıracak bir kuvvettir. Bu anlamda bireysellikten evrenselliğe salınımın odağında tragedya müzikten/korodan doğar. Bu nedenle tragedyanın kökeniyle olan doğrudan bağlantısını temsil eden koro, ilk ve yadsınamaz Dionysosçu unsur olarak belirtilmektedir. Aslında mitolojide ve heykellerde elinde liri ile gösterilen Apollon da Dionysos da müzikle doğrudan ilişkilidir. Ancak Nietzsche, Dionysos'u müzik tanrısı olarak değerlendirmektedir. Burada Nietzsche'nin göz önüne sermek istediği bir nüans dikkat çekicidir: Nietzsche, Dionysos'un esinlediği müziğe gönderme yaparken atonel müziğe dikkat çekmekte, güzellik arzusunun dışavurumu olan Apollon'u ise temsil ettiği nitelikler ışığında yontu sanatına bağlamaktadır. Dionysosça müzik, vurmalı çalgılar ve cümbüşe eşlik eden dansla uyanan ruhun kaotik geçişliliğinde salınır. Apolloncu müzik onun için, seslerle (yalnızca kithara'ya özgü olan) yapılan Dor mimarisinden başka bir

şey değildir (BT: 21). Oysa Dionysosçu müzik ve hatta müziğin geneli için söz konusu olan ruh; özünde güzel olmayan yaşamın kaosunda can bulmaktadır.

Dionysos ve Apollon'un sanat türleri ile ilişkisinin anlaşılması için her ikisinin Musalarla olan bağı önemli bir ipucu barındırır. Bir önceki alt başlıkta Apollon'un Musaların yöneticisi olduğu ifade edilmişti. Sanatsal yaratıyı mümkün kılan esin kaynağı hem Dionysos hem de Apollon ile yakından ilişkilendirilir. Musaların bebek Dionysos'a hamilik yaptığı ya da ona müziği ve şiiri öğrettiklerine dair mitolojik anlatıya yansıtılır. Yaratıcılık, aklın sınırlarının dışına taşan değişimle, kendiliğinden ve dizginlenemez bir coşkunlukla açığa çıkar. Platon'un aşk ve Dionysosçu yaratıcılık arasındaki bu türden bir olanağı sezdiği ve onu *mania (delilik, taşkınlık)* bağlamında ele aldığı hatırlanmalıdır. Dionysos'un Musalarla ilişkisi de *mania* durumu ile ilişkilidir. Apollon'un Musaların yöneticisi olması ise tam da bu sebeple *mania* durumunun ortadan kalkması, aklın dizginleri ele geçirmesini ifade eder. Duyguların dizginlenemez coşkunluğundan doğan yaratıcılığın, aklın hükmedebileceği ölçülerle sınırlandırılması anlamına gelir. O halde Nietzsche için sanat türlerinin Apollon ve Dionysos'a bağlı değerlendirilmesindeki esas ayrım, aşırılık ve ölçülülük, içerik ve biçim bağlamlarına göre işlemektedir. Dionysosçu içerik, kaotik bir geçişliliğin aşırılığından akmaktadır. İşte tam da bu kaotik geçişlilik, düzene ve ölçülülüğe düşkün antik Yunanlıların kendisini Dionysos kültü karşısında neden tehdit altında hissettiğini anlaşılır kılmaktadır.

Bütün bu benzerliklere rağmen işaret edilen nüanslar doğrultusunda Schopenhauer'un isteme olarak adlandırdığı dünyayı doğrudan Dionysos imgesi ile karşılamak mümkün müdür? sorusunu sormak gerekmektedir. Çünkü Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda doğayı ifade eden *Ur-Eine (Kökensel Birlik)* olarak adlandırdığı, Apollon ve Dionysos'u uzantısı olarak değerlendirdiği üçüncü bir kavramı

gereksinir. Açık bir biçimde Apollon ve Dionysos doğanın yaratıcılığının iki eş gücü olarak tanımlanır. Her ikisi de doğanın birbirinden farklı ancak birbirini uyaran yaratıcılık türleri olarak asli kaynak olan doğadan çıkar (BT: 19). Bu anlamda bir önceki bölümde hangi anlamda ve nasıl maya örtüsüne karşılık geldiği ortaya koyulan Apolloncu olana karşılık Dionysos'un her ne kadar ilksel birliğe götüren bir güç olması bakımından doğayla doğrudan bir yakınlığı olsa da tek başına varoluşun kaynağı olarak değerlendirilmesi kuşkuludur. Schopenhauer'un metafiziği ile uyumsuzluk emaresi olarak da değerlendirilebilecek olan bu nitelemelerin anlamı, Apollon ve Dionysos arasındaki gerilimin doğanın kökensel birliğine yönelimle açığa çıkarılabilir. Bunun için önemli ip uçları barındırdığından, Apollon ve Dionysos'un mitolojik öykülerine başvurmak ve bu iki tanrının antik Yunan kültüründe nasıl alımlandığını tartışmak gerekmektedir.

Yunan *Pantheon*'una dâhil olan son tanrı Dionysos'un[61] da Apollon gibi kökeni konusunda bir belirsizlik söz konusudur. *Pantheon*'a Zeus ve Semele'nin[62] oğlu olarak dâhil edilen Dionysos, yolculuğu[63] sırasında öğrendiği şarap yapımından dolayı şarap ve sarhoşluk tanrısı olarak anılır. Dionysos'un ait olduğu köken gökyüzüyle değil toprak ve ölüler ülkesi ile ilişkilendirilir. Söz gelimi Dionysos'un onuruna yapılan kutlamalar, ölülerin de bayramıdır. Kadınların ve kölelerin de dahil edildiği Dionysos ayinlerinin bir bölümü gizli bir biçimde geceleri yapılır (Estin ve Laporte, 2003: 105). Euripides, *Bakkhalar*'da Dionysos'u şu şekilde konuşturur: "Karanlık ibadet için daha uygundur" (Euripides, 2003: 67). Dionysos'un doğum ve ölüm öyküsü, ayinlerindeki ritüeller (esrime hali), kullanılan müzik aletleri gibi pek çok özellik onu ana tanrıça Demeter'e

[61] Olympos'a en son gelen tanrı olarak Dionysos çok farklı adlarla anılır ve Dionysos kültü değişik kaynaklardan türemiş mitlerin karması olarak değerlendirilebilir (M. Meunier/Euripides, 2003: 11). Dionysos'un diğer adları; Bakkhos, Bromios, Euhios, Dithyrambos, İakkhos ve İabakkhos'tur. Hiçbir Olympos tanrısının bu kadar fazla adla anılmadığına dikkat çeken Azra Erhat, Dionysos adının etimolojik kökeninin açıklanmadığını ve Yunanca ile desteklenmediğini belirtir. Bu adın etimolojik kökenine dair açıklamalardan ilki -Dio ve -nysos ifadelerinin birleşimi olduğu yönündedir. Dionysos adının tanrı anlamına gelen dio (Deus'ta olduğu gibi) ve onun efsanesinde yer alan Nysa Dağı'nın birleşimi olarak yorumlanmaktadır. İkinci açıklama ise Euripides'in *İphigeneia Aulis*'te, *Alkmeon Korinthos*'ta ve *Bakkhalar* Üçlemesinin son tragedyasında Dionysos, hem Tanrı hem de trajik kahraman olarak metnin odağıdır. Bu tragedya aynı zamanda Eleusis gizemleri (Demeter kültü) ile iç içe gelişen ve bu nedenle gizemli kalan Dionysos dinine ilişkin bilgi veren en önemli kaynaklardan biridir. *Bakkhalar*'da Euripides, Dionysos'un Frigya-Lidya topraklarından geldiğini belirtir. Bu metinde aktarılan doğum efsanesinde Dionysos birincisi annesi Semele'den, ikincisi yıldırımlarla can veren Semele'nin rahminden onu çıkararak kendi baldırına yerleştiren Zeus'tan olmak üzere iki kez doğar. Bu efsaneye göndermeli olarak Dionysos adının iki(*di*) kez doğan anlamına geldiği yorumu bulunmaktadır. Erhat, Dionysos'un bu kadar çeşitli adlarla anılmasını Anadolu'nun Ana Tanrıçası Kybele ve onun benzeri olan Artemis'te de görüldüğünü ekler. Dionysos'un, Trakyalıların Sabazios'u ve Geta'ların Zamolxis'iyle bir yakınlığı vardı" (M. Meunier /Euripides, 2003: 18) Bu tanrıya Yunanca 'Eleutheros' hür, özgür, özgürlük veren sıfatı takılmış, Roma dininde de Dionysos'un adı, tam bu anlama gelen Liber olmuştur (Erhat, 2003: 93).

[62] Semele ve Demeter arasında bağlantı kurulmaktadır. Semele, Kybele'nin diğer adlarından birisi olarak kabul edilebilir. Demeter toprak anadır ve kızı Persophone'nin Hades tarafından ölüler diyarına kaçırılması nedeniyle sonbahar ve kış mevsimleri Demeter'in yas tutma sürecidir. Demeter ve Dionysos kültü arasındaki yakın ilişki, her ikisinin de doğanın doğum ve ölüm döngüsünün sembolik karşılığı olmasında bulunabilir.

[63] Dionysos'un gezginliği hakkında Hindistan ve Arabistan gibi pek çok yerden söz edilmektedir.

sıkı sıkıya bağlar. Olympos'un ölümsüz tanrılarından farklı olarak toprak ana Demeter ve Dionysos'un öyküleri doğum, acı, ölüm, yas ve yeniden doğuşun iç içe geçtiği yaşam döngüsünü anlatır. Dionysos, Demeter gibi acı çeken bir tanrıdır ve bu anlamda üst sınıfların meşru Tanrılarına benzemez. Erhat'a göre Dionysos coşkusu, yani şarap ve sarhoşluk insanları içinde yaşadıkları kalıpların baskısından da kurtardığı içindir ki, dışarıdan gelme bir tanrıdır, hem yabancı, hem de Helen Pantheon'una aykırı düşen bir tanrı" olarak onun doğuş efsanesi Yunan'ın bu tanrıya gösterilen tepkiyi ve direnci gösterir (Erhat, 2003: 94). Nietzsche'nin "Apollon'un görkemli yadsıyıcı tavrı" biçiminde ifade ettiği bu direnç Dor sanatında sonsuzlaşmaktadır (BT: 20). Bu anlamda Dionysos kültü alt sınıflar arasında yayılan, toplumsal yaşamın öne çıkarılan, övünülen değerlerinin karşısında istenmeyen, hoş karşılanmayan ve tehlikeli bulunan dürtülerin gücüne boyun eğiş bağlamında kutsanır.

Aklın başından gitmesi, akıl yitimi anlamında geçici olarak yaşanılan taşkınlık, çılgınlık ya da delilik gibi aklın düzenini alaşağı edecek duygu ve hezeyanlar silsilesi, Dionysos imgesi altında temsil edilir. Dionysos, Apollon'a karşıt doğanın; biçimsiz, dizginlenemez, belirsiz dolayısıyla insan tarafından karanlık addedilen güçlerin yansımasıdır. Apollon'un, ışık, biçim, görmek, erillik ve güzellikle olan bağına karşılık, Dionysos karanlık, biçimsiz, tekinsiz ve ürkütücü dişil bir güç olarak onun karşısında yükselir. Bu anlamda Antik Yunan kültürünün akıl, ölçülülük, düzen gibi değerlerini tehdit ettiği için Dionysos'un kültüre kabulü, Apollon'un doğal direnişinin aşılmasıyla mümkün olur. Nietzsche için Apollon, Dionysos'a karşı Antik Yunan kültürünün koruyucu kalkanıdır. Temsil ettiği nitelikler bağlamında Apollon, Dionysos'un "öldürücü silahlarını" elinden almak ve onu "evcilleştirmek" görevini yüklenen güçtür. Peki Dionysos'un öldürücü silahları ile ne denmek istenmektedir? Dionysos neden ve nasıl bu denli ürkütücü bir gücü temsil etmektedir? Tragedya, insanı dehşete düşüren bu kaotik kaynaktan nasıl doğmaktadır? Vücuda gelmiş korkularımızdan neden haz alırız?

Aristoteles'in, akıl yetisiyle diğer canlılardan ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu öne sürdüğü insan varlığında yine de ona doğanın parçası olduğunu hatırlatan taşkınlıklardan ve korkulardan kurtulmanın onların temsiliyle karşılaşmak olduğunda haklı mıdır?

Nietzsche metnin ilk cümlesinde Apollon-Dionysos ikililiğini cinsiyetlere benzetmesi bu birlikteliğin farklı yönlerini de ele almak açısından dikkat çekici bir noktadır. Birinci bölümde Phythagoras'ın belirttiği kavram çiftlerine gönderme yapılarak, Antik Yunan kültüründe birbirine sıkı sıkıya bağlı olan niteliklere işaret edilmişti. Nietzsche, Phythagoras üzerine verdiği derste, bu ilişkiyi şu biçimde aktarmaktadır: "Burada Sınırlı, Tek, Bir, Sağ, Erkek, Durağan, Düz, Aydınlık, İyi, Kareyle oluşan dizi; Sınırsız, Çift, Çok, Sol, Kadın, Devingen, Eğri, Karanlık, Kötü, Eşkenarla başka bir dizi oluşur (Nietzsche, 2018: 319). Buradan hareketle Apollon'un eril, Dionysos'un ise dişil güçleri temsil ettiği çıkarımı yapılabilir.[64] Onlar, eril ve dişil güçlerin; akla karşı tutkuların, cinsel dürtülerin tragedyayı doğurmaya muktedir olmuş birlikteliği olarak anlaşılmalıdır.

Apollon ve Dionysos ile temsil edilenler, Phytagoras'ın belirttiği on karşıtlık bağlamında biri diğerine üstün olacak şekilde zaten kültürün üzerinde biçimlendiği kodları yansıtmaktadır. Nietzsche bu kavramsal karşıtlığın mitolojik sembollerle nasıl örtüştüğüne bağlı olarak meselenin farklı yönlerine dikkat çekmekte ve Dionysos'un hiç de sıradan bir tanrı olmadığını ispat etmektedir. Dionysos kültü, Olympos'un üzerinde yükseldiği değerleri tehdit edecek kadar kuvvetlidir. Dionysos'la tanrısallaştırılmış olan, kültür ve doğa karşıtlığı temelinde hem insan hem de doğanın varoluşuna içkin gizil güçlerin temsilidir. Bunlar, aklın biçime sokarak donduramadığı, Apollon'un koyduğu

[64] Nietzsche, Parıltılı Olympos dünyasının babasının Apollon olduğunu ifade etmektedir (BT: 22). Bu nedenle Apollon'un Nietzsche açısından eril bir güç olarak kabul edildiği çıkarımı haklıdır.

sanal sınırları önüne katarak aşan, o sınırlı dünya içinde fısıltıyla bile olsa hakikatin hiçliğe olan aidiyetini bildiren güçlerdir. Bu anlamda Batı metafiziğinde yanıltıcılığı ve dizginlenemezliği gerekçesiyle hep düşünülür olanın egemenliği altına sokulmaya çalışılan duyulur olanın en vahşi ve tekinsiz yönleri Dionysos'la simgelenmiştir. Dionysos ile simgeleşen bu nitelikler mitolojik öykülendiriminde işaret edilen bağlantılarda takip edilebilir.

Apollon ve Dionysos birliği/mücadelesinin "doğanın iki sanat dürtüsü" betimlemesinden hareketle ele alındığında Apolluncu olan maya örtüsü ve koruyuculuğunu temsil ediyorsa Dionysosçu olan o örtünün ortadan kalkma olanağı onu paramparça edebilecek güç olarak ifade edilmektedir (BT: 18). Ancak Nietzsche için Dionysosçu olan gerçekliğin bizatihi kendisi değildir. O Dionysosçu gücün etkinliğini "esrimiş gerçeklik" (as intoxicated realty) olarak tanımlamaktadır (BT: 19). Nietzsche'nin öğretisinde gerçekliğin mahiyetinin gizemli oluşu, bu iki gücün birbiriyle olan ilişkisiyle anlaşılır kılınabilir. Bu anlamda Apolloncu düş karşısında Dionysosçu olan, *ekstasis* sözcüğünün anlamı bağlamında tartışılmalıdır.

Durmak, durağanlık anlamına gelen *statis*[65] sözcüğü ile ilişkisi bağlamında irdelenmesi gereken *ekstasis*, durağanlığın dışına çıkmak, akışa karışmak anlamında ele alınabilir. *Ekstatis* yer veya durum değiştirmek, kendinden geçme, vecd veya trans hali durumunu karşılar (Young, 2017: 189). *Stātikós*, tartıyla, dengeyle veya sabit durmayla

[65] *Statis*, ilk bakışta birbirinden farklı değerlendirilebilecek ayakta durmak, doğrulmak gibi anlamlarla karşılanabildiği gibi George Thomson'un belirttiğine göre kavga, siyasi parti veya iç savaş anlamına da gelmektedir (Thomson, 2004: 229). Yine Thomson, Yunan pantheon'unda birbirine zıt konumlanan "aristokratik durağan yetkinlik idealini" temsil eden Apollon'la "halka özgü coşku karşılığı" olan Dionysos'un Nietzsche tarafından *Mass(ölçü)* ve *Uebermass (ölçüsüzlük)* ifadeleriyle tanımlandığını belirtmektedir (Thomson, 2004: 145). Bu nedenle *statis*'in durağanlık, *ekstatis*'inse durağanlığın dışına çıkmak anlamından hareketle tartışmanın temel hattı çizilmektedir. Ancak Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos eşliğinde yürüttüğü tartışmanın kapsamı *statis*'in diğer anlamlarını da içine alarak genişlemektedir. Söz gelimi Apollon'un ölçülüğü temsil etmesi aynı zamanda sınır çekmek, bölmek, doğaya karşı yabancılaşmak ve Dionysos'a karşı bir kalkan olarak betimlenmektedir.

ile bağlantılı olarak tanımlanmaktadır. Devlet anlamına gelen *state,* bireyin toplumdaki yerini ifade eden statü, standart gibi sözcükler aynı kökene göndermede bulunmaktadır. Julian Young Devlet ve anayurdun Apolloncu varlıklar olduğunu dile getirmektedir (Young, 2017: 191). İngilizce'de *intoxication* ifadesiyle karşılanan esrime, bilincin etkinliğinin ve sağlıklı olmanın, tehdidi olarak zehir olarak konumlandırılır. Oysa Fransızca'daki trans ifadesi esrimenin anlamında daha uygun olarak kendinden geçmek, ölmek, başka bir bilinç düzeyine geçmek fiiline işaret etmektedir.

Bir önceki başlıkta mitolojide akılla ilişkilendirilen Apollon'un Nietzsche'nin yorumunda, düşte ve yanılsamada yatan esası serimlenmişti. Bu anlamda akıl yetisi, insana sonsuz bir güven telkin etmemekte, her an akıl yetisinin işlevsizleşebileceği olanaklar ile tekinsiz olanın tehdidine açık bir yön bırakmaktadır. Benzer bir biçimde Apollon gibi Dionysos'un da klasik anlamının gerisindeki metafizik yön tartışılmalıdır. Bu nedenle Nietzsche, Dionysos'un şarap ve sarhoşlukla ilişkilendirilmesinin gerisinde var olan esas gücünü temsilen *ekstasis* olanağını tartışmasının odağına çeker. Sarhoşluk, *ekstasis* olanağının oldukça sınırlandırılmış bir ifadesidir. Belirtildiği gibi kendinden geçmek ve kendi dışına taşmak anlamlarına gelen ifade, Nietzsche'nin de dikkat çektiği gibi yalnızca şarap içildiğinde ya da herhangi bir aracı kullanmak suretiyle ortaya çıkan sarhoşluk durumunda belirmez. Cinsellik ve müzik, doğanın baharda kendisini açma biçimi, sarhoşluğun dışındaki esrime olanakları olarak örnek gösterilir.

O halde şurası kesindir ki kendi sınırlarının dışına taşmanın ön kabulü sınırdır, sınırın ön kabulü ise kendisi karşısında yadsınmaya ihtiyaç duyulan tekinsiz gerçekliktir. Nietzsche bu nedenle kendimize ve varlık alanına ilişkin en güvendiğimiz ölçütlerle belirsiz olan karşısında yükselen Apolloncu olanın ne'liğini kuşkulu hale getirerek işe başlamaktadır. Ona göre Apollon'cu olanın temsil ettiği sınır, yanılsamalı bir düş

olduğundan Dionysos'un büyüsüyle sınırlar etkinliğini yitirir. Hatta Dionysos'un büyüsü iyileştirici, sınırların ayırdığı şeyler arasında bağın yeniden kurulmasını sağlayan doğaya dönüştür. Nietzsche, Apollon'un etkinliğini yanılsama, Dionysos'un etkinliğini büyü olarak nitelediği bu iki yaratmanın kendisine bağlandığı kaynak olan *Ur-Eine*'yi ise "gizemli" olarak ifade ederek bu kavramların ne'liği üzerindeki belirsizliği vurgulamaktadır. Bu anlamda Dionysos, sonsuzca taşan gizil *Kökensel Birlik*'in girdabına sürükleniştir. *Kökensel Birlik*'i ya da yaşamı karanlıktan/hiçten fışkıran kaynak gibi düşünebiliriz. Kaynağın akışı, şeylerin birbirinden ayrılmasına izin verecek durağanlıktan yoksundur. Bu da Dionysos'un, Apollon'un sınırlılık ve belirlilik kazandıran gücüyle birlikteliğinin gerekçesini sunar.

> Dionysos'un büyüsüyle yalnızca insanlar arasındaki bağ yeniden kurulmakla kalmaz, yabancılaştırılmış, düşman görülmüş ya da zapt olunmuş doğa da, kayıp oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar bir kez daha... Artık köle özgür bir adamdır; zorunluluk, heves veya "küstah tavır" ile insanlar arasında kurulmuş olan bütün o kaskatı, düşmanca sınırlar, sınırlar parçalanmaktadır. Bu evrensel uyum müjdesini işiten her bir insan, komşusuyla yalnızca kavuştuğunu, uzlaştığını ya da kaynaştığını değil, sanki Maya'nın örtüsü lime lime edilmiş de parçaları gizemli Kökensel Bir'in (das ur-eine) önünde uçuşuyormuşcasına, onunla tamamen bir olduğunu hissetmektedir artık (BT:18).

Nietzsche'nin *Kökensel Birlik* olarak ifade ettiği gerçekliğin, düşünce ya da dil/mantık dünyası içinde bir tanımı olanaklı değildir. Bu nedenle Nietzsche, ancak Dionysos'un büyüsüyle akışa dahil olmayı sağlayan sezgisel bir deneyimden söz eder. Kendi kendisiyle aynı kalan bir özselliği olanaksızlaştırdığı için akışa dahil olmak, hiçte erimek (sınırların ortadan kalkması) biçiminde ifade edilebilir. Dolayısıyla doğanın ilksel birliğinin mahiyeti, yitimlilikte ve ölümlülükte birleşmektedir. Silenos'un yitimliliğine işaret ettiği, bilinç (Apollon) ve bilinç dışı (Dionysos) arasındaki gerilimin aynası olan insan dünyasında yaşamın trajikliği, olanca görkemiyle sahneye çıkmaktadır. İnsanın,

diğer hayvanlardan kendisini üstün kıldığına inandığı bilinci, bu anlatıda onu akıştan koparan bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Bu yanılsama sayesinde insan varoluşuna tehdit olarak gördüğü zihnini bulandıran gerçekliğe karşı, bilincinin koruyucu kalkanının ardına sığınmakta ve kendi kurgusu olan varlık hiyerarşisinde rasyonalitesiyle zirveye yerleşmektedir. Ancak kendisi aracılığıyla bütün gizemleri ortadan kaldırabileceğine inandığı aklı/bilinci insanı doğadan koparması bakımından yine de diğer hayvanlardan farklı bir konuma yerleştirir. Doğaya karşı çevrilmiş içgüdüler ve aklın doğayı boyunduruk altına almak için işleyen düzeni, kendi iç güdülerine, bedenine ve doğaya karşı yabancılaşmış insan dünyasını kurar. Nietzsche'nin trajiklik bağlamında görmeyi önerdiği bu konumu anlamak için alıntılanan pasaj tartışmanın odağını belirlemektedir. İnsan varlığının trajikliğinden ne anlaşılması gerektiğiyle ilgili belirsizliği aydınlatmaya yardımcı olacak bu pasajı bütünleyen ve daha anlaşılır kılan bir betimleme Sophokles'in *Antigone* tragedyasında yer almaktadır. Nietzsche'nin bu pasajda *Kökensel Birlik* ve insan arasındaki trajik gerilimi anlatmak için kullandığı yabancılaşma, insanın doğayı boyunduruk altına alma mücadelesi gibi ifadelerin anlamını Sophokles'in *Antigone* tragedyasına başvurarak tartışabiliriz. Buna göre *Antigone* tragedyasında insan, Dionysos'u temsil eden satir korosu tarafından şu biçimde betimlenmektedir:

> Bir çok kudretli şey vardır. Fakat hiçbiri insan kadar kudretli değildir. İnsan karanlık denizlerin üzerinde, fırtınalı lodos rüzgarlarıyla kabaran dalgaları aşarak, gürültüler arasında yoluna gider. Toprağı, bu ebedi yorgunluk bilmeyen tanrıyı bile yorar, kuvvetli atların çektiği sapanı dolaştırarak her sene onun bağrını alt üst eder. Şu çok bilmiş insan, gamsız kuş sürülerini, ormandaki yırtıcı hayvanları, denizdeki türlü mahlukları, iplerle örülmüş ağlarla tuzağa düşürür. Dağın yabani hayvanını zekasıyla yola getirir, atın yeleli başını koşum, kimseye ram olmayan dağ boğasının boynuna boyunduruk geçirir. Bunlardan başka konuşmayı, yüksek düşüncelerine kanat vermeyi, ülkeler idare etmeyi soğuk gecenin kırağısından, rüzgârın savurduğu yağmurun oklarından korumayı öğrenmiştir. Her bir tedbiri bilir, önüne çıkan hiçbir şeyden şaşırmaz. Yalnız ölümden

> nereye kaçacağını bilmeyecektir; fakat en devasız dertlerin bile devasını bulmuştur. Akıllara hayret veren hünerleriyle, bazen iyiye, bazen kötüye sapar. Memleketin kanunlarına, tanrıların mukaddes adaletine kim uyarsa devletin büyüğü o olur. Fakat küstahlığa sapan ve yersiz hiddete kapılan, hiçbir ülkenin malı değildir. Böyleleri benimle aynı çatı altında bulunmasın ve benimle aynı duyguları taşımasın (Sophokles, 1954: 85-86).

Alıntılan pasaj, Apollon-Dionysos ve *Kökensel Birlik* arasındaki varoluşun trajikliğini açımlayan ilişkiyi, Nietzsche'nin *Kökensel Birlik* olarak tanımladığı doğa karşısında insanın trajikliğini vurgulayan "yabancılaşma" ifadesiyle örtüştüğü için kilit bir öneme sahiptir. O, doğanın kaybolmuş ona düşman olmuş çocuğudur. Doğanın bağrından kopmuş, yersiz yurtsuz, bu garip varlığın bütün eylemlerinin altında varoluşsal eksikliğini giderme gayesi ve böylece tamamlanma arzusu yatmaktadır. Schopenhauer'un belirttiği gibi bu eksiklik ve eksikliğe bağlı olarak kendisini farklı biçimlerde gösteren *isteme*nin asla tam anlamıyla doyurulması ise mümkün olmayacaktır. Yaşamını hep bir telaş hep çaba içinde geçiren insan, istemesinin sonsuzluğuna ve bunun karşılığında acı çekmeye yazgılıdır. Doğanın asli unsurlarından ve diğer çocuklarından farklı olarak en yoksul, en eksik olan odur. Eksikliği nedeniyle doğaya karşı kendisini tehdit altında hisseden, bu farkındalıkla yaşama tutunmanın yolunu zorla açan bir tek odur. Doğa karşısındaki acziyetinden kurtulmanın araçlarını/yollarını bir bir icat ederek, *tekhne (zanaat/sanat)* aracılığıyla kendisine ekleyerek var olmaktadır. İnsan, doğadaki yırtıcı hayvanlara karşı fiziksel dezavantajlarını (iki ayak üstünde durması, pençelere, keskin dişlere ya da kendisini soğuktan koruyacak bir kürke sahip olmaması gibi) aklı ve bilgisini kullanarak meydana çıkardıklarıyla aşmaya çabalamaktadır.

Bu anlamda aslında insanın akıl sahibi olması bakımından bütün hayvanlara üstün sayılması hatalı akıl yürütmenin sonucudur. İnsan önce eksik bir varlıktır akıl ve bir yanılsama olarak bilinç, bu eksikliğe çare olarak gelişmiştir. Bu anlamda insan, doğanın

kendisine vermediklerinin muadillerini üreterek (taklit) ve şiddetle (*tekhne*), ondan çalarak hayatta kalır. Kendisine konuşlanacak evler, bu evleri güvenli kılacak surlarla çevrili kentler, kentleri birbirine bağlayacak köprüler, karaları aşacak gemiler kısacası doğada var olmayan kültürü meydana çıkaran ne varsa hepsi hiçbir zaman tamamlanamayacak aynı eksikliğin ve yabancılığın yani yersiz/yurtsuzluğun sonucudur. [66] Ancak paradoksal bir biçimde yuvaya dönmek için açılan her yol, yuvasıyla arasına inşa ettiği varoluşsal bir labirentte benzemekte ve bu labirent yuvaya giden esas yolu hem uzaklaştırmakta hem de örtmektedir. Hatta ve hatta yabancılaşmanın zaman içinde değişen kültürel katmanları yuvayı yok etmeye doğru yayılmaktadır.[67] İşte yabancılaşmanın bu boyutu Nietzsche'nin *décadence* kavramıyla işaret ettiği sürece karşılık gelmektedir. Gerek insan ve doğa arasındaki bu varoluşsal ilişkinin vurgu noktası olan yabancılaşma, gerekse yabancılaşmadaki değişimin yansıması olarak metamorfoza

[66] İnsan varoluşunu en yalın bir biçimde yabancılaşma ile ifade eden Nietzsche gibi Martin Heidegger de varoluşun trajikliğini insanın yabancı bir varlık olması bağlamında yorumlar. Yabancılık, Almanca *unheimlichkeit* sözcüğüyle ifade edilir. Bu yabancı, tekinsiz, ürkütücü varlık yersizdir ve yurtsuzdur. Burada Nietzsche'nin yorumuyla örtüştüğü ve konuyu daha derinleştirdiği için adı zikredilmese de Heidegger'in yorumundan yararlanılmaktadır (Heidegger, 2000: 155- vd). Nietzsche'nin yabancılaşma ile işaret ettiği insan olma durumu, Heidegger'in Antik Yunan tragedyalarının yorumundan geliştirdiği yersizlik ve yurtsuzlukla kesiştirilmektedir. Çünkü *Antigone* örneğinde alıntılandığı üzere insan, açıkça bu varoluşsal özellikleriyle betimlenmektedir. Bununla birlikte Hölderlin ve Nietzsche'yi Heidegger'in öncüsü saymak genel kabul gören bir yaklaşımdır. Nietzsche ve Heidegger arasında tragedya yorumu açısından nüanslar olsa da sözünü ettiğimiz bağlamda, Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* adlı metninde Heidegger'den önce Varoluşçuluğun devralacağı damarı bulur. Eklemek gerekir ki George Steiner da tragedyayı, *Unheimlichkeit* kelimesinin işaret ettiği anlamları yansıtan dramatik temsil olarak tanımlamaktadır. İnsanın dünyadaki varoluşunu ifade eden *unheimlichkeit* yabancılık, "düşüş", dışlanmışlık ya da "istenmeyen misafirlik" gibi değerlendirilir ve tragedyanın devinimini sağlayan sürekli çöküş bu varoluşu yansıtır (Steiner, 2011: X- 8).

[67] Bu yargıyla Nietzsche'nin köklerini Sokrates'e dayandırdığı ve modernliğin kültürel dinamiklerini belirleyen "bilim sorununa" işaret edilmektedir. Modern bilim idealinin yansıması olarak tanımlayabileceğimiz teknoloji, insan ile doğa arasındaki uçurumu daha da derinleştirir. Öyle ki insanın, yeryüzünü kendi arzusu doğrultusunda düzenleme iddiasında karşılığını bulan öznelliği, doğayı tüketilmek üzere bir kaynak olarak konumlandırmakta ve onu yok etmektedir.

uğramış kültürel biçimler olsun bu aşamada tartışılması zorunlu olan *décadence* olgusudur.

2.2. Nietzsche'de *Güç İstenci* Olarak Yaşam ve *Décadence* İlişkisi

Çalışmanın bu başlığında *güç istenci* ve *décadence* arasındaki problematik ilişkiye odaklanılmaktadır. Çünkü *Apollon-Dionysos, üstinsan, bengi dönüş* gibi diğer anahtar kavramlar, bu *güç istenci* ve *décadence* arasındaki ilişkiye bağlı olarak açımlanabilmektedir. Nietzsche, *güç istenci*nden ne anladığını Dionysos imgesi ile anlatmaktadır. Bu ilişkilerin anlaşılabilmesi için öncelikle Nietzsche'nin Schopenhauer'un *isteme* ilkesini *güç istenci olarak* adlandırmasının düşünme yoluna sağladığı olanaklardan hareket edilmektedir. Böylece yaşamın, güç istencinin görünümlerinden birisi olarak temellendirmesinin anlamı tartışılarak Apollon-Dionysos birlikteliğinin neden ve nasıl bozulduğu *(décadence)* serimlenmektedir. Bu başlıkta öne çıkarılan esas mesele *décadence*'ın Apollon'un anlamındaki bir dönüşüm olduğu savıdır.

Düşünsel izleğinin özellikle son dönemlerinde Nietzsche'nin metafiziğinin ontolojik/kozmolojik ve antropolojik yanıtına dönüşen *güç istenci*, muğlaklığı sebebiyle tartışma konusu olmaktadır. Aynı muğlaklık Nietzsche'nin *bengi dönüş*, *üst insan* ve *Dionysos* gibi diğer anahtar kavramları için de söz konusudur. Buna karşılık hiçbir muğlaklığa yer vermeyecek biçimde Nietzsche'nin ilk metninden itibaren yaşamdan yana ve Dionysosça konuştuğu aşikardır. Bu muğlaklık sorunu ancak Nietzsche'nin düşünsel serüveninin bütünlüğünde ve kavramların birbirine geçişliliğinde aydınlığa çıkarılabilir. O halde *güç istemi* (*Der wille zur macht*) olarak Apollon-Dionysos gerilimiyle örülen yaşamı odağa çekmek, sözü edilen muğlaklık sorununa bir perspektif sunmaktadır.

Ur-eine, kökenin kökensizliği anlamında akış ya da oluş olarak tanımlanamazdır. Ancak Nietzsche'nin yeni kavramlar olarak öne sürdüğü, başka bir dille ifade etmek gerekirse maskelerini değiştirerek yeniden kurduğu düşünsel sahneyi önseme metaforu eşliğinde açımlayabiliriz. Yaşamın trajik özünü açımlayan *Kökensel Birlik* ve Dionysos-Apollon kavramları, *güç istenci* kavramının önsemesidir. Önseme metaforunun anlamı, aslında öne sürülen kavramların yepyeni kavramlar olmadığıdır. Bu nedenle Nietzsche'nin metafiziğinde birer eskiz olarak addedilebilecek ilk kavramların diğerleriyle olan bağını ne bir örtüşme ne de tamamen ayrışma olarak ele alınabileceğiyle ile ilgili bir gereksinimin ifadesidir. Önseme, kendi kendisini gerçekleştiren kehanet gibi benzerliklere olduğu kadar farklara da kapı aralamaktadır. Bu anlamda Apollon-Dionysos ve *Kökensel Birlik* kavramları *güç istenci* ile onları aktive eden ve aradaki bağı kuran güce kavuşur. Böylece iki temel ve birlikte ele alınması zorunlu olan soruyu yanıtlamak mümkün olmaktadır: 1) Kökensel Birlik'ten varoluş nasıl açığa çıkmaktadır? 2) Nietzsche için daha önemli olan hiçbir anlamın taşıyıcılığını kalıcı olarak yüklenemeyecek böylesi bir dünyada kendi varoluşumuzu nasıl ve hangi değerlerle anlamlı kılabiliriz? Bu soruların yanıtlanması için anahtar *güç istenci* ve *décadence* arasındaki ilişkidir.

Nietzsche, Schopenhauer'un *isteme* kavramına gücü ekleyerek yaşamın trajik döngüsünü bu bütünleşik kavram eşliğinde açımlamayı dener. Nihilizmin en yüksek temsilcisi olarak ifade edilebilecek olan Schopenhauer'la hesaplaşmanın gündeme taşıdığı bu deneme, Nietzsche'nin Nihilizm'i aşma görevinin en önemli adımı sayılabilir. Nietzsche'ye göre bu, pasif ve aktif olmak üzere iki Nihilist öğretinin karşılaşmasıdır. İki düşünür arasındaki yol ayrımının izini sürmek, Nietzsche'nin neden Schopenhauer felsefesinde *isteme* olarak belirtilen dünyayı güç olarak niteleme gereksinimi duyduğunu anlamayı ve *güç istenci*nin *isteme*den farkını tartışmayı gerektirir.

Nietzsche'nin *güç istenci* kavramı, Schopenhauer'un *isteme* olarak yeniden anlamlandırdığı *kendinde şey'i* ve idealizmin tüm düşünsel kalıntılarını ortadan kaldırma girişiminin adıdır.[68] Nietzsche, oluşun maddi koşullarını, bu koşulları ortaya çıkaran güç mücadelesinin kökenine yönelir. Nietzsche bu yönelimi bir anti-yöntem (diyalektik olmayan) olarak ifade edilebilecek soykütük olarak adlandırır.[69] Nietzsche'nin put metaforu ile anlatmaya çalıştığı ve çekiç darbeleriyle yıkmaya çalıştığı düşünsel zemin, ideallik, mutlaklık ve evrensellik savları üzerinde yükselir. İdealizmin her türü, özellikle Platonculuk, Hegelcilik ve Budizm gibi, Nietzsche için *décadence*'ın belirtisidir (sonucu) ve daha da yayılmasının nedenidir. Nietzsche, Hegel karşıtı olduğu kadar Schopenhauer'un Budizm ve idealizmden beslenen düşüncesine, üstelik materyalizmin dogmatik ve diyalektik yorumlarına da itiraz etmektedir. Bu itiraz doğrultusunda oluş, akli bir ilkenin kendisini edimselleştirdiği bir atılım olarak ele alınamaz. Dahası, bu koşullar içinde varlığa gelmiş şeyler arasındaki göreli karşıtlık, süreci zorunlu olarak ilerleten bir üst durumda (sentez) uzlaşmak zorunda değildir. Bununla birlikte akıl ve onun etkinliği olarak tasavvur dünyası, gerisindeki maddi koşulları yaratan güç mücadelesinden bağımsız olarak ele alınamaz. Nietzsche'nin sözünü ettiği güç mücadelesi, Aydınlanmanın büyük insanlık kurgusuna doğru bir ilerlemeye değil, ama

[68] Nietzsche, idealizmi *décadence*'ın semptomu olarak değerlendirir. Bununla birlikte *décadence*'ın sebebi sayılan erdemsizlik, zevk ve eğlence düşkünlüğü, suç telaki edilen durumlar, kötümserlik, sosyalizm, anarşizm gibi düşünce biçimleri aslında *décadence*'ın sebebi değil sonucudur. Nietzsche'ye göre Sokrates'le başlayan düşünce geleneği boyunca filozofların en büyük yanılgılarından birisi, *décadence* sorununun kaynağına değil sonuçlarına odaklanmaktır. Dolayısıyla sorunun parçası olan bu yaklaşımlar çözüm olmak bir tarafa sorunun daha da yayılmasına yol açar (WP: 25-26).

[69] Bu tanımlama, bilgi ve iktidarın karşılıklı ilişkisini Nietzsche'den devraldığı soykütük yöntemle ele alan Michel Foucault'ya aittir. Larry Shiner'a göre Foucault, soykütük yöntemi, Nietzsche'nin de yolunu takip ederek, ironik ve agnostik tarzda kullanır. İncelenen konuya ilişkin soykütük yöntemin sunduğu olanaklar, Hümanist tarih anlayışına ya da Marxist bütünselci teoriye karşı betimleyici, polemiğe açık bir alan yaratmaktadır (Shiner, 1982: 386).

tam da bu düşünceyi de karşısına alan, kendi kendisini alt etmeye bağlı olarak gelişmeye, büyümeye, sıçramaya olanak sağlamaktadır. Bu anlamda Nietzsche, Herakleitos'un ifade ettiği karşıtlıkların sonsuz savaşına ve oyun kavramına, oyun kurucu ilkenin *güç istenci* olduğu iddiasıyla, kendisini ilk trajik filozof ilan ettiği başka bir boyut açar.

Hatırlanacağı üzere Schopenhauer, *isteme* kavramın eksiklikle ontolojik bağını kurarken, oluşun hep –e doğru olmak anlamına geldiğini serimler. Ancak Schopenhauer istemenin doğrultusunu belirlemez. Bu nedenle de "kendinde şey"in *isteme* olarak adlandırılması, Nietzsche için içi boş, keyfi bir temellendirmeden öteye gitmez. Nietzsche'nin ilk işaret ettiği, neyin eksikliğinin tamamlanma gereksinimi yaratabileceği sorusudur. Bu soru onun için eksikliğin ortaya çıkışını, yönelimini ve hedefini açıklamak açısından önem taşımaktadır. Nietzsche bu konuda yaptığı eleştiriyi şu pasajda açıkça ifade etmektedir:

> "Güç istenci" bir "istenç" bir türü müdür yoksa "istenç" kavramıyla özdeş midir? Arzu etmekle aynı şey midir? Ya da hükmetmekle? Schopenhauer'un söylediği o "şeylerin kendi içindeliği"ndeki "istenç" midir?
>
> Benim önermem şudur: psikoloji istenci şimdiye kadar izah edilmemiş bir genellemedir, bu istenç hiçbir şekilde mevcut değildir. Belli bir istencin birçok biçime dönüşmesi düşüncesini kavramak yerine, içeriğini, "nereye doğru" olduğu sorusunu kendisinden çıkararak istencin niteliği ortadan kaldırılmış oldu – Schopenhauer'un yaptığı da tam olarak budur: onun istenç olarak adlandırdığı şey yalnızca içi boş bir kelimedir. Bu bir "yaşama istenci" meselesi bile değildir; çünkü yaşam güç istencinin özel bir durumudur yalnızca; -her şeyin güç istencinin bu biçimine bürünmeye çalıştığını iddia etmek oldukça keyfidir (WP: 369).

Nietzsche'nin *güç istenci* vurgusuna ihtiyaç duymasının en önemli nedeni, Schopenhauer'un öğretisinde olduğu gibi bireysel/varoluşsal farkların değersizleşmesi, eşitlenmesi ve yaşamın olumsuzlanması ile ilgilidir. Değinildiği üzere Schopenhauer'un yolu, bireyselleşmiş her şeyin aslında bir olduğu idrakine erişmekte ve bununla birlikte yaşamın olumsuzlanmasına çıkmaktadır. Schopenhauer'a göre insanın istemeye uygun eylemesi, kötülüğün üretilmesinden ya da sefaletin derinleşmesinden başkaca bir anlam taşımaktadır ve bu nedenle istemenin çarkından kurtuluş, ancak eylemsizlikle ve "acıma" duygusuyla varoluşun mevcut yaralarını sarmakla mümkündür. Dünyadan el etek çekmek ve var olan canlılara merhametle yaklaşmak, bitimsiz acılarımızı azaltır. Buna karşılık, Nietzsche için esas mesele, yaşamın bolluğunu ve bereketini, çokluğunu ve çeşitliliğini açığa çıkaran hareketiyle uyumlu bir kendiliğin/bireyselliğin hangi değerlerle biçimlendirilebileceğine ilişkindir. Başka bir deyişle olumlayıcı değerler yaratma ve bu değerleri hayata geçirmekle ilgilidir. Schopenhauer, yaşamın kendisinden çıktığı *istem*enin "güç"le olan zorunlu bağını göz ardı ettiği için de Nietzsche'nin zayıf ve güçlü yahut sürü insanı ve yırtıcı metaforuyla dile getirmek istediği ayrımı olumsuz değerlendirerek bireyselleşmenin acı ve kötülüğü arttırdığı gerekçesiyle acıdan kaçış yolları arama yanılgısına düşmüştür. Şurası kesindir ki Nietzsche için zayıflar ve güçlüler için aynı yasa işlemez (WP: 162) ve eşitlik, yaşama karşı zayıf düşmüş içgüdülerin en açık talebidir. Bununla birlikte zayıflık ve güçlülük, Platonik idea etrafında biçimlenen Batı metafiziğinde olduğu gibi yaşamın değişmeyen, özsel sabitleri de değildir. Zayıflık ve güçlülük, *güç istenci*nin açığa çıkma biçimlerindeki farklar olarak anlaşılmalıdır. O halde *güç istenci* ifadesi, gücün ve *istem*enin girift yapısını vurgulamak için kullanılan bir kavramdır. Schopenhauer'un cevapsız bıraktığı neyi isteme sorusuna yanıt olarak gücü temele aldığından Nietzsche'nin iyinin ve kötünün ötesinde keşfettiği Dionysosçu/trajik dünyayı, yaratmanın ve yaratmanın zorunlu olarak kendisine bağlı olduğu yıkımın döngüselliğiyle açımlama çabasının esasını oluşturur. Burada güç, hem yaratmayı hem

de döngüselliği nasıl anlamamız gerektiğiyle ilgili başat faktördür. Çünkü Nietzsche'nin sözünü ettiği güç, basitçe nüfuza ya da her türlü üstünlüğe karşılık kullanılmamaktadır. Bunun gibi döngüsellik de Antik Yunan'da olduğu gibi dairesel olarak anlaşılmamalıdır.

Nietzsche bu soruna bağlı olarak *Tragedyanın Doğuşu'*nda "yaşamı olumlamaktan" söz etse de esas olarak *Şen Bilim ve Böyle Buyurdu Zerdüşt* metinlerinde Apollon-Dionysos birlikteliğine dayanarak kendisine açmaya çalıştığı yolun, Schopenhauer felsefesiyle uzaklığını pek çok açıdan netleştirir. Çünkü Nietzsche karşıtlık nitelemelerini ve olumlama- olumsuzlama arasındaki varoluşsal farkı, oluşun ilkesini *güç istenci* olarak temellendirerek bir çıkış yolu sunar. Nietzsche, Apollon-Dionysos ve İlk-Bir'i *güç istenci* bağlamında yeniden değerlendirerek, *bengi dönüş, amor fati, décadence, üst insan (trajik kahraman)* gibi başka adlar verdiği diğer kavramlar arasında geçişliliği sağlar ve böylece kısmi bir bütünlüğü tesis eder. Bu anlamda Apollon-Dionysos'un simgesi olduğu sınır-sınır ihlali geriliminde ulaşılan gizemli *Kökensel Birlik,* Nietzsche için artık *güç istenci*dir. Bu gerilimden kaçış ya da kendini aşmanın önündeki engeller ise zayıf düşmüş içgüdülerin semptomu olduğu *décadence*'dır.

*Güç istenci'*ne dair ilk işaret *Şenbilim*'de *Bilginin Kaynağı* başlığı altında *machtgelüst* (güç arzusu) ifadesinde göze çarpar. Hayatta kalma güdülerimizle bilginin zaman içindeki gelişimi arasındaki ilişkinin ele alındığı bu pasajda bir güç mücadelesinden bahsedilir. Nietzsche "Bu çaparız içinde bir mayalanma, savaş ve güç isteği gelişti" der (ŞB: 122). Özünde yine güç istencinin bir görünümü olarak algılanması gereken bilgi, hakikat iddiasıyla yeni bir boyut kazanır. Hayatta kalma içgüdüsü bağlamında ele alınması gereken varoluşu anlama sorunu Sokrates'ten itibaren iyi, mutlu ve anlamlı bir yaşam sürmeyle bütünleşir ve geri planındaki itki olarak hakikat istencini yaşam koruyucu bir temele dönüştürür. Nietzsche, Dionysos'un ve Apollon'un metafizik

anlamından hareketle ulaştığı güç istenci ile hakikat istencinin arka planındaki motivasyonu açığa çıkarmaktadır. *Şen Bilim'*de sözü edilen tartışma *Böyle Buyurdu Zerdüşt* metninin *Kendini Aşmak Üzerine* başlığı altında netlik kazanır. *Güç istenci*, Zerdüşt'ün oluş öğretisinin paylaşılan ancak herkesçe işitilemeyen sırrı, yaşamın özü, bütün değerlerin, değerleri üreten perspektiflerin ve eylemlerin kökenidir.

> Nerede bir canlı gördüysem, orada güç istemini gördüm; ve hizmet edenin isteminde bile efendi olma istemini gördüm. Zayıf olanın güçlü olana hizmet ettiğine ikna eder istemi, daha da zayıfların üstünde efendi olmak isteyenin: bir tek bu zevkten mahrum bırakamaz kendini…Hakikati gözünden vurmak için 'var olma istemi' lafını ortaya atan, isabet ettiremedi şüphesiz: böyle bir istem- yok çünkü. Çünkü: var olmayan isteyemez de; ama var olan nasıl bir de var olmayı ister ki! Sadece yaşamın olduğu yerde vardır istem de: ama yaşama istemi değil, aksine-böyle öğretiyorum sana-güç istemi! (BSZ: 111-112).

Nietzsche'ye göre *güç istenci* oluşun altındaki itkidir. Oluşa karışan, ortaya çıkan her şey kendi varlığını muhafaza etmek için değil, kendisini daha iyi var etmek için *güç istenci*ne yönelimdir. Oluş ya da değişim, bir kuvvetin başka bir kuvvet tarafından ortadan kaldırılmasından başka bir nedenle ortaya çıkamaz. Bu nedenle *güç istenci*nin dışında herhangi bir değişim mümkün değildir (WP: 367-368). Trajik dünya, işte bu güç mücadelesinin aynasıdır. Bu anlamda dünyanın trajik özü, her şeyin kendisini aşmasına (Dionysos), hem kendisini alt etmeye hem de başka güçlerin sınırlarına (Apollon) doğru (başka sınırları ihlal yoluyla) genişlemeye, bir gücü kendisine katarak büyümeye, gelişmeye iten bir güç ilişkileri ağıdır. Bu yolla gücü biriktirme ekonomisine göre işleyen güç ilişkileri ağı, başlangıcının ve sonunun kesin bir biçimde öngörülemeyeceği, içinde bütün potansiyel güçlerin açığa çıkmış biçimleri olarak kuvvetlerin birbirini uyararak birbirine göre yeni biçimlere bürünebileceği ve kuralların değişebileceği bir oyundur.

Burada *güç istenci*ne dair mutlaka dikkate alınması gereken bir noktayı Keith Ansell-Pearson şu şekilde dile getirmektedir:

> Bu yaşam teorisi, hepsi tutarlı olmayan, pek çok yön içerir. Belki de en iyi, Nietzsche'nin, Schopenhauer'un "yaşam istemi" kavramında bulunandan daha yeterli ve onaylayıcı bir yaşam güçleri nosyonuna ulaşma çabası olarak kavranabilir. Nietzsche'nin "güç istemi" şeklindeki bileşik formülleştirmesinde, Almancada "güç" karşılığında kullandığı sözcüğün, Macht, istek veya arzu anlamına gelen mögen fiilinden ve gizil güç anlamına gelen möglich (aynı zamanda, yapmak veya yaratmak anlamına gelen machen'le de ilişkilidir) türetilmiş olması kayda değer bir noktadır (Ansell-Pearson, 1998: 70).

Pasajda ifade edildiği üzere güç anlamına gelen *macht* sözcüğü istek, arzu, gizil güç ve yapmak ve yaratmak anlamlarına göndermelidir. Bu gönderme nedeniyle *macht (güç/power)* ve *kraft (kuvvet/force)* arasında girift ilişki, Nietzsche'nin *güç istenci* kavramının yorumlanmasında en önemsenmesi gereken noktalardan birisidir. Eylemlilik, yaratma ve beceri en önemli ölçüt haline gelmektedir ve işte bu ayrım, Nietzsche'nin Schopenhauer'a müdahalesinin gerekçesi olmaktadır. Tam da bu vurgu dolayısıyla *güç istenci*, potansiyel halde olan ve edimsel olarak kendisini açığa vurmuş her şeyin niceliksel, niteliksel ve aynı zamanda soykütüksel belirleyenidir. Anlaşılması zor olan bu ilişki üzerine Gilles Deleuze'un yorumuna başvurulabilir.

Potansiyel olarak taşınan (gizil gücün) ve *güç istenci*nin gerçeklikte beliren hali, mücadele eden kuvvetlere bağlı olarak farklılıklar meydana çıkarır. Buna göre var olan her şey *güç istenci*ne bağlı mücadelenin kendisini derece farkıyla açığa vurmasıdır. Bu fark birbirine göre iki kutba doğru çekilir/yoğunlaşır. Güç mücadelesinde baskın/etkin (*active*) ve çekinik/tepkisel (*reactive*) olmak üzere iki kuvvet etrafında toplanır. Etkin kuvvetlerin en önemli niteliği, olumlayıcılıktır. Kendi sınırlarını alt etmeye ve kendisinin

ötesine taşmaya muktedir yaratıcı kuvvetler, yaşamın eylemlilikle olumlayıcı güçleridir. Buna karşılık tepkisel kuvvetlerin en önemli niteliği olumsuzlayıcılıktır. Tepkisel kuvvetlerin bazen bir tür eylemsizlik olarak yorumlanabilecek "eylemlilikleri" güç ilişkileri hiyerarşisinde gerekli ancak ikincildir.

Kategorikmiş gibi görünen bütün ayrımlar bu güç mücadelesinde ve ona göre belirlenir. Potansiyel olarak bulunan gücün aktive olması, bir kuvvetin başka bir kuvvetle karşılaşmasında açığa çıkar. Bu anlamda zayıf ya da güçlü olmak stabil değildir. Ancak bu stabil olmama hali karşılıklı bir geçişliliğe de tam manasıyla izin vermemektedir. Bu konuda Nietzsche'nin güçlüyken güçten düşmek ve zayıfken güçlenmeye imkân tanıdığı ifade edilmelidir. Bununla birlikte *güç istenci* oluşa soykütüksel bir belirleyen olarak katıldığı için güçlü ve zayıf nitelemelerini sınırlandırmaktadır (Deleuze, 1983: 64-65). Güçlü, kendini aşma kapasitesi bağlamında yaratıcı olduğu için gelişmenin bilinçdışı efendisi olarak ifade edilebilir. Zayıfsa, yaratma kapasitesi bağlamında varoluşunu dolaylı olarak açığa vurduğu için güçlü olanın eylemine itaat yoluyla veya iç güdülerine yabancılaşmanın tezahürü olan tepkisellikle katılır. *Güç istenci*nin düşük olduğu canlıları ifade eden zayıf nitelemesi, mücadelenin akıllı/bilinçli kölesine işaret etmektedir. Bu anlamda güçlüyken zayıf düşmek ya da zayıfken "üstünlük" kurmak mümkünken yine de efendilik ve kölelik baki kalmaktadır. *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* adlı metinde yer alan şu saptamalar, sözü edilen kuvvetlerin farklarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini göz önüne sermektedir:

> Ahlakta kölelerin başkaldırısı, hınç duygusunun yaratıcı olması ve değerler doğurmasıyla başlıyor. Gerçek tepkisi, eylemleri yadsınmış; kendilerini hayali bir intikamla avutan böyle bir varlığın hınç duygusu. Her soylu ahlak, kendine zafer kazanmış bir biçimde "evet" demekten gelişirken, köle ahlakı daha başında "dışta" olana, "farklı"ya "kendi olmayan"a "Hayır" der: Bu hayır, onun eylemidir (…) Var olması için köle ahlakının,

> hep karşı dış dünyaya, fizyoloji açısından bakıldığında, genellikle eyleme geçmesi için dış uyarıcıya gereksinimi olmuş-eylemi temelde tepkiden kaynaklanmış. Soylu değerlendirme biçiminde tersi söz konusu: Kendiliğinden eyleme geçer ve gelişir; karşıtını, yalnızca kendine daha minnettar, daha sevinç dolu "evet" demesi için arar(…)(ASÜ: 46).

Nietzsche'nin terminolojisinde güçlülük/soyluluk/efendilik ve zayıflık/soysuzluk/kölelik nitelemeleri kutuplaşmaya ve *güç istenci*nin yön verdiği hiyerarşiye gönderme yapar. Tepkisel kuvvetlerin, aktif kuvvetlerden ayrıldığı en önemli nokta karşılaştıkları güçlerin etkinliğini ortadan kaldırmak, onları güçten düşürmek ya da sakat bırakmaktır. Aktif kuvvetlerin ve güçlülüğün egemenliği yaşamı olumlama ise tepkisel kuvvetlerin ve zayıflığın "egemenliği" yaşamı olumsuzlamadır. Tepkisel kuvvetlerin (yadsıma) aktif kuvvetlere egemenliğinde yaşamın bolluğu ve bereketi kısırlaşırken, aktif kuvvetlerin egemenliği, yaşamın büyümesi ve atılımı olarak Nietzsche'nin savunduğu safı teşkil eder. Bu nedenle Nietzsche'nin en önemli problemi olan yaşamın ve güçlü bireylerin gelişmesinin önünde duran engelleri ortadan kaldırmak ve *décadence*'ın aşılmasının koşullarını yaratmak olduğu için *güç istenci*nin düşüklüğüne işaret eden değerlerin tepkisellikle ilişkisi derinlemesine ele alınmalıdır.

> Her canlı kendi kuvvetiyle kendinden olabildiğince uzağa uzanır ve daha zayıf olanı alt eder, böylece kendisinden haz alır. Bu eğilimin giderek artan "insancıllaştırılması" şuna dayanmaktadır, ötekini kendine katmanın aslında ne kadar zor olduğuna dair her zamankinden daha incelikli bir duygunun olması: Ona yapılan kaba bir yaralama kesinlikle onun üzerindeki gücümüzü gösterirken aynı zamanda onun istencini de bize daha da yabancılaştırır - ve böylece ona boyun eğdirmeyi zorlaştırır (WP: 404).

Décadence ve tepkisellik ilişkisine dair ilk vurgulanması gereken noktalardan ilki *décadence*'ın doğal, fizyolojik ve zorunlu bir durum olarak değerlendirildiğidir. Daha

önce de belirtildiği gibi *décadence* bozulma, yabancılaşma, çürüme, hasta, hastalıklı olma, zayıf, yorgunluk, yaşam isteğindeki düşüklük ya da usanma gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Bütün bu anlamlar tepkisel kuvvetlerle ilişkilidir. Ancak *décadence*'ın düşüş anlamına gelmesi ile hastalık anlamına gelmesi aynı biçimde ele alınamaz. Birincisi *décadence*, yaşamın gelişmesine dahil olan döngünün -Nietzsche bunu sıklıkla büyüme ya da yükseliş olarak da ifade eder- zorunlu sonucudur. Yaşam dinamiği enerjinin birikmesi ve boşalmasına karşılıklı olarak bağlıdır. *Güç istenci*nin dalgalanması yükselişe olduğu kadar düşüşe de bağlıdır. Kendini yeniden ve sonsuzca yaratmanın metaforu olan Ouroboros[70] gibi *güç istenci* olarak yaşam da büyümenin, gelişmenin ve yükselişin ardılı olarak küçülmeyi, gerilemeyi ve düşüşü izler. Güç ekonomisi, zayıflığın yenilmesi ile yeni bireyselliğin olanağı olan yenilenmeyi getirir (WP: 25-26). O halde *décadence* yaşama karşı dışsal bir saldırı değil bizatihi yaşamın kendi içindeki bir tür eliminasyon olarak işleyen doğal bir süreçtir. Bu anlamda bütünsel olarak yaşamı *décadence*'a uğratmak imkansızdır. *Décadence*'ın ve onun geri planındaki tepkisel kuvvetlerin etkinliğinin güç artışının da doğal ve zorunlu bileşeni olması, Nietzsche'nin itirazının *décadence*'ın farklı bir görünümünde/anlamında yoğunlaştığını göstermektedir. Bu nedenle Nietzsche'nin *décadence*'ı doğal bir süreç olarak değerlendirdiği göz ardı edilerek onun *décadence*'a ve tepkisel kuvvetlere tümüyle karşı olduğu yanılgısına düşülmemelidir. Çünkü baskın-çekinik, aktif-tepkisel olarak meydana çıkan kuvvetler yaşamın hareketinin olanağıdır.

Décadence, sindirim ve boşaltım sistemlerindeki dengenin bozulmasıyla birlikte atıkların bünyede birikmesi sonucunda yeniden güçlenemeyen organizmanın bütününü

[70] Ouroboros, kendi kuyruğunu yiyen yılan biçiminde betimlenmektedir. Nietzsche'nin oluşun işleyişini açımlayabilmek için *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabında odağına aldığı *güç istenci* ve *bengi dönüş* öğretisi, sonsuzluğu ve kendi kendini yaratmayı sembolize eden bu metafor eşliğinde yorumlanabilmektedir.

tehlikeye sokan bir süreçtir. Nietzsche, *décadence*'ın eliminasyondaki tıkanıklık durumlarına sebebiyet veren ve yayılım gösteren *décadence*'a karşı çıkmaktadır. Bu anlamda hastalık ile çürüme arasındaki ilişkiye dair şu saptamayı yapmak gerekir: hastalık çürümeye yol açmaz, tam tersi çürüme hastalığa yol açar. Bu uyarıdan yola çıkarak Nietzsche için mücadele edilmesi gereken *décadence*'ın, organizmanın yaşam ve ölüm döngüsünün doğal süreci değil de sağlıklı ve güçlü bir organizmayı güçten düşüren; ve güçlenmeyi ortadan kaldıran bir duruma işaret ettiği söylenebilir. Amaç hastalığı doğru teşhis etmek, hastalıkla olan teması kesmek ve hastalığın sağlıklı hücrelere/bireylere yayılımını durdurmakla sınırlıdır. Nietzsche kendisini *décadence*'ın dışında ifade etmez aksine bir *dekadent* olarak tanımlar ve kendisini güçlendirmenin yollarını keşfeder. Bu tespit *Ecce Homo*'da şu biçimde dile getirilmektedir: "*Decadent* oluşum bir yana, bunun tam karşıtıyım da. Kanıtlarımdan biri de şu: Kötü durumlarda içgüdümle hep doğru kurtuluş yollarını seçmişimdir; gerçek *decadent* ise hep kendine zararlı yolları seçer" (EH: 15). Nietzsche'nin izlediği yol, iyileştirici reçeteler sunan, ideal ve erdemli yaşam formülleri üreten gelenekselleşmiş düşünce biçimlerini işlevsizleştirmeye dönüktür. Nietzsche'nin en son amacı insanlığı kurtarmaktır ve bunun için yeni bir put (ideal) dikmektir. "Ülküleri çürütmüyorum ben, onların önünde eldiven giyiyorum yalnız" (EH: 8-9). İfadesini iyileşmek ya da güçlenmek için *décadence*'ın bulaşıcılığına karşı alınmış yöntemsel mesafe olarak yorumlamak mümkündür.[71]

Bu aşamada Nietzsche'nin son dönem metinlerinde Apollon-Dionysos ikiliği yerine, Apollon'u devre dışı bırakarak tek başına Dionysos'u öne çıkarması üzerine tekrar düşünmek gerekmektedir. Hem yaratıcılık/olumlama hem de tepkisellikle/olumsuzlamayla ilişkili olan Apollon'u nasıl değerlendirmek gerekir?

[71] Nietzsche, eldiven metaforunu *Deccal* metninde *décadence*'ın din alanındaki en önemli tezahürü olan Hıristiyanlığa karşı kullanmaktadır (D: 67).

Décadence kavramı ile Apollon imgesi arasında bir ilişki kurulabilir mi? Apolloncu olan, *décadence* kavramı altında aslında Nietzsche'nin sonraki metinlerinde yozlaşmış kültür bağlamında tartışılmaya devam etmiş olabilir mi? Ya da Sokrates'in, Apollon'un *décadence*'a uğramış versiyonu olduğu düşünülebilir mi? Yoksa esas yitip giden Dionysosçu olan yerine Apolloncu olan mıdır? Acaba Sokrates'in temsil ettiği köktenci bozulma, *maya* içindeki varoluşumuz olabilir mi? Belirtilen sorulara *maya* kavramı ve *mayotik* yöntem arasındaki ilişkiyi tartışmak yoluyla yanıt verilecektir.

Tragedyanın Doğuşu'nda yaşam/doğa Dionysos'a ve Kökensel Birlik'e atıfla; bolluk, bereket, doluluktan taşma, güçlülük, sağlıklılık gibi nitelemeler eşliğinde betimlenir. Buna karşılık Sokrates'e atfen zayıflık, hastalık ve yozlaşma gibi nitelemeler bulunur. Apollon'a ise olumsuzlayıcılık (sınır) ve olumlayıcılık (yaşamı yaşanır kılmak), yabancılaşma, yaratıcılık gibi niteliklerin atfedilmesi mutlaka yorumlanması ve tartışılması gereken bir konudur. Nietzsche, Apollon-Dionysos birlikteliğini ifade eden trajik kültürün adım adım çözülmesini ve nihayetinde çökmesini, Sokrates-Dionysos karşıtlığına göre yapılan yeni kültürün (Helenistik) doğuşuna referansla anlatır. Temsil ettiği değerler bakımından yalnızca Dionysos'la değil aynı zamanda Apollon'la da (hatta onu devre dışı bırakan) savaşan, yaşam karşıtı değerler etrafında örgütlenmiş bu yeni kültür, Sokrates'in ilk *decadent* olarak teşhis edilmesiyle bir tehlike ve çözülmesi gereken başat sorun olarak hiç çıkmamak üzere Nietzsche'nin gündemine girer.[72] Bir *dekadent* olarak Sokrates'i dönüm noktası yapan şey; birbiriyle mücadele eden ve birbirini uyaran iki yaratıcı gücün odağında mümkün olan sınır-sınır ihlali geriliminin yapısındaki bozulmayı/değişimi temsil ediyor oluşudur.

[72] Nietzsche, kendisini en çok uğraştıran sorunun uygulamadaki çöküş bağlamında *décadence* olgusu olduğunu belirtir (WO :15).

Nietzsche, bu aşamada yaşam karşısında duyulan varoluşsal eksikliği ve eksiklikle ilişkilendirdiği acıyı ikiye ayırır. Buna göre yaşamın yoksullaşmasından duyulan eksiklikle yaşamın doluluğundan duyulan acı, iki varoluşsal ayrıma bağlı anlaşılmalıdır. Nietzsche, aktif ve tepkisel kuvvetlere bağlı olarak yaşamın çokluğunu ve çeşitliliğini arttıran değerleri, yaşamı yoksullaştıran değerlerden ayırır. Ona göre yaşamı zenginleştiren değerler üreten yaratıcılık, yapım ve yıkımın döngüselliğine katılır. Bu anlamda yaşamı olumlama gücü (*amor fati*), hiçlikten fışkıran yaratıcılığın coşkusunu ve yıkımın acısını yüklenebilme cesaretidir. Yaşamı olumsuzlamak ise yaratma ve yıkım döngüsünü kırma çabasıyla yani yaşamı bir tür kesin belirlenime hapsetmekle ya da "açıklamakla" kendisini görünür kılar. Yaşam karşısında zayıf düşmüş içgüdüler, yıkıma yazgılı olmanın acısından kaçma eğilimini oluşturur. Bu nedenle zayıfların "eylemi" yaşamı, sabitlenmiş değerlerle kuşatarak akışı durdurmaya çabalamaktır, oluşa/akışa karşı direnç oluşturmaktır. Nietzsche için bu direnç, yaşama karşı başkaldırmış içgüdülerin eylemsizliği/işidir. Bu içgüdülerin "zaferi" ise yaşamın tek, nesnel ve evrensel olduğu iddia edilen değerlerle statikleştirilmeye çalışılması sonucunda yoksullaşmasıdır *(décadence*).

2.2.1. Nietzsche *Contra* Sokrates: *Maya*'dan *Mayotik* Yönteme Hakikatin Doğuşu

Nietzsche'nin *Şen Bilim*'den itibaren odağına aldığı *güç istenci* ve *décadence* ilişkisi özellikle Dionysos'cu olana karşı konumlandırılan tepkisel kuvvetler, sürü ya da köle değerleri, olumsuzlama, eylemsizlik gibi göstergeler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Temsil ettiği değerler bakımından hem Apollon'u hem de Sokrates'i tepkisel güçlerin birer tezahürü olarak tanımlamak mümkün müdür? Apollon'u doğrudan aktif ya da tepkisel olarak konumlandırma konusu kafa karıştırıcıdır. Üstelik Apollon'a diğer metinlerde az rastlamak da başlı başına bir sorundur. Duyusal olanla ilişkili sanatların, bu

sanatları ortaya çıkaran psikolojik motivasyonun dahası Antik Yunan'ın soylu kültürünün gerisindeki güç olan Apollon'un aktif kuvvet olarak yorumlanması anlaşılırdır. Buna karşılık sanatsal dürtülere karşılık gelseler de Apollon ve Dionysos'un mücadelesi, kültür-doğa, akıl-içgüdü, düzen-düzensizlik, ölçülülük-taşkınlık gibi karşıtlıklar eşliğinde betimlenmektedir. Daha önceki bölümlerde irdelendiği üzere Apollonca sanat dürtüsü yabancılaşmayla, yadsımayla, sınırlandırmayla üstelik yanılsama ile ifade edilmektedir. Bu meseleyi tartışmak üzere şu üç provokatif soru sorulabilir: Tepkisel güçleri yalnızca bilim, din ve siyaset alanında mı aramak gerekir? Peki yalnızca sanat alanında baktığımızda Apollon ve Dionysos ilişkisini iki aktif kuvvetin mi yoksa birbirine göre pasif ve aktif kuvvetlerin sonu uzlaşıyla biten savaşı olarak mı okumalıyız? Tepkiselliğin soylu bir biçimi olamaz mı? Nietzsche'nin bütün varoluşu açımlamak için başvurduğu *güç istenci*, tepkisel kuvvetlerine tarihte ilk kez Sokrates ile kavuşmuş olamayacağına göre belki de olumlayıcı bir tepkisellikten de bahsedebilmek mümkün olmalıdır. Bu konuda Gilles Deleuze'un yorumundan faydalanılabilir.

Deleuze'a göre bütün eserleri göz önünde bulundurulduğunda Nietzsche Dionysos'un karşısına dört imge çıkarır. Bunlar sırasıyla Apollon-Dionysos, Sokrates-Dionysos, Çarmıhtaki olarak ifade edilen İsa (Buda)-Dionysos ve son olarak Ariadne-Dionysos'dur (Deleuze, 2010: 45-46). Nietzsche'nin Dionysos'u en yüksek olumlama ilkesi olarak değerlendirdiği düşünülürse karşısına çıkan her imge tepkisellik bağlamında değerlendirilebilir. Sırasıyla sanat, bilim ve ahlak, din alanlarındaki değerler üzerindeki tepkisellikten doğan kuvvetleri ifade eden bu sembollere son olarak gizemli (anima) Ariadne eklenir. Apollon yaratıcı tepkiselliğin sanattaki karşılığı olarak Nietzsche'nin varoluşun parçası addettiği niteliklere sahiptir. Sokrates ise tepkiselliğin yaşamı olumsuzlayıcı mantıksal formlarını türeterek ve tepkiselliği köle ahlakıyla birleştirir. Ahlak ve bilimin birbirinden kolay kolay ayrılamayacağı bu düşünce biçimi trajik kültüre

ilk ölümcül darbeyi vurur. Aynı şey İsa ve Buda için de geçerlidir. Platonculuğun kuramsal çerçevesini miras alan ve patolojiyi kitlelerin yaşama biçimi olarak yayan Hristiyanlık, trajik kültüre karşı ikinci büyük saldırıdır. Tepkisellikteki değişim basamaklarından Ariadne ise tıpkı Apollon gibi Nietzsche'nin sahipleneceği son basamağı simgeler. Çünkü Apollon'la olan birliktelikten tragedya, Ariadne ile olan birliktelikten *üstinsan* doğar. Sokrates ve İsa/Buda, ise Apollon ile Ariadne'nin simgelediği başlangıç ve sonun arasında kat edilen değersizleşme basamaklarıdır.

Buradan hareketle yukarıda belirtilen sorulara dair Apollon'u tepkisellikle ilişkilendiren olumlu bir yanıt verilebilir. Değinildiği üzere Apollonik sanat dürtüsü ilk olarak gerçeklik karşısındaki yabancılaşmanın ve olumsuzlamanın ifadesidir. İnsanın doğa karşısındaki acziyetine bulduğu varoluşsal çaredir. Nietzsche, benzer değerlere (akıl ve ölçülülük) gönderme yapsalar da Sokrates'i *décadence* sorunu bağlamında bir semptom olarak değerlendirmektedir. Bu ayrımın temel nedeni, bu iki tür tepkiselliğin insanın yaşamla (doğayla, kendi bedeniyle…) kurduğu varoluşsal ilişkide olumlayıcı ve olumsuzlayıcı olmak üzere yarattığı farkta aranmalıdır. Apollonik hakikat istenci, görünüşleri farklı biçimlerde yeniden yaratmaya açılırken yaşama ayartıcı bir güç olarak konumlanır. Başka bir deyişle Apollonik olan, özü itibariyle tepkisellik ve yabancılaşmayı içerse de varoluşu olumlayan bir ideal türetmenin yolu bağlamında olumlayıcı bir hakikatlilik/değer yaratmaktadır. Apolloncu düş/yanılsama-görünüş ilişkisi, yaşamın yıkıcılığına karşı ayakta kalmak için "katlanılabilir" bir yaşam düşü görmek bağlamında yaşamaya ayartan bir hakikat istencine gönderme yapar. Üstelik bu hakikat sıkı sıkıya duyulara ve görünüşlere bağlıdır. Apolloncu tepkiselliğin yaşama karşı kurduğu *statis,* görünüşler üzerine kusurları örten (yaşamın vahşiliğini kültürle ehlileştiren) yeni görünüşleri (görünüşlerin güzel versiyonunu üreterek) kutsamanın bir yoludur. Lakin bu kutsama her ne kadar gökyüzünün domine ettiği bir yeryüzü

kurgusuysa da görünüşlere, görünüşleri farklı biçimlerde yeniden doğurmak olarak tanımlayabileceğimiz sanata açıktır. Sanata açıklık ise Dionysos aracılığıyla olsa dahi asli gerçeklik olarak doğayla olan bağın bir biçimde korunması anlamına gelmektedir. Dionysos'la uzlaşımı ve sanat yoluyla varoluşun haklı kılınmasındaki payı dolayısıyla Apollon'daki tepkiselliğin Nietzsche tarafından sahiplenildiği ifade edilebilir. Buna karşılık Dionysos'un karşısına geçen Sokrates imgesi, patolojik varoluşun altındaki kuvvet olarak kendisiyle mücadele edilmesi gereken tepkisellik biçimini temsil eder. Peki tepkisellikteki bu başkalaşım nasıl gerçekleşir?

Nietzsche için bir şeyin doğumu anlaşılmak isteniyorsa, onun nasıl öldüğüne bakmak gerekir (TD: 180). Tragedya gibi kaybolmuş bir sanat türünün doğuşu için onun adım adım ve tam manasıyla hangi koşullarda ve nasıl varoluş koşullarını yitirdiği, ardında bıraktığı boşluğu hangi değerlerin domine ettiğine göre çıkarsanabilir. Nietzsche'nin stratejisi uyarınca, modern insan için tamamen kayıp olan trajik kültürle temas, bir biçimde hala etkisi süren, tanışık olduğumuz düşünme kültürüyle ortaklık aracılığıyla kurulabilir. Çünkü tüm modern çağ Sokrates'le başlayan İskenderci kültürün ağına yakalanmıştır (BT: 86). Bu anlamda Sokrates modern toplumun inşasında Napolyon[73] kadar, hatta çok daha derinden etkilidir. Nehamas, Napolyon'a kıyasla Nietzsche için Sokrates'in çok daha önemli olduğunun şu sözlerle altını çizmektedir:

> Nietzsche'ye göre Sokrates gibi birisi daha da önemlidir: Üstelik, Sokrates kendisini bir kez tarihe yerleştirmenin yanı sıra, şimdiye kadar olduğu gibi, yeni bir kuşak tarafından her yeniden

[73] Nietzsche'nin Büyük İskender, Ceasar, Cesare Borgia ve Napolyon'u aktif kuvvetler bağlamında yırtıcı tipin örnekleri olarak gösterdiği düşünülürse, köle ahlakının temsili olarak gördüğü Sokrates'e bu denli önem atfetmesi dikkate değerdir. Bunun sebebi çağdaş iyimserliğin babası olan" Sokrates'in, gerilemedeki gelişmenin başlangıcı olarak ifade edilen *décadence*'ın temsilcisi olarak Nietzsche'nin esas sorununa ilişkin en önemli ipuçlarını barındırmasıdır (PB: 20; Lassarre, 2017: 68).

> okunduğunda tarihe tekrar dahil olmaya ve önceki etkilerini sürekli olarak yenilemeye ve değiştirmeye devam etmektedir (Nehamas, 1999: 52).

Dolayısıyla Sokrates'i sorunsallaştırmanın ve doğru teşhis etmenin önemi, antik Yunan ve modern toplum arasındaki bu bağlantıyı onun aracılığıyla kurabilme olanağında yatmaktadır. Nietzsche için bu olanak aynı zamanda modernliğin de sorunu olan "bilim sorununa" karşılık gelmektedir. Bu sorunun izini sürebilmek için öncelikle Nietzsche'nin Sokrates'e ithafen kullandığı bazı değerlendirmeleri ve metaforları hatırlamak gerekmektedir. Çünkü Nietzsche'nin anahtar kavramlarında olduğu gibi Sokrates'e karşı düşünceleri de tartışmalıdır. Bu tartışma Nietzsche'nin alttan alta Sokrates'e sevgi beslediği ya da büsbütün ona düşman olduğu gibi yorumlara dayanmaktadır. Oysa İsa'nın "düşmanını sev" öğüdünü eksik bularak aynı zamanda "dostundan nefret edebilmelisin" öğüdüyle ifadenin tamamlanması gerektiğini vurgulayan Nietzsche'de herhangi bir tutarsızlık yoktur (EH: 10). Sokrates, kölelik değerlerini temsil etse de bir "değer koyucu" olarak tıpkı İsa gibi Nietzsche'nin övgülerine mazhardır.

Nietzsche, hakikat istencinin arka planındaki içgüdüyü açığa çıkarmak için *Şenbilim'*de Sokrates'in vasiyeti olan "Asklepios'a bir horoz borcum var" sözünü hatırlatır. Nietzsche'nin *Putların Batışı'nda Sokrates Sorunu* başlıklı bölümde yeniden gönderimde bulunduğu bu söz ona göre Sokrates'in hakikat arzusunu yöneten içgüdünün göstergesidir. Antik Yunan'da çaresiz hastalıklardan muzdarip olanların iyileşebilmek için Asklepios'a adak sunmaları bir gelenektir.[74] Sokrates de ölümü, ızdırap dolu olan

[74] Hekimlik tanrısı olan Asklepios, Tanrı Apollon ve Thessalia kralının kızı olan Kronis'in çocuğudur. Mite göre Kronis, Asklepios'a hamileyken başka biriyle birlikte olduğu için Tanrı Apollon'un gazabına uğrar. Apollon, Kronis diri diri yanarken, Asklepios'u Kronis'in karnından alarak çocuğunu kurtarır ve onu bir Kentaur olan Kheioron'a teslim eder. Ölümden kurtulmuş olan Asklepios, doğaya bağlı güçlerden olan Kheioron'dan doğanın sırlarını, iyileştirici bitkileri ve hekimliği öğrenir. Ancak gittikçe yetkinleşen

yaşamdan kurtuluş olarak gördüğü için sürgüne gitmektense ölümü seçer. Nietzsche bu söze dayanarak, Sokrates'in yaşam karşısında ölümü arzuladığı ve çaresiz bir hastalıktan kurtulmakta olduğu için kendisini Asklepios'a borçlu saydığı çıkarımında bulunur. Nietzsche için O zaten bütün yaşamı boyunca hastadır (*decadent).* Sokratik düşünce biçimi ise *décadence*'ın felsefe alanındaki ilk büyük belirtisidir. Bu anlamda Nietzsche'nin bazı metinlerinde Sokrates'e övgü düzmesine rağmen en son yazdığı metinlerinde[75] dahi Sokrates'i *décadence* sorunu bağlamında değerlendirmekten hiç vazgeçmediğini belirtmek önemlidir.

Nietzsche'nin Sokrates'in fiziksel betimine atfen rahatsız edici bir biçimde tekrar edilen bir çirkinlik yargısı söz konusudur. Nietzsche, Sokrates'i "en çirkin Helen" olarak ifade etmektedir. Nietzsche'nin bu yargıyı hatırlatmaktaki amacı bilimin estetikle uzlaşmaz karşıtlığını tartışmaya açmaktır. Sokrates'le başlayan ve trajik olana savaş açmış bu yeni kültür, Helenistik ve iyimserlik olarak nitelenir. Nietzsche'nin "Sokrates'in çirkinliği"ne dönük yargısıyla diğer metinlerinde sıkça tekrarladığı çirkinlik-kölelik ve güzellik-efendilik eşleştirmeleri aslında dolaylı olarak Sokrates sorunun geri planını oluşturan esas meseleye göndermedir. Nietzsche'ye göre çirkinlik, çöküş tipine, içsel arzulardaki çatışmaya, koordinasyon eksikliğine ve istençteki bir düşüşe işaret eder (WP: 420). Peki Sokrates neden ve nasıl bir sorundur?

Nietzsche'ye göre Sokrates "teorik insanın", mantığın ve dolayısıyla bilimin doğuşunun temsilidir. Kutsallık anlamı taşıyan *theion* ve görmek anlamı taşıyan *orao* sözcüklerine gönderme yapan *theoria* sözcüğü var olanları kutsayan bir görme biçimi

Asklepios, sanatını ölüleri diriltmek için de kullanır. Asklepios, tanrılar ve insanlar arasındaki en önemli sınırı ihlal eden bu büyük suçundan dolayı Zeus tarafından öldürülür (Erhat, 2003: 62-63).

[75] Örnek olarak *Ecce Homo* ve *Putların Batışı* metinleri temele alınabilir.

olarak tanımlanabilir (Peters, 2004: 374-375; Ferry, 2017: 137). Ancak Nietzsche'nin perspektifinde Sokrates'in yeni bir kutsallığın ve görme biçiminin(akılla) doğumuna ebelik ettiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda Sokrates, temel motivasyonu olan anlamlı bir yaşamın olanağı meselesini kavramsal/mantıksal düzeyde bir sorgulamanın konusuna dönüştürmesiyle tragedyanın/mitin ölümüne yol açmakla itham edilmektedir.

> Helenlerin bir yönü olan Apollonca netlik, Sokrates'te herhangi yabancı bir şeyle karışmaksızın, yine Yunanistan'da doğmuş bilimin müjdecisi ve habercisi olarak, berrak ve şeffaf bir ışık ışını gibi cisimleşmiştir. Oysa bilim ve sanat birbirini dışlar: bundan hareketle Sokrates'in ilk büyük çirkin Helen oluşu önemlidir; her şeyin onda sembolleşmesi gibi. O salt bilimin özünü ayrıntısına kadar anlatan mantığın babasıdır: o, tüm antik sanatın ışınlarını kendinde toplamış müzikli oyunu yok eden kişidir (YTÜK: 30).

Sokrates'i hedef tahtasına oturtan başarı, doğurtma yöntemi, mantıksal ironi ve diyalektik yöntemlerindeki hüneridir.[76] Sorgulanan kavramın ne'liğine odaklanan bu yöntemlerin hareket noktası bir sav öne sürmeksizin karşı savları çökertmek üzerine kuruludur ve nihai bir sonuca varmaz. Yöntemine doğurtma sanatı adını veren Sokrates, muhatabını tutunduğu yanılgılarından/sanılarından arındırdığını böylece hakikate hazırladığını, yetenekli ruhlarda ise hakikati doğurttuğunu savlamaktadır. Sokratik doğum, bir önceki bölümde anlatıldığı üzere Platon'un düşüncesinde ruhun ölümsüzlüğü tezi ile birleştiğinde uykudaki idealin/hakikatin uyandırılması ile bütünlenir. Başka değişle doğan şey, zaten hep var olan tümüyle yanılsamadan muaf olan bilgidir. Bu anlamda Sokrates'in kullandığı doğum ifadesi, başlı başına taktikseldir. Sanıların mantıksal olarak çökertilmesi ise insanın yer yüzüyle (görünüş dünyası) kurduğu

[76] Yunanca'da "Sormak, bilmiyormuş gibi yapmak" anlamına gelen ironi sözcüğü ile kandırmak fiili arasında etimolojik akrabalık söz konusudur. Bu yöntemler hakkındaki temel bilgi Platon başlığında verilmiştir.

varoluşsal bağın zayıflatılması stratejisinin adım adım uygulanmasıdır. Nietzsche'nin sanat için kullandığı temel savı tersine çevrilmiş bir biçimde Sokrates'in diliyle tercüme etmek istersek, onun "Yaşam ancak bilim (mantık) yoluyla haklı kılınabilir!" dediğini işitebiliriz.

*Tragedyanın Doğuşu'*nda ve sonrasında *Putların Batışı*'nda Sokratik yönteme ilişkin "mantıksalın süperfetasyonu" yani, üst üste döllenmesi ifadesi yer almaktadır (BT: 67; PB: 20). Nietzsche'nin işaret ettiği Sokrates'in dönüm noktası olduğu köklü değişimin (trajik olana yüz çevirme) yani mitostan *logos*'a geçiş olarak bilimin doğuşunun anlamı yine mitosa başvurularak bir analoji eşliğinde tartışılabilir. Athena'nın Zeus'un başından doğuşuyla ilgili mitosla, Sokratik doğur(t)ganlık arasında bir analoji kurmak mümkündür. Zeus'un bilgelik Tanrıçası Metis'i yutarak Athena'yı doğurması gibi Nietzsche açısından Sokrates'in de Apollon'u yutarak hakikati başından doğurduğu savunulabilir. Bu analojinin anlaşılabilmesi için sözü edilen figürlerin mitolojik öykülerinde önemsenmesi gereken noktalar hakkında kısaca bilgi vermek gerekmektedir.

Yunanlıların altın çağına karşılık gelen Titanların egemenliği, yeryüzü ve gökyüzünün birlikteliğini, Olympos tanrılar düzeni ise gökyüzünü yeryüzü güçlerinin hiyerarşik olarak üzerine yerleştiren bir egemenlik düzenini temsil eder. Başlangıçta on iki titandan söz edilse de sonradan Prometheus, Menoitios, Atlas ve Epimetheus gibi insanın varoluşunda önemli rol oynamış mitolojik figürler de Titan soyuna eklenir.[77] İnsan soyunun yazgısı, Olympos Tanrıları ve Titanlar arasındaki mücadelede hep arada kalmaktır. Egemenliğin Titanlardan Olympos tanrılarının eline geçmesi Zeus'un kaba

[77] Bu Titanlar Kronos(Zaman), Okeanos(Deniz), Tethys(yer altı suları), Hyperion(Güneş), Theia(parlaklık), Koios(kehanet), Phoebe(Ay ve kehanet), Rhea(annelik), Mnemosyne(hafıza), Themis(Adalet ve düzen), Kyrius(savaş ve barış), Iapetos(Ölümlülük, yara, iyileşme) olarak belirtilmektedir.

gücün karşısına yerleştirdiği akıl, düzen ve ölçülülük vaadiyle gerçekleşir. Oysa Titanlar Zeus'un iddia ettiği gibi akıldan, bilgelikten yoksun olan salt kaba güçlerin temsili değildir. Aksine bazı Titanlar, Zeus'un egemenliğini garanti altına almak için hileye başvuracağı kadar bilgelikle, akılla ve kehanet yetisiyle donanmışlardır. Hatta Zeus'un Iapetosoğulları'ına husumetinin sebebi, Zeus'un vaadindeki temelsizliğin kanıtı olmalarına dayandırılabilir. Bu anlamda aslında Zeus, iktidarını bir tür hırsızlığa ve bu yalana borçludur. Yeryüzünün iki büyük gücü olan bilgelik ve doğurganlık, Zeus'un en büyük iki eksikliği olarak değerlendirilebilir. Eksikliğin giderilmesi için Olympos düzeninde Titanların üstün vasıflarının uysal bir taklidi alternatif olarak türetilir. Bunun için Olympos tanrılarının vasıflarını hatırlamak yeterlidir. Zeus'un Olympos tanrılar düzenini kurduktan sonra ilk işinin akıl ve düşünme gücünün temsili olan Metis ile evlenmek olması çok da şaşırtıcı değildir. Ancak Zeus kurnazlıkla, Athena'ya hamile olan Metis'i su biçimine girmeye ikna ederek onu yutar.

> Tanrılar kralı Zeus ilk eş olarak
> Metis'i, bilge tanrıçayı seçti kendine.
> Metis en çok şey bilendir
> Bütün tanrılar ve ölümlüler arasında.
> Ama bu tanrıça tam doğuracağı sırada
> Çakır gözlü Athena'yı.
> Zeus Toprağın ve Göğün öğütlerine uyarak
> Sevdalı sözlerle aldatıp eşini
> Yuttu, gövdesinin içine aldı onu(…)
> Ve Zeus çıkardı bir gün kendi kafasından
> Çakır gözlü yaman Athena'yı
> O dünyayı birbirine katan tanrıçayı,
> O hiç durmadan orduları yöneten,
> O cenk ve savaş bağrışmalarından hoşlanan
> Yüceler yücesi sayılan tanrıçayı (Erhat, 2003 :65).

Zeus'un Metis'i yutmasının sebebi babası olan Kronos'u tahtından indirdiği için kendi çocuklarından birisi tarafından aynı akıbete uğramaktan korkması olarak yorumlanabilir. Prometheus böyle bir kehanette bulunduğu için de Zeus korkmakta haklıdır. Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* eserinde işlendiği üzere Zeus, kendisinden saklı kalan bilgiyi vermek şartıyla Prometheus'u sonsuz çilesinden kurtarabileceği teklifinde bile bulunur (Aiskhylos, 1968: 70) Bu tragedya, iktidarı yitirme zaafının Zeus'a neler yaptırabileceği ile ilgili bir fikir vermektedir. Zeus, iktidarını kaybetmemek için Metis'i bünyesine alıp, sadece kendisine bağlı bir varis ortaya çıkarır. Bu aynı zamanda sadece Zeus'un kurduğu göksel düzeni onaylayan, ona itaat eden, yeryüzü ile kökleri koparılmış bir bilgelik arzusudur. Böylece bilgelik tanrıçası Athena, Zeus'un başından elinde silahla doğar. Çünkü egemenliğin meşruiyeti ve savunulması için en etkili güç bilgeliktir. Sanki Athena'nın bilgelik tanrıçası olmasının nedeni Zeus'un başından doğmasıymış gibi bir paye biçilir. Bu mitos, bilgeliğin Zeus'a bağlanmasını ve yalnızca yeryüzüne ve dişiliğe ait olan doğurganlığın, Zeus'un da bir yetisi gibi gösterilmesine dair hileyi anlattığı için önemlidir. Elbette öykü, dişiliği ve doğurganlığı kendisine bağlayarak ona egemen olan erkeklik biçiminde yorumlanmaya açıktır. Tıpkı Olympos tanrıları düzenine uymayan, onu tehdit eden yine yeryüzü ve yer altına bağlı Dionysos'a, Zeus'un baldırından doğmasıyla ilgili mitosun eşliğinde meşru bir yer açılmasında olduğu gibi. Sözü edilen iktidar savaşı Sokrates ve Apollon arasında da düşünülebilir. Bu kez iktidar mücadelesi Olympos tanrılar düzeninin öyküsünü anlatan mitosla, logos arasında geçmektedir. Sokrates'in Apollon'u yutarak, hakikati doğurduğunu düşünebiliriz. Nasıl ki aslında Zeus hile ile Metis'in doğurganlığını kendisine mal eder, aynı biçimde Sokrates de Apollon'un aslı yanılsama olan gücünü "doğum" hilesiyle kendisine katarak Apollon'cu olanı manipüle eder. Oysa aslında

Sokratik yöntem vaadinin tam aksine gerisindeki hınçla ve gaddarca rakibinin anlama gücünü kısırlaştırmaktadır (PB: 22).

Nietzsche, Sokrates'in hakikati doğurttuğu iddiasına karşı, yapılan işin aslında icat (*erfindung)* olduğu tezini öne sürer. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndan sonra "Ahlak Ötesi Anlamda Doğru ve Yalan Üzerine" adlı yazı şu çarpıcı cümlelerle başlamaktadır:

> Işıldayan sayısız güneş sisteminin yayıldığı evrenin ücra bir köşesinde bir zamanlar bir yıldız vardı; akıllı mahluklar, bilmek denilen şeyi orada icat etmişlerdi. Bu "dünya tarihi"nin en ukalalıkla ve yalanla dolu anıydı; fakat nihayetinde sadece bir andı. Doğanın bir iki nefes çekmesinden sonra bu yıldız katılaşıp soğumuş ve bu akıllı mahluklar ölmek zorunda kalmışlardı. İşte böylesi bir masal uydurulabilir; fakat yine de insan aklının doğada ne kadar sefil, ne kadar belirsiz ve fani, ne kadar amaçsız ve gelişigüzel göründüğü yeterince sergilenememiş olur. İnsan aklının var olmadığı sonsuz zamanlar vardı ve insan aklı denilen şey yok olduğunda da hiçbir şey olmuş olmayacak. Zira bu aklın insan hayatının sürdürülmesinin ötesinde fazladan hiçbir görevi yoktur (AÖDY: 21).

Ona göre Sokrates'in doğurtma yöntemi, oluş halindeki şeylerden türettiğimiz metaforlardan, önce kavramlar türetmeyi sonra da kavramlara bağlı olarak temellendirilen değişmez varlıklar alanı icat etmeyi mümkün kılar. Nietzsche'ye göre kendisini bireyselleşmiş biçimde açığa çıkaran dünyanın akışı hiçbir şeyin kendi kendisine özdeş olmasına müsaade etmez. Deneyimimize giren, birbiriyle asla özdeş olmayan şeyleri ve durumları yaklaşık benzerliğe göre sınıflandırmak, onlardaki farklılıkları yok saymak ve benzerlikleri (metaforları) aynılaştırmak yoluyla kavramlara sahip oluruz. Buna göre ne kavramlara işaret eden adlar ideal bir kökenin hatırlatıcısıdır ne de kavramlar kendi içinde ezeli bir özdeşliğin kaynağıdır (AÖDY: 26). Bu nedenle

Nietzsche, gerçekliğin yanılsamalı doğasıyla ürettiğimiz metaforlar ve kavramlar arasında bir akrabalık ilişkisi olduğunu iddia eder.

> Mantığın bu soğuk nefesini hissetmiş birisi, tıpkı bir zar gibi kemikten, dört köşe ve değiştirilebilir olan 'kavram'ın bile aslında metafor artığı olduğuna; ve bir sinir uyaranının, sanatsal bir şekilde imgelere dönüşmesinde rol oynayan yanılsamanın, her bir kavramın annesi değilse bile büyükannesi olduğuna inanmakta güçlük çekecektir. Bu kavramsal zar oyununda, 'doğru', her zarı belirlenmiş şekilde atmak, üzerindeki noktaları net olarak saymak, uygun kategorileri belirlemek ve kast düzeni ile sınıfsal konumu asla ihmal etmemek demektir (AÖDY: 29).

Yanılsama hem metaforun hem de metaforlardan kavramlar çıkarsamanın yoludur. Bu nedenle, Nietzsche icat sözcüğü üzerindeki oyunuyla Sokrates'in "doğurtma" ile kurduğu manipülasyonu tersyüz etmeyi amaçlar. Bu yolla kaynağı yanılsama olan akrabalık bağının nasıl örtbas edildiğinin ve koparıldığının izini sürmek mümkün olmaktadır.

Nietzsche'ye göre Sokrates'in doğruluğu akıl alanında araması, bir çalının ardına sakladığı kendi icadı olan hakikati arayıp, tarayıp en sonunda bulmaya benzerdir (AÖDY: 29). Yani hakikat/bilgi/doğruluk doğurtulan ya da hatırlanan bir şey değil, diğer yanılsamalar gibi icat edilen ve yanılsama olduğu unutulan yanılsamalardır (AÖDY: 27). Ona göre aklın temel işlevi, hakikate ulaşma yetisi oluşuna değil aksine yanılsama yaratma kapasitesine bağlı olarak değerlendirilebilir. İnsanın hayatta kalmak için elindeki en önemli güçlerden birisi akıldır. Fakat akıl, Sokrates'in iddia ettiği gibi ruhta saklı olan gerçekliğin özünü ve kendisinden gizli kalmış hakikati uygun yöntemle uyandırabileceği için değil, insanın asla bilemeyeceği gerçekliğe karşı, düşler aracılığıyla hayatta kalmasının yolunu bulmakta yardımcı olduğu için insanın yazgısıdır.

Apollonik olanın görüngüleri, acı çekmekten insanı koruyan bir kalkan gibi tasarlanmıştı. Bu kalkan, Sokrates'le bilgi, bilim ve hakikat olarak ortaya çıkar. Bu anlamda Sokrates'in "başarısı" yeni ölçüyü, hakikate (hakikilik atfettiği kavrama) göre belirlemektir. Bununla birlikte "İnsan bilerek kötülük yapmaz" sözü doğruysa o halde yer yüzündeki kötülüğün kaynağının, yanılsamaya açık olan yorumlar ve cehalet olduğu sonucuna varılır. Yani Delphi tapınağının üzerinde yazılı "kendini bil/tanı" sözünün anlamı, 'bilgisizliğini bil'e dönüşür. Kişinin cehaletin bilgisine ermesi yanılsama örtüsü (maya örtüsü) altında saklı kalmış, unutulmuş öz benliğini hatırlaması demektir. Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'deki şu sözleri bu durumun asıl anlamına işaret etmektedir: "Artık açık kılınmış bir şey bizi ilgilendirmez olur. Ama ne demek istemiştir şu tanrı "kendini bil" derken, "Kendinle ilgilenmeyi kes, nesnel ol!" mu demek istemiştir? -ya Sokrates?- Ya "bilimsel insan?" (İKÖ: 70). Böylece bilgi ve bilgisizlik arasında yükselen bu sınır bütün değerlerin mutlak kökenine işaret ederek, hangi eylemlerin iyi ya da kötü olduğunun belirtecine dönüşür. Böylece iyiliğin kaynağı salt akılsal bilgiye erişmekle, anlamlı ve mutluluk vaat eden bir yaşam sürmekle eşitlenir. Nietzsche'ye göre yer yüzünün ötesinde, bilginin kesintisiz ışığıyla tüm çokluğun kendisine bağlı anlaşılabileceği yanılsamadan arındırılmış bir "gerçeklik" böylece hasıl olur. Sonuç olarak içinde yanılsama barındıran yorumların kötülük, cehalet ve kötümserlikle, buna karşılık yanılsamadan arındırılmış yorumlarınsa iyilik, bilgi ve iyimserlikle eşleştirildiği bir düşünme biçiminin ideal bir kökende (hakikat) temelleri atılır.

Belirtildiği üzere akıl, düzen, ölçülülük gibi niteliklerin Apolloncu versiyonu görünüşlerin çoğul yorumunu olanaklı kılan yanılsamaya bağlıdır ve yaşama istencini olumlar. Buna karşılık Sokrates, aynı akıl, düzen ve ölçülülük motiflerini tek, nesnel ve evrensel bir hakikate referansla yeniden tanımladığı için yanılsamadan ayrılmayacak olan yaşamı olumsuzlar. Sokratik eğilim yaşama karşı çekilmiş Apolloncu sınırın

katılaşmasıdır başka deyişle sınırın artık yeniden üretilmesine olanak yoktur. Böylesi bir hakikat istemi görünür/duyulur dünyayı yanılsama olarak göz ardı edilmesi gereken bir masala dönüştürür. Dahası hakikat istemi, sürekli olarak aydınlıkta kalma istemidir. Bu anlamda görmek, artık yalnızca akılla ve aklın nesnesini görmektir. Nietzsche'ye göre: "Hakikat Yanında Tanrılar İstemez. -Hakikate duyulan inanç, o ana dek inanılan tüm hakikatlere duyulan kuşkuyla başlar" (İPİ 2: 26). Bu anlamda Sokrates, aklın ışığında yaşamın anlamına dönük iyimserliği sayesinde bütün rakiplerini (sonsuz yorum olanağını) oyun dışı bırakan tekleşmiş hakikati icat eder. Tıpkı tek tanrının diğer tanrıları tedavülden kaldırması gibi Sokrates de olanaklı yorumlardan birisine evrensellik tacını giydirerek diğer yorumların felsefenin anavatanından sürgününe ilk etkili hamleyi yapmış olur.[78] Bu yargıları *Putların Batışı*'nda yer alan şu sözlerle desteklemek mümkündür:

> Platon'dan itibaren Yunan filozofların ahlakçılığı patolojik koşulların ürünüdür; diyalektiğe verdikleri değer de öyle. Akıl=erdem=mutluluk demek sadece şu anlama geliyordu: Sokrates'i taklit etmeli ve karanlık arzulara karşı sürekli bir günışığı oluşturmalı-aklın günışığı. Ne pahasına olursa olsun, akıllı, berrak, aydınlık olunmalı: içgüdülere, bilinmeyene verilen her taviz aşağıya çeker (PB: 23-24).

Böylece Nietzsche için o tek "hakikati isteme" üzerine kurguladığı anlamlı "yaşam" öğretisiyle Sokrates, döngüsünün sonsuzluğunda bütün çokluğu ve çeşitliliği açığa çıkaran yaşamı yok saymaya, dahası onu iğdiş etmeye dönük bir içgüdünün ve çabanın dışavurumudur. Bu anlamda enteresan bir biçimde Sokrates, yaşamın anlamına dair kötümserlikten hareket eden Schopenhauer'la iyimserlik ve kötümserlik bağlamında ayrılsalar da aynı sonuçta ortaklaşır: Yaşamı olumsuzlamak! Bu sonuç, Nietzsche'nin

[78] Burada Nietzsche'nin *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe* adlı metninde yer alan "İşte böylece filozof, vatanını korumuş, onu savunmuştur; şimdi, Eflatun'dan beri, o sürgündedir ve vatanına karşı "suikast tertip etmektedir" sözleri Sokrates'e atfedilmektedir (YTF :30).

décadence olarak teşhis ettiği durumun göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Çünkü her iki filozofun da yaşam algısı, zayıf düşmüş içgüdülerin refleksine ve bunun da ötesinde tepkisel olmaya işaret etmektedir.

2.2.2. Ussal ve Ahlaki bir Tragedyanın Doğuşu: Euripides

Hakikat etrafında biçimlenen yeni metafizik alan Sokrates tarafından esas "gerçeklik" olarak kutsanmak için icat edilir. Sokrates'in hakikatin tekliğindeki ve evrenselliğindeki ısrarı, yaşam karşısında yükselen sanat duvarını (*statis*) özellikle tragedyayı (*statis* ve *ekstatis* birlikteliği) yıkarak bu kez bilimle örer. Zihinsel alanda "keşfedilen" ve salt biçimleri görmeye yönelmiş olan "hakikat istenci" duyulur dünyanın yanılsama ile karşılıklı bağını "ispat ederek", duyulur olanı sahici addedilen düşünülür olanın kontrolüne girmesi gereken bir konuma iter. Bu anlamda Nietzsche için görünüş ve hakikat arasındaki geçişlilik, radikal bir başkalaşımla kopar. Trajik olmayan ve mantıksal ironiye/ispata indirgenmiş bu dünya görüşü ise Nietzsche açısından kültürün *décadence*'ının en önemli göstergesidir. Bu kopuşu Sokratik eğilimlerin ve yöntemin tragedyadaki yansımasında, trajik kültürün ölümünde Sokrates'in en büyük suç ortağı olan Euripides'te görmek mümkündür.

Aynı psikolojik motivasyonun (*décadence*) görünümü olarak anlaşılabilecek Sokrates ve Euripides trajik kültürün ölümüyle doğan yeni kültürün öncüleridir. Euripides'e gelene kadar Aiskhylos'tan sonra Sophokles, tragedyaya eklediği üçüncü oyuncu ve dekor gibi değişikliklerle, tragedyanın Dionysosçu ruhunu oluşturan müzik, koro ve trajik mitos gibi unsurların etkinliklerini azaltır. Bu değişiklikler trajik mitosun aktarılmasında müzik yerine diyaloğun ve oyunculuğun dekorla desteklenmiş temsilinin geçmesi demektir. Bu da tragedyayı besleyen Dionysosçu kaynağın hareketinin

Apolloncu belirlenimin içinde kısıtlanması anlamına gelir. Doğası gereği kötümser olan tragedyanın çöküşüne ve en nihayetinde ölümüne giden süreci Nietzsche şu şekilde ifade etmektedir:

> Tragedya iyimser diyalog ve etik yüzünden çökmüştür: bu tam da şu demektir: Müzikli oyun müziğin eksikliğinden mahvolmuştur. Tragedyada devreye giren Sokratesçilik, müziğin diyalog ve monologla karışmasını engellemiştir. Aiskhylos tragedyasında bu konuda en başarılı başlangıcını yapmış olmasına rağmen (…) Çok açık konuşursak, Yunanlıların müzikli oyununun en parlak en zengin dönemi, Aiskhylos'un Sophokles'in etkisinde kalmadan önceki ilk önemli dönemidir: Sophokles'le çöküş yavaş yavaş başlamıştır, ta ki sonunda Euripides Aiskhylos tragedyasına karşı gösterdiği bilinçli tepkiyle, sonu çok hızlı bir biçimde hazırlayıncaya kadar (YTÜK: 33-34).

Nietzsche, Euripides'i zaten can çekişmekte olan tragedyaya öldürücü darbeyi vurmakla itham eder (BT: 54). Euripides, Sokrates'in misyonunu tragedyada gerçekleştirir: mantığın iki işlevi olan varoluşu akla uygun bir biçimde açıklamak ve varoluşun gizemini ortadan kaldırmak! Euripides'in "başarısı" Dionysos'un yaşamını taklit eden trajik mitosu akılcılaştırma ve açıklama çabasındadır. Nietzsche'nin iyimser olarak nitelediği diyalog tragedyaya Euripides ile girmez. Ancak Euripides diyalogu tıpkı mahkeme salonlarında olduğu gibi hakikati açığa çıkarmaya dönük diyalektik bir biçime sokar. Euripides'in amacı seyirciyi hakikate yöneltmek olduğu için de diyaloglarda kullanılan ölçü, gündelik dil ölçüsündedir.

Bu çabanın diğer önemli göstergeleri Euripides'in yenilediği prolog ve *deus ex machine'*yi icadıdır. Dramanın anlaşılması için seyircinin alması gereken mesaj proloğa yerleştirilir. Buna göre prologla seyirciye iletilen ise "erdem bilgidir" mesajıdır. *Deus ex machina* ise tanrıyı temsil eden bir makinadır. Olay örgüsünün çözümsüzleştiği noktada kendisinden asla kaçılamayacak olan etik/tanrısal yasayı açıklaması amacıyla sahneye

indirilen *deus ex machina* böylece tragedyada konumlanır. Bilmemeyi kötülükle eşleştiren Sokratik perspektifin yansıması olan bu yaklaşımla Euripides, trajik kahramanın suçunu, ihtirasına ya da duygularına kapılma yanılgısına bağlar. Böylece trajik kahramanın düşüşü (baht dönüşü) duyusal olanın aklı aşağı çeken bir tehdit olmasının kanıtına dönüşür. Dionysos sahnede artık Sokrates'in maskesinin ardından konuşur. Bu anlamda *deus ex machina'nın* dile getirdiği mesaj akla, bilgeliğe ve erdemli olmaya çağrı anlamında "ölçülü" olmaktır. Öncesinde oyunun tutkusuyla (*pathos*) gündelikliliğinden sıyrılarak trajik kahramanla (Dionysos/doğa) bir olabilen seyirci artık yalnızca etik yasanın alımlayıcısı ve taşıyıcısı konumunda sabitlenir. Sıralanan bu köklü değişiklerin sonucunda da adım adım Dionysosçu ruhunu yitiren tragedyanın ölümü gerçekleşir.

2.3. Nietzsche'ci *Amor Fati* Bağlamında Tragedya ve Trajik Kahraman

Bu başlık altında Nietzsche'nin öne sürdüğü temel sava eşlik eden *amor fati* bazı tragedya örnekleri ve trajik kahramanlar arasında yapılan karşılaştırma aracılığıyla tartışılmaktadır. Bu bölüme kadar Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda yaşamın olumlanmasını Apollon-Dionysos birliği ve yaşamın olumsuzlanmasını Sokrates-Dionysos karşıtlığı bağlamında iki safa bağlı olarak el aldığı serimlendi. Bu, tragedyanın doğumundan ölümüne giden süreçte yaşamın akışına katılan güçlerle, bu akışı akıl aracılığıyla durdurmaya çalışan zayıfların savaşıdır. *Amor fati*, tragedyayı doğuran güçlerin birbiriyle ilişkisine paralel bir biçimde trajik kahramanın yazgısıyla ilişkisinde bir fark olarak açığa çıkmaktadır ve Nietzsche'nin *décadence* olarak teşhis ettiği geleneksel felsefeye alternatif bir düşünme yolu açmak için gerekli olan karşılaştırma olanağı sunmaktadır. Başka bir deyişle *décadence*'a karşı *amor fati*; eylemsizliğe karşı eylemlilik sahasını genişleten Nietzsche'nin keşfettiği çıkış yoludur. Bu nedenle

décadence'ın ilk semptomlarını temsil eden Sokrates ve onun tragedyadaki yansıması olan Euripides'i olduğu kadar Aristoteles'in ve Schopenhauer'un tragedya teorilerini de hedef alan Nietzsche'nin *amor fati*'den ne anladığını açımlamak niyet, eylem ve eylemin sonuçları bağlamında trajik kahramanlar arasında bir karşılaştırmadan yola çıkılarak ortaya koyulabilir. Bunun için öncelikle *Poetika*'da yer alan, arınma (*katharsis*), trajik hata *(hamartia), tanınma (anagnorisis), baht dönüşü* (*peripeteia*) gibi tragedyada olay/yazgı örgüsünü kuran bileşenlerin tanımları yeniden ele alınmalıdır. Apollon (sınır)-Dionysos (sınır ihlali) gerilimine bağlı olarak bu kavramların nasıl yorumlanabileceğinden hareketle Euripides'in akılcılığı yücelttiği tragedyaları ile bu gerilimin nasıl ortadan kalktığı serimlenmektedir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda gönderme yapılan trajik kahramanlar Oidipus, Orestes, Antigone, Prometheus ve Dionysos'tur. Ayrıca Nietzsche'nin bu figürlere dair tespitlerine dayanarak öne sürdüğü ölçütlerin Aias, Elektra, Antigone için de geçerli olup olmadığı da yorumlanması gereken diğer sorudur.

Belirtildiği üzere Aristoteles, özü suç olan eylemin temsili olan tragedyayı dehşet ve acıma duygularını ayaklandırarak onlardan kurtulma pratiği olarak değerlendirir. Tragedya, seyircide bu duyguları (*pathos*) körükleyerek yoğunlaştırmak ve ruhu erdemliliğe hazırlamak bağlamında arınmayı sağlar. Şiirsel adaletin sağlanmasıyla son bulan tragedya, eylemin altında yatan motivasyonun yargılanmasını içerir. Yani tutkular, aklın yönetimi altında, aşırılıklarından kurtarılarak stabil hale getirilmesi gereken güçlerdir. Aristoteles tragedyayı bu amaç (*telos*) doğrultusunda temellendirildiği için ne eylem ne trajik kahraman ne de anlatım biçimi rastlantısal veya sıradan olabilir. Dolayısıyla Aristoteles'in trajik olanın temeline yerleştirdiği bu psikolojik motivasyonların kathartik amaca hizmet edebilmesi tragedyanın belirli ölçütlere uyması gerekliliğiyle iç içedir. Bu ölçütler tragedyanın bileşenleri bağlamında tekrar değerlendirilmelidir.

Aristoteles'e göre diğer sanatlar gibi özü *mimesis* olan tragedya, eylemin temsili olduğu için tragedyanın olay örgüsünü biçimlendiren temel unsur *hamartia*'dır. Trajik hata, yanılgı ya da suç anlamlarına gelen *hamartia*'nın dehşet ve acıma duygularını uyandırabilmesi için ahlaki olarak ortalamanın üstünde olan *protagonist*'teki[79] kusurdan kaynaklanması gerekir. Kahramanı suça yönelten ölçüsüzlük ya da kendisine aşırı güven duymasını sağlayan bu kusur genellikle *hybris* ile ifade edilir.[80] Eyleminin veya talihinin tersine dönüşünü (*peripeteia*) anlatan tragedyada trajik kahramanın yazgısı bahtiyarlıktan bedbahtlığa doğru bir değişim olmalıdır (Aristoteles, 2019: 29). Başka deyişle öykü trajik kahramanın düşüşüdür. Aristoteles, tragedya teorisinin dayanaklarını oluşturan bu tanımlamaları *Poetika*'nın XIII. Bölümü'nde şu biçimde dile getirir:

> "Bu kişi erdemiyle ve doğruluğuyla sivrilmiş biri de değildir, kötülüğü ve alçaklığı yüzünden bedbaht olmuş birisi de değildir; büyük nam salmış bahtiyar bir insanken bir hatadan dolayı bedbaht olmuş biridir; Oidipus, Thyestes ve böyle soylardan gelen şanlı kişiler gibi. Demek ki güzel olması için öykü tek olmalı, bazılarının söylediği gibi ikili değil; değişim bedbahtlıktan bahtiyarlığa değil, tersine bahtiyarlıktan bedbahtlığa doğru gerçekleşmeli ve değişimin nedeni alçaklık değil büyük bir hata olmalıdır; bu hata da sözü edilen kişi gibi birisinin, hiç olmazsa ondan daha kötü değil daha iyi birisinin hatası olmalıdır…O halde sanatsal açıdan en güzel tragedya böyle bir olay örgüsünden çıkar (Aristoteles, 2019: 34).

---

[79] İlk anlamına gelen *protos* ve yarışan anlamına gelen *agonistes* sözcüklerinden türeyen *protagonist* tragedyanın ana karakteri/kahramanı için kullanılan bir kavramdır.

[80] *Hybris* genellikle kibir olarak çevrilmektedir. *Hybris*'i trajik kahramanın hırsı ve Hristiyanlık gibi Semavi dinlerde de insan varoluşundaki yedi günahtan birisi olarak anlamlandırılan kibir kavramıyla karşılamak anlam kargaşasına yol açabilir. *Hybris*'in Antik Yunan'a özgü bir kullanımı olduğunu bu nedenle de diğer dillere çevirmenin güçlük taşıdığını belirten Erhat, fazla varlık ya da doygunluk anlamına gelen Koros'la akrabalığına işaret eder (Erhat, 2003: 147). *Hybris*'e ilişkin bu hatırlatma ve Dionysosçu olanın aşırı bolluk ve güçten kaynaklanan taşma olarak betimlendiği düşünülürse, Nietzsche'nin sınır ihlalinin gerekçesiyle ötüşen bir perspektif yakaladığı sonucu çıkarılabilir.

Kahramanın yazgısını gerçekleştirme yolculuğunda trajik hata kendisine dair bütün algısının köklerinden söküldüğü değişiminin miladıdır. Eylemlerinin yol açtığı düğümden çözüme varan öyküde trajik kahramanın kendisiyle ilgili bu büyük keşfini ifade eden *anagnorisis* (tanınma)[81] ise bilgisizlikten bilgiye geçişi temsil eder. Aristoteles'e göre en güzel tragedya örneği karmaşık, yani baht dönüşü ya da tanıma içeren, olay örgüsünden oluşmalı ve her iki durum da öykünün kendi içindeki zorunlu düzeninden doğmalıdır (Aristoteles, 2019: 27). Baht dönüşü ile eş zamanlı bir tanınmanın zorunlulukla ortaya çıktığı durum kathartik etkiyi zirveye taşır (Aristoteles, 2019: 47). Ancak kahramanın kendisini tanımasına dair bilgi, baht dönüşünün gerçekleşmiş olmasıyla birlikte düşünüldüğünde kahramanın kendi yazgısını değiştirecek bir tasarrufunun olmadığını hatırlatan, sorumluluğuyla yüzleşmesini zorunlu kılan yasa olarak belirir (Güçbilmez, 2003: 25). Tragedyanın korku ve dehşet duyguları uyandırabilmesi için sözü edilen temel unsurlarına ek olarak gerekli olan kriterler şu biçimde özetlenebilir:

a) Bu duygular görsellikle değil olay örgüsüyle uyandırılırsa daha etkilidir. Nietzsche trajik etkinin Apollonca olanla değil Dionysosça olanla sağlandığı konusunda Aristoteles ile aynı fikirdedir.
b) Eylem dostlar, düşmanlar ya da birbirlerine yabancı dolayısıyla kayıtsız olan insanlar arasında geçebilir. İki düşmanın ya da yabancının birbirine kötülük etmesi bu duyguları uyandırmaz. Korku ve acımaya yol açan olayların özellikle kan bağı taşıyan yakın kahramanlar arasında vuku bulması daha etkilidir.

[81] Aristoteles Poetika'da XVI. Bölümde a) işaretler (yara izleri, kolye ya da sepet türü eşyalar) aracılığıyla b) ozanın uydurması c) hatırlama d) çıkarıma [syllogismos] dayanan olmak üzere dört türlü *anagnorisis*i sağlayan dört yol belirtmektedir.

Orestes'in annesini öldürmesi, Oidipus'un babasını öldürmesi, Elektra'nın annesini öldürtmesi, Alkmaion'un annesini bilmeden öldürmesi, Agamemnon'un kızı İphigena'yı kurban etmesi, Antigone'nin birbirine karşı savaşarak ölen kardeşlerine karşı son görevini yapmak için hem kral hem de dayısı olan Kreon'a karşı çıkması örneklerinde olduğu gibi.

c) Aristoteles *trajik hata* ve *tanınma* arasındaki bağlantıyı çözümlediği IX. bölüm'de dört olası durumun değerlendirmesini yapar. Sonuç bağlamında eylem gerçekleşebilir ya da gerçekleşmeyebilir. Amaç bağlamında ise bilerek ya da bilmeyerek işlenmiş suçtan söz edilmektedir. Örneğin Medea'nın ve Antigone'nin baht dönüşü, bilerek göze aldığı olasılıkların sonucudur, Oidipus'unki ise bilmeden bilakis kendisinden en çok kaçtığı olasılığın gerçekleşmesidir. Üçüncü bir olanaklılık, trajik kahramanın eylemi bilmeden işleyecekken son anda durumun farkına varıp eylemi gerçekleştirmemesidir. En kötü olasılık ise bilerek eyleme hazırlanan kahramanın eyleminden vazgeçmesidir. Aristoteles'e göre bu seçenek duygu uyandırmayacağı için en kötü seçenektir. İkinci en kötü olasılık eylemin gerçekleşmesidir. Bu olasılığın işlendiği öyküde en azından eylemin bilmeden işlenmesi ve tanınmanın eylemden sonra gerçekleşmesi ile vaat ettiği duyguları uyandırabilir. Bilerek yapılan bir eylem tanımaya yer bırakmayacağı için eylemin bilmeden yapılması daha iyidir.

d) Aristoteles'e göre güçlü olasılık eylemin gerçekleşecekken son anda karakterin durumun farkına vararak eyleminden vaz geçmesidir (Aristoteles, 2019: 38 -39) Ari Çokona bu savın *Poetika*'nın diğer bölümlerinde öne sürülen tanım ve savlarla çeliştiğine dikkat çekmektedir. Buna göre tragedya eylemin taklidi ise, gerçekleşmemiş eylem neden daha iyidir? En etkili öykü baht dönüşü ve tanınmanın örtüştüğü olasılıksa, eylemden önce gerçekleşen tanıma ve vazgeçilmiş eylem kurgusu nasıl daha iyi bir kathartik etki yaratabilir?

(Aristoteles, 2019: 89) Bu sorulara Aristoteles'in tragedyayı etik bir temele yerleştirme kaygısı açısından yaklaşılabilir. Aristoteles bilginin yazgı üzerindeki değiştirici gücüne ve karakterin son anda erdemli davranarak kötülükten caymasına pozitif bir değer yüklemektedir. Bu olasılık Sokrates'in "insan bilerek kötülük yapmaz" düsturunun tragedyaya yansıması olarak düşünülebilir. Aristoteles'in nezdinde potansiyel olarak eylemin varlığı, bilginin erdemli olmaya doğru bir dönüşü mümkün kılan yegâne güç olabileceğiyle ilgili *katharsis*'in aracılık ettiği erdemlilik idealinin karşılığı olarak parlatılmaktadır.

e) Olaylarda akıldışı hiçbir şey bulunmamalı, varsa da tragedyanın dışında kalmalıdır. Akıldışı ile kastedilenin daha iyi anlaşılması için Euripides'in düğümün çözülmesinde baş vurduğu yöntem düşünülebilir. Euripides, düğümün çözülmesini öykünün kendi iç dinamikleri yerine *Deus ex machine* adını verdiği bir mekanizmayı sahneye indirerek gerçekleştirir (Aristoteles, 2019: 42).

Nietzsche'ye göre décadent filozoflar, kendilerine yönelik olmayan bir sanattan zevk alabilmenin koşulunu tragedyayı ahlaki değer yargılarıyla yorumlayarak oluşturur. Güçsüzler için tragedya, içeriğinde "ahlaki dünyanın zaferini", "varoluşun değersizliği" doktrinini ya da boyun eğme mesajını zerk eden kuramsal bir çerçeve sunar. Bu nedenle Aristoteles'in ahlaki değer duygularını yansıtarak sağaltıcılık işlevi kazandırdığı ve Schopenhauer'un "boyun eğme" çağrısı çıkarttığı tragedya teorileri Nietzsche'nin şiddetle eleştirdiği yorumlardır. Nietzsche'ye göre her iki görüş de sanatı, yaşamı aşağıya çeken meylin bir semptomu olarak konumlandırmaktadır (WP: 450).

Nietzsche'ye göre trajik olanın ve tragedyanın anlamı, daha önce açımlandığı üzere, sınır ve sınır ihlali arasındaki gerilimde açığa çıkar. Buna göre sınırı ifade eden yanılsama

örüntüsü olmadan trajik hata, hata olmadan da hakikatin açığa çıkması mümkün değildir. Tıpkı *maya*'ya atıfla belirtildiği gibi, insanın dünyaya ilişkin deneyimi, deneyimin merkezine dönüştürdüğü bilinci ve yorumları, yaşamın sınırları olarak yanılsama örtüsünün katmanlarına katılır. Görünüşe gelen şeylerle karşılaşmamız ne tek tek şeyleri ne de kendi varoluşumuzu tam anlamıyla görünüşlerden ya da onun maskelerini ifade eden kimliklerden sıyrılma olanağı tanır. Daha iddialı bir dille ifade etmek gerekirse; yanılsama bizim yazgımızdır ve örtünün altında bizi bekleyen hakikat, kendi kendisine özdeş, bir ve bütün olan bir değişmez varlık değildir. Nietzsche bunu "Hakikatin yüzündeki peçe kaldırıldığında, hakikatin hakikat olarak kalacağına bizler artık inanmıyoruz" biçiminde dile getirir (NWK: 87). Sokrates sorunu bağlamında belirtildiği üzere böylesi bir hakikatin kendisi de yanılsamanın en tehlikeli yorumudur. Çünkü yaşama karşı direnen içgüdülerinin semptomu olarak Sokrates'in akılla evrensel bilgiye ulaşabileceğine dönük iyimserliği, dünyayı kendi oluşundan yani yanılsamadan ve suçtan arıtmaya dönüktür. Buna karşılık Nietzsche için sınır ve sınır ihlali arasında kendisini açığa çıkaran hakikat, aynının kendisini sonsuzca tekrarından yani görünüşlerle karşılaşma olanağından başka bir şey değildir. Bu nedenle "Bilgi eylemi öldürür" çünkü eylem yanılsama örtüsüne saklanmayı gerektirir (BT: 40). "Eylemde bulunan bir kimse, Goethe'nin de dediği gibi, her zaman bilinçsiz ve her zaman bilgisizdir; tek bir şeyi yapmak için çok olanı unutur, arkasında bulunana karşı adaletsizdir ve tek bir doğru tanır, o da şimdi olması gereken şeyin doğruluğudur" (TÜ: 68-69). Bu anlamda yanılsama, Schopenhauer'un ısrarla dile getirdiği gibi acı ve ızdırap getirse de Nietzsche için ızdıraptan kaçmak, yaşama yüz çevirmek anlamına geldiği için o, acı çekmekten duyulan neşenin ve coşkunun olanaklarını bireysellikten çıkarmanın yolunu bulur. Onun için trajik kahramanın yanılgısı/suçu dolayısıyla biçimlenen yazgısı, yaşamın acısına rağmen yaşamaya değer bir bireyselleşmenin olanağını temsil eder. Yaşamın, *bengi dönüşü* anlatan, sürekli olarak kendisini farklı biçimlerle yeniden ve yeniden doğurmasında

olduğu gibi, kendiliğin yıkılması ve yeniden yaratılması, yaşama katılmanın ve onu çoğaltmanın gerekliliğidir. Nietzsche'nin, maskelenmiş Dionysos figürlerinin yazgılarıyla ilişkisi aracılığıyla sorduğu yalın soru şudur: kendiniz olmaya ve gerçeğinizi kucaklamaya cesaretiniz var mıdır?

Nietzsche için yaşamın onaylanması, baştan sona yazgısı sınır-sınır ihlali geriliminde örülen trajik kahramanın yazgısını onaylayan eylemi üzerine kurulu olmalıdır. Nietzsche'nin sonraki metinlerinde *amor fati* ifadesi ile karşılayacağı onaylayıcı eylem, Dionysos'cu unsurun etkinliği olarak ilk kez *Tragedyanın Doğuşu*'nda trajik kahramanın varoluş karşısında aldığı tutuma dair kullanılır ve onun felsefesindeki anlamını sonuna kadar korur. Nietzsche, örneğin *Güç İstenci*'nde kahramanlığı ve trajikliği, aynı anlamda yazgının olumlanmasına dayandıran şu sözleri söylemektedir: "trajik acımasızlıkta kendilerine Evet diyenler kahramanca tinlerdir: onlar acıyı bir zevk olarak deneyimleyecek kadar katıdır" (WP: 450). Peki bu olumlamayı her trajik kahraman için düşünmek olanaklı mıdır?

Nietzsche *amor fati* bağlamında Asikhylos ve Sophokles'i, Euripides'ten kesin bir biçimde ayırmaktadır. Ona göre Euripides'e kadar Oidipus ve Prometheus gibi trajik kahramanlar Dionysos'un maskeleridir (BT: 51). Ancak daha önce ifade edildiği üzere Euripides'le birlikte ise artık Dionysos figürü Sokrates'in maskesi ardından konuşur. Yaşamın acısını yüklenebilen trajik kahramanlar yerine tutkularını dizginleyebildikleri durumda asla bu yükle sınanmayacak olan erdemli kahramanların doğuş öyküsü böylece yazılır.

Nietzsche her ne kadar Aiskhylos ve Sophokles'i birlikte değerlendirse de trajikliğin kendi perspektifinden can alıcı noktasını yakaladığı bir nüansa dikkati çeker. Bu nüans

Oidipus ve Prometheus arasında trajik kahramanın onaylayıcı eyleminin özünü ifade eden "etkin suç" dur. Bu ayrımla Nietzsche, Sophokles'in bilgi ve bilgisizlik arasında dokunan çelişkiler ağına yerleştirdiği Oidipus figürü aracılığıyla farklı bir gerilime işaret etmektedir. Nietzsche açısından Aiskyhlos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyası gerek Apollon-Dionysos birliğinin biçim ve içerik uyumu açısından, gerekse trajik kahramanın eylemliliği açısından Antik Yunan tragedyalarının en yüksek örneği kabul edilebilir.

> Eskiden olduğu gibi, tek tek tüm varlıkların Atlas'ı olma ve onları geniş omuzlarında daha da yukarıya, daha da ileriye taşımaya yönelik bu Titanvari dürtü, Prometheus ve Dionysosçuların ortak vasfıdır. Bu açıdan Aiskhylos'un Prometheus'u, Dionysosçu bir maskedir, öte yandan Aiskhylos'taki yukarıda sözü edilen o anlaşılması güç adalet türü, gören gözlere, onun baba soyunun bireyleşme ve adaletin sınırlarını çizen tanrı Apollon'dan geldiğini gösterir. Aiskhylos'un Prometheus'unun ikili özü, aynı anda hem Apolloncu hem de Dionysosçu doğası dolayısıyla şu şekilde ifade edilebilir: 'Var olan her şey adildir ve adaletsizdir ve her iki bakımdan eşit derecede haklıdır (BT: 51).

Nietzsche, Sophokles'in Oidipus'u ile Aiskhylos'un Prometheus'u arasındaki farkı edilgenlik ve etkinlik olarak belirler. Daha önceki bölümlerde etkin kuvvetlerin Dionysos'la sembolleştirildiği ve Nietzsche'nin felsefesinin en önemli kilit noktalarından birisi olduğu hatırlanırsa dikkatten kaçmaması gereken bu vurgu Nietzsche tarafından şu biçimde dile getirilir:

> Şimdi, pasifliğin görkemini, Aiskhylos'un Prometheus'u etrafında parıldayan etkinliğin görkemiyle karşılaştıracağım. Düşünür Aiskhylos'un burada bize anlatmak istediği ancak sembolik şiirsel imgesinin yalnızca ima ettiği şey, Prometheus'unun pervasız sözleriyle genç Goethe tarafından gözler önüne serilmiştir (BT: 48).

O halde trajik suçun en yüce örneği, kahramanın eylemini bilgisizlikten değil bilerek gerçekleştirdiği ve olanca tutkusuyla suçunu cezasıyla bengi bir biçimde onaylamasını ifade etmektedir. Prometheus, bilgi ve adaletten yana olan tavrıyla Apollon'u (baba tarafından), sonsuz ızdıraba mühürlenmiş yazgısı açısındansa Dionysos'u (ana tarafı diyebiliriz) kendisinde yansıtmaktadır. Eylemin sonuçlarını yani sonsuza dek parçalanma ve yeniden bir olma döngüsünü yüklenebilmesiyle ve bilgeliğiyle Prometheus, Apollon ve Dionysos'un üst üste maskelenmiş halidir. Çünkü ancak bu türden bir olumlamayla dünyayla barışılır. "Varolan her şey adildir/haklıdır ve adaletsizdir/haksızdır, ikisi de eşit ölçüde haklı kılınmıştır. Bu senin dünyan! Buna denir bir dünya! (BT: 51). Bu sözleri, Nietzsche'nin dünyayı güç istenci olarak tanımladığı şu sözleriyle bütünlemek mümkündür:

> (…) bu, benim bengilikle kendi kendini yaratan, bengilikle kendi kendini yok eden Dionysosçu dünyam, çifte şehvetli hazzın bu gizemli dünyası, benim amaçsızca "iyinin ve kötünün ötesinde" olanım, tabii döngünün neşesi bizzat bir amaç değilse; istençsiz olan, tabii bir çark kendisi için iyi istenç hissetmedikçe- bu dünyanın ne olduğunu bilmek ister misiniz? Tüm bilmecelerine bir çözüm? Sizin için de bir ışık, o en iyi gizlenmiş, en güçlü, en cesur, en gece yarısı insanları olan sizlere? - Bu dünya güç istencidir- ve başka hiçbir şey değildir! Ve siz de bu güç istencisiniz- ve başka hiçbir şey değilsiniz! (WP: 550)

Nietzsche'nin *güç istenci* adını verdiği Dionysosçu dünyasında trajik kahramanın öyküsü, oluşun kendisini yıkıp yeniden yaratan bengiliğin girdabını anlatır. Her iki trajik kahraman, bilgi ve bilgelik ilişkisine dair bunun yanı sıra suç bağlamında etkinlik ve edilginlik olmak üzere Nietzsche'nin öne çıkarmak istediği bir farkın göstergesidir. Oidipus'tan farklı olarak Prometheus, yazgısına etkin bir güç olarak katılır. Ancak Nietzsche'nin etkinlik bağlamında Prometheus'u öne çıkarması ile bilginin eylemi öldürdüğüne dair savı birbiriyle çelişik midir sorusu dikkate değerdir. Çünkü yanılsamaya

yol açan görünüşler ve hakikat arasındaki karşılıklı ilişki trajik olanı ifade etmekteyse, bilici Prometheus'un eylemi üzerinde durulmalıdır. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda Prometheus figüründe fark ederek öne çıkardığı bu düşünce, *Şenbilim*'de ve *Böyle Buyurdu Zerdüşt* metinlerinde *üstinsan*ın olanağı *bengi dönüş* öğretisine dönüşür. Bu anlamda Prometheus'un *üstinsan* kavramının önsemesi olduğu savlanabilir. Nietzsche'nin felsefesinde bütünlük kuran bu bağlantıların temellendirilebilmesi için Oidipus ve Prometheus figürleri hakkında daha derinlikli bir çözümlemeye ihtiyaç vardır. Bunun için Nietzsche'nin Prometheus'u öne çıkarmasının nedenleri bu iki trajik figürün kıyaslamasıyla anlaşılabilir.

Sophokles'in[82] tragedyaları, çelişkileri öne çıkarmayı amaçlar. Hem Aristoteles'in hem de Hegel'in tragedyanın en yetkinleşmiş biçimi olarak Sophokles'i örnek göstermeleri, tragedyanın doğasına uygun bir biçimde çelişkiler ağını yansıtabilmiş olmasına dayandırılabilir. Kral Oidipus tragedyasında Oidipus'un çelişkiler ağına nasıl takıldığını anlamak için öncelikle öykünün önemli noktaları hatırlanmalıdır. Oidipus, sıradan bir yurttaş değil, Thebai kralının ve kraliçesinin oğludur. Üstelik soyu Dionysos'a karşı suç işlemiş Kadmos'a dayanmaktadır. Belki de Oidipus'un soyu, nesiller boyu işlenmiş bu suçun iziyle mühürlenmiştir (Erhat, 2003: 226). Bu mühür, annesi İokaste'nin Oidipus'a hamileyken gördüğü bir düş yoluyla ilk işaretini verir. Kör kâhin Teiresias bu düşü, Oidipus'un babasını öldüreceğine yorar. Bu nedenle çocukken, Laios (kölesi) tarafından ayak bilekleri delinerek Kithairon dağında ölüme terkedilir. [83] Toplumundan ve ailesinden dışlanmış ve ölüme atılmış Oidipus'u kurtaran, kölenin ve bir çobanın merhametidir. Laios'un kölesi acıyarak çocuğu bir çobana, çoban da Korinthos kralına

[82] Sophokles (M.Ö. 496-406) günümüze ulaşan eserleri şu şekildedir: *Aias, Antigone, Trakhisli Kadınlar, Kral Oidipus, Elektra, Filoktetes, Oidipus Kolonos'ta* (Latacz: 150-151).

[83] Yunanca ayakları şiş adam anlamına gelen Oidipus'un ayak bileklerindeki izler, tragedyadaki tanınmayı(*anagnorisis*) sağlar (Sophokles, 1941: 82).

verir. İlerleyen zamanda Oidipus, evlatlık olduğu söylentisini duyar ve hakikati öğrenmek için Delphoi'ye gider (Sophokles, 1941: 65). Burada Phoibos (Apollon) ona yazgısındaki mührün ikinci işaretini, yani babasını öldürüp annesi ile evleneceğini kehanetini verir. Bu nedenle Oidipus, Polybos ve Priboia'nın çocuğu olduğunu sandığı için onları kendisinden korumak adına büyüdüğü kenti terk eder. Aldığı haberle deliye dönen, yıkılan Oidipus Thebai yolunda bir yabancıyla tartışarak onu öldürür (Sophokles, 1941: 5). Böylece, kendisine yabancı olan Laios'un gerçekte babası olduğunu bilmeden, ilk kehaneti gerçekleştirir.

Thebai'ye girişinde sorduğu bilmecelere doğru yanıt vermeyenleri öldürerek kentin başına musallat olan Sphinks'le karşılaşması ise Oidipus'un talihindeki hem yükselişin hem de düşüşün anahtarıdır. [84] Oidipus ölçüsüz bilgeliğiyle Sfinksin sorduğu ilk soruyu insan ikincisini ise gündüz ve gece olarak yanıtlayarak kenti büyük bir felaketten kurtarır (BT: 27). Oidipus parlak zekâsı ve gözü pekliği sayesinde elde ettiği "başarıyla" kralı ölen kente kral, dul kalan İaokaste'ye eş olur. Kentin kurtarıcısı "bilge" kral Oidipus ile annesi İoakeste'nin Eteokles, Polyneikes, Antigone ve İsmene adlı dört çocukları olur.

Kral Oidipus tragedyası çok geçmeden kente musallat olan ikinci bir felaket karşısındaki çaresizlikle başlar. Halkını vebadan kurtarmak isteyen Oidipus, çareyi öğrenmek için Kreon'u Delphoi'ye gönderir. Kreon Apollon'un kahininden Laios'un katilinin cezasız kalmasının felaketin nedeni olduğunu öğrenir. Bir ulak aracılıyla iletilen mesaj, Oidipus'un korkunç yazgısıyla arasındaki örtüyü yavaş yavaş indirir.

[84] Sphinks, *Kral Oidipus* tragedyasında koro tarafından "çengel pençeli bakire" ve "kanatlı genç kız" olarak ifade edilmektedir (Sophokles, 1941: 97-43). Sfinks'in sorduğu soru şudur: "Hangi mahluk sabahleyin dört ayakla, öğle üzeri iki ayakla, akşam üzeri üç ayakla yürür?" Oidipus'un insan olarak verdiği yanıt karşısında Sfinks, çılgına dönerek kendisini öldürür.

Gerçekleşmiş kehanet karşısında İoakeste canına kıyar ve Oidipus ise annesinin iğnesiyle gözlerini kör eder. Kızlarıyla karşılaşmasında acı içinde şu sözleri söyler "Yavrularım, gözlerim görürken görmüyordum, hiçbir şey bilmiyordum…" (Sophokles, 1941: 112). Sonrasında ise doğumundan itibaren kentin parçası sayılmamış, ondan atılmış, yabancı Oidipus, yine bu kez lanetlenerek sürgün edilir. Oidipus aslında hep olduğu gibi bu dünyada yersiz yurtsuzdur. Oidipus, korkunç yazgısını üstlenebilme cesaretini göstermiş tek çocuğu olan Antigone'ye yaslanarak felaketine dönüştüğü kenti terk eder ve onun himayesi altında yaşamını gözlerden ırak sürdürür (Sophokles, 1954: 117).

Peki ya kehanet olmasaydı ya da tanrısal bilgiyle haber verilen yazgıdan kurtulma çabası olmasaydı Oidipus'un yazgısı yine de biçimlenir miydi? Oidipus, Sphinks'in bilmecesi karşısında kayıtsız ya da tamamen bilgisiz olsaydı, kehanetin ikinci kısmının gerçekleşmemesi mümkün olur muydu? Seçimler ve zorunluluklar arasında böylesine dokunmuş bir öyküde Oidipus'un yazgının gerçekleşmemesi, doğmamış olmasına eş tutulan bir olanaksızlıktır. Oidipus bu yargıyı şu sözlerle doğrular: "Eyvah, eyvah! Her şey anlaşıldı. Ey aydınlık! Bu seni son görüşüm olsun! Artık herkes bunu biliyor: annemin beni doğurmaması lazımken doğdum, evlenmemem icabeden bir kadınla evlendim, öldürülmeyecek bir adamı öldürdüm (Sophokles, 1941: 97). Bu anlamda Oidipus'un yazgısı, Silenos'un insan için en arzu edilecek şeyin doğmamak olduğu sözlerini doğrularcasına, seçimlerin zorunluluğu nasıl ördüğünü tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır.

Schopenhauer ve Nietzsche açısından bakıldığında da trajik kahraman olarak Oidipus, yaşam karşısında insan varoluşunun öyküsünü anlatmaktadır. Aristoteles'in kathartik etkiyi zirveye taşıyan ölçüt olarak öne sürdüğü *anagnorisis* (tanınma) ve baht dönüşünün eş zamanlı gerçekleşmesinin en iyi örneği olarak *Kral Oidipus* ve *Oidipus*

Kolonos'ta tragedyaları, hakikatin gizemli doğasını (görünüş ve hakikat arasındaki alethik ilişkiyi), insanın varoluşun bu gizemli yapısı karşısındaki kibrini ve çaresizliğini anlatır. Bilgisizlik ve bilgi arasındaki geçişlilikte insani bilginin kırılganlığı öykünün esasıdır. Bilgisizlik, görünüşlerin yanıltıcılığını; bilgi ise eylemle birlikte yanılsama örtüsünün aradan çekilmesini ifade etmektedir. Oidipus'un tutkuları ve özgür seçimi sandığı her eylemi, karanlıkta potansiyel olarak bekleyen hakikati vücuda getiren ve sonunda onu açığa çıkmaya zorlayan güçlü bir çağrıdır. Bir yanı karanlıkta kalan gerçek, Oidipus'un kendiliğini imleyen tutkularıyla ve kararlarıyla yazgısını biçimlendiren gücüdür. Hakikatin gizlendiği yerden gün yüzüne çıkmasıyla Oidipus da kendisi-olmakla yüzleşir. Bu anlamda "İnsanlık durumunun güvensizliği ve insanın körlüğü hakkında bir dramdır bu" (Ansell-Pearson, 1998 :169). Görmek ve bilgi, körlük ve bilgisizlik arasındaki ilişki sanki tersine çevrilir. Bu nedenle tragedyada bilgiye daha yakın kişinin kör Teiresias olması tesadüf değildir. Aynı şekilde bilmeden kendisini düşman belleyen, kendi kendisinin peşine düşen Oidipus'un kendi dehşetine uyandığı anda gözlerini kör etmesi, meselenin görünüşler dünyasındaki varoluşla ilgili olduğunun açık bir kanıtıdır. Oidipus'un öyküsü, bilgi ve bilgisizlik arasında salınmanın, yersiz yurtsuzluğun, benlik, toplumsal statü gibi dünyayı evimiz kılmaya yarayan, kendimizi güvende hissetmemize olanak sağlayan maskelerin altında tutunduğumuz bütün köklerin ne denli kökensiz olduğunu anlatır. En çok da pek çok sorunu bilgisi ve hüneriyle çözen insanın kendi yazgısına karşı çaresizliğinin öyküsüdür bu.

Oidipus'un bilgisizliğinin bilinciyle sonuçlanan yazgısı gibi trajik kahraman Prometheus da insanlık durumunun bilgi yörüngesinde dolanan öyküsüne ışık tutar. Nietzsche açısından Prometheus tıpkı ilk günah anlatısı gibi insan varoluşuna dair çok temel ipuçlarını içinde barındırmaktadır. Öncelikle Nietzsche'nin, Goethe'ye yaptığı atıfla altını çizdiği şey, Prometheus'un sanatçı bir Titan oluşudur. Bunun yanı sıra

Prometheus bir bilicidir ve yer yüzünün gizemli bilgilerine ulaşabilmektedir. Prometheus, kendisinden önceki Titanların Tartarus'a kapatılmalarına duyduğu öfke ve adalet duygusuyla, Olympos Tanrılar düzenini sona erdirecek olan insan soyunu biçimlendirir. İnsanın yazgısının ise Tanrılar tarafından konulmuş ilahi sınırın ihlalinde belirmesine dayanarak Prometheus'un yaratıcı eyleminin amacına ulaştığı söylenebilir.

Prometheus, insanlara duyduğu sevgisinden dolayı Zeus'un insanları cezalandırmak için geri aldığı ateşi onlara armağan etmek gibi büyük bir suç işler. Ölümlü insan soyunun bilgi ile bilgisizlik arasında dokunan yazgısında ateş, kilit bir öneme sahiptir. İnsan ateş sayesinde Tanrılara ve doğaya karşı acziyetinden kültürü meydana getirerek kurtulur ve kendisine güvenli bir yurt edinir. İnsan bilgisinin sınırlarının genişlemesi ve hünerlerinin çeşitlenmesini ifade eden *tekhne,* ateşin ışığında yaşamanın ve onu yönetmenin sonucudur. Ateşin sağladığı bu köklü değişimin kibriyle insan, yazgısına Tanrıların değil, kendisinin hükmedebileceğine karar verir. Bu anlamda ateşin, bilginin ve bilinçlenmenin olanağı olarak değerlendirildiği ve Prometheus'un kendi esareti pahasına insana özgürlüğünü armağan ettiği gözden kaçmamalıdır. Bu anlamda yaratıcı eylemi için kendisini kahramanca feda eden Prometheus'un öyküsü, insan ve Tanrılar arasındaki ilahi yasayı aşmanın zorluklarını göğüslemeyi anlatır.

Nietzsche Prometheus söyleni ile Sami dinlerdeki ilk günah arasında hem bir ortaklık hem de önemli bir nüans olduğunu belirtir. Ona göre Prometheus efsanesi, tüm Ari halklar topluluğuna aittir ve onların trajik olana ilişkin derin sezgilerinin ve yeteneklerinin kaydıdır (BT: 49). Nietzsche, bu iki mit arasında erkek ve kız kardeşlik bağı kurulabileceğini ifade eder. Bilindiği üzere Havva ve Adem'in Tanrıya karşı işlemiş olduğu ilk günah, kendilerine konulmuş tek ilahi yasağın ihlalini anlatır. Tanrı ya da Tanrılarla insan varlığı arasına çekilen ilahi sınırın metaforu, Antik Yunan'da ateş, Sami'lerde ise elmadır. Buna göre Aden'de insana yasaklanmış olan tek şey, iyiliği ve

kötülüğü bilme ağacı olarak tanımlanan elma ağacının meyvesidir. Tanrı ve insan arasındaki ilahi sınırı sembolize eden elmanın yenmesiyle ilgili yasak çiğnendiği takdirde insanı bekleyen ceza ise ölümlü olmaktır. Şu pasaj eşliğinde önemli noktalar tartışmaya açılabilir:

> Ve Rab Allah dedi: İşte, adam iyiyi ve kötüyü bilmekte bizden biri gibi oldu; ve şimdi elini uzatmasın ve hayat ağacından almasın, ve yemesin ve ebediyyen yaşamasın diye- böylece Rab Allah onu Aden bahçesinden, kendisinin içinden alındığı toprağı işlemek için çıkardı. Ve adamı kovdu; ve hayat ağacının yolunu korumak için, Aden bahçesinin şarkına Kerubileri ve her tarafa dönen kılıcın alevini koydu (Tevrat: 2-3).

Nietzsche iki kültürün kodlarına bağlı olarak ortaklıklarına rağmen sınır ihlalindeki farkı Antik Yunan'da suç ve Samilerde günah olarak tanımlar. Havva'nın ve Adem'in elmadan yedikleri için artık Tanrı/Tanrılar gibi olduğu ve bu nedenle yaşam ağacından uzaklaştırılmaları gerektiği salık verilir. Alıntıda açıkça belirtildiği üzere insana yasaklanmış şey aslında tanrısal bilgidir. Başka deyişle insan ve tanrısal varlıklar arasındaki temel fark bilgidir. İlk günah, bir yandan ihlal ettiği kutsal yasayla insan soyunun bilgiye kavuşarak yükselmesini, bir yandan da cennet bahçesinden atılmayı belirleyen kırılmadır. Bu anlamda insanın kendisinin bilincine (tanınma) vardığı anda artık ölümlülüğün getirdiği türlü dertlere göğüs germek zorunda kalacağı baht dönüşümü başlar. İnsan varlığının yazgısındaki keskin değişim, ölümsüzlükten ölümlülüğe doğru yer yüzündeki yolculuğunun fitilini ateşler. Bununla birlikte yer yüzündeki macerasında insana eşlik eden bilgi ve öğrenme kapasitesi, Tanrısal buyruğun belirlediği ölçülerde sınırlandığı takdirde cennete geri dönüşün anahtarıdır. Başka deyişle dünyaya atılan insan bir ceza olarak bütün yaşamını dinsel yasaklar doğrultusunda yaşamaya mahkumdur.

Nietzsche, ilahi sınırın ihlaline dair kurduğu bu benzerlikle, insan varlığının soylu yükselişinin hep bir suç yoluyla gerçekleştiğinin altını çizer. Oidipus'un ve Prometheus'un trajik suçları bilgeliğin aşırılığıyla, sınır yoluyla belirlenen iktidar alanına geçerek, oradan kendilerine yasaklanmış olanı almaktır. Nietzsche'nin öne çıkardığı ayrım, Prometheus'un ihlali bilerek gerçekleştirmesi ve sonsuza dek sürecek cezasından kurtulma fırsatı varken eyleminden vaz geçmemesinde belirmektedir. Prometheus bedeliyle birlikte eylemini sahiplenmeye devam etmekte, yazgısını bengi bir biçimde olumlamaktadır. İnsanı yaratarak zaten Olympos Tanrılar düzenini alaşağı edecek tohumları ektiği ve Zeus'un çocuklarından birisi tarafından iktidarından edileceğini bildiği için yüreğinde kine yer yoktur. Bunun yanı sıra "ateşi vermek" ve bilgeliğini insanlarla paylaşmak, etkin suçun önemsenmesi gereken belirleyici diğer yönüdür. Nietzsche için trajik kahraman olarak Prometheus'un yaratıcı eylemi ve acısı, gücün aşırı doluluğundan, bolluğundan kaynaklanmaktadır. Titan Prometheus'a karşı Tanrılar kralı Zeus'un eylemliliği, temelde güç yoksunluğunun acısından kaynaklandığı için kurnazca, zorba ve yasaklayıcıdır. Bu nedenle Prometheus'un kendisinden zayıf olan insanlar karşısındaki cömertliği, en yüksek olumlayıcı değerlerin yaratıcısı olan *üstinsan*ın eylemliliğinin önsemesidir. *Üstinsan*ın üreteceği değerler yer yüzüne anlamını kazandıracağı gibi kendi değerini yaratma becerisi olmayan sürü insanın da yaşamını yükseltecektir (BSZ: 6, 54).

Prometheus, insanın içinde taşıdığı titanca gücü ve ona yükselme potansiyelini anlatırken, Oidipus figürü ise, görünüşler dünyasındaki insan varoluşunu serimlemektedir. Oidipus yazgısından kaçarken kendisine dair bütün bilgisinin bir yanılsama olduğuyla yüzleşmek zorunda kalır. Bu nedenle aslında Sophokles bir yandan Aiskhylos gibi *moira*'yı (yazgıyı) tepeye yerleştirse de insanın bilgeliğinin hep perspektifsel olduğunu vurgular. Oysa Prometheus'un bilgeliği, kozmik bir perspektiften

yaşamı görme olanağıdır. Prometheus, durmadan alçalan ve yükselen fırtınalı bir denizi andıran görünüşler dünyasında kendiliğini yaratıcılıkla ortaya koyma ve eylemine kahramanca sahip çıkma iradesidir.

Peki, bilgi ve bilgisizlik arasında Antigone'nin yazgısı nasıl değerlendirilebilir? Antigone, Prometheus ve Oidipus arasında bir trajik kahramandır. Aktif suç bağlamında Dionysos'un maskesi olan Antigone, enteresan bir konuma yerleşir. Bu açıdan bilgeliği Oidipus'tan farklı olarak tıpkı Prometheus gibi suçunu, bedelini bilerek seçmesi bakımından önemsenmelidir. Antigone, Nietzsche'nin öne çıkarmak istediği değerlerin bir bütününü tek başına sembolize eden Prometheus figürüyle karşılaştırıldığında, meselenin yalnızca bilerek işlenmiş suça dair olmadığının göstergesidir. Babasının bilmeden işlediği suçun iziyle dünyaya gelen Antigone, tanrısal ve insani yasa arasındaki çelişkiler odağına maruz bırakıldığı durumu tümden reddeder. Oidipus'a nazaran, Antik Yunan gibi köleci ve ataerkil bir toplumda bir kadın olması dolayısıyla büyük bir meydan okumayı gösterebilen bir trajik kahramandır. Oidipus'un büyük suçu baba katlinin ve ensest yasağının ihlaliyken Antigone'nin suçu, her kültürün oluşumunda temelde duran, öldükten sonraki ritüelin yerine getirilmesiyle ilgilidir. Yani Antigone, ölümlüler olarak belki de yer yüzüyle barışmanın bir sembolü olarak doğaya yabancılığımızın bittiğini ilan etmekte ve son kez kedimize hak gördüğümüz toprağa girme, onunla örtünme hakkını savunmaktır. Antigone, kardeşliğe ya da en genel anlamda insana karşı vicdani olarak sorumlu olduğu (tanrısal) yasa ve kentin yasalarına itaat zorunluluğu arasında seçimini, bedelinin ölüm olduğunu bilmesine rağmen gerçekleştirir. Üstelik Kreon'un onu kapattığı zindanda ölümü beklemek yerine bu zorunluluğu yine ve mutlak suretle reddeden Antigone kendisine bırakılan tek seçeneği devreye sokar. Antigone intihar eder; yani oyunu iptal eder (Sophokles, 1946: 61).

İntihar ne Schopenhauer ne de Nietzsche için *maya*ya sarılı dünyaya yazgılı olmak bakımından bir seçenektir. Nietzsche yaşam yerine ölümü arzulamanın *décadence* semptomu olduğu gerekçesiyle bu fikre tümden karşıdır. Antigone yaşamını sonlandırmamış olsaydı Nietzsche için Prometheus gibi aktif suçun göstergesi olarak ele alınabilirdi. (Belki de bu sebeple Nietzsche, Antigone'ye karşı suskundur. Antigone bir ölümlü olarak tıpkı Nietzsche'nin kendi trajik yaşam öyküsünde olduğu gibi ancak ölümün sonlandıracağı acısını yaşamaya devam etmeliydi. Prometheus'un ızdırabını, ciğerini yiyen kartalını her gün beklemesi gibi…) Trajik kahraman olarak Aias da intihar ettiği gerekçesiyle Antigone ile aynı sebepten *amor fati* örneği olarak kabul edilemez. Bunun yanı sıra Orestes işlediği suçun sonsuz döngüsünden Apollon'un ve Athena'nın eylemin suç olmadığı yargıları sayesinde kurtulmanın yolunu bulur (Latacz, 2016 :115). Elektra ise arzusunu Orestes'e yükleyerek eylemin gerçek faili olmadığı için Nietzsche'ci bir figür sayılamaz.

Nietzsche, Euripides'e dair değerlendirmelerini *Bakkhalar* tragedyasına dayanarak serimlemektedir. Dionysosçu ruhun tragedyadan kovulması bağlamında Euripides'i hedef tahtasına yerleştiren çıkarımların *Bakkhalar*'dan türetilmesi ise stratejik bir seçimdir. Çünkü, bütün yaşamı boyunca Sokrates'in felsefesini uygulama misyonunu yüklenmiş olan Euripides, bu tragedyasında trajik kahraman olarak Pentheus'un karşısına Dionysos'u koyar ve sanki düşüncelerini değiştirmişçesine Dionysos'a saygı duruşunda bulunur. Tıpkı Sokrates'in ölmeden önce bütün yaşamı boyunca sanata karşı yürüttüğü mücadelenin pişmanlığıyla müziğe yönelmesi gibi. Nietzsche Euripides'in özellikle bu metnini seçerek ilk bakışta düşünsel bir sapmaymış gibi değerlendirilebilecek bu örneğin tam da Dionysos maskesiyle ironik biçimde Dionysos'un ortadan kaldırılmasını gösterebileceğini düşünmüş olmalıdır. Nietzsche'ye göre *Bakkhalar* bize Dionysos'un gücünü gösterse de aslında onu alttan alta kendisine karşı önlem alınması gereken bir

tehdit olarak konumlandırır. Çünkü Apollonik görünüşlerin yanıltıcılığı, *Bakkhalar*'da bu kez Diyonizyak sanrı biçiminde kendisini göstermektedir ve özellikle kadınları olmak üzere insan soyunu kendi içinden fetheden dehşetengiz tehlikelerin içine atmaktadır. Bunun ötesinde daha da önemlisi bu tragedya Apollonik unsurların Dionysosçu olan unsurlara üstünlüğü sebebiyle hali hazırda ölmekte olan tragedyadaki çürümenin geri döndürülemez boyutta olduğunun göstergesidir.

Nietzsche için tragedyayı doğuran Apollon-Dionysos yalnızca tragedyanın doğumunu sağlayan birliktelik değil; aynı zamanda psikolojik yapımızı, inançlarımızı ve değerlerimizi oluşturan güçlerdir. Üstelik insan varoluşuna içkin bu güçler, estetik ve etiğin aristokratik bir biçiminin aynası olan Antik Yunan kültürünün olanağıdır. Bir yüzü düş, bir yüzü esrime olan birbirine ait Apollon ve Dionysos, Euripides'ten önce birinin yüceltilerek diğerinin inkarıyla farklılaşmıştı. Nietzsche'nin Sokratik çöküş olarak nitelendirdiği etki ise, hali hazırda farklılaşmış bu ilişkideki geri dönüşü olmayan bozulmaya işaret eder. Apollon-Dionysos geriliminin ussallıkla kesintiye uğratılması bağlamında Sokrates'le birlikte gündeme gelen yeni kültür (Helenistik) kendisini özellikle tragedyada gösterir. Nietzsche için, kendi içgüdüleriyle kavgalı ve zayıf tipler olan Sokrates ve Euripides'in nasıl olup da şairlerin kutsal şarabını dökmeye cesaret edebildikleri ve trajik kültürün yazgısında bu denli büyük bir rolü hakkıyla oynayabildikleri açıklanması gereken bir sorundur. Nietzsche, Sokrates'in zayıflığından doğan daymonu ile ilişkisine dayanarak sözü edilen değişimi, içgüdünün yaratıcılığı ve bilincin olumsuzlayıcılığının tersine çevrilmesi olarak tespit eder. Sokrates'te içgüdü eleştirel, bilinç ise yaratıcı olur (BT: 66).

Yaratıcılığın içgüdü yerine bilince bağlandığı bu türden bir ussallık, trajik olanı tamamen sessizleştirir. Bu anlamda hem Sokrates hem de Euripides ussallık üzerinde

yükselen bir etik ve estetik idealiyle Antik Yunan kültürünün aristokratik yapısına karşı inşa edilen yeni kültürün ustalarıdır. Kurulan yeni metafizik oyun alanı "gücünü" bilgi, etik ve iktidar üçgeninde üretilen bir söylem ağında, içine hiçbir şey almayacak denli sıkı örülmesine borçludur.[85] Bu ilişkide dışarda kalan Dionysos olduğu kadar Apollon'dur da. Bunun Nietzsche için önemi, dokunan yeni yanılsama örtüsünün geçişliliğe izin vermeyen bir yapıda olmasında yatmaktadır.

Peki, Euripides'in tragedyaları akıl, erdem ve mutluluk eşitliğini tragedyaya nasıl temsil eder? Pek çok farklı açıdan değerlendirilebilecek olan bu soruya Nietzsche'nin bakış açısından eşitlik kavramı bağlamında yaklaşılmalıdır. Euripides'in tragedyadaki esas dönüştürücü etkisi, bariz bir biçimde bengi adaletin ve *moira*nın yerine, eşitlik idealiyle biçimlenen yeni adaleti tesis etmek üzerinedir. Bu anlamda Dionysos'u alaşağı etmeye çalışan bu ittifak esasında, Apollon'la ışıldayan adaleti yok ederek bu emeline ulaşır. Böylece *décadence*'ın tipleri olarak Sokrates ve Euripides'in, aristokratik Yunan kültürüne karşı yükselttiği demokrasi bayrağı, eşitlik iddiasına dayanır.

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda öne sürdüğü tezlerle paralellik gösterdiği için tragedyanın ölümüyle ilgili sürecin tanığı olan Aristophanes'e *Kurbağalar* oyunu temele alınarak başvurulabilir. Euripides'in eşitlik idealini tragedyada nasıl ilmek ilmek dokuduğunu, Aristophanes'in eleştirisine dayanarak açımlamak mümkündür. Aristophanes'in Euripides'i alaya aldığı *Kurbağalar*, Dionysos'un hakemliğinde, Aiskhylos ve Euripides arasında hangisinin daha iyi şair olduğunu sorgulayan bir komedyadır. Buna göre eski şairlerini özleyen Dionysos en yetkin şairi yer yüzüne geri döndürmek üzere ölüler diyarına iner. Yani oyun, tragedyanın öldüğü ve ortaya çıkan

[85] Bu cümle Michel Foucault'nun özneleşme süreçlerinin bilgi, iktidar ve etik ağı içerisinde üretildiğine dair yorumu, beslendiği kaynak dolayısıyla Nietzsche'ye atfedilmektedir.

yeni kültürün eskisini ikame edemediği tespitiyle başlar. Üstelik bu arayış yalnızca sanatla ilgili bir özlem değil, aynı zamanda yurdun selameti, kentin onurlu değerlere sırtını yaslaması için bir ihtiyaçtır (Aristophanes, 2011: 73).

Sophokles, Aiskhylos'un takipçisi olduğu için yarışmaya ancak üstadı (Aiskhylos) yenilirse dahil olacaktır (Aristophanes, 2011: 43). Dördüncü perdede Aiskhylos, "balta girmemiş orman şairi", "yularsız, zapta rapta gelmez, çenesi düşük, şatafatlı sözcükler demeti uydurukçusu" olmakla; Euripides ise "laklakiyetçi, dilenciler şairi, çul yamacısı" olarak birbirlerini suçlarlar (Aristophanes, 2011: 46). Yarışma başlamadan önce Aiskhlos'un Dionysos'la güçlü bağına daha önce işaret ettiğimiz Demeter'e dua etmesi, Euripides'inse kendi kendisine dua etmesi ise gelenekle hatta tiyatro tanrısı Dionysos'la olan kavgasının göstergesidir. Euripides'in duası şu şekildedir: "Ey gök kubbe, besin kaynağım benim, Sen ki benim dilimi döndürürsün, Ve sen ey deham, benzersiz, Koku alma yeteneğiyle burun deliklerim, Sözlerimin fırtına gibi esmesine, Yardımcı olun! (Aristophanes, 2011: 48).

Euripides'in yapı bozuma uğrattığı gelenek, soyluluğun üst sınıfa ait değişmez bir nitelik olduğunu garanti eden kültürel kodların bütünüdür. Euripides'in eşitlik ideali bağlamında tragedyada yaptığı en önemli değişiklik ise trajik kahramanlarla temsil edilen soyluluğun tahrip edilmesidir. Bunun karşısında yükseltilen yeni değer, hakiki soyluluğun ancak logosu (hem akıl hem söz anlamında) doğru kullanabilen erdemli ruhlara eşlik eden bir nitelik olduğunu savunur. Çünkü Euripides'e göre "Kutsal olana üstün gelebilecek tek bir şey vardır: Söz!" (Aristophanes, 2011: 70). Bu değer, Euripides'in oyunlarında soylu kişilerin aklını kullanmak bakımından ne denli zayıf olduklarını gösteren davranışlarla, uygunsuz kıyafetler ve kullanılan dil aracılığıyla açığa vurulur. Buna karşılık trajik kahramanın yazgısında ancak zorunluluğun yerine

gelmesinin piyonları olan alt sınıftan insanların, kadın ya da kölelerin rolleri etkinleştirilir. Aristophanes, bu önemli değişikliği vurgulamak için Euripides'i şu şekilde konuşturur:

> Ondan sonra bende ilk dizeden başlayarak öyle hiçbir şey yapmadan durmak diye bir şey söz konusu değildi. Kadın, köle, efendi, kız ve ihtiyar…hepsi söz söylerdi…Apollon hakkı için, yaptığım gerçekten demokratik bir şeydi!...Ondan sonra(seyircileri göstererek) ben öğrettim onlara söz söylemeyi…ince kuralları kullanmayı, sözcükleri özenle eğip bükmeyi, kulak vermeyi, müşahede etmeyi, idrak etmeyi, lafı değiştirmeyi, tetikte olmayı ve her şeyi göz önünde bulundurmayı (Aristophanes, 2011: 51-52).

Buna karşılık Aiskhylos'un merkeze koyduğu soylu trajik kahramanlara ve onları konuşturduğu dile dair savunusu ise şöyle ifade edilir: "Ey zavallı…yüce fikir ve idealler uygun sözcüklere büründürülmelidir. Kahramanların öte bir dil konuşması da doğaldır, onlar bizden daha resmi giyinirler zaten.. İlk olarak kraliçelere çul giydirdin, seyircinin göz yaşı keselerini harekete geçirmek için" (Aristophanes, 2011: 56) Euripides'i duygu sömürüsü yapmakla suçlayan Aiskhylos, Euripides'in oyunlarının aynı dizgenin tekrarı olduğunu dile getirir. Ona göre Euripides'in her proloğu alakasız bir biçimde "zeytin yağı şişesini kaybeder" cümlesi ile bitebilir (Aristophanes, 2011: 62). Euripides ise Aiskhylos'u aynı anlama gelen ifadeleri art arda kullanmakla, yani totoloji yapmakla suçlar (Aristophanes, 2011: 60) Karşılaşmanın can alıcı noktası ise trajik olanın özüne ilişkindir. Euripides'in kutsallığa üstün gelebilecek tek şeyin söz olduğu ifadesi karşılık "Aiskhylos: yalnızca bir tanrı hediyelerini küçümser: Ölüm!" der. İnsanlık durumunun en büyük felaketi olan ölüm, tragedyanın Dionysosçu ruhunu yansıtır. Sonuçta yarışmayı Aiskhylos kazanır (Aristophanes, 2011: 70-74). Aiskhylos, yer yüzüne gitmeden önce de tıpkı yaşarken olduğu gibi yer altını sanat işlerinde kendisinden sonra gelen Sophokles'e emanet eder. Oyun koronun şu sözleriyle biter: "…Demek ki Sokrates'le oturup gevezelik

etmemek, Yüksek eğitimin değerini bilmek, ve Tragedya için en iyisini yapmak gerekiyormuş (Aristophanes, 2011: 75-76).

Nietzsche'ye göre eşitlik ancak efendi karşısında kölenin ya da güçlü karşısında zayıfın başka bir seçeneği olmamasından kaynaklanan talebi olabilir (D: 68; WP: 20, 32, 407). Bu anlamda Sokrates'in ve Euripides'in savunuculuğunu yaptığı değerler ahlaki olduğu kadar sınıfsaldır. Sokrates'in köleye geometri problemi çözdürerek akıl sahibi olduğunu ispat etmesi gibi Euripides de köle ve efendi arasındaki ilişkinin doğuştan getirilmiş bir haksızlık olduğunu, önemli olanın akıl ve mantığın ışığında parlayan ruhsal soyluluk olduğunu savunur. Bu nedenle Euripides tragedyalarında soylu kahramanlar yerine alt tabaka sayılan kadınlar, köleler ve esirler akılca üstün konuşabilirler. Ya da üstünlük, akıl ve mantığın köleden yana olması gerekçesiyle tersine çevrilebilir. Tanrılar ya da soylu sınıfını temsil eden trajik kahramanlar ise, akıl yerine tutkularıyla hareket ederek hayatlarını felakete sürükleyebilirler.

"Akıl yetisiyle donanmış herkes uygun yöntemlerle hakikate erişebilir ve iyi bir yaşam sürebilir." biçiminde ifade edebileceğimiz Sokratik iyimserlik, Euripides tarafından halkı eğitme amacıyla düzenlenmiş yeni tragedyanın yapısının ana fikridir. Tragedyanın odak noktası artık, "eğitilmesi gereken" seyircidir. Bu yaklaşım tragedyanın bütün unsurlarını yapı bozuma uğratır. Tanrılar, yarı tanrılar ya da soylulardan oluşan trajik kahraman motifi niteliksel olarak seyircinin anlayabileceği düzeye, yani kendisine indirgenir. Nietzsche bu dönüşümü seyircinin sahneye çıkması biçiminde dile getirir (BT: 55-56).

Euripides tıpkı Sokrates gibi sıradan insanları Dionysosçu ızdıraptan koruyan bir kurtarıcı rolünü kuşanır. *Kurbağalar*'da Euripides'in bir şairin hayranlık duyulacak

özelliklerini sıralarken maharet, öğreti ve şehirde yaşayan insanları iyileştirmek! (Aristophanes, 2011: 53) gibi yeni ölçütler belirlediği söylenmektedir. Nietzsche'nin pek çok kez ifade ettiği gibi ancak hastalanmış bir kültürde iyileştiriciler türer ve hastalığın nedenleri ile sonuçlarını birbirine karıştırdıkları için bu kişiler iyileştirici değil hastalığın daha da yayılmasına sebep olan eşitlik gibi düşünceler geliştirirler. Ancak eşitlik ve aydınlanma gibi sempati uyandıran, geniş kitlelerce tereddütsüz kabul edilebilecek değerler, içlerinde büyük bir tehlike barındırırlar (WP: 141-142; AS: 52). Nietzsche bu tehlikeye işaret edebilmek için aydınlatıcılık, kurtarıcılık ya da iyileştiricilik gibi misyonların aslında bir üstünlük duygusundan kaynaklandığını ileri sürer. Ona göre eşitlik fikrinin tamamlayıcısı olan aydınlatıcılık misyonu, sanıldığının aksine kendisini yığından üstün görmekle ilgili bir tavrın dışa vurumudur. Bu sebeple eğitilmek üzere seyirci tayin etmenin anlamı, onu erdemlilikle eş tutulan bilgeliğin pasif alıcısı olmaya hapsetmek demektir. Yani Euripides, seyircinin konumunu eğitilmek üzere sabitler. Bu anlamda aklın etkinleştiği her durumda olduğu gibi Euripides de birleştirici değil, ayırıcı bir tragedyanın yaratıcısıdır. Bu anlamda Novalis'in "şiir aklın açtığı yaraları onarır" sözü tekrar hatırlanmalıdır. Novalis'in sanatın birleştirici aklınsa ayırıcı özelliğine yaptığı vurgu, Nietzsche'nin temel savıyla örtüşür. Euripides eliyle Aiskhylos ve Sophokles tragedyalarındaki Dionysosçu unsurun tragedyadan atılması, yanılsama örtüsünün yırtılmasıyla ulaşılan birliğin de olanaksızlaşması demektir. Seyircinin gündelikliliğinden çıkarak trajik kahramanın yazgısına katılması, onunla bir olması yerine; trajik kahramanın bilinçsiz bilgeliğinin yol açtığı sonuçlardan ibret alması beklenir. Bu amaçla Euripides, Dionysos'u trajediden aldığında geriye kalan dil ve anlam dünyası, neden-sonuç ilişkisidir. Bu bağlamda tragedyanın özüne tamamen aykırı olan mutlu sonla biten *Alkestis* oyununa dair şu karşılaştırma yapılmaktadır:

> (…) Euripides'in trajik kavrayışı farklıdır. İşte Alkestis bunu gösteriyor. İnsanın tam da en iyi için uğraşarak kendi felaketini hazırlaması demek olan, trajik'e ilişkin eski kural, gerçi burada da geçerli. Ama felaket'in ne olduğu konusunda Euripides, artık Aiskhülos ile Sofokles gibi düşünmüyor. Ona göre artık önemli olan salt olayın kendisi değildir. Euripides için önemli olan, olay öncesi insanların içinden neler geçtiği ve olaydan sonra neler olduğudur. Dolayısıyla o, felaketi çeşitlendirir. Felaketin koşullarını ve sonuçlarını irdeler. Böylece Euripides'te gerekçelendirme de başka bir ağırlık kazanır…
>
> Euripides'te ise başka türlü ve başka hedefe yönelik gerekçelendirme yapılıyor. Seyirci, sahneden sahneye daha da derinleşerek, çatışan görüşler, yargı olanakları ve duygular denizinin içine fırlatılmaktadır (Latacz, 2016: 294-295).

Dünyaya ilişkin kurgunun kesintiye uğraması gerekirken, Euripides'le birlikte seyirci kesintisiz bir neden sonuç ilişkisine tabi tutulur. Sonuç olarak geçmiş ve gelecek arasındaki ekstatik gerilimde yazgısının sorumluluğunu yüklenebilmeyi ifade eden Helen neşesi yerini, geçmişi ve geleceği bir yük olarak gören ve hiçbir sorumluluk üstlenmeyi bilmeyen "kölelerin neşesi"ne bırakır (BT: 57). Açıkça anlaşılmaktadır ki zayıf varoluşları sebebiyle ne büyük eylemleri gerçekleştirebilecek ne de geçmiş-şimdi-gelecek zamanın girift yapısında eylemlerinin sorumluluğunu yüklenebilecek olan kölelerin coşkusu *amor fati*'ye karşıttır.

SONUÇ

"Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* Eserinde Estetik Yaşamın Soykütüğü" adlı bu tez, Nietzsche felsefesinin bütününe nüfuz etmiş olan, yaşamın yalnızca estetik olarak haklı kılınabileceği savını, *Tragedyanın Doğuşu*'nun soykütüğü aracılığıyla serimler. Çalışmada kayıp bir sanat türü olan antik Yunan tragedyasının doğumunun, ölümüne referansla aydınlatılmaya çalışıldığı bu metnin, yani *Tragedya'nın Doğuşu*'nun, temele alınması Nietzsche'nin metne ilişkin iki önemli tespitine dayanmaktadır. Bunlardan ilki; Nietzsche, T*ragedyanın Doğuşu'*yla, felsefe tarihinde yaşamın olumsuzlanması (*décadence*) olarak açığa çıkan iyimserlik ve kötümserlik kısır döngüsünü kırdığını ikincisi; yaşamın olumlanması için "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" ifadesiyle dile getirdiği amacını, *Tragedyanın Doğuşu*'nda gerçekleştirdiğini belirtir. Bu amaçlar, Nietzsche'nin Dionysosça olanın ve Sokrates sorununun anlamını keşfetmesi sayesinde başarılır (EH: 60-61).

Nietzsche, Batı metafiziğinin hakikat ve özne merkezinde gelişen düşünce geleneğinden radikal bir eleştiriyle kopuşunu sağlayan yeni düşünce biçimini Dionysosçu kötümserlik olarak adlandırır. Aşkınsal bir gösterilen etrafında örgütlenen düşünce geleneğinin çöküşü (*décadence*) Avrupa Nihilizmi'yle sonuçlanır. İşte "Tanrı öldü" sözüyle dile getirilen, aşkınsal bir gösterilenin yokluğunda yaşanılan bu, düşünme kültürünü felç eden krizdir. Nietzsche çağının en büyük sorunu, kültürün çöküşüne çözüm üretmek ve sonuç olarak Nihilizm'i aşmaktır. Bu anlamda Dionysosçu kötümserlik hem *décadence*'ın hem de onun kaçınılmaz yazgısı "Avrupa Nihilizmi"nden çıkışın umududur. Yaşamı olumlayan yeni kültürü yaratarak Nihilizm'i aşmak içinse öncelikle, yaşamı olumsuzlayan değerlerin kökenine inmek gerekmektedir. Bu nedenlerle Dionysosçu kötümserliğin manifestosu olarak ele alınabilecek olan *Tragedyanın Doğuşu,*

Nietzsche'nin felsefesinde önemi değişmeyen iki önemli kaygısına yanıt oluşturur: 1. *Décadence* sorunu 2. Bu sorunun kökenini aydınlatan, çözümünü oluşturan ve *amor fati*'de görünür kılınan Dionysosçu kötümserlik olanağı.

Nietzsche, Antik Yunan tragedyasına dair felsefe tarihinde ilk kez kendisine ait olan iki önemli tez öne sürer. Bunlardan ilki tragedyanın Apollon-Dionysos birliğinden doğduğudur. İkincisi ise Sokrates-Dionysos karşıtlığının tragedyayı öldürmesidir. Apollon-Dionysos birliğinden Sokrates-Dionysos karşıtlığına evrilen süreci açığa çıkarmak, yalnızca tragedyanın doğuşunu ve ölümünü değil aynı zamanda bütün değerlendirmelerimizin kökenine yeni bir perspektif sunan düşüncenin korunu oluşturur. Böylece Nietzsche, antik Yunan'dan kendi çağına uzanan ve aşılması gereken en büyük sorunu kültürün *décadence*'ını teşhis etmek bağlamında ortaklaştırır. Buna göre tragedyanın ölümünü, Tanrının ölümüne bağlayan, insanın yaşamla ilişkisindeki farklılaşmaya işaret eden ve yaşamın olumsuzlanmasındaki kökensel yabancılaşmadır. Nietzsche'nin son yazdığı metinler olan *Ecce Homo* ve *Putların Batışı*'nda yer alan bu tespitlerle *Tragedyanın Doğuşu* değerlendirildiğinde önemli bir farklılık göze çarpmaktadır. Buna göre Nietzsche'nin felsefesine kaynaklık eden metinlerde Dionysos'un ve *décadence*'ın merkezi rolüne karşın Apollon'un sonraki metinlerde çok daha az anılması, yorumcular tarafından işaret edilen farklılıklardan birisidir. Ancak aslında Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda Apollon-Dionysos ve Sokrates-Dionysos ilişkisindeki değişimle, Dionysos'un bastırılmasını göz önüne sermeye çalışsa da aynı zamanda devre dışı kalanın ve gözden yitenin Apollon olduğunu da savunmaktadır. Bu farkın izinin sürülmesi ve Dionysos kavramının gölgesi altında kalan Apolloncu olanın anlamının tartışılması tezin problematiğini oluşturmaktadır. Nietzsche'nin motivasyonunu ve amaçlarını temsil eden bu tespitleri çıkış noktası alan çalışma, Apollon-Dionysos birliği ve Sokrates-Dionysos karşıtlığında ortaya koyulan süreci,

Nietzsche felsefesinin bütünselliği içerisinde açımlanan *üstinsan, bengi dönüş, güç istenci, amor fati, décadence* gibi anahtar kavramlar eşliğinde irdelemektedir. Bu bağlamda tez, Apollon-Dionysos ve Sokrates-Dionysos ilişkisinin Nietzsche'nin anahtar kavramlarının önsemesi *(foreshadowing)* olduğu ve esas bozulmanın Apolloncu olanın yapısında meydana geldiği savını savunmaktadır.

Çalışmanın *İyimserliğin ve Kötümserliğin Ötesinde "Tragedyanın Doğuşu"nun Kökeni* başlıklı birinci bölümü, *Tragedyanın Doğuşu*'nun geri planını biçimlendiren, özellikle iyimserlik ve kötümserlik bağlamındaki tartışmaları ana hatlarıyla betimlemektedir. *İyimserlik Bağlamında Winckellmann'dan Lessing'e: Laokoon'un Çığlığı* başlığında sanatın doğasını ve amacını açıklayan teorilerin, ussal ve ahlaki temeller üzerinde yükseldiğine işaret edilmektedir. Çıkış noktasını belirleyen amaç, Antik Yunan'dan itibaren sanat felsefesinin başat problemi olan sanatın kökeni ve türlerinin hangi ölçütlere göre belirlenmesi gerektiğiyle ilgili görsel ve görsel olmayan sanatlar arasındaki farklar üzerinde yürüyen tartışmanın, Nietzsche tarafından nasıl Apollon ve Dionysos bağlamında adım adım varoluşsal bir kökene doğru çekildiğini serimlemektir.

Çalışmanın *Kötümserlik Bağlamında Nietzsche'nin Schopenhauer Eleştirisinin Kökleri* başlığı altında, yaşama karşı üretilen değerlerin epistemolojik ve ontolojik açıklamalardaki temeli tartışılmaktadır. Modern felsefenin özneyi temele alarak yeniden kurduğu bilgi anlayışının iç çelişkilerini aşmayı amaçlayan Nietzsche, meselenin esasının hakikat sorununda yattığını iddia etmektedir. Ona göre hakikat istencinin açığa çıkma biçimleri olarak bilginin kesinliğinin iki temel dayanağı olan özne ve hakikat, birer keşif değil icattır (*erfindung).* Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* ile Batı metafiziğinin iki büyük icadı olan hakikat ve özne merkezinde gelişen, yaşamı iyimserliğe ya da kötümserliğe mahkûm eden gelenekselleşmiş düşünme biçiminden ayrılmaktadır. Çünkü birbirine

karşıt konumlanan iyimserlik ve kötümserlik tutumlarının Nietzsche açısından yaşamın olumsuzlanması (*décadence*) bağlamında bir ortaklığı bulunur. Bu anlamda *Tragedyanın Doğuşu*, aynı zamanda iyimser dünya görüşünün teorisyenleri olarak düşünülebilecek Sokrates, Platon, Aristoteles, Descartes ve Kant olmak üzere felsefe tarihinin büyük dönüşümlerini temsil eden filozoflarına karşı bir meydan okumanın başlangıcıdır. Bu cephenin karşısında kötümserliğin temsilcisi olarak Hindu ve Budist felsefelerin etkisi altındaki Schopenhauer felsefesi yükselmektedir. Schopenhauer'un isteme ve tasavvur kavramları etrafında geliştirdiği metafiziği, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki temel savlarının en önemli referansıdır. Nietzsche, Schopenhauer'un isteme kavramını Dionysos, *bireyselleşme ilkesine* bağlı olarak ele aldığı tasavvuru ise Apollon bağlamında açımlama önerisinde bulunur. Dolayısıyla iyimserliğe karşı olan tutumundaki netliğe karşın kendi yolunu "Dionysosçu kötümserlik" olarak ifade eden Nietzsche'nin Schopenhauer'a olan ilgisi problematiktir. Schopenhauer, özü isteme olan dünyada insanın varoluşuna dair iki kurutuluş alanı tarif eder. Buna göre istemenin sonsuz çarkına mahkûm olan insan, yalnızca sanat ve yazgıya boyun eğmeyi salık veren çileci bir yaşam sürmekle acısını hafifletebilir. Nietzsche, Schopenhauer'un betimlediği ıstırap dünyasını benimsemekle birlikte böyle bir dünyada uğrunda mücadele etmeye değer tek yolun, bireysel isteklere ve eylemliliklere yüz çevirmekle değil, bireyin kendiliğini yaratmasıyla açılabileceğini savunmaktadır.

Gerek benimsediği kötümser dünya görüşü ve gerekse *Tragedyanın Doğuşu'*nun terminolojik alt yapısının en önemli referansı olması nedeniyle Nietzsche'nin kendisine en yakın bakış açısına sahip olan Schopenhauer'dan kopuşu, üzerinde ağırlıklı olarak durulması gereken konuları içermektedir. Modern felsefenin özne temeli üzerine inşa edilen bilgi anlayışının eleştirisini, Hinduzim ve Budizm gibi doğu kültürünün kaynaklarıyla besleyen Schopenhauer, Nietzsche'nin değerleri yeniden değerlendirmek

sözleriyle dile getirdiği nihai amacına ulaşmak için uygun metafizik oyun alanını kurmaktadır. Bu anlamda Nietzsche için Schopenhauer felsefesi modern, Helenistik ve Budist kültürlerin yeniden değerlendirilmesinin olanağıdır. Nietzsche, kültürel *décadence*'ın bir semptomu olarak ele aldığı Schopenhauer felsefesi aracılığıyla, *décadence* olgusuyla nasıl savaşılabileceğinin yollarını açmaktadır. Böylece Nietzsche, Batı metafiziğini etrafında devindiği hakikatin ve öznenin aslında yaşama karşı ayaklanmış içgüdülerin dışa vurumu savıyla *décadence*'ın semptomu olarak tanımladığı kültürleri yapıbozuma uğratmaktadır.

Sanat, epistemoloji ve ontoloji gibi disiplinlerde tartışılan sorunların Nietzsche tarafından nasıl birleştirildiği ve dönüştürüldüğünün anlaşılması için işaret edilen konular çalışmada yanılsama anlamına gelen *maya örtüsü* bağlamında ele alınmaktadır. *Maya*, birinci bölümde işaret edilen konu başlıklarının kesişimidir. Schopenhauer, Upanishadlar'ın odak noktası sayılabilecek *maya örtüsü'*nü *bireyselleşme ilkesi* olarak felsefesine adapte eder. Platon ve Kant felsefeleri dolayımıyla felsefesinin ana hattını biçimlendiren Schopenhauer'a göre Platon ve Kant felsefeleri aslında aynı düşüncenin iki yüzüdür. İki düşünür arasındaki diyalog *maya*'nın yorumu sayesinde kurulur. Zaman ve mekânda açığa çıkan şeylerle karşılaşmamız maya dolayımıyla gerçekleşir. Dolayısıyla çalışmada tartışıldığı üzere *mimesis* de *görünüşler* de *maya*'ya referansla anlaşılabilir. Daha önemlisi Nietzsche'nin özne ve hakikatin bir icat olduğu iddiası dayanağını yanılsama ve yaratıcılık arasındaki girift ilişkide bulur. Bu nedenle birinci bölümde izlenen strateji, iyimserlik ve kötümserlik çatışmasını *maya örtüsü* dolayımıyla görünür kılmak üzerinedir. Bu amaçla 1) *Maya* düşüncesinin Antik Yunan'da adı geçmese de izinin *mimesis* bağlamında sürülebilir olduğu 2) Gerçekliğin bilinebilirliğine dönük idealin temellendirilmesinde felsefe tarihini biçimlendiren görünüş ve yanılsama ilişkisinin nasıl bir perspektif sağlayabileceği gösterilmektedir. Bununla birlikte sanılanın

aksine, Batı metafiziğinin temellerini oluşturan kaynağın Doğu kültüründen beslenmiş olabileceğine işaret edilmektedir.

Çalışmanın *Nietzsche'nin Yaşama Dönüş Olanağı Olarak Tragedyanın Doğuşu ve Trajiklik* başlıklı ikinci bölümünde, birinci bölümde çerçevesi çizilen tartışmalara Nietzsche'nin neden ve nasıl yanıt geliştirdiği ve böylece felsefesinin *corpus*'unu nasıl oluşturduğu serimlenmektedir. Değinildiği gibi Nietzsche'nin öne sürdüğü temel sav, tragedyanın Apollon ve Dionysos birlikteliğinden doğduğudur. *Tragedyanın Doğuşu* Schopenhauer'un *isteme* kavramını Dionysos, *bireyselleşme ilkesine* bağlı olarak ele aldığı tasavvuru ise Apollon bağlamında açımlama önerisi doğrultusunda biçimlenir. Ona göre Schopenhauer'un *maya* ve *bireyselleşme ilkesi* bağlamında geliştirdiği yorum eksantrik bir biçimde Apollon'a uyarlanabilir. Bununla birlikte *isteme*'nin Dionysos'a uyarlanmasında Nietzsche'nin yakaladığı yaşamın olumlanması fikri önemli bir ayrımdır.

Tragedya sanatının kökeninin Tanrı Dionysos adına düzenlenen ayinlere dayandığı yaygın olarak bilinmektedir. Bu konuda en önemli referans olan Aristoteles'in *Poetika*'da belirttiği üzere tragedyanın ereğine uygun bir biçimde yetkinleşmesi, biçim ve ölçülülüğün düzenleyiciliği sayesinde sözü edilen kaynaktan (Dionysos) uzaklaşması ile mümkün olur. Nietzsche içinse süreç tam tersine işler; tragedyanın doğumunu olanaklı kılan koşulların yavaş yavaş ortadan kalkması tragedyanın yetkinleşmesine değil, ölümüne sebebiyet verir. Bu süreç yalnızca tragedyanın ölümüne doğru değil aynı zamanda trajik kültürün yozlaşarak ruhunu yitirmesine ve yaşamın estetik olarak meşrulaştırılmasındaki özgün bakışın yitimine doğru yaşamsal bir gerilemedir.

Nietzsche, Apollon ve Dionysos sembollerinin tragedyanın doğumunda, gelişiminde ve ölümünde oynadığı role bağlı olarak insan varoluşuna içkin

değerlendirilebileceğini gösterir. Genellikle birbirine karşıt değerlendirilen bu semboller, biri düzenli diğeri düzensiz yanılsama olanaklarıdır (*illüsion* ve *delüsion*) Mitolojide ve tragedyalarda karşımıza çıkan bu tanrı figürleri, Nietzsche için 1) yontu sanatı (plastik/görsel) ve müzik (görsel olmayan) olarak belirtilen sanat türlerini 2) insan varoluşunda açığa çıkan *düş* ve *esrime* olanakları olarak iki yaratma dürtüsünü. 3) Ve en önemlisi doğada hayatta kalma mücadelesi açısından insanın anlamaya ve değerlendirmeye/yaratmaya yazgılı varoluşunun birbirini gereksinen iki gücünü ifade eder. İkinci bölümün alt başlıkları, Nietzsche'nin bu iki mitolojik figürü, tragedya ile ilintisi bağlamında nasıl yaratı biçimlerine ve insan varoluşuna içkin ele aldığını sırasıyla betimlemektedir.

Maya örtüsü'nün, Nietzsche tarafından Tanrı Apollon'a nasıl uyarlandığı çalışmanın *2.1.1 Düşün Gerçekliği Sorunu: Maya ve Apollon İlişkisi* başlığında ele alınmaktadır. *Phoibos* olarak da anılan Apollon'un, başta müzik olmak üzere bütün sanatları esinleyen ilahi varlıkların (*musalar*) yöneticisi, bilicilik, adalet, akıl ve ölçülülükle ilişkilendirildiği yaygın olarak bilinmektedir. Nietzsche, Antik Yunanın kültürel kodları olarak değerlendirilebilecek bu yönleri yanılsama ve düş bağlamına yerleştirir. Nietzsche'ye atfedebileceğimiz yenilik; Tanrı Apollon'un akıl, düzen, ölçülülük gibi özelliklerini yanılsama ve düş görme dürtüsü eşliğinde açımlamaktır. Yani önemli olan akıl ve yanılsama arasında kurulan ilişkidir. Işıldamak ve parlamak anlamlarına gelen *phoibos* sözcüğünün Almanca karşılığı olan *schein'ın* yanılsama anlamına gelmesi, Nietzsche'nin oynadığı dil oyununun dayanağıdır. Hans Sachs'ın gerçekliğin düş yorumculuğundan ibaret olduğu fikrinden hareket eden Nietzsche, her şeyin amansız akışa teslim olmak zorunda olduğu tekinsiz varoluş karşısında kendimizi güvende hissedebileceğimiz düşşel bir dünya kurgusuyla hayatta kalabildiğimizi belirtir. Çünkü *pyhsis* gizlenmeyi sever ve onun varlığa gelen her şeye biçtiği değiştirilemez yazgı

yok olmaktır. Yıkıma yazgılı bu tekinsiz var oluşun insana ölümlülüğü fısıldayan sesi ancak birlikte yaşamın güvenli düzeninde işitilmez olur. Toplumsal yaşamın gündelikliliği ve gürültüsü, doğa karşısında yabancılaşmış kültür insanının hayatta kalmak için sığındığı kurgusal ama güvenli düzendir. Apollon, bu kültürün yaratılmasının ardındaki itkidir.

Nietzsche Apollon'un yanılsama ve düş yorumculuğu temelinde ele aldığı bu temaları onun *statis*, yani durmak, durağanlık ya da sınır anlamlarına dayandırarak serimler. Apollon, zaman ve mekân içinde şeylerin açığa çıkmasını ifade ettiği gibi şeylerin birbirinden keskin sınırlarla ayrılmasının, belirli bir biçimde görünmesinin ve düşte yeniden düzenlenmesinin sembolüdür. Apollonik dürtü, kaotik ve acımasız var oluş yasasını, güzel görüntüler yoluyla katlanılabilir bir gerçeklik yaratmak suretiyle dönüştürür. En sahici, en sarsıcı varoluş kaygısı karşısında insan, ölümsüzlük arzusuyla kendisini yaşamaya ayartan sanatı icat eder. Bu anlamda görsel sanatlar, her şeyin birbirinden sınırlarla ayrıldığı ve kusurlarından arıtıldığı düş görmeye bağlıdır. Sanat, varoluş karşısındaki korkuları yanılsama ve yansıtmadan arıtamayacağımız yaratıcılıkla bertaraf etme yoludur. Bununla birlikte sanat kendi-liği-mizi yeniden yaratma olanağıdır.

Nietzsche için tragedya sanatı, özü trajik olan yaşamın *mimesis*'idir. Yaşamın trajikliği, yanılsama örüntüsü ve bu örüntünün ortadan kalkması arasındaki gerilimle ifade edilebilir. Trajikliğin anlamı hem Apollon'u (sınır) hem de Dionysos'u (sınır ihlali) gerektirir. Çünkü yanılsama örüntüsü olmadan, hakikatin üretilmesi ve gizlendiği yerden açığa çıkması mümkün değildir. Bu mücadelenin anlaşılması için çalışmanın *Ekstasis olarak Gerçeklik: İsteme ve Dionysos İlişkisi* başlığında sınır ve sınır ihlali arasındaki gerilim, *statis* ve *ekstatis* sözcüklerine göndermeli biçimde yorumlanmaktadır. Kendi dışına taşmayı, kendinden geçmeyi ifade eden *ekstatis* olanağı, Apollon'cu olanın farklı

biçimlerde işaret ettiği (fenomenler, kültür, bireysellik/maskeler) sınırın ortadan kalkmasıdır. Ele alındığı üzere sınır anlamı gereği hep -e karşı olmak zorundadır. Oysa Apolloncu olanın inşa ettiği düzenin dışında yaşam, bütün acımasızlığıyla ve görkemiyle akmaya devam etmektedir. Sınırın dışarıda bıraktığı var oluşun tekinsiz, belirsiz sonsuz kaynağı yanılsama örtüsünü ortadan kaldırmak için gizlendiği yerde beklemektedir. *Ekstatis* olarak Dionysos, doğaya yabancılaşmış kültür insanını yıkan ve onun doğayla birliğini yeniden kuran güçtür. Dionysos'un büyülü gücü sayesinde bir süreliğine de olsa sanki bütün sınırlar ortadan kalkar. *Ekstatis*, insanın herkesle ve doğayla bir olma olanağıdır. Dolayısıyla aslında hiç kimseliğin deneyimidir. Bu anlamda özü, yaşamın kendisi gibi trajiklik olan insanın nihai yazgısı ve tek hakikati olan ölümlülüğüyle yüzleşmesi *statis-ekstatis* geriliminde mümkündür. Bu yalnızca insanın kendi yabancılığından kurtuluşu değildir aynı zamanda *Physis*'ün de kendisine düşmanlaşmış çocuğuna yeniden kavuşmasıdır.

Yaşam olarak Güç İstenci başlığı, yanılsama örtüsünün altında gizlenen hakikatin mahiyetini tartışmak için ön hazırlığı amaçlamaktadır. Bu amaç için öncelikle *güç istenci* telakkisinin, Schopenhauer'un isteme olarak betimlediği dünyaya kattığı farktan hareket edilmektedir. Çünkü Nietzsche için Apollon-Dionysos birliğine bağlı olarak serimlenen ve özü trajiklik olan yaşam *güç istenci'*dir. *Maya* örtüsünün altında gizlenen hakikat; mutlak, "idea" "öz", "töz", "kendinde şey" gibi değişimden muaf kavramlara dayandırılamaz. Bu kavramlar, Nietzsche'nin *hakikat istenci*'ne bağlı olarak kökenini deşifre ettiği *décadence*'ın maskeleridir. Yanılsama ve *hakikat istenci* arasındaki ilişkinin *décadence* mevhumu açısından değerlendirilmesi için de Nietzsche'nin *güç istenci* kavramının genel hatlarıyla betimlenmesi gerekir.

Tragedyanın Doğuşu'ndan en son yazdığı metinlere değin Nietzsche'nin odağındaki *décadence, güç istenci*'ne göre anlaşılabilir. Kendi kendisini durmaksızın yıkan ve yeniden yaratan trajik dünya, bitimsiz bir güç ilişkileri ağıdır. Dolayısıyla Schopenhauer'un *isteme* olarak dünya tezi, var oluşun eksiklikle ilişkisini kursa da eksikliğin yönünü belirleyen şeyin ne olduğu sorusu Nietzsche tarafından yanıtlanır. Buna göre bütün oluş, *güç istenci*nin tezahürüdür. İyinin ve kötünün ötesinde *güç istenci'nin* derece farkıyla açığa çıkması olarak yaşamın bütün dinamiği, kuvvetler arası kıyasıya mücadeledir. *Güç istenci,* hem *potansiyel* hem de *aktüel* olarak oluşun belirleyeni olarak ona katılır ve her daim etkin ve edilgin olmak üzere iki kuvvet biçiminde kendisini açığa vurur. Buna göre *güç istenci*nin yüksek olduğu etkin kuvvetler, güçlü olanın edimsellikten ayrılamayacak var oluşunu, güç istencinin görece düşük olduğu edilgin kuvvetler ise zayıf olanın tepkisel ve olumsuzlayıcı eylemini ifade eder. Nietzsche'nin zaman zaman "efendi", "soylu", "yırtıcı" gibi nitelemelerle anlatmak istediği bireyselleşmenin güçlü tipleri, istemeyi gerçekleştirmeye muktedir olan yaşamı olumlayıcı kuvvetlerdir. Edimsellik karşısında kudretten yoksun kuvvetler, yaratma-yıkım döngüsünde ancak edimselliği denetim altına alma stratejisiyle hayatta kalabilir. *Güç istenci*'yle ifade edilen içgüdülerin etkinliği güçlü ve zayıf bireylerde farklı biçimde kendisini gösterir. Kudret yoksunluğu sebebiyle zayıf bireylerin içgüdüleri edimsellikle dışa vurulmadığı için kendisine geri döner.

Diğer hayvanlarla karşılaştırıldığında daha donanımsız olmasına rağmen düşünebilmesi, bilince sahip olması gibi "ayrıcalıklarla" kendi kurguladığı varlık hiyerarşisinin zirvesine yerleşen insan varlığı, aslında *physis*'ün yabancı çocuğudur. *Physis*'e, bedene ve içgüdülere yabancılaşma, insan var oluşunun kendisine özgü, garip yapısında düşünceye ve bilince yer açar. Tam bir örtüşme olmasa da güçlü bireylerin var oluşunda iç güdülere uygun düşünce ve edim birliği vardır. Bu anlamda güçlü bireyler,

yaşamın yapım-yıkım döngüsüne olumlayıcı değerlerle katılır. Kendi iç güdüleriyle savaşan zayıf bireylerin düşüncesi ve edimi arasındaki farkta, yabancılaşmayı daha da arttıran yaşamı olumsuzlayıcı değerler meydana çıkar. Nietzsche'nin *décadence* kavramı bağlamında insanlık tarihinde bir kırılma olarak işaret ettiği Sokrates'le birlikte bu fark, tek, nesnel ve evrensel bir hakikatin icadıyla tehlikeli bir boyut kazanır.

Çalışmanın, *Nietzsche Contra Sokrates: Mayadan Mayotik Yönteme Hakikatin Doğuşu* başlıklı ve Sokratik eğilimlerin tragedyaya taşınmasını sağlayan Euripides'in değerlendirildiği kısımlar, *décadence*'ın ne anlamda bir dönüşüme yol açtığını tartışmak üzerinedir. Nietzsche için Sokrates'in "başarısı" ve "tehlikesi" trajikliğin açığa çıktığı sınır ve sınır ihlali gerilimindeki yapısal bozulmadır. Mantıksal olarak herkesin tabi olduğu, kuşatıcı yaşama karşı çekilen hakikat sınırı, görünüş, yanılsama ve hakikat geçişliliğine imkân tanımaz. Bilginin mantıksal ve ahlaki sınırı içgüdülerin aşırılığını denetime sokarken aynı zamanda görünüşlerin yanıltıcılığını da dışarıda bırakır. Sokrates'in hakikat anlayışı, yanılsama ve yaratıcılık ilişkisinin kırılmasıdır. *Décadence* olarak açığa çıkan "hakikat istenci", yaşamı bütün yönleriyle haklı çıkaran, yalnızca Dionysos'la temsil edilen karanlık dürtüleri değil aynı zamanda Apollon'la temsil edilen yanılsamalı düş görme dürtüsünü de bastırmaktadır. Nietzsche açısından ahlaki kaygılarla yanılsamadan arıtılmış bir hakikat icat etmek, varoluşumuzun yanılsamaya yazgılı olduğu gerçeğine yüz çevirmek demektir.

Nietzsche, Dionysosçu/trajik dünya görüşünden yaşamı olumlama (*amor fati*) ilkesini çıkarmaktadır. Trajik dünyaya angaje olmayı ifade eden *amor fati*, insanın yanılsama ve yanılsamanın çöküşü aralığındaki gerilimde açığa çıkan kendiliğini yeniden ve yeniden yaratmaktan başka kurtuluşu olmadığını belirtir. Bu anlamda trajik kahramanın yazgısı ne iyilik ve erdemlilik yolundan sapmanın ne de yazgıya boyun

eğmenin ibretlik öyküsüdür. Prometheus örneğinde olduğu gibi trajik kahraman, yapım ve yıkımın kaotik döngüsünde açığa çıkan bu dünyadaki yazgımızı bütün cesaretimizle yüklenebilmeyi anlatır.

KAYNAKÇA

Aiskhylos, (1968), *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çev: Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu, Ankara: Bilgi Yay.

Aiskhülos, (2010), *Oresteia/ Eumenidler*, Çev: Yılmaz Onay, Mitos Boyut

Ansell-Pearson, K., (1998), *Kusursuz Nihilist- Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche'ye Giriş,* Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Aristophanes, (2011), *Kurbağalar*, Çev: Ayşe Selen, İstanbul: Mitos-Boyut Yay

Aristoteles, (2019), *Poetika*, Çev: Ari Çokona-Ömer Aygün, Türkiye İş bankası Yay.

Aster, E., (2000), *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*, Tükçe'ye Uyarlayan: Vural Okur, İm Yay.

Atwell, J. E., (1995), *Schopenhauer On the Character of the World: The Metaphysics of Will*, University of California Press

Badiou, A., (2019), *Nietzsche/Anti Felsefe Seminerleri*, Çev: İsmet Birkan, İstanbul: Sel Yay.

Babet, Babich, "From Winkelmann's Apollo to Nietzsche's Dionysus", Articles and Chapters in Academic Book Collections., 2017

Baykan, F., (1989), *Bilgelik Yolunda Bir Filozof/ Nietzsche,* Ankara: Palme Yay.

Beatrice, Han Pile, "Nietzsche's Metaphysics of the Birth of Tragedy", European Journal of Philosophy, The Author. Journal compilation Blackwell Publishing Ltd. 2006, 14:3 ISSN 0966-8373 pp. 373–403

Burnet, J., (2013), *Erken Yunan Felsefesi*, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yay.

Dallapiccola, A.L., (2013), *Hint Mitleri*, Çev: Bilgesu Savcı, Ankara: Phoenix Yay.

Came, D., "The Socratic Justification of Existence: Nietzsche on Wissenschaft and Existential Meaning", *Routledge Philosophy Minds: Nietzsche*, 2018, London, pp. 414-427)

Deleuze, G., (2010), *Nietzsche*, Çev: İlke Karadağ, İstanbul: Otonom Yay

Deleuze, G., (1983), *Nietzsche and Philosophy*, Translated by: Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press

Demiralp, D., (2015), Antik Dönemde Felsefe ve Sanat, Kozmos Yay. İstanbul

Descartes, R., (2014), *İlk Felsefe Hakkında Meditasyonlar,* Çev: İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yay.

Descartes, R., (1983), *Felsefenin İlkeleri*, çeviren Mesut Akın, İstanbul: Say Yay.

Descartes, R., (1994), *Metod Üzerine Konuşma*, Çeviren K, Sahir Sel, İstanbul: Sosyal Yay.

Descartes, R., (1973), *The Philosophical Works of Descartes*, Elizabeth S. Haldane& G.R.T Ross, Cambridge at University Press

Dienstag, Joshua Foa,(2008), "Tragedya, Pesimizm, Nietzsche", *Cogito/Tragedya*, Bahar 2008 54.S., s.133-145, Yapı Kredi Yay.

Eagleton, T., (2014), *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür*, Çev: Selin Dingiloğlu, İstanbul: Yordam Kitap

Eagleton, T., (2017), *İyimser Olmayan Umut*, Çev: Emine Ayhan, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Erhat, A., (2003), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi

Eyüpoğlu, İ. Z., (2020), *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Say Yay.

Estin, C. ve Laporte, H., (2003), *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Çev: Musa Eran, İstanbul: Tubitak Yay.

Euripides, (2003), *Bakkhalar*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Euripides, (1943), *Alkestis*, Çeviren: A. Hamdi Tanpınar, Ankara: Maarif Matbaası

Ferry, L., (2012), *Homo Esteticus/Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı*, Çev: Devrim Çetinkasap, İstanbul: Pinhan Yay.

Ferry, L., (2017), *Gençler İçin Batı Felsefesi*, Çev: Devrim Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Foucault, M., (2012), *Bilme İstenci Üzerine Dersler*, Çev: Kerem Eksen, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

Foucault, M., (2013), *Deliliğin Tarihi*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi

Foucault, M., (2011), *Felsefe Sahnesi*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay.

Foucault, M., (2000), *Özne ve İktidar*, Çev: Işık Ergüden&Osman Akınhay, Ayrıntı Yay.

Garbe, Richard, "On The Connexion Between Indian and Greek Philosophy", The Monist, Vol. 4, No.2. 1894, Oxford University Press, pp. 176-193

Gu, Keping, "The Female Sex: Irigaray's Critique of Freud and Plato", Comperative Literature: East& West, 11/1, 2009, pp. 44-56

Gutting, G., (2010), *Foucault*, Çev: Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

Güçbilmez, Beliz, “Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus’un Tahtında Kör Hamm(let) Tragedya ve ‘‘Geç Kalma’’ Ontolojik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım”, Ankara, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 17, 2003, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi

Heidegger, M., (2000), *Introduction to Metaphysics,* translated by: G. Fried& R.Polt, New Heaven& London: Yale University Pres.

Heimsoeth, H., (2007), Kant’ın Felsefesi, Çev: Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yay.

Herakleitos, (2020), *Fragmanlar*, Çev: Cengiz Çevik, Türkiye İş Bankası Yay.

Hofmann, J.B., (1949), *Etymologisches Worterbuch Des Griechischen*, München: Verlag von R. Oldenbourg

Hoy, D. C., (2009), *The Time of Our Lives: A Critical History of Temporality*, The MIT Press

Hölderlin, F., (1965), *Hyperion 2*, Çev: Melahat Togar, Milli Eğitim Basım Evi

Irigaray, L., (1985), *The Sex Which Is Not One*, Translated by Catherin Porter &Carolyn Burke, New York: Cornell University Press.

Jackson, R., (2012), *Nietzsche Kilit Fikirler*, Çev: Nevra Yaraç, İstanbul: Optimist Yayım ve Dağıtım

Janaway, C., (2007), *Düşüncenin Ustaları/ Schopenhauer*, Çev: R. Çağrı Atamani, Altın Kitaplar Yayınevi

Kant, I., (1993), *Arı Usun Eleştirisi*, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul : İdea Yay.

Kant, I., (2014), *Seçilmiş Yazılar*, Çev: Nejat Bozkurt, Sentez Yay.

Kitabı Mukaddes/ Eski ve Yeni Ahit (1969), İstanbul Matbaacılık A.Ş.

Kranz,W.,(1984), *Antik Felsefe*, Çev: Suad Y. Baydur, Sosyal Yay.

Kuçuradi, İ.,(1967), *Nietzsche ve İnsan*, Yankı Yay.

Kuçuradi, İ., (1966), *Max Scheler ve F. Nietzsche de Trajik*, İstanbul: Yankı Yay.

Kula, Onur Bilge (2009) 'Hegel'in "Alman İdealizminin En Eski Dizge Programı" ve Romantik Yazın Kuramı', *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 26, Sayı 1, s: 135-143

Latacz, J., (2016), *Antik Yunan Tragedyaları*, Çev: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut Yay

Lackey, Michael, (2017), "Tanrı'yı Öldürmek, 'Özne'yi Özgürleştirmek: Nietzsche ve Tanrı Sonrası Özgürlük", *Nietzsche ve Dil,* Çev: A. Onur Aktaş, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay. s. 57-87

Lassarre, P., (2017), *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, Çev: İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yay.

Lessing, G. E., (1935), *Laocoon*, Çev: Suut Kemal Yetkin, Vakit yay

Loyd, G., (1996), *Erkek Akıl*, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay.

Megill, A., (1998), *Aşırılığın Peygamberleri- Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Çeviren: Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Müller, F. M.& Deussen, P., (2020), *Upanishadlar/ İnsanlığın İlk Felsefe Metinleri*, Çev: Suat Ertüzün, Satori Yay.

Nehamas, A., (1999), Çev: Cem Soydemir, *Edebiyat Olarak Hayat/Nietzsche Açısından*, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Nietzsche, F. W., (2005), *Tragedyanın Doğuşu*, Çeviren: Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yay.

Nietzsche, F.W., (2007), *The Birth Of Tragedy And Other Writings*, Translated: Ronald Speirs, Cambridge Texts the History of Philosophy

Nietzsche, F. W., (2003), *Ecce Homo/ Kişi Nasıl Kendisi Olur*, Çeviren: Can Alkor, İstanbul: İthaki Yay.

Nietzsche, F. W., (2003) *Eğitimci olarak Schopenhauer/Çağa Aykırı Düşünceler*, Çev: Cemal Atilla, Say Yay.

Nietzsche, F. W., (2003), *Şen Bilim*, Çev: Levent Özşar, Bursa: Asa Kitabevi

Nietzsche, F. W., (1992), *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çeviren: Nusret Hızır, İstanbul: Kabalcı Yay.

Nietzsche, F. W., (2004), *İnsanca Pek İnsanca 2*, Çev: Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Yay.

Nietzsche, F. W., (1998), *Tan Kızıllığı/ Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*, Çev: Hüseyin Salihoğlu- Ümit Özdağ, Ankara: İmge Kitabevi

Nietzsche, F. W., (2003), *Deccal*, Çev: Oruç Aruoba, İstanbul: İthaki Yay.

Nietzsche, F. W., (2000), *Tarih Üzerine/ Çağa Aykırı Düşünceler*, Çev: Nejat Bozkurt, Say Yay.

Nietzsche, F. W., (2020), *Böyle Söyledi Zerdüşt*, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yay.

Nietzsche, F. W., (2010), *Wagner Olayı/Bir Müzisyen Sorunu-Nietzsche Wagner'e Karşı/ Bir Ruhbilimcinin Yazıları*, Çev: M. Osman Toklu, Say Yay.

Nietzsche, F. W., (2005), *Yunan Tragedyaları Üzerine İki Konferans*, Çev: Mahmure Kahraman, İstanbul: Say Yay.

Nietzsche, F. W., (2001), *İyinin Kötünün Ötesinde*, Çev: Ahmet İnam, İstanbul: Yorum Yay.

Nietzsche, F. W., (2004), *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Çev: Ahmet İnam, İstanbul: Say Yay.

Nietzsche, F. W., (2005), *Putların Batışı Ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır*, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yay.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, (2017), "Nietzsche ve Dil /Ahlak Ötesi Anlamda Doğru ve Yalan Üzerine", *Nietzsche ve Dil*, Çev: A. Onur Aktaş, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay. s. 21-39

Nietzsche, F. W., (1968), *Will to Power*, çev. Walter Kaufmann & R. J. Hollingdale, (ed.) Walter Kaufmann, Vintage Books Edition

Nietzsche, F. W., (2018), *Platon-Öncesi Filozoflar*, Çev: Nur Nirven, Pinhan Yay.

Oldmeadow, H., "Sankara's Doctrine of Maya", *Asian Philosophy*, 1992, 2(2), pp.131-146

Parmenides, (2019), *Fragmanlar*, Çev: Y. Gurur Sev, Pinhan Yay.

Peters, F. E., (2004), *Antik Yunan Felsefesi Sözlüğü*, Çev: Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma Yay.

Platon, (2018), *Devlet*, Çev: Sabahattin Eyüboğlu&M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yay.

Platon, (2010), “Kratylos”, *Diyaloglar*, Çev: Teoman Aktürel, İstanbul: Remzi Kitabevi

Platon, (2013), “Menon”, *Diyaloglar*, Çev: Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi

Platon, (1997), *Phaidros*, Çev: Hamdi Akverdi, Milli Eğitim Basımevi

Platon, (2012), *Sokrates’in Savunması,* Çev: Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Yay.

Rahula, B. (2000), *The Untold story about Greek Rational Thoughts : Buddist and other Indian rationalist influences on Sophist Rhetoric*, to the Graduate Faculty of Texas Tech University

Radhakrishnan, S., (1914), “The Vedanta Philosophy and Doktrin of Maya”, *The International Journal Of Ethics*, pp. 431-451

Rıfat, S., (2004), *Herakleitos- Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi*, Yapı Kredi Yayınları

Sarup, M.,(2004), *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat

Schopenhauer, A., (2020), *İsteme ve Tasavvur olarak Dünya*, Çev: Abdullah Onur Aktaş, Ankara: Doğu Batı Yay.

Schopenhauer, A., (2014), *Felsefe Tarihinden Kesitler*, Çev: Ahmet Aydoğan, Say Yay.

Shiner, Larry, “Reading Foucault: Anti-Method and Geneology of Power-Knowledge”, *History and Theory*, 1982, 21(3), pp. 383-398

Sophokles, (1941), *Kral Oidipus*, Çev: Bedrettin Tuncel, Maarif Matbaası

Sophokles, (1946), *Antigone,* Çev: S. Ali, Ankara: Milli Eğitim Basımevi

Sophokles, (1954), “Oidipus Kolonosta”, Çev: Nurullah Ataç, *Sophokles/Hayatı Sanatı Eserleri içinde*, Hazırlayan: Azra Erhat, Varlık Yay, İstanbul: Yeni Matbaa

Soysal, A., (2019), *Tanık Özne, Şankara ile Diyalog*, Monokl Yay.

Steiner, G., (2011), *Tragedyanın Ölümü*, Çev: Burç İdem Dinçel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay

Sweet, Dennis, “The Birth of The Birth of Tragedy” *The Journal of History of İdeas*, 1999, University of Pennsyvania Press

Thomson, G. (1997), *İlk Filozoflar*, Çev: Mehmet. H. Doğan, Payel Yay.

Thomson, G, (2004), *Tragedyanın Kökeni- Aiskhlyos ve Atina*, Çeviren: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yay.

Tunalı, İsmail (2013) *Grek Estetik’i*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Ward, Joseph, “Geneolology and its Shadows/ Reading Nietzsche with Deleuze, Foucault, and Derrida” , 2007

Winckelmann,J.J., (2012), *Antikçağ Sanat Tarihi*, çev: Oğuz Özügül, İstanbul: Say Yay,

Young, J., (2004), *Nietzsche’s Philosophy of Art*, Department of Philosophy, University of Auckland, Cambridge University Press

Young, J.,(2017), *Nietzsche/ Bir Filozofun ve Felsefesinin Biyografisi*, Çev: Bülent . Doğan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

ÖZET

Bu tez, Nietzsche'nin felsefesinin bütününe yayılan, yaşamın ancak estetik olarak haklı kılınabileceği savını, *Tragedyanın Doğuşu* başlıklı metninin soykütüğü aracılığıyla serimler. Varoluşumuzu estetik olarak haklı çıkaran trajik dünya görüşünden, mantıksal doğruların ışığında inşa edilen bilimsel dünya görüşüne doğru kültürel değişimin nasıl gerçekleştiği çalışmanın izleğini belirlemektedir. İyimserliğin ve kötümserliğin ötesinde *Tragedyanın Doğuşu'*nun soykütüğü, Apollon-Dionysos birlikteliğinden Sokrates-Dionysos karşıtlığına doğru değişen süreci gün ışığına çıkarırken düş-esrime ve mantıksal düşünce olmak üzere insan varoluşuna içkin olanakları sorgular. Bu bağlamda *statis-ekstatis* gerilimi olarak Apollon ve Dionysos birlikteliği, yaşamı ve varoluşumuzu aynı trajik kökende buluşturur. Buna karşılık yozlaşma ya da kültürel çöküş anlamı taşıyan değişimi, esrime ve düş/yanılsama olanaklarının adım adım baskılanmasının sonucu olarak değerlendirir. Çalışma yaratıcılığın ve yorumlamanın asla birbirinden ayrılamayacağı yanılsama-hakikat ilişkisini Apollon bağlamında görünür kılmaktadır. Çalışmanın temel savı Apollon ve yanılsama ilişkisinin Nietzsche'nin sonradan geliştirdiği *amor fati, güç istenci, décadence, bengi dönüş* gibi kavramlara göndermeli olarak soykütük yöntemin kurduğu bütünlükte anlaşılabileceğidir.

Anahtar Sözcükler: *Nietzsche, Apollon, Dionysos, soykütük, düş (statis), esrime (ekstatis), Upanishadlar, amor fati, décadence, güç istenci, iyimserlik, kötümserlik*

ABSTRACT

This thesis presents the argument that pervades the whole of Nietzsche's philosophy that life can only be justified aesthetically, through the genealogy of his text, *The Birth of Tragedy*. Theme of the thesis is determined by how the cultural change takes place from the tragic worldview that justifies our existence aesthetically towards the scientific worldview that is constructed in the light of logical truths. Unearthing the changing process from the union of Apollon-Dionysos to the opposition of Socrates-Dionysos, the genealogy of *The Birth of Tragedy* questions the possibilities, such as dream-ecstasy and logical thought, inherent in human existence. In this context, the coexistence of Apollo and Dionysus as a *static-ecstatis* tension brings life and our existence together at the same tragic origin. On the other hand, he considers the change that results in corruption or cultural collapse as the result of the gradual suppression of the possibilities of ecstasy and dream/illusion. This study makes the illusion-truth relationship in which creativity and interpretation can never be separated from each other visible in the context of Apollo. The main argument of this thesis is that the relationship between Apollo and illusion can be understood in the unity established by the genealogy's method accompanied by the concepts developed later by Nietzsche, which are *amor fati, will to power, decadence, eternal return.*

Key Words: Nietzsche, Apollon, Dionysos, geneologie, dream (statis), intoxication (ekstatis), Upanishad's, amor fati, décadence, will to power, optimism, pessimism

KISALTMALAR

ASÜ Ahlakın Soykütüğü Üstüne

AÖDY Ahlak Ötesi Anlamda Doğru ve Yalan

BT The Birth Of Tragedy

BSZ Böyle Söyledi Zerdüşt

D Deccal

EH Ecce Homo

ES Eğitimci Olarak Schopenhauer

İKÖ İyinin ve Kötünün Ötesinde

İPİ2 İnsanca, Pek İnsanca (2)

NWK Nietzsche Wagner'e Karşı

PB Putların Batışı

ŞB Şen Bilim

TD Tragedyanın Doğuşu

TK Tan Kızıllığı

TÜ Tarih Üzerine

WO Wagner Olayı

WP Will to Power

YTF Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe

YTÜK Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans

İTD İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya

