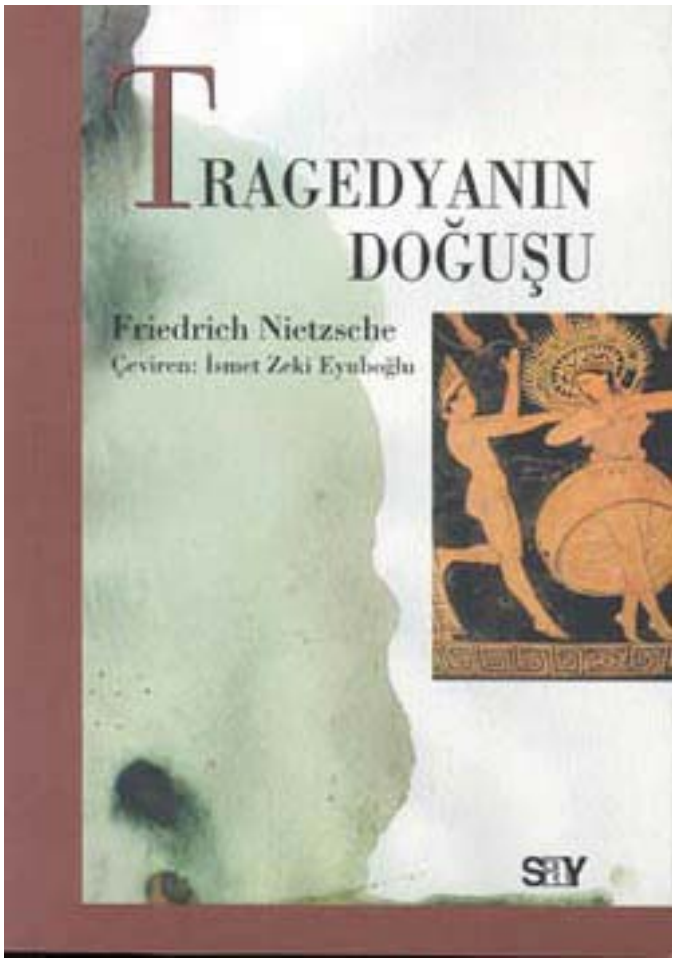

Friedrich Nietzsche
Tragedyanın Doğuşu
Türkçesi: İsmet Zeki Eyuboğlu

Birkaç Söz

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

Ben, buradan, yurdumuzda yeni yeni okunmaya, aranmaya başlanan Nietzsche'nin düşüncelerine şöyle topluca bakmak, onu yapıtlarından edindiğim izlenimlerin ışığında, anladığımca yansıtmak istiyorum. Buna da bir önsöz diyenler çıkabilir, ne

denli önsözden kaçınılsa bir yerde onun içine düşmekten kurtaramaz kendini kişi. Ancak benim burada söylediklerim bu çeviriden çok yazarının genel düşünce düzeyiyle ilgilidir. Nietzsche, bizim, alışageldiğimiz belli bir düzen içinde kalan, düşünceleri arasında sürekli dizgesel bir bağlantı kurmaya özen gösteren, kendi kendini sınırlandıran bir aydın değildir, öyle olmamak için de özel bir çaba göstermiştir besbelli. Batı aydınlar içinde alabildiğine düşünen, olaylara, ekin sorunlarına, toplumsal çalkantılara, iniş çıkışlara bağımsızca bakan bir kimsedir. Bu yüzden onu sınırlı, değişmeyen bir açıdan görmek elde değildir. Nietzsche açıyı sevmeyen, bakışlarını çevre boyutlarına göre biçimlendiren kişidir. Dahası, o, dağınıklıklar içinde bir bütündür, kendini oluşturan öğeleri varlığının kapladığı bütün alana yaymış, aralarında görünüşe dayalı bir bağlantının bulunmamasına özel bir özen göstermiş gibidir, Nietzsche derinleşirken bile yüzeye yayılmayı, sivriliğine değil de düzlem niteliğinde aşağılara inmeyi sever. Onun sivriliği yüzeyinin genişliğiyle orantılıdır. Derinlikle sığlık, yüzeysellikle darlık gibi karşıtlıklar onun düşüncesini biçimlendiren odaklar arasında önemli bir yer tutar. Onun en ilginç yanı donmuş, değişmezlik kazanmış eski geleneklere, düşüncelere karşı benimsediği yıkıcı tutumdur. O, eskinin içinde yeni, yaratıcı olanı, evreni yansıtanı sever. Öteki büyük Alman düşünürleri gibi kendini belli, değişmez bir görüşün içinde buruk davranışların boyunduruğu altına koymak istemez. Bundan ötürü ölçüsüz olduğu, gelişigüzelliklere kapıldığı sonucu çıkarılmasın. Onun yazılarını okuyanların boyuna yeni, ilgi çekici düşüncelerin enginliğinde uçtuğunu görmemeleri olanaksızdır. Nietzsche yeninin ardında koşarken eskinin eskimeyen, yaratıcı, geliştirici, boyuna yeni kalan gücünden yararlanmayı bilir, onun gözünde yeninin kopuşlu, inişli çıkışlı aşamaları yoktur, yeni sürekli bir yükselme sürecidir. O, bir sürekli oluşun, gelişmenin içinde yer almasını bilen, bunun için didinen kişidir.

Batı düşüncesine Nietzsche'nin getirdiği yeniliklerden biri de budur, bu değişken tutumudur. O, düşüncelerin gerçeklikten kopmuş kapalı evreni içinde kalmaktan kaçınır, bir nesneye çakılıp kalmayı, bir odağa bağlanmayı sevmez, durmadan, durdurucudan, yerinde sayıcıdan kaçınır. Bu bakımdan Nietzsche bir akışın düşünürüdür. İşte onu "üstinsan" dediği korkunç varlığı bulmaya, aramaya iten davranış da budur. "Üstinsan" evrenin yaşam akışı içinde doğanın tükenmeyen, boyuna güç kazanan, yenileşen, geleceğe doğru yaratıcı bir özlemle atılan, bütün varlık evrenine açılan, evren sorunlarını, oluşun gizemlerini bir çırpıda kavrayan en üstün yaratıcı erktir. Doğa onunla düşünür, yaratır, onun sesinde dile gelir, anlam kazanır, kendini bir eylem varlığı olarak görünüş alanına çıkarır. "Üstinsan" doğanın düşünen özüdür, seven yüreği, gören gözüdür. Onun yüzyıllar içinde, arada bir, ortaya çıkışı, kendini insanlığa yön veren, düzen getiren bir atılım odağı niteliğinde düşünürlerin, sanatçıların, tüm aydınların gözlerine sunması bu özelliği nedeniyledir. Boşuna aramamış Batı aydınları bu "üstinsan"ı kendi tarihlerinin sergilediği uygarlık alanında. Ancak, onu açıklamaya / anlatmaya kalkış biçimleri, yöntemleri tutarlı

olmamıştır. Onlar "üstinsan"ı doğanın içinde, doğadan kopuk bir varlık diye düşünmüşler, düşlere, kuruntulara kapılmışlar, görüntülerin, yanılsamaların ardından koşadurmuşlar. "Üstinsan"ı doğanın içinde, evrenin yüreğinde bir atılım varlığı, yaratmaya yönelik bir girişim odağı olarak görmek gerekir. O, evrenin biricik **mens cogitans** (düşünen baş) 'ıdır.

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

Nietzsche'nin düşünceleri derli toplu bir düzen içinde, bir bütünlük niteliğinde, sunulmadığından onu alışılagelen anlayış ölçüleri içinde kavramak, açıklamak kolay değildir. Belli görüşlere bağlanmayı sever birçok felsefe tarihçisi, bu yüzden Nietzsche'yi bilge saymaz, yazılarında onun adını bile anmazlar. Oysa Nietzsche düşünceleri bakımında bir çağın değil zamanın aydını, düşünürü durumundadır. Gelenekleri dinlemez, eskiye bağlı, çakılı görüşlerden iğrenir, ürker boyuna. Onun anlayışına göre önemli olan, kişinin varlığı içinde, yaratıcı, yeniden doğurucu güçlerle donanandır. Kişiyi Sokrates gibi, Spinoza gibi, Kant gibi belli bir yetinin varlığı olarak, belli bir düşüncenin yatağında uzanmış olarak görmez, onun benimsediği aydın örneğinin, düşünürün yatağı yoktur, evrenin enginliğinde yarışa koyulmuş bir koşu alanı vardır.

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

Başkalarının buluşlarını aktarmak, onların aydınlığında yürüyerek boyuna yenilikten söz açmak, kendi gücünün tükenmişliğini başkalarının erkinin gölgesinde güçlü bir nesneymiş gibi göstermek sanatçının değil, yetersiz kişinin işidir. Nietzsche böylesi

kimseleri "epigon" olarak niteler. "Epigon" başarısız, beceriksiz, yalnız başkalarının buluşlarıyla geçinen, buna karşın kendini başarılı, becerili göstermeye çalışan kişidir, cücedir. Doğa salt mermerden "üstinsan"ı yaratırken çekicin döktüğü kırıntılardan bu epigonlar oluşmuştur.

Nietzsche eskiye, donmuşa kızar, saldırır, ondan tiksinir demiştik. Bunlar işi bitmiş, gücünü yitirmiş olan, kendi çağlarında bile birer avuntu varlığı olarak yaşayan, kendilerini başkalarının gölgesinde bağımsız nesnelermiş gibi görmenin geçici kıvancı içinde yuvarlanan, soluyan eskilerdir, çağdaşın yanında çağdışı olmanın utancını mutluluk sayan kimselerdir. Doğanın diliyle konuşan, uydurmalardan kaçınan kimse yeninin sıcaklığını, yaratıcı etkisini özünde duyar. Nietzsche doğada olana, evrende bulunana dayanmayan, boşlukta durmasına karşılık kendini sağlam bir tabana oturmuş gibi görmenin yanılgısı içinde sürünen kimselere, nesnelere karşı öfkelidir. Onun "Tanrı öldü" demesi işte bu yüzdendir. Bu sözle o, eskilerin, şu epigon dediklerinin işlerinin bittiğini, yeni, yaratıcı bir çağın, bir eylemler dizisinin başlaması gerektiğini, söylemek, anlatmak istiyor. Nietzsche'nin anlayışına göre ancak yaratıcı olan, yenileşen doğrucudur, geliştiricidir. Yaratmak, doğurmak ise doğa gücünün eyleme geçmesi, devinmesidir. Gerçek düşünür, gerçek sanatçı bu gücü eylemde bulunmaya, dile gelmeye iten, bu verimli itimi yerinde kullanmayı, onu üretici bir aşamaya ulaştırmayı bilendir. Şiirin, müziğin evrenin içsel anlatımı olması, evrensel bir görünüş niteliğinde dışsal bir alana yayılması bu özelliği yüzündendir. "Şiirin ortamı evrenin dışında değildir" diyen Nietzsche'nin dilinde sanat kuruntudan, uydurmacılıktan boş kavramlar dizisi, yığını olmaktan kurtulur.

Nietzsche'ye göre felsefe, şiir, sanat özdeş kaynaktan beslenen kardeş yaratmalardır. Hangi anlamda alınırsa alınsın felsefe sanat, sanat ise felsefedir. Sokrates, Platon, Aristoteles gibi bilgelerle anlaşamaması, onların bağlı kaldıkları düşünce, davranış ölçülerinin değişmezliği yüzündendir. Nietzsche insanı onlar gibi görmez, onlar gibi kuru bir us varlığı diye anlamaz. Nietzsche'ye göre gerçek insan zamanı kendi içinde yenen, üstün usa kendi özünde bakmayı bilendir. Böyle bir kimse doğal ile kendi arasındaki kesin, gerçek, derin bağlantıyı kavramayı da bilir, öğrenir. Nietzsche'nin düşünce uzayında kişi doğaya özünden açılır, bu açılma kişiyle doğa arasındaki bütünleşmeden kaynaklanır. Bu bütünleşmenin, birliğin ilmiği ancak "üstinsan"dadır. Bu "üstinsan", ne durumda olursa olsun, bitmeyen bir kavrayış, tükenmeyen bir yaratış eylemi içindedir.

Nietzsche, kimi düşüncelerinde, bir bakıma Schopenhauer’a yaklaşır, bu yaklaşma benzer olma anlamına gelmez. Schopenhauer'ın "istenç" kavramıyla, Nietzsche'in "üstinsan"ı arasında kurulan ilgi iki düşünürü, çok az ölçüde, birbirinin karşısına getirir. Bu karşılaşma burada başlar, burada biter.

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

İmdi yeniye inanan, eskinin durdurucu, engelleyici yanlarını bilen bir kimse için yapılacak ilk iş yıkmaktır. Ancak yıkılması gerekeni bilmek de yeniyi anlamaya bağlıdır. Bu nedenle yıkıcılık bir uzman, bir aydın işidir. Eskinin anlamsız bir taşıyıcısı olmaktan öteye geçemeyen kimse neyi yıkacağını da bilemez. İnsanlığın, uygarlığın gelişmesi uğruna önce yıkılması gereken, kaçınılmaz olan dinle ilgili değişmez, donmuş, katılaşmış inançlardır. İnsanın, belli bir anlamda, kendisini aydınlatmak için yarattığı Tanrı, ona, yaratıcısı olan insana gölge salmaya, onu bağlıklara vurmaya başlayınca yıkılmalı, çakıldığı yerden sökülüp atılmalıdır. Bu eylem dine karşı saygısızlık değil saygıdır. Din insanları katılaştırmak, dondurmak için değil, geliştirmek, aydınlatmak, kötülükten kurtarmak içindir. Bu anlamını yitirdiği, değişmez bir içerik kazandığı ortamda din de, Tanrı da kendi eliyle canına kıymayı göze almış demektir. Din de Tanrı da insan varlığının yüceliği oranında kutsaldır. İnsanı değersiz, aşağılık bir buyruk varlığı, yalnız verileni yapmakla, buyurulanı yerine getirmekle görevli sayan bir inanç düzeni kendi ortamının dışına çıkmış, sağlık bozucu bir nesne olmuş demektir. İşte böyle bir durumda yıkılması gerekeni yıkmak değil de ayakta tutmaya çalışmak yalnız insanlığa yönelik bir suç olmakla kalmaz, tanrısal varlığın özüne de aykırıdır. Yıkılması gereken yıkılmadan yeninin yatağı serilemez.

Söz buraya gelmişken, bir tarih gerçeğini belirtmekten de geçmeyelim, bir ışığın ne denli aykırı yönde aydınlık saçtığını göstermeye çalışalım. Nietzsche de geçen yüzyılın Avrupa'sında geçer akçe olan bir inancın etkisinden kendini kurtaramamıştır, o da çağının, çağdaşlarının yaptığını yapmış, bütün Anadolu uygarlığını yadsıyarak bir Grek ürünü sayma yanılgısına kapılmıştır. Oysa Nietzsche'nin Grek saydığı Dionysos, Apollo gibi tanrılar Grek değildir, bu adlar Grek dilinde yoktur, Anadolu kökenlidir. Grek diliyle açıklanamayan bu adların çevresinde örülen inanç kurumları da Grek ülkesine yabancıdır, oraya dışarıdan konargöçer olarak gitmiş, yerleşmiştir. Uygarlık için bir gerçek olan bu olay ulus için eksiklik sayılmamalıdır. Yeryüzünde bütün buluşları bir ulusun yaratı ürünü diye nitelemek yanıltıcı bir olaydır. Nietzsche, aşırı bir Grekseverlikle Anadolu uygarlığını bir yana iterek tragedyayı açıklamaya

çalışırken Trakya'dan kaynaklanan, Grek düşüncesine, inancına yabancı gelen birtakım gerçekleri de görmek, göstermek istememiştir. Bütün yazılarını Latince yazan Nicolaus Cusanus ne denli Latin, bütün yazılarını Grekçe yazan Homeros ile Herodotos da o denli Grektir. Onların Grek yazınında yer almaları yapıtlarının özelliği, dili yüzündendir, uygarlık alanında birer Grek olarak bulunuşlarından değil. Avrupa insanı dinini Grek diliyle öğrenmiş, onun etkisiyle felsefesini, sanatını geliştirmiş, bu olayla uygarlık arasında bağlantı kurarken kaynak sorununu açıklamaya yanaşmamıştır. Bu da Avrupa insanının evrene din gözlüğüyle bakmasından kaynaklanır. Günümüzde sürdürülen araştırmalar, incelemeler kazılardan çıkan uygarlık ürünleri, üzerindeki karşılaştırmalı çalışmalar Anadolu uygarlığının özgünlüğünü, GrekLatin uygarlığının, onun bir uzantısı, gelişim çizgisi olduğunu ortaya koymuştur. Bu gerçeği duygusal eğilimlerle yadsıma olanağı kalmamıştır artık.

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

İsmet Zeki Eyuboğlu

1

Estetik bilimi konusunda mantığa özgü bir görüşe değil de, doğrudan doğruya, gözlemin kesinliğine dayanırsak çok kazancımız olur. Çünkü sanatın sürekli gelişimi biri Apollo'ca, biri Dionysos'ca olan iki yönlülük içerir. Kuşakların iki yönlülüğünden doğan kişi soyunda, uzun boylu savaşlarda, arada bir görülen barışlar da böyledir. Biz bu adları Greklerden almışız. Sanat öğretisinin derin anlamlı bu adları gerçek ötesi

alanını kavramlarda değil de tanrılar ülkesinin somut, açık biçimleri içinde, anlayış gücü için kavranılır duruma getiren Greklerdir. Bizim bilgimiz onların Apollo, Dionysos gibi iki sanat tanrısına bağlanır. Kaynakla erekler bakımından, Apollo'ca olan yontu sanatıyla Dionysos'ca, dış biçime dayanmayan, müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışırlar; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşırlar. Yalnız şu genel "sanat" sözcüğü bile bu savaşı göstermeye yeter. Sanata gelinceye değin Hellen istenci, usu aşan yaratıcı eylemi dolayısıyla, bunları kendi aralarında birliğe ulaştırmıştır. Bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysos'caApollo'ca olan sanat yapıtlarını yarattı.

Bu iki eğilimi daha yakından tanıyabilmek için, önce, birbirinden ayrılan düşle esrikliğin sanat evrenlerini düşünmeliyiz. Burada, Dionysos'ca ile Apollo'ca arasında, fizyoloji olaylarındakine benzer bir çatışmayı; birbirine denk gelen bir karşıtlık içinde, görmekteyiz. Lucretius'un tasarılarına göre düşte, insan tinlerinin karşısında, görkemli tanrı biçimleri belirir, büyük bir yontucu düşte insanüstü varlıkların gövdesel öğelerini, şaşılacak nitelikte görür. Hellen ozanı, ozanca yaratmanın gizleriyle karşı karşıya gelir. Bu öğreti Hans Sachs'ın bir şiirinde söylediği gibi düşte ortaya çıkar, kavranır, kazanılır:

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

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

beğenilen, kişinin bütün nesneleri kavrayan gücüyle, kendi varlığında tanıdığı görünümler değildir: gerçeklik, apaçıklık, bulanıklıklar, üzüntüler, karanlıklar, birdenbire ortaya çıkan engellemeler, gelişigüzellikten doğan olaylar, korkulu beklemeler, yaşamın çok kısa süren bütün "Tanrısal Komedya"sı, öte dünya ile onun önünden geçip gidenler, bir perdeye yansıyan oyun gibi değildir. Çünkü insan bunları oyun yerinde yaşıyor, acı çekiyor, olayın akıcı sezgisini duymadan olacak iş değil bu. Kimileri, belki de benim gibi, arada bir anımsanan düş korkularının korkunçluklarının içinde yüreklenir, sonucu yeniden elde edebilmek için: "o bir düştür, onu sürekli olarak görmek isterim" derler. Birtakım kimseler bana, bir düş ile onun nedenlerini üç ya da daha çok gördüklerini, birbirini izleyen gecelerde onları yaşadıklarını anlatmışlardı. Onlar, bunun açık belirtisi olan olayları, bizim en içten varlığımızı, bir bütünlük içinde iç evrenimizi yansıtan düşü, derin bir beğeni, bir sevindirici gereklilikle, kendi özünce yaşamışlardır.

Düş ürünleri sağlamanın bu iç açıcı gerekliliği, Greklerce, en uygun durumda, Apollo'nun kişiliğinde açıklanmıştır: bütün biçimlendirici (görsel) sanatların tanrısı olan Apollo bilgelikler öğreten bilici bir tanrıdır. Kökü, bütün "görünen olaylara" değin inen Apollo bir ışık tanrısıdır, tasarımlar evrenin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılan boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış, çekilir olmuştur. Ayrıca onarıcı, yardım edici doğanın düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilinci, sanatların ve doğruyu söyleyen, yetinin yerine geçen bir benzeridir. Bir düş görümünü aşamayan şu incecik çizgi bile, Apollo'nun görünümü içinde, yanılgıya yol açmaz, yoksa güçsüz bir etkiyle ortaya çıkan görünüş yüzeysel bir gerçeklik olarak bizi aldatabilirdi: yontu tanrısı Apollo'nun bilgelik dolu sessizliği, pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük, niteliğinde belirir. Onun gözü, kaynağına uygun nitelikte, "güneşli" olmalı, çünkü kızgın, hınçlı bakışlarında bile görünümünün yumuşaklığı vardır. Schopenhauer, ilgi çekici bir anlamda, Apollo'dan söz açar, onu Maja'nın örtüsü içinde yakalanan insan diye niteler (İstenç ve Tasarım Olarak Evren, c.1 s.416) "Uçsuz bucaksız, ölgün bir denizde dağlar yükselir sudan, sonra batar, uğuldar, bir kişi oturur kayıkta, yükselip alçalan güvenle bağlanan bu kara yolculuğa. İşte böyle durur acılar evreninin ortasında sessiz kişi de, güvenmiş, dayanmış birey olmanın ilkesine." Burada, ilkeye karşı, kendine sarsılmaz bir güven, anlamına gelen "yakalanmış" kişinin bu sessiz duruşunun en yüksek anlatımını özünde bulan Apollo'dan söz edilseydi, ancak o zaman Apollo birey olma ilkesinin (princii individuationis) görkemli, tanrısal açıklanışı olarak gösterilebilirdi. Onun davranışlarından, bakışlarından "görünüm"ün bütün sevinç ve bilgeliği doğmakta; tüm güzelliğinden çıkmaktadır, diye bize anlatılırdı.

Gene burada, Schopenhauer bize, olaydan doğan bilgi biçimlerine aldanan insanı yakalayan, dev korkuyu anlatmış. Oysa, burada, temelden gelen yargı biçimlerinin

herhangi birinde bir ayrıcalık yapılmış gibi geliyor bize. Biz bu korkuda, doğadan yükselerek kişinin en derin temelinden gelen, principii individuationis'in eş durumdaki parçalanışı içinde görülen, sevgi dolu sarsıntıyı duyarsak esrikliğe yakın bir benzerlikte bize verilen Dionysos'ca varlığı kavrarız. Böylece kişi, ya ilkel kimselerin, ilk boyların baş döndürücü içkilerin etkisiyle; şarkılar okuyup, andıkları ya da baharın adım adım gelişi sonunda bütün doğayı en alımlı biçimlere sokan Dionysos oyunlarında aşırı taşkınlık içinde yaptıkları gibi kendinden geçer. Alman ortaçağında bile böyle Dionysosca bir etki altında boyuna kendinden geçen, türkü söyleyip oynaşan insan sürüleri o yana bu yana koşar dururlardı. Biz, bunu kutlu Johannes ve Veit oyunlarında, tarihten önce Küçük Asya'dan Babilonya'ya, içip kendinden geçen Sakalara değin varan, Greklerin Bakkhus korolarında yeniden görmekteyiz. Ya bilgisizlikleri ya da alıklıkları yüzünden böyle olayları "halk hastalığı" diye anlayan, alaya alan, acıyan, kendi sağlıklarını koruma duygusuyla için kapanıp kalan kimseler de vardır. Zavallılar, onların içinde de böyle Dionysos'ca bir kalabalığın çiçeklenen yaşamı coşkunluğunu gösterse, kendi yüzlerinin keten gibi sararıp solduğunu görmez, "sağlıklar"ını bile düşünmezlerdi.

Dionysos'ca olmanın büyüsü altında, yalnız kişi kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak, birbirine diş bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi, birbiriyle kaynaşır. Seve seve döker ortaya bolluklarını doğa, çöllerin, kayaların yabansılları barışır, çiçeklerle, çelenklerle donanır Dionysos'un arabası: arslan, kaplan koşulur boyunduruğuna. Bir düşünülsün Beethoven'in "Sevinç (Freude)"inin resme dönüştürülmesi, onun düş gücüyle milyonca insanın kendinden geçip toz duman içinde kalışı, işte Dionysos'ca olana da ancak böyle yaklaşılabilir. Her tutsak bir özgür kişidir şimdi, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar ortadan, insanlar arasında "kötü alışkanlık", sıkıntı kalmaz artık, istekler aydınlığa kavuşur. Şimdi, İncil'deki evrenlerin uyumunu; herkes kendine en yakın olanla birleşerek, barışarak, kaynaşarak değil, bir olarak yaşar; artık Maja'nın örtüsü yırtılıp atılmış, yırtıklar içinde gizler dolu temel Bir'in önünde çepeçevre uçuşur gibi sezer özünü kişi. İnsan kendini, yüksek bir topluluğun üyesi olarak, koyar ortaya, türkü söyler, oynar. Unutur artık yürümeyi de, konuşmayı da, düşer yollara oynayarak yükselmek için göklere doğru. Davranışlarından anlaşılır büyülenmişliği, hayvanlar konuşur gibidir, toprak süt verir, bal akıtır, doğaüstü bir anlam çıkar insandan. İnsan kendini Tanrı sanır, geçer kendinden yükselir düşte dolaştığını gördüğü tanrılar gibi. Burada kişi sanatçı değildir, bir sanat yapıtı olmuştur artık, bütün doğanın bir sanat gücüdür, temel Bir'in en yüce kıvancına ulaşmak için, kendinden geçişin gözlemcisi önünde açılır, gelişir. Soylu toprak yoğrulur, yontulur burada, insanın, Dionysos'ca olan evren sanatçısının çekiç vuruşları altında tunçtan gizlerin çağrısı çınlar: "Milyonlar çöküyor gidiyor musunuz? Seziyor musun yaratıcıyı, evren?"

2

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

Bu genel görüşlerden, karşılaştırmalardan sonra, doğadaki sanat eğiliminin hangi basamağa, hangi yüksekliğe çıktığını anlamak için Grekleri ele alalım; bu sanat eğilimi onların içinde gelişmiştir: biz, Grek sanatçısının tutumunu, yöneldiği temel örneği ya da Aristoteles'in deyimiyle "doğaya öykünme"yi daha derinden anlayacak, değerlendirebilecek bir durumdayız. Grek düş kurmalarından, bütün düşsel yazına karşın, eşit ve bol düşsel söylentilere özgü bir varsayım niteliğinde, az çok bir kesinlikle söz edilebilir: onların gözünde, kolayca ulaşılamayan, belli, kesin, biçimlendirici yetide toplanan ışıl ışıl, açık bir renk beğenisi vardır. Onların elinden çıkmış en iyi bir duvar kabartması, oyun yerinin (sahnenin) benzeri diye düşünülebilir. Onun olgunluğunu, elde bir karşılaştırma olanağı bulunduğundan kesinlikle ölçüp biçebiliriz. Homeros'tan başlayarak düş kuran Grekleri, düş kuran Greklere bakarak Homeros'u düşünebiliriz: derin bir anlamda, çağdaş bir insan olarak, onların düşleri bir bakıma, Shakespeare'le karşılaştırabilir.

Buna karşın biz, Dionysos'ca davranan Grekleri, gene Dionysos'ca davranan barbarlardan ayırırken, ortaya çıkan korkunç uçurumu yalnız sanılarla açıklamaya yanaşmıyoruz. Eski uygarlık evreninin bütün ürünlerini burada yenilerini bir yana bırakmak için Roma'dan Babilonya'ya değin uzayan Dionysos'ca bayramların öz varlığı diye gösterebiliriz. Onlara, insan örneğine, sakallı Satyr'a benzediğinden, eğreti olarak erkek keçi adı verilir. Bu, Dionysos'ca yaşanan, bir durumdur. Bu bayramlar alabildiğine canlı, dişi-erkek ayrımı gözetilmeksizin, bir kendi başına bırakılmıştık içinde, belli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en yırtıcı

yabansıdan kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, en yadırganan bir biçimde, aşırı sevgiyle yırtıcılık birbirine karışır. Bana bu durum, özel "büyülü içki"nin bir sonucu gibi gelir. Bu alevli bayram devinmelerine karşın onların bilgisi, bütün kayalardan, denizlerden aşarak, Greklerin içine değin girmiştir. Görünüşe bakılırsa, onlar uzun süre burada, korkuya kapılmayan, kendine aşırı bir güven içinde Medusa'nın başını kesip elinde tutan, dimdik duran bir Apollo kılığında; koruyucu ve savunucularını bulmuşlardır. O çağda, bu kaba saba, Dionysos'ca gülünç sayılan, yapılmayacak işi yapan Apollo idi. Bu, bir Dor sanatıdır, bu sanatta Apollo'nun alımlı, yadırganan tutumu ölümsüzleştirilmiştir. Bu direniş daha düşsel, daha yetersizdi. O çağlarda, Hellenlere özgü, derin bir kaynaktan, bu tür eğilimlerin çıkışı olanaklıydı, bu olayın kaynağı Hellenlerdir, şimdi Deplhoi tanrısının etkisi de bu görüşe dayanmaktadır.

Güçlü savaşçının elinden öldürücü silahlarının alınması sonucu, en uygun dönemde, anlaşmaya varılmıştır. Bu anlaşma Grek din tarihinde çok önemlidir, ancak bu yolla olayların ard arda gelişi görülebilir bir duruma ulaşmıştır. İki savaşçı birbiriyle anlaşmış, bu kesin anlaşmayla aralarındaki sınır çizgisi korunur duruma gelmiştir. Belli sürelerde, saygıyı yansıtan adakların gönderilmesi sağlanmış, temeldeki uçurumun üstüne bir köprü kurulmuştur. Bu barış anlaşmasının anlamı içinde Dionysos'ca gücün ne yolla ortaya çıktığını görmeye çalışalım: şu Babilonya Sakalarıyla insanı, geriye götürerek, aslanla, kaplanla, maymunla karşılaştırdığımızda, Greklerin Dionysos'ca içip coşmalarında, evrenden çözülme bayramlarıyla gün açımlarının taşıdığı anlamları öğreniyoruz. Doğa, ilkin onlarda, sanata özgü bir şenliğe ulaşıyor, gene ilkin onlarda principi individuationis'ten kopma sanatçıya özgü bir olay niteliği kazanıyor. Burada ağır baskıdan, aşırı sevgiden doğan büyüleyici içki güçsüz kalıyor: yalnız onlarda bulunan olağanüstü karışım, iki katlılık, Dionysos'ca kalabalıkların öldürücü ağrı etkisi bırakan bir duygu yaratışını, acıların insan üzerindeki izlenimini, yürekten gelen kıvancın yakınmalarla dolu seslere son verdiğini seziyoruz. Yok olup gitmenin çığlığı ya da yerine getirilmez bir yitiş yüzünden duyulan özlem dolu, yakınmalı ses en yüksek sevinçten doğuyor. Grek bayramlarında, doğanın pek duygulu bir durumu, ortaya çıkıyor, doğa bireylere bölündüğünden içini çekip yakınmadadır. Böyle, birbirine uygun, iki dizili bir yığının türküsü, davranışlarının dili Homeros-Grek evreni için, biraz, yenidir, pek duyulmamıştır. Onların Dionysos'ca müziğinin uyandırdığı korku da, ağır baskı da bu yüzdendir. Müzik, daha önceden, Apollo'ca bir sanat diye bilinseydi, düpedüz, uyumun bir dalgalanışı olarak benimsenirdi. Onun biçimlendirici gücü Apollo'ca durumların ortaya konusuyla geliştirilmiştir, işte Apollo'ca denen sanat böyledir. Apollo'ca olanın müziği sesler içinde, Dor'ca bir yapımdır, bu durum gitarlardan çıkan seslerde böyledir. Apollo'ca olmayan, ondan ayrı sayılan, açık bir ilke vardır, Dionysos'ca müziğin, gerçek müziğin kişiliğini sağlayan da budur. Sesin titretici gücü, Melos'un birliğe götüren ırmağı, başkalarıyla karşılaştırılamayan eşsiz, uyumlu

evreni budur. Dionysos dithyrambos'unda insan, kendini yansıtıcı, bütün yetilerin en yüksek basamağına çıkar, dışa, duygusuz, olmaya, Maja'nın örtüsünü yırtıp yok etmeye, soyun, doğanın üstün usuyla bir olmaya doğru itilir. Artık doğanın özü, bir imge olarak, anlatılmalı, imgelenen yeni bir evreni gerekiyor artık, bütün gövde imgeseldir, şimdi yalnız ağzın, yüzün, gözün imgesi yoktur, uyumlu devinen her oyunla ilgili davranışların hepsi birer imgedir. Müziğin gitgide büyüyen bütün öteki imgesel güçleri atılıcı davranışta, ses düzeninde bir uyum içinde yükselir birdenbire, güç kazanır. Bütün bu imgesel güçlerin birlikte çözülüşünü kavramak için, insanın, daha önceden şu kendine özgü davranışlarını en yüksek doruğuna ulaşması gerekir. Bu kendince dışa vurma, adı geçen güçler içinde, imgesel olarak açıklanabilir ancak: çünkü dithyrambosçu Dionysos çırağı kendi benzeriyle anlaşılır. Apollo'ca davranan Grek, ona, böyle bir hayranlıkla bakar. Öylesine büyük bir esriklikle dolar ki, bu durum onda, ağır baskıyla karışır, ona hiçbir nesne yabancı gelmez, her gördüğünü kendisinden sanır, Dionysos'ca evren onun Apollo'ca olan bilincine bir örtü çeker.

3

Bunları kavrayabilmemiz için Apollo'ca ekinin pek başarılı yapılarını, temellerini buluncaya değin, taş taş söküp kaldırmamız gerekir. Burada, ilk üzerinde duracağımız görkemli Olympos tanrılarının yontularıdır. Bu yontular, bu yapının doruğunda duruyor. Onların yaptığı işler, alabildiğine ışıyan duvar kabartmalarını süslemektedir. Onların arasında bir de Apollo kendi başına, kaygısız, en önde bulunursa şaşıp kalmayalım. Apollo'da kendini açığa vuran eş eğilim, genellikle, bütün Olympos evrenini doldurmuştur, bu anlamda bizce Apollo onların atası sayılmaktadır. Hangi dev gereksinme vardır ki, ondan, Olympos varlığının böyle ışıl ışıl bir topluluğu fışkırmasın? Gönlünde başka inanç taşıyan bir kimse bu Olymposlulara yaklaştığı, o töresel yüceliğe vardığı o kutluluğu, o yüceliği gördüğü zaman kendinden geçer, taşar, onların gönül okşayan sevgi dolu bakışları karşısında büyülenir, gücünü yitirir, oradan öylesine ayrılma, geri dönme gereğinde kalır. Burada anımsanan kendinden geçiş bir dincilik, bir dince ödev değildir. Bizce burada sözü edilen çok verimli, başarı sağlayan, bir varlıktır. Bu varlığın içinde bulunan her nesne, ister iyi, ister kötü olsun tanrılaştırılmıştır. Burayı görmeye gelen bir gözlemci, yerinde bir uygunluk içinde, düşsel bir yaşam çalkantısı karşısında kaldığını anlar, bu yürekli insanların hangi gövdesel büyüye kapılarak yaşamın tadını çıkardıklarını sormaktan kendini alamaz. Çünkü bu yürekli insanlar, nereye baksalar, karşılarında Helena'nın bir duygu tatlılığı içinde yükselen öz varlığının ideal bir örneğini bulurlar. Biz, önce, şöyle bir geriye bakarak, bu becerikli gözlemciye seslenmeliyiz: "Oradan ayrılma, Grek halk bilgeliğinin bu kendi yaşamı konusunda ne söylediğini dinle. Bu yaşam, anlatılmaz

bir parlaklıkla, senin önünde açılmaktadır. Bir eski söylence vardır: hani kral Midas, uzun süre Dionysos'un yoldaşı Silen'in ardından giderek ormanda avlanmış, onu tutamamış. Önünde sonunda Silen'i ele geçirdiğinde, insanlar için en iyinin, en çok yeğ görülenin ne olduğunu ondan sormuş. O da olduğu yerde, sessiz, kımıldamaksızın durmuş. Kralla didişmiş. Sonra çınlayan bir gülüşle söze şöyle başlamış: ey zavallı, bir günlük kuşak, gelişigüzelliğin, acı çekişin çocukları, ne dayatıp durursun sence duyulması gerekmeyen, en yararlı olanı açıklayayım diye? Senin için en iyi olan, tümden ulaşılmayandır: Doğamamak için, varolmamak için, yok olmak için. İkinci en iyi de senin şimdicek ölmendir."

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

Olympos'un büyülü dağı şimdi önümüzde açılıyor, bize köklerini gösteriyor. Grekler varoluşun korkularını da, korkunçluklarını da tanımış, sezmiş. Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olympos'a özgü düş kurmanın doğuşunu gerçekleştirmek gerekiyordu, işte doğanın titanca güçleri karşısında duyulan korkunç güvensizlik, işte bütün bilgilerin üstüne çömelen acımasız Maja, işte büyük insansever Prometheus'un akbabası, işte zavallı Oedipus'un düştüğü korkunç bataklık, işte Orestes'i anasını öldürmeye iten Atreusoğullarının başına gelen yıkım, kısacası şu orman tanrısının bütün felsefesi, içinde pek yürekli Etrüsklerin yok olup gittikleri tüm söylence örnekleri. Bunlar, Olymposluların sanatçı çevresi dolayısıyla Greklerin elinden çıkmış, boyuna yeni olandan aşıp gelmiştir, bunlar boyuna gözden kaçar, örtülü kalır. Grekler, yaşayabilmek için pek derin gereksemeyle, bu tanrıları yaratmışlardır. Sevincin doğurduğu bu Olymposlu tanrılar, ağır ağır göçüşler içinde, Apollo'ca bir güzellik eğilimiyle kaynağa dayanan korkunun titanca düzeninden geliştirilmiştir. Bizim tasarladığımız oluş budur, bu dikenli çalıdan gülün çıkışı gibi olmuştur. Bu duyarlılığa çok eğilimli ulusa, yaşam, tanrılar arasında daha yüksek bir ünle çevrili olarak gösterilmeseydi, acılar içinde yaşayıp gitmede yetili tek ulus olurdu. Varlığın ilerleyen bir olgunluğa, bir bütünlüğe ulaşmasını uzun bir yaşam içinde sürdürmek için, o eğilim, sanatı yaşama yardım etmeye çağırmış, özünde Hellen istencini pırıl pırıl bir aynada yansıtan Olympos evreninin de doğmasına olarak sağlamıştır. Kişi yaşamını tanrılar düzene koyar, kendileri de yalnız başlarına, gene kendilerine yeten tanrısal bir ortamda, tanrısal düzeye uygun olarak yaşarmış. Varoluş, tanrıların ışıyan aydınlığında, kendi özü içinde, bir çaba niteliğinde sezilir. Homeros insanlarının özel acısı ondan ayrılmaya, ilkin şu yakın kopuşa dayanır: şimdi, Silen'e özgü bilgeliğe dönerek, onlardan söz edebiliriz. O söz de şudur: "onun için en kötü olan şimdicek ölmek, ikincileyin kötü olan da bir kez gerçekten ölmektir." Yakınma bir kez çınlamışsa, kısa bir süre yaşayan Akhilleus'tan, bu sararan yaprakların değişmesinden kişi soyunun dönüşmesinden ya da kahramanlar çağının batışından, yeniden çıkmıştır. Uzun süren bir yaşama özlem duymak kahramanların en büyüğüne

yakışmaz, o yaşadığı günün değerini kendiliğinden verir. Apollo'ca aşamada varoluşa karşı duyulan "istenç" dileyince böyle diler. Homeros insanı kendini, bu varlık içinde, böyle duyar, yakınma kendini onun türküsünde gösterecek.

Burada açıklanması gereken şudur; yeni insanlarca, pek tutkulu bir nitelikte söz edilen, doğa ile kişinin birliği anlamına gelen uyum, Schiller'de salt sanat sözü değerindedir, bu hiçbir yolla kendi kendini veren, yalın, kaçınılmaz bir konu değildir. Biz, onunla, insanlığın mutlu ülkesinden gelen her ekinin kapısında karşılaşırız. Bu olaya yalnız bir çağ inanabildi, bu çağ da Rönesans'ın Emil'ini bile bir sanatçı olarak düşünmeye kalktı. Homeros'da, Emil'i eğitilmiş bir sanatçı olarak, doğanın yüreğinde bulduğunu ileri sürdü. Sanatta "salt" ile karşılaştığımız yerde, Apollo ekininin en yüksek etkisini arayıp bulabiliriz. Bu etki her zaman bir titan devletini yıkacak, bu korkunç devi öldürecek durumdadır, bu etkinin çok güçlü kuruntu yansımalarına, sevinç dolu sanılarla, bir evreni gözlemlemenin korkunç derinliğine, acıya katlanmaya çok eğilimli olması, dayanılabilecek bir üstünlük taşıması gerekir. Bu "salt" olan görünüşün güzelliği içinde iyice yitip gitmiştir, pek seyrek olarak ereğe de ulaştırılmıştır. Bu nedenle anlatılamayacak oranda, yücedir Homeros. O, Apollo'ca olan bir ulus ekininin içinde tek kalmıştır, bir ulusun düş kurma gücünün işlemesinde, doğanın biricik düş sanatçısı olmuştur. Homeros'ca olan "özlülük", Apollo'ca sanının kavranılması yolunda yüce bir başarıdır. Bu böyle bir sanıdır ki doğayı kendi düşüncelerinin ereğine göre durmadan değiştirir, gerçek erek bir kuruntu ile örtülür. Biz, bundan sonra ellerimizi uzatırız, bu kuruntu bizim yanılmamızla doğaya ulaşır. Greklerde "istenç" sanat evreninde, üstün usun açıklanmasında kendi kendine bakmak istedi. Ululananlar için onun yaratmalarını, kendiliğinden ululanmaya değer olarak, sezmek gerekliliği vardı. Onlar, daha yüksek bir alanda yeniden görünmeliydiler, bu yetkin görünüş evreni olmaksızın, buyrultu ya da tasarı niteliğinde etkisini gösteriyordu. Bu alanlar, güzelliğin alanlarıdır, burada güzellikler kendi yansıyan görüntülerini, Olympos'ca olanları gördüler. Bu güzellik yansımasıyla Hellen "istenci öykünmeden doğan acıya, acının bilgeliğine, yapmacıktan doğan bağlantılı yetiye karşı savaştı: işte, onun, bir başarısı olarak salt sanatçı Homeros karşımızda durmaktadır.

4

Düş kurmaya dayalı benzeşim, bize, salt sanatçı konusunda az çok bilgi verir. Biz de, bu salt sanatçı gibi, düş kurmaları düş evreninin kurguları ortasında, bozmaksızın, yeniden göz önüne getirirsek: "o bir düştür, ben onu sürekli olarak görmek istiyorum" dediğini anlarız. Böyle bir düş kurmanın içten gelen derin tadına varmak için, bu konudan yola çıkarsak, bu içten gelen derin beğeniyle görünüşler içinde düş kurmaya

kalkarsak, gündüzü, onun sakıncalı usandırıcılığını büsbütün unuturuz. İşte, biz, ancak o zaman bu görünüş olaylarını, düşleri yorumlayan Apollo'nun yöneticiliği altında, daha verimli bir nitelikte açıklayabiliriz. Yaşamın biri uyanık, biri düşlere dalan iki yarımından kesinlikle söz edildiğinde, birincisi ötekilerle karşılaştırılmaz biçimde, daha çok, beğenilmeye değer görünür, daha önemli, daha üstün, daha yaşanmaya yaraşır, daha yaşanmış gibi gelir. Ben, yine, bu saçmalığın tümden ortaya çıkışında, görünümüyle varolduğumuz özümüzün şu giz dolu temeli konusunda, düşün karşıt bir değerler gömüsü olduğunu ileri sürebiliriz. Ben, daha çok, doğada bulunan şu çok güçlü sanat eğilimini, onun çok yüksek bir aşamada bulunan aydınlığa çıkma isteğini, görünüş yoluyla, kapalılıktan sıyrılarak, anlamaya çalışacağım. Bu arada, gerçek oluş'u, temel Bir'i tükenmezcesine acı çekiş ve çatışmalarla dolu olarak anlamak gibi gerçeküstü bir kanıya doğru itildiğimi de seziyorum. Ayrıca, kendi sürekli çözümü içinde, beğeni dolu görünüşü gerekseyen coşturucu bir anlayışa doğru sürüklendiğimi de duyuyorum. Biz, görünüşü zaman, uzam, nedensellik ilkeleri içinde sürekli bir oluş, gerçek bir yok oluş, başka deyimle deneysel gerçeklik olarak algılamalıyız. Çünkü bütün bunları görünüş içinde kavrar ondan oluştururuz. Bir kez olsun, kısa bir süre için, kendi özel "gerçeklik"imizi bir yana bırakalım, kendi deneysel varlığımızı evrenin varlığı gibi bir yaşantı içinde, temel Bir'in ortaya konmuş bir tasarımı olarak kavrarız. Düş, bize, görünüşün görünüşü niteliğinde, temel tutkunun daha yüksek bir sevinci durumunda, görünüşe yönelik biçimde verilir. Bu nedenden ötürü, doğanın özünde, şu yazılıp anlatılamayan salt sanatçıda, salt sanat yapıtında bulunan, sevinç vardır, "görünüşün görünüşü" de yalnız budur. Şu ölümsüz "yüce"lerden biri olan Raffaello bu olayı, görünüşün aktarılmasına konu edinen uyumlu bir tablosunda, salt sanatçının Apollo'ca ekinin temel örneğini bize gösterdi.Transfiguration'un (çevirenin notu: Raffaello’nun ünlü bir tablosu) alt bölümünde çarpılmış çocuk, şaşkın taşıyıcılar, başıboş, korkuya kapılmış delikanlılarla, bize, sonu gelmeyen temel acının; evrenin biricik temelinin yansımasını gösterdi. Bu tabloda "görünüş" sonu gelmez çatışmanın; nesnelerin atasının bir yansımasıdır. Bu görünüşten, tanrısal çiçek kokusu gibi, düşe benzeyen yeni bir görünüş evreni yükselir, ilk görünüş içinde açılmış gözlerin ışıldayan bakışları, bu görünüş evreniyle ilgili bir nesne görmez, orada kendini vermiş kişi, acısız, derin bir sezgiye kapılmıştır. Biz burada, en yüksek sanat aktarımı içinde, Apollo'ca güzellik evrenini, onun temelini, Silen'in korkunç bilgeliğini gözlerimizin önünde bulur, onun karşıt gerekliliğini sezgiyle kavrarız. Apollo, principii individuationis'in tanrılaştırılmış biçimi olarak yeniden karşımıza çıkar. Bu principii individuationis’te çözümü görünüşe bağlı olan temel Bir'in sonsuz, ulaşılmış ereği gerçekleşir: Apollo, bize, yüce davranışlarla bütün acı evreninin neden gerekli olduğunu gösterir, birey bu acı yüzünden kurtarıcı düşünceyi yaratmaya itilir. Bu birey, denizin ortasında çalkanan kayığında oturmuş, sessiz sessiz, kendini gözlemlemeye kaptırmış gider.

İndividuatio'nun bu tanrılaştırması, genellikle, buyruk salıcı ve örnek gösterici diye alınırsa onun tanıyacağı tek yasanın da individuum'un sınırlarının korunması anlamına gelen Hellenlere özgü ölçü olduğu anlaşılır.

Apollo, bir aktöre tanrısı olarak, kendine bağlı kalandan ölçüyü, onu iyi koruyabilmek için de, kendini bilmeyi ister. Güzelliğin, estetik bakımından, gerekliliği yanında "kendini bil"in, "aşırılığa kaçma"nın sürdürülmesi de böyledir. Ölçüyü aşma ve kendiliğinden aşırılığa kapılma, Apollo'ca olmayan çevrelerden gelen düşman düşünceli Daimonların işidir. Bu yüzden, bu aşırılık, bu ölçüsüzlük Apollo öncesi,çağın, titanlar çağının, barbarlık ülkesine özgü nitelikler sanılmıştır. İnsanlara duyduğu titanca sevgi yüzünden, akbabaların Prometheus'u didik didik etmesi gerekliydi. Sphink bilmecesini çözen yüksek bilgeliğinden dolayı Eudipus, mutsuzluğun allak bullak eden çevrentisine düşmüştü ister istemez: Delphoi tanrısı Grek geçmişini böyle yorumlamıştı.

Apollo'ya bağlanan Greklerin sanısına göre "titanlık", "barbarlık", Dionysos'ca olmayanı kımıldatıcı bir etkiydi: öyle ki, onun şu göçüp giden titanlarla, kahramanlarla içten içe bir yakınlığının bulunduğunu gizlemek bile istemiyorlardı. Evet onun şunu da sezmesi gerekliydi: bütün güzellik ve ölçülülüğüyle tüm varlığı bilginin, acının örtülü kalan temeline dayanıyordu. Onunla ilgili bu bilgiyi ancak Dionysos'ca davranan ortaya çıkarmıştır, işte bak, Apollo, Dionysos'ca olmadan yaşayamadı. Nitekim "titanca", "barbarca" olanlar da Apollo'ca olanlar gibi gerekliydi. İmdi biz, burada, görünüş ve ölçüye dayanan, boyuna kıvrım kıvrım büyüleyici, sanatçıya yaraşır bir durumda olan, bu kendinden geçirici Dionysos bayramındaki müziğin, bu bozuk düzen evrene nasıl geldiğini düşünelim. Nasıl oluyor da bunların içinde doğanın bütün ölçüsü beğenide, türküde, bilgide ta yüreğe değin işleyen bir çığlık biçime yükseltiliyor. Biraz düşünelim, bu daimonca halk türküsü karşısında, pek derin düşlerle, harp denen çalgıdan çıkan seslerle, Apollo'nun yüce sanatçısı neyi dile getiriyor. Görünüş sanatının Musaları bir sanat önünde sararıp soldular, bu sanat kendi coşkunluğu içinde gerçeği açıklıyordu. Silen'in bilgeliği, ışıl ışıl olymposlu'ya karşı yazık yazık diye bağırıyordu. Burada individuum, bütün sınırları ve ölçüleriyle, Dionysos'ca durumların unutulmuşluğu içinde batıp gitmiş, Apollo'ca kuralları unutmuştu. Aşırılık, burada, gerçeklik ve karşıtlık olarak açılıyor, ağrılardan doğan aşırı sevgi, kendi kendine, doğanın yüreğinden söz ediyor. Bu durum, Dionysos'ca olanın Apollo'ca olanı ortadan kaldırdığı yerde böyleydi. Ortada bir gerçek varsa o da ilk saldırının, ortaya çıktığı yerde, Delphoi tanrısının görkemi, bakışı kendini gösterdiğinde, daha ürpertici, daha korkutucu oluşudur. Ben, Dor devletini, Dor sanatını, kendime göre, sürekli bir Apollo'ca savaş konağı olarak açıklayabilirim. Dionysos'canın, titanca-barbarca varlığına karşı, ancak tükenmez bir direniş içinde böyle dikbaş, kendine güvenli, geniş kapsamlı yapıtlarla yüklü bir sanat ve savaşa uygun düzenli bir eğitim görmüş, böyle taşyürekli, uzun bir süre gelişen, değerbilmez devlet yapısı kendini koruyabilir.

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

5

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

"ben" diyebilen, kendi isteklerinin, acılarının değişik ses ölçülerini önümüze seren kimsedir. Homeros'un yanında Arkhilokhos'un şu iğrenmeden, yermeden, esrimiş durumuyla tutkusunun çınlamasından doğan haykırışı bizi ürkütüyor. O, gerçekten de şu öznel davranışlı diye nitelenen ilk sanatçıdır, bu özelliği yüzünden de sanatçı olmayan sanatçı, düzmece olmayan sanatçı değil midir? Sanatçıya, ozana bu "nesnel" sanat ocağını veren kimdir, Delphoi bilicisinin bile pek saygıdeğer sözlerle anlattığı bu yüceltme nereden geliyor?

Schiller, kendi şiir anlayışı konusunda pek derin olmayan, ancak kendine özgü, karanlık, güçlü bir felsefe görüşüne dayanmayan bir ışık getirdi bize. O, şiirin yaratılmasında, daha önceden ortaya konan ve kendinde bulunan düşüncelerin nedensellikle düzenlenmiş tasarımlar dizisini bir önkoşul saymıyor, şiirin müziğe dayanan bir düzen olduğunu söylüyor ("Duygu bende başlangıçta belirlenmemiş, açıklanmamış bir varlıktır, daha sonra düzenlenir. Kesinlikle müziğe dayanan bir duygu düzeni doğar önceden, bende şiirin özyapısı böyle ortaya çıkar.") Biz buna, bütün eskiçağ şiirinin en önemli bir olayını katalım, bu her yerde doğal geçerliği olan müzikli şiir özdeşliğidir bu özdeşlik karşısında bizim yeni şiirimiz başsız bir tanrı görünümündedir burada, daha önce ortaya konan, estetik gerçek ötesinin temeline dayanarak, ozanı aşağı gösterilen biçimde açıklayabiliriz. Ozan, ilkin, Dionysos'ca bir sanatçı olarak, iyiden iyiye, temel Bir'le, kendi acısı ve direnişi yüzünden, Bir olmuştur, bu temel Bir'in görüntüsünü müzik niteliğinde ortaya koyuyor. Evrenin bu dolaysız yansıması başka türlüyse, yeni bir biçime giriş diye nitelenmişse, o zaman bu müzik benzer türden bir düş görünümü içinde yeni bir biçimlendirmeyle, Apollo'ca düş kurmanın etkisi sonucu, görülebilir duruma gelir. Temel acının müzikle ilgili kavramdan, biçimden yoksun yansıması, görünüş içindeki çözülüşüyle ikinci bir yansımayı, kendisinin biricik benzeri ya da örneği olarak, yaratır. Onun öznelliğini sanatçı, daha önceden Dionysos'ca bir kurala göre vermişti. Sanatçıya, evrenin özüyle arasındaki birliği gösteren, görünüm bir düş kurma yeridir. Bu düş kurma yeri temel karşıtlığı, temel acıyı, daha doğrusu görünüşün bütün ana beğenisini duyurur. Ozanın "ben"i varoluş uçurumundan şöyle ses çıkarır: yeni estetikçinin anlayışına göre onun "öznellik"i bir imgelemdir. İlk Grek ozanı Arkhilokhos, azıtan sevgisini, yergisini Lykambes kızlarına bildirmişti, oysa onun, bir kendinden geçiş içinde, karşımızda beliren, oynayan acısı o değildir: biz, Dionysos'u, onun buyruğundaki görevlileri görüyoruz, Arkhilokhos'un içip sızmış, uykuya dalmış topluluğunu Euripides'in Bakhalar'da nitelediği gibi, öyle güneşi altında, yüksek dağlar üzerinde uykuya yatmış görüyoruz, şimdi Apollo ona yaklaşıyor, defneyle dokunuyor. Uyuyan bir kimsenin Dionysos'ca müziğin etkisiyle büyülenmesi çevresinde görüntü kıvılcımları sıçratır, burada en yüksek açılım için de tragedyalar ve drama özgü dithyrambos'lar adı verilen lirik şiir ortaya çıkar.

Biçimsel (görsel) sanatçı ve onun yakını olan destancı, görüntülerin en salt görünüşü içine dalmıştır. Dionysos'ca müzikle uğraşan kişi, bu görüntü olmadan, yalnız temel

acı ve temel yankı ile özdeş olgunluğa ulaşmıştır. Özsel bir nitelik taşıyan üstün us, bu gizemli kendi dışına çıkış ve birlik sağlayıcı varlıktan, bir görüntüler evreniyle benzerlikler evreninin doğduğunu sezer. Bu evrenin şu biçimsel sanatçıyla destancı sanatçının dünyasından apayrı bir boyası, nedenselliği ve hızlılığı vardır. Nitekim destancı ozan da yalnız bu görüntüler içinde gönlünün uyarınca yaşar, sevgi dolu olarak en küçük ayrıntıları gözlemlemekten yorulmaz, öfkeden titreyen Akhilleus'un görüntüsü bile, onun için, salt bir görüntü olmaktan öteye geçemez. Onun öfkeli bir nitelik taşıyan anlatımı oluşa ve yok oluşa karşı görünümünün yansıması sonucu kendi öz biçimleriyle korunmuş duruma gelmesi yüzünden açıklığa kavuşmuştur. Oysa ozanın görüntüleri böyle değildir, ozan yalnız kendinden doğan değişik türde nesnelleşmelere, evrenin kımıldatıcı bir odağı olarak, "ben" diyebilir: bu benlik görüntüyü sağlayan deneysel gerçek insanların özdeşi değildir, bu biricik gerçektir, sonsuz olan, varlığın temelinde bulunan, olmakta olan, dingin bir benliktir. Onun görüntüleriyle salt üstün usun bakışı varlığın temeline değin iner. İmdi, onun, bu görüntüler altında kendi öznesini bile neden bir üstün us olarak görmediğini biraz düşünelim: ona kalırsa, düzenlenen acıların, istenç kımıldanışlarının gerçek sanılan, belli bir konusuna dayanan her araştırma çok özneldir. Duyarlı üstün us ve ona bağlı, üstün us olmayan, birleşmiş görüneydi, üstün us bu durumda kendiliğinden "ben" diyebileydi, ozanı öznel ozan olarak niteleyen bir görünüş bize değin ulaşmayacaktı, onu gerçek özüyle tanımayacaktık. Gerçekte Arkhilokhos acılarla tutuşan, hınç duyan bir insan olarak üstün usun bir görünüşüdür, o artık eski Arkhilokhos değildir; o bir evren usudur, temel acısını insana benzeyen Arkhilokhos'un kişiliğinde bir yansıma olara dile getiriyor: çünkü şu öznel olarak dileyen, isteyen insan Arkhilokhos olsa bile ozan olamaz. Burada, ozanın yalnız insan Arkhilokhos'un görünümünü göz önünde bulundurarak, sonsuz varoluşun bir yansıması diye açıklaması tragedyayı belirtme amacıyla ozanın görüş evreninden, şu ortada bulunan somut olaydan büsbütün uzaklaşması gerekmez.

Schopenhauer, ozanın felsefeye özgü sanat anlayışı için, ortaya çıkardığı güçlüğü gizlemedi, kendisiyle birlikte gidemeyeceğim bir çıkış yolu bulduğuna, onun müziğinin pek derin anlamlı gerçek ötesinde bu güçlüğü ortadan kaldıracak bir yolun varlığına; benim burada bunu onun anlayışı ve saygınlığı âdına yaptığıma inandığım gibi, inandı. Schopenhauer, şiirin özyapısı olarak, şunları ileri sürdü. (İstenç ve Tasarım Olarak Evren, 1.295): "İstencin öznesi dene, şarkı söyleyenin bilincini dolduran, çokluk bağlardan çözülmüş, kıvanca ulaşmış bir istek (sevinç), daha çok, engellenmiş bir üzüntü olarak, her zaman için heyecan, acı ve kımıldatıcı bir duygu nesnesidir. Bu duygu varlığının yanında, şarkı söyleyenin kapsamlı doğasından kaynaklanan bir bakışla salt, istençsiz bilginin öznesi bilinir duruma gelir. Onun sarsılmayan, tinsel dinginliği; boyuna sınırlandıran, gerekseyen istencin baskısıyla karşıtlık içine girer. Bu karşıtlığın, bu değişmenin duyumu gerçektir, bu duyum şarkının bütününde dile getirilir, şiirin özünü oluşturan da budur. Bu nitelik içinde,

salt bilgi bizi istençten, onun baskısından kurtarmak için yardımımıza gelir. Biz, burada, yalnız şu yaşantıyı izleyelim: istenç, boyuna, yeni olanın etkisinde kalır, kişice ereklerimize yönelen anı ise bizi dinginlik içinde gözlemler, bizi içinde istençten doğmayan, salt bilgiyi sunan en yakın ve güzel çevreden koparır. Bu yüzden şarkıda ve lirik müzikte istenç (ereklerin kişisel ilgisi) bir de ortaya konan düşünsel çevrenin salt kavranışı, birbiriyle olağanüstü nitelikte, karışmış görünür: her ikisi arasındaki ilişkiler aranır, imgeler oluşturulur, öznel düzenleme istencin eylemini gözlenen çevreye aktarır, onun bu boyasını (özelliğini) bir yansıma içinde ortaya koyar. Bütün bu karışıp kaynaşan, ayrılan duygu durumundan doğan en önemli şarkı anlatımdır."

İmdi bu açıklamada şiirin yeterince olgunluğa ulaşmadığını, ereğine varacak bir sanatmış gibi nitelendirildiğini kim ileri sürebilir, bir yarı sanat olarak özünün buna dayandığını, bu anlatım için de istenç ve salt görüşün, daha doğrusu estetik olmayanla estetik olan konunun olağanüstü durumda birbirine karıştığını kim yadsıyabilir? Biz, çok kez, her karşıtlığın sanatın kaynağı olarak düşünülemeyeceğini ileri sürebiliriz. Schopenhauer bile sanatı bir bakıma, belli bir değer ölçüsüne göre düzenlemiştir. Ona göre estetikte öznel olanla nesnel olanın değer ölçüsü uygulanır türden değildir. Çünkü, genellikle, özne isteyen ve kendi bencil amacı ardında koşan, yalnız karşıt tutumlu bir birey olarak ortaya çıkar. Özne bir sanatçı olduğuna göre, kendi bireysel istencinden çözülmüş, ayrı bir ortam durumuna gelmiştir. İşte bu ortam dolayısıyla, gerçekten oluşma sürecinde bulunan bir özne, kendi kurtuluşunu olayın içinde kutlar. Çünkü o, hepsinden önce, bizim yükselip alçalışlarımızda, apaçık olma gereğindedir, bütün sanat komedyası bizim için değil kuşkusuz, belki bizim iyileşmemiş, ekin bakımından gelişmemiz içindir. Biz, böyle bir sanat evreninin gerçek yaratıcılarıyız: şurasını; kendiliğimizden, iyice bilmemiz gerekir ki gerçek bir yaratıcı için, belki de sanat yapıtları ve sanata özgü buluşlar için varız. Sanat yapıtlarının yorumlanmasında üstün değerlerimiz vardır, çünkü yalnız estetik olay niteliği taşıyan bir varlık (Dasein) söz konusudur, evren sonsuzca bir gerçek düzene kavuşturulmuştur bizim istencimiz bu yorumlamanın üstünde değil besbelli, biz bir keten dokuma üzerine resimlendirilmiş bir savaş alanının savaşçısı gibiyiz.
Bu nedenle, bizim tüm sanat bilgimiz bir sanıdır, çünkü biz bilen bir varlık olarak sanat komedyasının biricik yaratıcısı ve gözlemcisi durumunda, sonsuz üstün usu ortaya koyan bu varlıkla bir olmadığımız gibi özdeş de değiliz. Sanatçıya özgü yaratıcılığın eylemi içinde üstün us evrenin bu özgün sanatçısıyla karışıp kaynaşmıştır, sanatın sonsuz varlığı konusunda yalnız üstün usun bilgisi bulunmaktadır, çünkü ancak o böyle bir durumdadır. Bu durum, şaşılası nitelikte korkunç bir masal görüntüsüne benzer. Bu masal, gözlerini çevirir, kendi kendine bakar, işte üstün us, ancak, burada bir öznedir, konudur, ozandır, oyuncu ve oyunu gözlemleyendir.

6

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

Bizim için halk şiiri müziğin evren aynasıdır şiirde anlatılan, birbiriyle baş başa giden bir düş olayını araştıran, köklü ezgidir. Bu yüzden ezgi ilk ve genel olandır, bu genellik birçok yazıda, pek çok nesnelleşmeye uğrayabiliyor. Ezgi, halk varlığında yaygın bir önem ve gerekim taşır. Ezgi, şiiri kendi özünden doğurur, boyuna yeniden yaratır, bize halk şiirinin bütünleyici bölümü olduğunu gösterir. Bu konu, benim bu açıklamayı yapıncaya değin, önemle üzerine durduğum bir olaydır. Kim, bir halk şarkıları derlemesini, sözgelimi Des Knaben Wunderhorn (çevirenin notu: Eski Alman halk şarkıları derlemesi) adlı şarkılar dergisini, incelerse bu konuyla ilgili birçok örnek bulacak, boyuna doğmakta olan bir ezginin çevresine ne denli görüntü kıvılcımları saçtığını görecektir. Bunlar ezginin türlülüğünde, hızla değişmesinde, çılgın görüntülerle üst üste yığılışında, destanca bir ışıktan sessizce süzülüp giden akışında, yabancıl bir güç yaratır. Şiirin görüntüler evrenine destan açısından bakmak gerekir: bunu Terpandros'un yaşadığı çağda düzenlenen Apollo'ca bayramlarda, coşkun ve destancı halk ozanlarının yaptıkları bilinmektedir.

Halk şarkılarının düzenlenmesinde dilin bütün gücünü, müziğe özenme yoluyla, ortaya koyduğunu görüyoruz. Arkhilokhos'la yeni bir şiir evreninin başlaması bundandır, Homeros'ça şiir onun yarattığı derin temelde yeniden ortaya çıkıyor. Biz, bu açıklamayla şiirle müzik, sözle ses içeriği arasındaki biricik bağlantıyı gösterdik: söz, görünüm ve kavram müzikte benzeşik bir anlam arar, burada müziğin gücün kendi kendine yeter. Biz, bu anlamda, Grek dil tarihinde iki ana akımı birbirinden ayırt edebiliriz. Duruma göre, dil olaylar ve görünümler evrenine ya da müzik evrenine özenmiştir. Bu karşıtlığın anlamını kavrayabilmek için Homeros'la Pindaros'taki renk ve söz dizisi yapısının, sözcük varlıklarının dil ayrımı üzerinde derin derin düşünmek gerekir. Homeros'la Pindaros'un yaşadığı çağ arasında,

Olympos'un Bakhus adına düzenlenen törenlerinde kaval çalarak insanı kendinden geçirici sesler çıkarmak kaçınılmaz bir gelenekti. Belli bir kurala göre yürütülen bu gelenek Aristoteles döneminde bile varlığını korumuş, daha da gelişmiş bir müzik ortamında bütün şiir anlatım araçlarını etkilemiş, derin bir coşku içinde kişilerin bu geleneğe özenmelerine olanak sağlamış, onlara esin kaynağı olmuştur. Burada, estetikte, bilinen ve günümüzün tutarsız sanılan bir olayını anımsıyorum. Biz, her zaman, bir Beethoven senfonisinin dinleyicileri, bir düşsel söylev karşısındaymış gibi, etkilediğini görürüz. Öyle ki, değişik seslerden kurutu düzenli bütünü, bir müzik parçasıyla yaratılan görüntüler evreninde, gerçek bir sanı niteliğinde veriliyor kanısı uyanır. Burada, şu karşıt durum söz konusu değildir: böyle bütünleştirmelerde, sesin cılız parıltısını görmek, bir bakıma açıklanması gereken olayı kavramak için, estetikte gerçek bir yöntem vardır. Bir ezgici, görüntüler içinde, bir kompozisyondan söz etmiş, bir senfoniyi kırsal bir besteyi "Scene am Bach" (çevirenin notu: Irmakta Oyun -bir yapıtın adı-), bir başkasını "Lustiges Zusammensein der Landleute"(çevirenin notu: Köylülerin Eğlenceli Topluluğu –bir yapıtın adı-) olarak göstermiş olabilir, nitekim özdeş türden olan ve müzikten doğan görüntüler aşağı yukarı böyledir. Bunlar, belki de, müziğin öykünülemeyen konularıdır. Dionysos'ca müziğin içeriği konusunda bize bilgi vermeyen tasarımların öteki görünümler yanında söz edilmeye değer özelliği yoktur. Biz, müziğin bu görüntüler içinde ortaya çıkan boşalım sürecini, yeni gelişen dil bakımından yaratıcı olan halk topluluğuna aktardık. Bunu iyice kavrayabilmek için, dörtlüklerden oluşan halk şiirinin doğuşunu, bütün dil gücünün müziğe öykünmenin yeni bir ilkesi olarak ortaya çıktığını bilmek gerekir.

Biz, lirik şiiri müziğin görünümler ve kavramlar içinde öykünülen bir ışıksaçımı olarak görebilir, şunu sorabiliriz: "Müzik kavramların ve düşselliğin aynasında ne olarak görünür." Schopenhauer"in anladığı gibi müzik, istenç ya da estetik olan, salt görünüşe dayanan, istençsiz tinsel durumun karşıtı olarak görünür. Burada, kesinlikle, öz kavramını, elden geldiğince, görünüşten ayırt etmek gerekir. Çünkü müzik, kendi yapısı gereği, istenç olamaz. İstenç, tümden estetik dışı kaldığı için, müzik de sanat alanı dışına çıkarsa istenç olarak görülebilir. Müzik sorununu görünümler içinde anlatabilmek için ozanın eğilimin en ince fısıltısından çılgınlığın gürültüsüne değin içgüdüye bağlı tutkunun bütün yönelimlerini kullanması, onlardan yararlanması gerekir. Apollo'ca ilişkiler içinde, müzikten söz edebilmek için, ozan bütün doğayı kendi içinde sonsuzca isteyen tutkuya kapılan, aşırı özlem duyan bir varlık diye anlar. Ozan, müziği görünümler içinde yorumlar, Apollo'ca gözlemin sessiz deniz durgunluğundaki dinginliğine dalar, içinde bulunduğu müzik ortamının etkisiyle gördüğü sıkıştırıcı, sürükleyici, kuşatıcı bütün devinimleri bile bir ezgi olarak duyar. Kendini böyle bir ortamda gören ozanın, kendi görüntüsü, sevinçten yoksun bir duygu içinde karşısına dikilir, kendi istenci, özlemi, iç çekişi, yakınışı bir olur; müziği de böyle yorumlar. Ozanın sorunu şudur: kendi istencinin salt, pırıl pırıl

güneşsel gözünün tutkusundan iyice çözülmüş olsa bile, gene istencin görünümü nedeniyle, müziği Apollo'ca bir üstün us olarak yorumlar.

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

7

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

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

Koronun, bu çok bilinen, politik açıklanışı konusunda, A.W. Schlegel'in bir düşüncesi vardır. O, bize, o zamanki koroyu görmeye gelen topluluğun özünü, bütününü, "örnek seyircisini" gözlemlemeyi öneriyor. Bu düşünce tragedyanın, kaynak bakımından, korodan geldiğini ileri süren derli toplu tarih anlayışıyla kendini sergilediğini göstermiştir. Bu düşüncenin parlaklığı anlatımının derli toplu, düzeni biçiminden, "örnek/ideal" olarak nitelenen her nesneye karşı gerçek bir Germen önyargısından, şu bizim gelip geçici hayranlığımızdan dolayıdır. Bu görkemli savın önemi de, bu açıklanan kanıya dayanır. Gerçekte bilimdışı, kaba saba bir düşüncedir. Biz heyecana kapıldığımızdan dolayı şu çok iyi bilinen halk tiyatrosu ile koroyu karşılaştırır, sonra bu halktan, benzetim yoluyla, böyle bir koroya varılıp varılamayacağını kendi kendimize sorarız. Biz bir yandan, sessizlik içinde yadsır, bir yandan da Schlegel'in ileri sürdüğü savdaki atılganlığa karşı, Grek halkının bambaşka nitelikteki yaratılışına duyduğumuz türden, bir hayranlık duyarız. Biz, gerçek bir seyircinin, bilinçle, bir sanat yapıtını karşısına alarak, deneysel bir gerçekliği değil de: Greklerin trajik koroda, sahne donatımı içindeki canlı varlıkları tanıma gereğinde kalan bir kimse olabileceğini düşünmüştük. Okeanos Kızları Korosu, gerçekten, titan Prometheus'u gözünün önüne getirir, onu sahnede ortaya konan gerçek bir tanrı gibi görür. Bu olay seyircinin en salt, en yüksek türü oluyordu. Peki Okeanos Kızları'yla Prometheus gerçek birer canlı diye anlaşılabilir mi? Bunlar örnek seyircinin gerçek simgesi olaydı sahneye koşarak tanrıyı, ona acı çektirenlerden, kurtarmazlar mıydı? Biz, estetik bir topluma inanmış, tek, yetkili seyircinin ancak böyle olabileceği görüşünü benimsemiş, gene böyle bir seyircinin bulunduğu oranda, sanat yapıtına sanat olarak, estetik değer verebileceği kanışına varmıştık. İmdi, Schlegel'in açıklaması yetkin, örnek seyircinin sahne evrenini estetik değil de, canlı, deneysel olarak düşündüğünü, ondan böyle duygulandığını bize göstermektedir. İç çektik, acıdık bu Greklere, estetiğimiz yıktılar, altını üstüne getirdiler. Bundan dolayı Schlegel'in sözünü her gün anmaya alıştık, çünkü koro dilde böyle çıktı ortaya, çokluk.

Oysa, burada, Schlegel'in karşısına şu açık anlayışla çıkılabilir: Sahne olmadan, kendi kendine ortaya çıkan koro, tragedyanın ilkel biçimi şu örnek seyirci korosu birbiriyle bağdaşmaz. Seyirci kavramından doğan bir sanat türü olsaydı, ancak o zaman, onun

gerçek biçimi "kendi kendine seyirci" niteliğinde geçerlik kazanırdı. Çünkü tiyatrosuz seyirci çelişik bir kavramdır. Biz, tragedyanın doğuşu konusunda, ne töreye dayanan bir topluluğun anlayışı karşısında yüksek bir görüşten, ne de tiyatrosuz bir seyirci
kavramından yola çıkarız, bu konuyu derinlemesine ele alır, her türlü yüzeysel inceleme türlerinden kaçınırız.

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

Schiller, elindeki başlıca silahıyla doğal olanın genel kavramına, dramcı şiirde görülen ve genellikle onaylanan bir yanılsamaya karşı savaştı. O dönemde, tiyatro konusunda kendiliğinden yapaylık vardı, mimarlık bir simgesellik olarak kalıyor, ölçülü dil örnek bir nitelik taşıyor, bütünde bir yanılma egemenliğini sürdürüyordu: her şiirin yapısını oluşturan bir sanatçı özgürlüğüyle yetinmek yetmez. Koronun işe karışması kesin bir adım oldu, bununla da sanatta her türlü doğacılığa karşı açık ve saygın bir savaş başlatıldı. Bana kalırsa bu görüş, şu düşsel çağın "düzmece ülkücülüğü"nü nitelemek için, ortaya atılan belirtici söz için kullanılmıştır. Bu gerçek ve doğal olana duyduğumuz şimdiki saygıyla her ülkücülüğün karşıt ucuna, daha doğrusu şu balmumundan figürlerin bulunduğu yere, varmaktan korkuyorum. Onlarda da, çağımızın şu pek sevilen, tutulan romanlarında görülen bir sanat vardır. Yalnız ortaya atılan bir düşünce bizi üzmez, yeter ki bu sanatla şu Schiller Goethe'nin "düzmece ülkücülüğü" aşılmış olsun.

Üzerinde, Schiller'in gerçek anlayışına göre, Greklerin Satyr korosu, özgün tragedyanın korosunun değişmeye yüz tuttuğu "ülküsel" bir alan vardır, bu alan ölümlü olanın bulunduğu gerçek gezi yolunun çok üstüne çıkmıştır. Grek, bu koroyu kendisi için varsayılan bir doğal durumun basamağı olarak işlemiş, gene varsayılan bir doğal varlığa dayamıştır. Tragedya bu temel üzerinde yükselip gelişmiş, bu yüzden daha başlangıçta, gerçekliğin üzüntü veren anlatımı içinde, silinip gitmiştir. Bu sırada gökle yeryüzü arasında, bilerek, hiçbir düşsel evren sokulmamıştır. Çokluk bu eş gerçeklik ve inançtan bir evren kurulmuş, inançlı Hellenler için, bu evren, Olympos gibi içinde oturulan bir yer olmuştur. Satyr, bir Dionysos oyun topluluğu olarak, dinsel gerçeklik içinde, tapınma ve söylence kutsallığı altında yaşar. Tragedya onunla başlar, tragedyanın Dionysos'ca bilgeliği ondan söz eder. Burada, bize göre, tragedyanın korodan doğuşu gibi yabancı bir sorun vardır. Ben, uygarlıkla Dionysos müziğinin bağlantısı neyse, yapay bir doğa varlığı olan satyr ile ekin insanının ilişkisi de öyledir anlamını içeren düşüncemi ortaya atarsam, belki bir görüş odağı kazanırız. Richard Wagner, Dionysos müziğiyle

uygarlık bağlantısından söz ederek der ki: gün aydınlığının lamba ışığını silişi gibi onu da müzik ortadan kaldırmıştır. Bunun gibi, Grek ekin insanı da satyr korosunun karşısında, kendisinin ortadan kalktığını sezdiği kanısındayım: bu Dionysos tragedyasının son etkisidir, çünkü devletle toplum, genellikle insanla insan arasındaki uçurumlar, doğanın yüreğine doğru götüren güçlü bir birlik duygusuyla, yumuşamaktadır. Gerçek ötesi avuntu daha önce burada açıkladığım gibi her gerçek tragedyayı bizden ayırır yaşamı nesnel varlıkların temelinde görür, bütün olayların değişmesine karşın, o dağılmaz bir güçlülük ve yüklü bir beğeni içinde kalır. Onun, bu kendini beğenmişliği canlı bir açıklıkla, satyr korosu adı altında, doğanın özünden çıkmış bir koro olarak görünür. Bunlar, her uygarlığın arkasında varlığını sürdürür, yaşar, bütün kuşakların ve uluslar tarihinin değişmesine karşın, sonsuza değin, olduğu gibi kalır.

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

Dionysos'ca durumun uyandırdığı taşkınlık, onun geleneksel engellerinin ve varoluş sınırlarının; şu sağlıksız öğeyi içeren sürenin, ortadan kaldırılışıyla geçmişteki kişisel yaşantının içine daldı. Unutulmuşluğun bu uçurumuyla güncel gerçeklik evreni ve Dionysos'ca gerçeklik evreni birbirinden ayrıldı. Bu güncel gerçeklik, yeniden, bilincin içine girdi, bir tiksinti uyandırarak sezildi, bu durumların ürünü de estetik ve istenci yadsıyan bir tinsel tutumdur. Bu anlamda Dionysos insanıyla Hamlet arasında benzerlik vardır: her ikisi de; nesnel varlıkların özüne gerçek bir bakış yöneltmiş, varlığın kendilerinden kaçındığını, çünkü onların davranışlarının nesnelerin yapısında bir değişiklik yapamayacağını öğrenmiştir. Onlar, bu yapıyı gülünç ya da aşağılık bir nesne olarak sezmiş, çivileri gevşemiş, yerinden oynamış evrenin yeniden düzenlenebileceğini sanmışlardı. Bilgi, davranışı öldürdü, yanılsama yoluyla davranış örtülü kaldı, bu Hamlet'in öğretişidir, bu ucuz bilgelik kendi içine kapanan Hans'ın düşsel düşüncelerinden, davranıştan, derin düşünmeden değil, olanakların çokluğundan geliyor. Korkunç gerçekliğe yönelen bir görüş davranışta bulunan her kımıldatıcı öğeye baskın gelir, gerçek bilgi yalnız Hamlet'te; Dionysos insanında vardır. Artık avunma iş görmüyor, tutku ölümün ardınca bir evrene doğru giderek, tanrıları aşıyor. Varoluş, onun tanrıların.ya da öteki ölümsüz evrende ışıyan yansıması yadsınıyor. İnsan, bir kez görülen gerçekliğin bilincinde, şimdi her yerde yıkımı, oluşun saçmalığını görüyor. İnsan, Ophelia'nın yazgısındaki simgeyi şimdi anlıyor, orman tanrısı Silenin bilgeliğini öğreniyor: ondan tiksiniyor.

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

8

Gerek satyr, gerekse bu yeni çağımızın kırsal kesim yaşamını konu edinen insanı, kaynağa ve doğal olana yönelik bir özlemden doğmuştur. Grek, sımsıkı, korkusuz bir tutumla kendi orman insanının ardına düşmüş. Bu durum utangaç, uysal çağdaş insanın, inceden ve dokunaklı kaval çalan bir çobanın yaltaklanıcı görünüşü karşısındaki davranışı gibidir. İçinde hiçbir bilginin işlenmediği doğada ekinin sürgüleri daha kırılmamıştır. Grek insanı bunu kendi satyrinde gördü, bu satyr onun inancında daha maymunla birleşmemişti. Yoksa insanın atası olur, onun en yüksek, en güçlü eğilimlerinin anlatımı durumuna gelirdi. Onu, tanrıya yakınlık, kovandan taşmış bir arı sürüsü gibi, kendinden geçirdi. Tanrıya duyulan tutku, onun içinde kayırıcı bir arkadaş olarak yansıdı, doğanın derin göğsünden bilgeliğin bildiricisi olarak ortaya çıktı. Doğanın yaratıcı genel gücünün bir simgesi olan bu varlığı Grek insanı çok saygı dolu bir hayranlıkla görmeye alıştı. Satyr yüce ve tanrısaldı: Dionysos insanının kırılmış bakışını açması bir nesne sanmaktan kendini alamadı. Onu, ancak, arınmış, yük altında ezilmiş bir güdücü yenmişti: doğanın örtüsü kaldırılmamış, gücü tükenmemiş büyük yazı kaynakları üzerinde, onun gözü kısa sürelerle ve yüce bir kıvanç içinde duruyor. Burada ekin yanılsaması insanın ana kaynağından ayrılmıştır artık, burada gerçek insan açıklığa kavuşmuş, sakallı satyr tanrısını kutsamıştır. Ekin insanı, onun karşısında, yalanlarla yüklü gülünç, eciş bücüş duruma düşmüştür. Tragedya sanatının başlangıçları konusunda, Schiller'in ileri sürdüğü görüş yerindedir: evet koro saldırgan gerçekliğe karşı canlı bir duvardır. Çünkü -satyr korosu- varoluşu daha doğru, daha tutarlı, bütünlüğe kavuşmuş biricik gerçeklik olarak inceleyen bir ekin insanı diye göz önüne getirir. Şiir alanı, ozan beyninin düşsel olanaksızlığı biçiminde, evrenin dışında değildir. Bunun karşıtı olan şiir gerçekliğin süssüz püssüz bir anlatımı olmak ister, bu nedenle ekin insanının düşündüğünü, şu gerçekliğin yalancı süsünden ayrılma gereğini duyar. Bu özlü doğa gerçekliğiyle biricik gerçeklik olarak eylemde bulunan ekin yalanı arasındaki karşıtlık, kendi kendinde olan nesnenin özüyle genel görünüş evreni arasındaki karşıtlığa benzer: tragedya, olayların sürekli batışı içinde, varoluş çekirdeğinin sonsuz yaşamına karşı duyduğu gerçek ötesi avunmayla nasıl ortaya çıkmışsa, satyr

korosunun simgeselliği de önceleri bu kendi kendinde varlıkla görünüş arasındaki temel ilişkinin benzerliği içinde, öyle belirdi. Ona göre çağdaş insanın şu kırsal kesime özgü kişisi de ekin yanılsamalarının doğadan kaynaklanan ve geçerlik taşıyan bir birikimidir. Dionysos'ca davranan Grek insanı gerçekliği ve doğayı en yüksek gücü içinde görmek ister satyrin varlığında büyüye kapılmış olarak görünür.

Dionysos adına düzenlenen bayramlara katılan topluluk bu tür tinsel davranışlar ve bilgilerin etkisi altında kıvanç duyar: onların gücü, kendilerini gözleri önünde, değiştirir, onlar kendilerini doğanın yeniden ortaya konmuş üstün usları, satyrler olarak görürler. Tragedya korosunun daha sonraki kuruluşu doğal olayın sanata özgü, bir öykünüşüdür; gerçekten bu sanata özgü öykünmede Dionysos seyircilerinden, Dionysos büyülenişlerinden kaçınılmaz bir ayrılma vardır. Orkestranın korosunda, yeniden kendini bulan Attika tiyatrosunun halkı, temelde koro ile halk için karşıtlığın olmadığını göstermiştir, bu çağdaş olanın her zaman ele alınması gereğini doğurur, çünkü bunların hepsi de bu satyrler aracılığıyla sunulan, şarkı söyleyen, oynayan büyük ve yüksek bir korodan başkası olamaz. Schlegel'in sözü, burada, bizim için derin bir anlam taşımaktadır. "Koro örnek bir seyircidir", belki de biricik seyircidir, sahnenin görüş evreninin seyircisidir. Bizim bildiğimiz seyircilerden oluşan bir topluluk Greklerce bilinmiyordu. Onların tiyatrolarında, seyirci yeri yüksekte ve yay biçimindeydi, her yanı görürdü, seyircinin doyurucu bir görüş alanı içinde, kendisini çevreleyen ekin evrenini gözden geçirmesi, koroyu dinlemesi kolaydı.
Bu anlayışa göre, koroyu tragedyanın kaynağında ve kendi ilkel basamağı üzerinde, Dionysos insanının bir öz yansıması olarak adlandırabiliriz. Burada yönetici, kendi yöntemiyle gerçek yetisini ortaya koyarak, en açık bir biçimde, hangi olayı sergilemeyi düşünürse kavranabilir durumda gözünün önünde canlandırır, oyunu düzenler. Satyr korosu Dionysos topluluğunun bir görüşüdür. Sahne evreninin yinelenmesi satyr korosunun bir görüşüdür. Bu görüşün gücü, "gerçeklik"in anlatımını, çepeçevre dizilmiş ekin insanlarının bakışını duygusuz, anlayışsız duruma getirmek için yeterlidir. Grek tiyatrosunun biçimi ıssız bir dağ oylumuna benzer. Sahnenin kuruluşu dağda, yükseklerden dökülen ırmaklar gibi görünen, ışık saçan bir bulut parıltısını andırır, ortasında Dionysos'un görüntüsünün onlara apaçık göründüğü görkemli bir çevre vardır. Burada, tragedya korosunun açıklanışı konusunda dile getirdiğimiz sanata özgü temel olay, bizim gene sanata özgü ve yalın yöntemlerimizle ilgili bilgince görüşümüz içinde yer almasına karşın, can sıkıcıdır. Bu olay o sırada ortadan kaldırılamazdı, çünkü ozan ancak bu yaptığıyla ozandır, o kendini özden gelen biçimlerle çevrili görür, bu biçimler ozanın karşısında yaşar, davranışta bulunur, ozan bunların en iç yapısına değin giren bir bakışla bakar. Biz çağdaş yetinin bu kendine özgü çelimsizliği yüzünden, estetikle ilgili temel olayları birbirine karıştırma ve soyutlama eğilimindeyiz. Gerçek bir ozan için sanılara kapılmak söyleve yaraşır öğe değildir. Ozan için önemli olan, ona gerçek gelen, özümleyici bir görüşün kavramın yerini almasıdır. Ozan için kişilik derlenip toparlanmış bütünün

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

Dionysos'a özgü kımıldatıcı güç, bütün bir topluluğa bu yaratıcı yetiyi bildirecek, böyle bir tinsel varlık topluluğunca kuşatıldığını görecek, bununla içsel Bir'i kavrayacak durumdadır. Tragedya korosunun bu süreci dramın temel olayıdır: kendi kendinin değiştiğini görmek ve ona göre davranmak için başka bir gövdeye, başka bir kişiliğe geçmiş gibi görünmek, kendini öyle sanmak. Bu olay drama özgü gelişmenin başlangıcında vardır. Burada yöre yöre dolaşıp şiir okuyan ozandan ayrı bir durum bulunur, çünkü ozan kendi görüntüleriyle karışmamıştır, o inceleyici gözle kendine dıştan bakan bir ressama benzer. Burada bireyin yabancı bir varlığa geçişle kendinden ayrılışı söz konusudur. Bu olay bir salgın niteliğinde ortaya çıkmış, bütün bir topluluk kendini şöylece büyülenmiş gibi sezmiştir. Dithyrambos, bu özelliği dolayısıyla, öteki koro şarkılarından ayrılmaktadır. Ellerinde defne dalları taşıyan kızlar sevinç içinde Apollo tapınağına doğru akar, kurala uygun bir şarkı söyler, bir yerde dururlar. Bunların,kim oldukları, halk topluluğuna özgü adlarına göre olan, davranışlarından anlaşılır: dithyrambos korosu, içinde halkın geçmişi, toplumsal yeri büsbütün unutulmuş, bir değişmeler korosudur. Bunlar zamanla bağlantılı değildir, tanrısal işlerde görev alanların oluşturdukları bütün toplumların dışında kalmıştır. Hellenlerin bütün öteki koro şiiri, Apollo'ca olan tek tek şarkıcıların ürküntü veren bir yükselişidir. Bu yükseliş sırasında, dithyrambosda, bilinçsiz bir oyuncu topluluğu karşımızda durur, bu oyuncular birbiri arkasında ve değişik biçimde birbirine bakarlar.

Büyülenme her dramcı sanatın bir tasarımıdır. Bu büyülenmede Dionysos topluluğu kendini satyr olarak, sonra yeniden tanrıyı da bir satyr biçiminde görür. Bu durum, kendi dönüşümü içinde ve kendi dışında yeni bir görüntüyü, kendi varlığının Apollo'ca bütünlenişi olarak görmesi demektir. Dram, bu yeni görüntüyle, bütünlüğe kavuşmuştur.

Bu bilgiye göre biz, Grek tragedyasını bir Dionysos korosu olarak anlayabiliriz, bu koro her zaman yeniden, Apollo'ca bir evren görüşüne dönüşür. Tragedya ile kaynaşmış olan bu koro bölümleri ikili konuşma (dialog) denen her nesnenin, bütün sahne dünyasının, gerçek dramın, ölçülü ve dengeli ana kucağıdır. Birbiri ardınca sürüp giden bu içten dışa taşlamalarda, tragedyanın temel varlığı,

dramın görüşünü aydınlatmaktadır: bu destanca öze bağlı bir düş olayıdır. Öte yandan bu olay Dionysos'ca bir durumun nesnelleşmesi olarak, olaylar içinde Apollo'ca bir çözülme değil de, bunun karşıtı niteliğinde bireyin parçalanması ve temel varoluşuyla birliğe ulaşmasını açıklar. Bundan dolayı dram Dionysos'ca bilgilerin Apollo'ca algılanışı dolayısıyla, arada korkunç bir uçurum varmış gibi, destandan ayrıldı.

Grek tragedyasının korosu, şu eyleme itilen Dionysos topluluğunun simgesi, bizim anlayışımız içinde tüm anlatımını bulmuştur. Biz, çağdaş sahnede, alışkanlık sonucu, koro yerine, özellikle opera korosu yerine, bir şey koyarken Greklerdeki tragedya korosunun daha eski, daha köklü, daha önemli olması gerektiğini, özel bir eylem olarak bize değin gelmesine karşılık, anlayamadık. Bu sürüp gelen yüksek önemliliğin, bu köklülüğün neden günlük işlere elverişli bir özden doğduğunu, ilkin yalnız bir erkek keçi kılığında, satyrle varolduğunu bilemedik. Orkestra, sahnenin önünde, bizce, bir bilmece gibi kaldı, şimdi de olayın geçtiği sahnenin, tümden, bir görüş olarak düşünüldüğü ve biricik "gerçeklik"in de koro olduğu kanısına vardık. Bu kanıya göre koro; görüşü kendinden doğurmuş, ondan da bütün oyunun, sesin ve sözcüğün simgesiyle söz etmektedir. Bu koro, kendi anlayışı içinde, efendisi ve ustası olarak Dionysos'u görüyordu. Bu yüzden çalışan koro sonsuzdur. O da, Dionysos gibi bir tanrı olarak görüyor, acı çekiyor, kendi kendini yüceltiyor, bu nedenle kendiliğinden davranışa geçmiyor. Burada satyr tanrı karşısında, en yüksek yerde onun buyruğu altında iş gören bir aşamadır, doğanın Dionysos'da bir anlatımı durumundadır. Bu durumu dolayısıyla, derin bir coşkunluk içinde bilicilik ve bilgeliklerden söz eder: acı duyan kimse bilen kişidir, bir bilge gibi evrenin yüreğinden doğan doğruluğun bildiricisidir. İşte düşsel, can sıkıcı, görünücü, bilge ve coşkun satyr biçimi böyle çıkar ortaya. O, tanrı karşısında bir "yamyam insan" gibidir. Doğanın, onun güçlü itiminin bir örneği, simgesi, bilgelik ve sanatının bildiricisidir: insan biçimine girmiş bir müzikçi, ozan, oyuncu ve tinleri görücüdür.

Sahnenin gerçek kahramanı ve görüşün odağı olan Dionysos bu bilgi ve geleneğe uygundur. Çünkü tragedyanın en eski çağında gerçek olarak böyle bir durum yoktu, ancak varmış gibi düşünülürdü. Tragedya başlangıçta yalnız "koro"ydu, "dram" değildi. Daha sonraları tanrıyı gerçek Bir olarak gösterme, her şeyi kapsayan görüş yetisini de her göze görülebilir biçimde tasarlama denendi. İşte dar anlamda "dram" bununla başladı. Şimdi, dithyrambos korosu seyircinin düşüncesini Dionysos'ca bir anlayış aşamasına ulaştırmayı kendine görev edinmiş. Artık sahneye çıkarılan tragedya kahramanı karşısında, seyirciler biçimsiz ve yüzü örtülü insanı değil, kendi hayranlıklarından doğan bir görüş biçimini yakalıyorlar. Admetus'un genç karısı Alkestis'ten üzülerek ayrılışını ve onun kendi özüne dönük bakışı içinde, bu olayı tükene tükene gerçekleştirdiği derin anlamıyla düşünelim. birdenbire, onun gözü önünde, Alkestis'e benzer biçimde

yürüyen bir kadın görüntüsünün nasıl belirdiği ortaya çıkar: gene onun birdenbire doğan iç sıkıntısını, bir ırmağın akışı gibi karşılaştırmayı, onun çok duygulu kanı inanışını, biraz düşünelim. Bizim de, kendi sezgimiz konusunda, böyle bir benzetimiz vardır, işte Dioysos'ca davranan seyirci de sahnede kendine doğru ilerleyen tanrıyı bu duyguyla gördü, seyirci o tanrının tutkularıyla, daha önceden, birliğe varmıştı. Seyirci büyülenerek, kendi özünde, titreyen tanrı görüntüsünü elinde olmadan bu maskeleşmiş biçime çevirdi ve onun gerçekliğini anlam bakımından gerçek olmayan düşsel bir varlığa dönüştürdü. Bu, içinde günün evreninin örtüye büründüğü, bu evrenden daha açık, daha kolay anlaşılır, kavranabilir yeni bir evrenin doğmasına olanak sağlayan ve sürekli bir değişmenin gözlerimin önünde gerçekleştiği daha gölgeli, Apollo'ca bir düş varlığıdır. Biz, buna uygun olarak, tragedyada içten kavrayıcı ve karşıt nitelikli bir sanat biçimi tanıyoruz: dil, renk, devingenlik, söylevin etkisi koronun Dionysos'ca şiirinde, öte yandan da sahnenin Apollo'ca düş evreninde, anlatımın iyice özelleştirilmiş alanları olarak, birbirinden doğar, içlerinde Dionysos'ca olanın nesnelleştiği Apollo'ca olaylar, koronun müziği gibi "sonsuz bir deniz, değişen bir örgü, kızaran bir yaşam" değildir artık. Bunlar, koronun müziğinde olduğu gibi, yalnız sezilen nesneler de değildir. Bunlar, içlerinde coşkun Dionysos görevlilerinin tanrıya yakınlık duyduğu yoğun güçlerin görünümleri de değildir. Şimdi, sahneden, ona karşı destanca biçimlenişin açıklık ve seçikliği sesleniyor, artık Dionysos güçlere dayanarak konuşmuyor, bir destan kahramanı olarak, Homeros'un diliyle söylüyor.

9

Grek tragedyasının Apollo'ca olan bölümünde, ikili konuşmada, yüzeye çıkan ne varsa yalın, saydam ve güzel görünür. Bu anlamda, ikili konuşma (dialog) Hellenlerin bir simgesidir, onların doğası oyunda aydınlığa çıkıyor, çünkü oyunda en büyük güç gizil güçtür, ancak devinimin yumuşaklığı ve bolluğu içinde kendini açığa vurur. Sophokles'in kahramanlarının dili, Apollo'ca belirlilik ve aydınlık içinde bizi derinden etkiler, öyle ki onların varlığının en derin temelini göreceğimizi sanır, bu temele giden yolun böylesine kısa olduğunu, şaşkınlık içinde görürüz. Biz, bir kez olsun, bu temelden yüze çıkan ve görülür duruma gelen kahraman kişiliğine bakalım gerçekte bu kahraman karanlık bir duvara yansıtılan ışık görüntüsünden başka bir şey değildir, bu görünüş aracılığıyla aydınlık yansımalar içinde karşımıza çıkan söylencenin içine sokuluruz, o zaman karşıt durumda bilinen, ışık olaylarıyla bağlantı içinde bulunan olayı, birdenbire görürüz. Güneşin gözümüzün içine geleceği biçimde güçlü bir deneme yapar da kamaşan gözlerimizi öte yana çevirirsek, gözlerimizin önünde koyu renkli beneklerin

belirdiğini görürüz, bunlar gözlerimizin bozulmadığının kanıtıdır. İşte Sophokles'in ışıkta yansıyan kahramanları da böyledir, bunlar maskenin Apollo'ca olan nesneleri, doğanın korkunçluğu ve özü içine işleyen bir bakışın gerekli olaylarıdır. Bu ışıyan benekler de korkunç geceden dolayı bozulan gözün sağlığa kavuşmasıdır. Biz, bu anlamda, "Grek beğenisi"nin önemli, anlamlı kavramını eksiksiz kavrayacağımıza inanabiliriz. Bu beğeninin, bu bozulmamış beğeninin gerçekten de yanlış anlaşılan kavramını çağın bütün yollarında ve geçitlerinde karşımızda bulabilecek durumdayız.

Grek sahnesinin en üzüntülü kişisi olan mutsuz Oedipus, Sophokles'in elinde en soylu insan diye anlaşılmıştır. Oedipus, bilgeliğine karşın yanılan ve açması bir kimse olarak belirtilmiştir. Oedipus, sonunda, korkunç acıları yüzünden, ölümünün üstünden aşan büyülü, verimli bir gücü kendi kendini yıpratmak için kullanılır. Soylu insan suç işlemez, derin görüşlü ozanın bize söylemek istediği şudur: onun davranışıyla her yasa, her doğal düzen, belki de töresel evren çökebilir. Bu davranışla etkilerden daha yüksek büyülü bir çevre ortaya çıkabilir. Bu etkiler, çöken eskinin kalıntıları üzerinde yeni bir evren kurar. Dine çok bağlı bir düşünür olan ozan bize şunu söylemek istiyor: ozan olarak bize olağanüstü durumda korunmuş bir sorunlar düğümünü gösteriyor, yargıç bu düğümü yavaş yavaş, ilmik ilmik kendi özel yıkımı içinde çözüyor. Gerçek Helen sevinci, bu çatışımlı (dialektik) çözülüş içinde öylesine büyüktür ki, bu nedenle, düşünülen bir bayram alayı bütün yapıtı kaplar, bu topluluk konunun insanı ürperten şu varsayım doruğunu her yerde kırıp geçer. "Oedipus Kolonosta" da engin bir aydınlığa yükselen bu özdeş parlaklığı karşımızda buluruz, gelip çatan yaşlılık yüzünden zavallılığın taşkınlığı önüne dikilir, bu durum onunla ilgisi bulunan herkes için salt acıya katlanış demektir tanrısal bir ülkeden inerek gelen ve bize yönelen kahramanın edilgen salt davranışı içinde en yüksek etkinliğe ulaşan olağanüstü bir parlaklık vardır. Bu etkinlik onun yaşamını aşarak, onu daha önceki yaşamında görülen bilinçli davranış ve düşünüşteki edilgenliğe götürdü. Böylece Oedipus masalının çözülmez, dolaşık sorun düğümü, ölümlü bir göz için, yavaş yavaş çözüldü böylelikle bu pek derin insan sevinci bizi çatışımın tanrısal karşıtlığına götürdü. Biz, bu açıklamayla ozana karşı doğruluksever olmuşsak, o zaman söylence içeriğinin tükenip tükenmediği her zaman sorulabilir: burada, ozanın bütün kavrayış gücünün; bir bakışa göre, uçuruma giderken karşımıza kurtarıcı olarak doğayı çıkaran ışık yansımasına denk gelmediği anlaşılıyor. Oedipus babasını öldüren, anasına koca olandır, gene bu Oedipus; Sphinks bilmecesinin çözücüsüdür. Peki bu yazgı eylemlerinin üçlülüğü bize ne gösteriyor? Perslerle ilgili, çok eski, bir halk inancı vardır, o inanca göre bilge bir büyücü yalnız yasaklardan doğabilir: biz, bile bile, Oedipus'u böylesi bilmecelerin çözücüsü, anasının kurtarıcısı olarak açıklıyoruz. Orada, bilgelikler söyleyen, ve gizli güçlerle çağının sürgünü olarak kaldığı yerde, bireyleşmenin katı yasası, doğanın özel büyüsü koparılıp atılmıştır. Doğanın bu korkunç engeli yasaklarda olduğu gibi temel neden olarak daha önceden

yürürlükten kalkma gereğindedir. Çünkü insan, doğanın aracılığı olmadan, doğadışı bir nesneyle, gizemlerini açıklamak için doğayı zorlayabilir mi, ona karşı başarıyla direnebilir mi? Ben, bu bilgiyi, şu Oedipus yazgısının üçlülüğü içinde, açığa vurulmuş olarak görüyorum: bu doğa bilmecesini doğanın yarı insan, yarı hayvan varlığı olan Sphinks çözüyor; babasını öldüren, anasının kocası olan Oedipus doğanın kutsal düzenlerini de dağıtma gereğinde kalmıştır. Evet, söylence bize, bilgeliğin, özellikle Dionysos'ca bilgeliğin, doğadan gelen engelle ilgili bir korku nesnesi olduğu konusunda, sözcüğün tüm anlamıyla, bir şeyler fısıldamak ister görünüyor. Kendi bilgisiyle yokluk uçurumuna düşen kimse, kendi kendine, doğayı da eritip tüketmeyi göze almıştır, diyor. "Bilgeliğin doruğu, bilgelere dönerek; bilgelik doğada bir kan dökmedir" söylüyor: böylesi korkunç sözleri bize bildiren söylencedir. Hellen ozanı, bir güneş ışığı gibi, söylencenin korkunç ve yüce Memnon sütunlarına vurur, Sophokles'in ezgilerinde, birdenbire sesler çıkarmaya başlar...

Ben edilgenliğin ünü karşısına, şimdi, etkenliğin ününü koyuyorum, bu Aiskhylos'un Prometheus'u çepeçevre aydınlatan ündür. Burada, bize, düşünür Aiskhylos'un söylediğini, ozan Aiskhylos'un eş türden bir örnekle sezdirdiğini, genç Goethe, Prometheus'un atılganca sözleriyle aydınlığa çıkarmayı bilmiştir:

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

Titanca olana doğru yükselen insan, tanrılara varma, onlara bağlanma uğruna, kendi ekiniyle savaşır, çünkü o kendi kendine tırmandığı bilgelikte varlığı, engelleri olduğu gibi elinde bulundurur. Bu Prometheus şiirinde en üstün olan, temel düşüncesinde dinsizliğin gerçek övgüsü bulunan varlıktır. Bu yasallığa uygun gelen Aiskhylos'ca bir varlıktır. Bir yanda atak "birey"in ölçüsüz acısı, öte yanda tanrısal gereklilik, tanrıların bir gün açımı niteliğinde ortaya çıkışlarının sezilişi. Şu her iki acı evreninin zorlayıcı gücü kişiyi barışmaya, gerçek ötesi anlamda bir olmaya doğru itiyor bunların tümü, Aiskhylos'ca evren görüşünün odak ve temel sorununa yönelik en güçlü eğilimi andırıyor, Moira'yı; tanrıların ve insanlarında üstünde, ölümsüz doğruluk olarak başa geçirmeye bakıyor. Aiskhylos, şaşılası bir atılganlıkla, Olympos evrenini büyüleyici yasallığı üstüne yerleştirdi. Bizim, burada, derin düşünceli Grek insanının gizleri içinde, sağlam, sarsılmaz bir temele dayanan gerçek ötesi görüşü olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Öte yandan Olympos tanrılarının varlığında, Grek

insanının, bütün kuşkulu değişimleri ortadan kalkmıştır. Grek sanatçısı, özellikle, bu tanrısal varlıklardan dolayı, değişen bağımlılığın karanlık duygusunu sezmişti. Aiskhylos'un Prometheus'un da bu duygu simgeleşmiştir. Titan sanatçısı, kendini, insanları yaratma, Olympos tanrılarını yok etme gibi başkaldırıcı inançlar içinde bulmuştu. Bu durum onun, üstün bilgeliği yüzünden, sonu gelmez acıları çekmeye itilmesinden doğmuştur. Sonu gelmez acı ile baskı altına alınarak ödenen üstün usun görkemli "gücü"dür. Aiskhylos'da şiirin içeriği ve özünü kuran sanatçının katı büyüklenmesidir. Oysa Sophokles bunu Oedipus'da tanrıların bir utku şarkısı olarak, yapıtın girişine koymuştu. Aiskhylos'un söylenceye getirdiği yorumla, insanı şaşırtan, korkunç derinliği ölçülü değildir. Çokluk, sanatçının oluş konusundaki beğenisi, her yıkıma karşı direnen sanat yaratısının aydınlığı olarak, üzüntünün karanlık gölü üzerinde ışıklı bir bulut ve gök görüntüsü niteliğinde yansır. Prometheus sözü, kaynak bakımından, Ariler denen halk topluluğuna özgüdür, onların derin anlamlı tragedya konusundaki becerisinin bir belgesidir. Burada şöyle bir olasılık vardır: bu söylencede Ari varlığı için eş nitelikte bir anlatım ileri sürülür, suç işleme söylencesi Sami topluluğuyla ilgilidir, bu iki söylence arasında kız kardeşle erkek kardeşinkine benzer bir yakınlık vardır. Prometheus söylencesinin tasarımı, salt insanlığın ateşe, her yükselmekte olan ekinin gerçek özüne kattığı, verimli bir değerdir. Çünkü insan, bağımsız olarak ateşi beklemiş, onu göğün bir göndermesi (hediyesi) olarak değil, tutuşturan yıldırımdan ya da ısıtan güneşten almıştır. Oysa bu gözlemci insan atası, tanrısal doğada, bir kan dökücü, bir soyguncu biçiminde göründü. İlk felsefe sorunu, kişiyle tanrı arasına böyle üzücü, giderilmez, bir karşıtlık koydu, onu her ekinin kapısına bir kaya yığını gibi dayadı. İnsanlık bölüşebileceği en iyi ve en üstün nesneyi kan dökmekle kazanıyor, sonra da onun sonuçlarını alma gereğini duyuyor, acıların ve yıkımların tüm dalgalanışıyla, yerilmiş göksel varlıklara, yükselmekte olan yüce insan soyuna ulaşmaya çabalıyor, bunu gereksiyor. İnsanı ağır suça iten benlik duygusu yüzünden, yumuşak olmayan bir düşünce doğmuştur. Bu düşünce, az da olsa, Sami inançlarında bulunan suç işleme söylencesine karşıdır. Bu söylencede ilgi, yalanla oyalama, baştan çıkarma, aşırı sevişme eğilimi, kısacası tüm kadınsı davranışlar kötülüğün kaynağı olarak görülmüştür. Ari tasarımını gösteren ne varsa Prometheus'un gerçek erdeminden doğan etkin suçun yüce görünüşüdür: kötümser tragedyanın etikle bağlantılı temeli de bununla ortaya çıkarılmıştır. Kişisel kötülüğün gerçekliği, gene kişisel suçtan dolayı çekilen etkili acı da buna dayanmaktadır. Nesnelerin özündeki mutsuzluk Ari'lerin seyircisi bu görüşü benimsemez, evrenin yüreğindeki çelişki, ona göre değişik evrenlerin içice girmişliğinden dolayıdır. Sözgelişi bireyin ortaya çıktığı bir tanrısal, bir kişisel evren vardır ve gerçektir. Tek kişi olarak, biri ötekinin yanında, bireyleşmek için acıya katlanır. Bireyin genele doğru yiğitçe sokuluşunda, bireyselleşmenin engellenmesini önleme denemesinde, kendi kendine evrenin tek varlığı olarak kalmayı istemede, nesneler içinde gizli karşıtlıkların yarattığı durumda

insan acı çekmektedir. Böylece Arilerin gözünde kan dökme (Frevel) erkek, Samilerin gözünde günah kadın niteliğindedir. Bu nedenle ağır suçun (kan dökme) kaynağı erkek, günahın kaynağı da kadın sayılır. Öte yandan büyücü kadının korosu da şöyle söylüyor:

"Öyle kesindir diyemeyiz buna biz:
Bin adımla bunu kadının yaptığına;
Kadın atıncaya değin adımını,
Bir sıçrayışta yapar erkek yapacağını."

Prometheus'taki bilgeliğin en içteki özünü kavrayan bir kimsenin daha doğrusu didinen bireyde saklı kalan ağır suçun titanca gerekliliğini bilenin bu kötümser tasarımın Apollo'ca olmadığını da anlaması gerekir. Çünkü Apollo, bireyi, bu yolla esenliğe kavuşturmak ister, onlar arasındaki sınır çizgilerini ortaya çıkarır, bunu kendi öz bilgisinin ve Maass'ın istekleriyle en kutsal evren yasası olarak anımsar. Bununla birlikte, bu Apollo'ca eğilimdeki,biçim Mısır'daki gibi katı ve soğuk değildir. Bununla emek tüketmede, bireysel dalgalanmada, onun yolu ve çevresi önceden belirlenmiyor, tinin bütün devinimi durduruluyor, zaman zaman Dionysos'canın yüksek dalgası bu küçük çevreyi dağıtıyor, öte yandan Apollo'ca "istenç" bu dalganın içine girerek Hellenliğe yol açmaya çalışmıştı. Birdenbire kabaran bu Dionysos'ca dalga bireyin küçük ve tek tek dalgalarını kapıyor, Prometheus'un kardeşi titan Atlas'la yeryüzü gibi arkasına takıyor. Bu titanca baskı, bütün bireylerin Atlas'ı olmak için, onları geniş sırtında taşıyarak, yükselttikçe yükseltiyor, uzaklaştırdıkça uzaklaştırıyor. Bu, Prometheus'ca olanla Dionysos'ca olan arasında ortak bir konudur. Aiskhylos'un Prometheus'u, bu görüş içinde, Dionysos'ca bir maskedir. Daha önce anlatılan bu derin konu içinde, Aiskhylos'un doğrulamasına göre, kendi yurttaş soyundan gelen Apollo bireyleşmenin ve doğruluk sınırlarının tanrısına, onun görüşüne kötü davranmıştır. Aiskhylos'un iki varlıklı Prometheus'u böyle istemiş, onun Dionysos'ca ve Apollo'ca olan özü, kavranabilir biçimde, ancak şöyle açıklanabilir: "her varlık doğrudur ya da değildir, ikisinde de eş durum görülebilir." Bu senin evrenindir! Ona da bir evren denir!

10

Grek tragedyasının, en eski biçimi içinde, konu olarak yalnız Dionysos'ca acıyı aldığı, bu yüzden uzun süre Dionysos'un sahnenin tek kahramanı olarak kaldığı yolunda karşı durulmaz bir gelenek vardır. Özdeş kesinlikle, Euripides'e gelinceye değin, Dionysos'un tragedya kahramanı olarak bir kez bile elden

bırakılmadığı, Grek sahnesinin en ünlü kişileri olan Prometheus, Oedipus gibilerin Dionysos'un birer maskesi niteliğini taşıdıkları ileri sürülebilir. Bu maskelerin her birinin arkasında bir tanrı gizlidir. Bu durum, şu pek tanınmış kişilerin (Figür), insanı şaşırtan özel "ülküsellik"i için temel nedendir. Bütün bireylerin, gülünç oldukları için tragedyayla ilgisiz kişiler sayıldıklarını kimin ileri sürdüğünü, Greklerin, genellikle, tragedya sahnesinde bireyleri çekemedikleri savının nereden alındığını bilmiyorum. Gerçekte, Grekler, şöyle düşünmüş görünüyorlar: Platon'un anlayışına göre "ide"nin ayrım ve değer varlığıyla "idol" ve bir nesnenin örneği arasında karşıtlık bulunmaktadır, bu karşıtlık Hellen varlığının özünde temellenmiştir. Platon'un kavramlarından yararlanabilmemiz için, Hellen sahnelerinin trajik kahramanlarından şöyle söz edilebilir: gerçek Dionysos, kahramanların çokluğu içinde, savaşan bir kahramanın maskesi altında görünmekte, öte yandan da bireysel istencin ağı içinde gizlenmektedir. Şimdi, görünmekte olan bir tanrı söyleyip davrandığı gibi, aldanan, didinen, acı çeken bir bireye de benzemektedir. Tanrı, genel olarak, bu destancı belirlilik ve açıklıkla görünür. Bu, koroda, Dionysos'a özgü bir durumu, eş türden bir olayla açıklayan düş yorumcu Apollo'nun etkisidir. Gerçekte bu kahraman, gizler içinde acı çeken, Dionysos'tur, şu bireyleşmenin acılarını kendi özünde yaşayan tanrıdır. Ondan olağanüstü söylencelerle söz edilir, o çocukken titanlarca parçalanmış, şimdi de Zagreus olarak saygı görmektedir. Bir söylentiye göre bu parçalanma, bu Dinoysos'ca acı çekiş, havaya, suya, toprağa ve ateşe dönüşmüştür. Biz, bireyleşme durumunu her acının kaynağı ve temeli, kendi kendini yadsıma olarak görmeliydik. Dinysos'un gülüşünden Olympos tanrıları, gözyaşlarından da insanlar ortaya çıkmıştır. Bu varoluş içinde, parçalanmış bir tanrı olarak, Dionysos korkunç, yabansı Daimon ile uysal ve yumuşak egemenin ikili özünü taşır. Epopt'ların umudu, bizim bireyleşmenin sonu olarak pek duygulu bir biçimde kavramamız gereken, Dionysos'un yeniden doğuşu üstünedir. Çünkü ortaya çıkmakta olan üçüncü Dionysos'un Epopt'ların gürleyen sevinci çınlamaktadır. Bu umudun içinde, parçalanarak bireylere bölünen evrenin yüzünde, sevinçten doğan bir parıltı vardır: bu söylence, sonu gelmez acılara gömülen, Dionysos'u bir daha doğurabileceğini duyunca ilk kez sevinen, Demeter aracılığıyla görünür duruma gelmiş, açıklığa kavuşmuş olaya benzer. Biz, bu anlatılan düşüncelerde, önceki, derin anlamlı ve kötümser bir dünya görüşünün bütün bölümlerini, tragedyanın gizemler öğretisini bir araya getirdik. Bunlar da tüm varlıkların birliğinden doğan temel bilgi, kötünün ana kaynağı olarak bireyleşmenin gözlemlenişi, bireyleşme yolu ortadan kalktığı için kıvandırıcı umut olarak sanat ve yeniden kurulan birlik duygusu gibi varlıklardır.

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

Homeros söylenceleri yeniden doğmaktadır, bu olay tinsel dolaşım içinde kendini gösteriyor. Çünkü, bu sırada, Olympos ekini derin bir evren anlayışı karşısında yenilgiye uğramıştır. Direnişçi titan Prometheus, Olympos'un zorba yöneticisine gerekli süre içinde kendisiyle anlaşmaya varmazsa, günün birinde egemenliğinin büyük bir yıkımla karşı karşıya geleceğini bildirmişti. Aiskhylos'da korkutulanın uzlaşmaya varışını, sonunun yaklaştığını anlayınca titanlarca Zeus'un birleştiğini görüyoruz. Böylece, ilk titanlar çağı, bîr daha Tartaros'dan, yavaş yavaş, gün ışığına çıkarıldı. Başıboş, yabansı ve çıplak doğanın felsefesi Homeros evreninin oynayarak önünden geçen söylencelerine gerçekliğin örtüsüz tutumuyla bakmıştır. Onlar, bu şimşek gözlü tanrıçanın karşısında sararıyor, titriyor felsefe Dionysos sanatçısının güçlü Faust'unu yeni tanrının buyruğu altına sokuncaya değin sürer bu durum. Dionysos doğruluğu bütün söylence alanını bilgisinin simgesi olarak üstlenir. Bu bilgi, bir bakıma tragedyanın genel ekini içinde, bir bakıma da dramla ilgili gizemli bayramların gizli kutlanışlarında dile gelir. Ancak, bütün bunlar, eski söylence örtüsünün altından çıkar. Prometheus'u akbabalardan kurtaran, söylenceyi Dionysos bilgeliğinin Behikel'ine dönüştüren hangi güçtür? Bu, müziğin Herakles'e yaraşır gücüdür, bu güç tragedyada en yüksek görünüş aşamasına varmıştır. Gene bu güç söylenceyi en derin anlatımla yorumlamayı bilmiştir. Bunu da, bizim, daha önceden müziğin en güçlü bir yeteneği olarak nitelediğimiz gibi yapmıştır. Çünkü o her söylencenin Loos'udur, bir tarih gerçeğinin daralmışlığı içine adım adım girecek ve daha sonraki çağdan bir davranış niteliğinde, bir kezlik eylem olarak tarih sorunlarıyla işleme konacaktır. Grekler, önceleri, bilerek ve keskin bir anlayışla söylenceye dayanan bütün gençlik sanısına tarihsel, yararcı bir gençlik öyküsü damgasını vurma yolunu seçmişlerdi. Çünkü bu, dinleri ortadan kaldırmak için başvurulan bir yol gibidir. Bir dinin söylenceye dayanan tasarımları ölçülü, anlayışlı, gerçek inançlı bir dogmacılığın gözleri önünde, tarih olaylarının bütünü olarak düzenlenirse, o zaman kaygılı bir durumda, söylencelerin içerdiği inanç değeri savunulmaya başlanır. Buna karşın söylenceye yönelik duygu yok olur, onun yerini tarih temelleri üzerine oturan din görüşü alırsa, o zaman her doğal yaşam sürecine, çoğalma sürecine karşı özdeş ürperti başlar. Bu ölmekte olan söylenceyi, şimdi, Dioysos müziğinin yeni doğan üstün usu koruyor: onun elinde.o, bir kez bile ortaya koymadığı, renklerle, gerçek ötesi evrenin tutkulu duygusunu uyandıran, güzel bir kokuyla çiçeklendi. O, bu son parlayışın ardından, topluca çöktü, yaprakları soldu, her yandan esen yellerin yakaladığı, sürükleyip götürdüğü bu solmuş, kurumuş çiçekler, ilkçağın alaycı Lukianos'unun önüne serildi. Söylence, tragedya ile, derin içeriğine, anlam dolu biçime kavuştu, bir kez daha yükseldi, olağanüstü bir kahraman gibi, gücün tüm bolluğu, ölmekte olanın bilgelik dolu dinginliği onun gözlerinde son görkemli aydınlığıyla yandı.

Sen ne istiyorsun ey suçlu Euripides, bu ölmekte olanı bir kez daha kendi

eğlence işlerinde kullanmaya uğraşmakla? O, senin güçlü ellerinde öldü, sen şimdi yüzüne örtü çekilmiş, öykünmeli bir söylenceyi işliyorsun, o da Herakles'in maymunu gibi alımlı süslerle donanmak gereğinde kalmıştır. Evet senin dilediğin gibi ölmüş söylence, müziğin üstün usu da ölmüş dilediğin gibi. Şimdi sen, bir açıkgöz el çabukluğuyla, bütün müzik koruluklarını bile soymak istiyorsun. Evet böyle, yüzüne örtü çekilmiş, öykünmeli bir müziği de böyle işlemek istersin. Bıraktın Dionysos'u, seni de öyle bırakmış Apollo, böyle düş ardına onun yurdundan doğan tutkuların, al onları kendi yörene, sivrilt, eğele, kendin gibi kahramanların konuşmalarını sofistlere yaraşır bir çatışımla başar bunu da, senin kahramanların da öykünmeli, yüzü örtülü tutkular taşır, yüzü örtülü bir dille konuşurlar.

11

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

O zaman, tragedyada öncüsü ve ustasını yücelten, yeni bir sanat türü çiçek açmıştı. Onun, anasının özelliklerini taşıdığı korkuyla anlaşılmış, nitekim o da bunu kendi uzun ölüm savaşında göstermişti. Tragedyanın bu ölüm savaşını yapan Euripides'ti, bu daha sonraki sanat türü yeni Attika komedyası olarak tanınır, o komedyada tragedyanın soysuzlaştırılmış biçimi varlığını sürdürdü, onun olağanüstü güç ve can çekişmeli ölümünün anıtı da bu komedyadır.

Yeni komedya ozanlarının, Euripides'te, buldukları bu bağlantı içindeki, tutkulu eğilim kavranabilir niteliktedir. Öyle ki, öte evrende Euripides'i bulmak için, astırılmasını dileyen Philemon'un isteği pek de şaşılası sayılmıyordu. Philemon, bunu, ölenin unutulmayacağına iyice inandırılmış olsaydı, yapardı. Gene de,

bütün kısa süreler içinde ve direnmeksizin, Euripides'in Meandros ve Philemon ile bir iş yaptığı, bunları kımıldatarak simgesel bir etkide bulunduğu, belirtilmek, açıklanmak istenir: seyirciyi sahneye Euripides'in getirdiğini söylemek, bu konuda, yeterlidir. Kim, hangi nedenlerle, Prometheus tragedyacılarının, kahramanlarını, Euripides'in karşısında düzene koyduklarını, Euripides'in gerçekliğin bırakılmaz maskesini sahneye getirmek için Prometheus tragedyacılarından ne denli uzak kaldığını öğrenmişse, Euripides'in büsbütün yoldan sapmış eğilimi konusunda da yeterince aydınlanmış olur. Güncel yaşamın insanı, Euripides aracılığıyla, seyirci yerinden sahneye geçti, önceleri yalnız büyük ve atılganca konuların açıklandığı sahnede, şimdi doğanın karmakarışık çizgilerini inançla sergileyen üzüntü verici bir içten bağlılık kendini göstermektedir. Eski sanatın örnek Helleni olan Odysseus, şimdi yeni ozanların elinde bir Graeculus biçimi içine gömülüp gitti. Şimdi Graeculus, drama özgü ilginin odağında açıkgöz, aldatıcı, sevimli bir kul olarak duruyor. Euripides, Aristophanes'in "Kurbağalarında işe yarar gördüğünü aldı, tragedya sanatını da kendi bulduğu kocakarı Maçlarıyla, alımlı çalımlı gebeşliğinden kurtardı, bu durum onun tragedya kahramanlarında sezilmektedir. Gerçekte seyirci, Euripides'in sahnelerinde, kendi benzerini gördü, dinledi ve konuşmayı böyle iyi anladığına sevindi. Ne yazık ki bu sevinmede de iş kalmadı, Euripides'te, onun Aiskhylos'la yarışmaya girişerek, kendi kendini övmek için nasıl konuşulacağı öğrenildi: halk bunu, onun aracılığıyla, yapay ve sofistlere yaraşır bir gözleme dayalı sonuçlar çıkararak öğrenmiştir. Günlük dilin bu birdenbire değişmesiyle, Euripides yeni komedyayı olanaklı kıldı. Çünkü, bundan sonra, günlük olayların nasıl ve hangi bilgeliklerle sahneye konacağı konusunda bir gizlilik kalmadı. Euripides'in politikaya özgü bütün umutlarının dayandığı, şu kabataslak, ortada bulunma anlayışından burada söz edilebilir. Çünkü buraya değin, bu düşünceye göre, tragedyada yarı tanrı, komedyada içmiş satyr ya da yarı insan, dilin temel niteliğini belirlemiştir. Aristophanes gibi davranan Euripides değerini böyle yükseltmiştir. Bunu da, onun gibi, genel ve herkesçe bilinen günlük yaşam olaylarını, davranışlarını, bir kalemde açıklanacak biçimde, anlatarak başarmıştır. Bir halk topluluğu felsefeye ilgi duysa, duyulmamış bir beceriyle ülkeyi yönetmeye başlasa, işleri yoluna koysa, Euripides'in yaptığını yapar, onun vardığı sonucu elde eder. İşte onun halka aşıladığı bilgelik böyledir, yazılarından çıkan sonuç budur.

Bu türden, yetiştirilmiş, yönlendirilmiş bir topluluk, şimdi yeni komedyayı yönetebilir, çünkü, bu topluluk, Euripides'in gözünde istenen nitelikte bir koro öğretmeni olmuştur. Ancak koroyu oluşturma görevi de, bu kez, seyirciye düşmektedir. Bu seyirci, Euripides'in ses türü içinde şarkı söylemek için yetiştirilmiş, böylece tiyatronun satranca benzeyen bu yeni türü, şu yeni komedya onun kurnazlık ve kabalığının sürüp giden başarısıyla yükselmiştir. Bunun yanında koro öğretmeni olan Euripides de boyuna ıslıklanmıştır: tragedya

ozanlarının, tragedyada olduğu gibi, ölmüş görünmeleri bilinmeseydi, insan bunu Euripides'ten öğrenmek için, kendi kendini öldürürdü. Hellen insanı, Euripides'le, kendine olan ölümsüzlük inancını bırakmıştır, bu bırakılan ise örnek geçmişe karşı beslenen değil, örnek bir geleceğe karşı olan inançtır. Şu çok yaygın olan "yaşlı olarak hoppa ve cırlak" anlamındaki mezartaşı yazısı yaşlı Hellen çağı için de geçerlidir. Kısa süre, alay, hoppalık ve tutku onun en yüksek tanrısallıklarıdır. Eskiden, tutsağın kötü durumu anlayışa göre, şimdi ise egemenliğe göre beliriyor. Şu genel "Grek aydınlığından, eldeyse, buna daha çok tutsağın aydınlığı demek gerekir, çünkü sorumluluk duymada güçlük yok, çalışıp didinmede büyüklük yok, geçmişte ve gelecekte daha yüksek bir değerlendirmenin olmayacağı yaşanan bir olay olarak biliniyor artık. Hıristiyanlığın ilk dört yüzyıllık döneminde, doğasını, derin anlamlı ve korkunç olarak ortaya çıkaran bu "Grek aydınlığının ışığıdır: bu ağırbaşlılık ve korku
karşısındaki kadınca kaçış, bu yaşamanın tadını çıkarmak için alçakça kendi kendine yetinme eğilimi, onlar için bir sözünden dönüş değil. Hıristiyanlığa karşıt gerçek bir düşüncedir. Grek ilkçağının, yüzyıllarca süren anlayışının, yenilmez bir güçlülükle, şu solgun ve kızıl aydınlığın boyasına bürünüşündeki direniş etkisinden dolayıdır onun tragedyanın doğusuyla geçen altı yüzyıllık süresi, gizleri, Pythagoras'ı, Herakleitos'u yokmuş gibi davranılmış, büyük çağın sanat yapısı göz önünde tutulmamış, her şey kendi kendisi içinmiş gibi görülmüş. Oysa böylesine kocalmış, tutsak anlayışlı bir varlık beğenisinin, aydınlığın toprağından doğmuş gibi gösterilerek açıklanacak bir konu yoktur. Onun varlık temelini ortaya koyan bambaşka bir evren anlayışıdır.

Euripides'in seyirciyi; dram konusunda gerçek bir yargıya varmada yetkiyi kılma amacıyla, sahneye getirdiği ileri sürülürse, bundan daha eski tragedya sanatının yanlış bir davranış yüzünden seyirci önüne çıkarılmadığı sonucu doğar: Euripides'in köklü tutkusu, sanat yapıtıyla halk arasında bir bağlantı kurulması gereğini gütmüştür diye düşünülebilir, denenmiş olan da budur, bu da Sophokles'i aşan ileri bir adım olarak değerlendirilmek isteniyor. Ancak bu "halk" yalın bir sözcüktür, kendi içinde eş türden ve sürekli bir büyüklük göstermiyor. Bu görev sanatçıya nereden geliyor, bu nicel güce düzen verme işi nereden çıkıyor? Sanatçı, kendi yetenek ve anlayışına göre, bu seyirci topluluğunun bireyleri konusunda yüce duygular sezmişse, bütün ona bağlı yetkilerin topluca anlatımı karşısında, en yüksek yetili bir seyirciyi, kendine göre, ne denli sezinleyebilmiştir? Gerçekte bir tek Grek sanatçısı bile daha büyük atılganlık ve kendine yeterlilikle ulusuna karşı, uzun bir yaşam süresinde, Euripides gibi davranmamıştır. Euripides daha o çağda, toplumu ayak altına aldığında, kendi yüksek anlayışının öz beğenmişliği içinde, tutumunu açığa vurmuş, bu tutumla topluma üstün gelmiştir. Bu, üstün usun, halkın kötü inançları karşısında, sözcüğün en dar anlamında, saygıya değer bir yanı olsaydı, kendi yanlış davranışlarının çekiç

vuruşları altında, görevinin ortasında çoktan yıkılıp gitmişti. Biz, kendi kanımız olan bu açıklamada, Euripides'in, seyirciyi yetkiyi kılmak için, sahneye getirdiğini vurguluyoruz. Ancak bu bir önyargı niteliğindedir, biz Euripides'in eğilimini daha derin bir anlayışla araştırdık. Aiskhylos ile Sophokles'in yaşadıkları çağ karşıt anlamda bilinmektedir, gerçek büsbütün başkadır, onların nasıl yaşadıkları halk beğenisinin özündedir. Euripides'in öncülerinde, sanat yapıtıyla halk arasında, bir uyumsuzluğun varlığından söz edilemez. Bu çok yetili ve yaratmaya sımsıkı bağlı sanatçıyı, baskı altına alarak yoldan çıkaran, bu alanda en büyük ozanca ünlerin güneşini, halk beğenisinin bulutsuz göğünü ışıklandıran nedir? Seyirciye karşı duyulan hangi eşsiz saygı onu seyircinin karşısına çıkarıyor? Onun böyle kendi ulusu karşısında duyduğu yüce saygıdan ayrılıp, gene kendi ulusunu yermesi nedendir?

Ortaya konan masalın çözümüne bakılırsa, Euripides bir ozan olarak toplum için bunu sezinlemiştir, oysa onun iki seyirci konusundaki düşünceleri pek de yüceltilmiş değildir: bu iki seyirciye tüm sanatını yargılamada, yetkili yargıç ve yeterli kişi olarak, derin bir saygı duyduğu bilinmektedir: onların bilgelikleri, uyarmaları sonucu duyulardan, tutkulardan ve deneylerden kurulu bütün evreni sahneye aktardı. Bütün bunlar, şimdiye değin seyirci sıralan üstünde, görünmez bir koro olarak, her sağlıklı tasarımın içinde, düşünülmüştür. Sahneye çıkardığı oyun kahramanlarının anlayışlarına, dileklerine göre, biçim verdi, böyle yeni kişilikler için yeni söz ve yeni bir düzen aradı. Euripides, halk mahkemesinin kendisini yeniden yargıya çarptırdığını görünce, bu yeni kişilerin oylarında, yalnız kendi yapıtının geçerlik taşıdığını bildiren yargıç kararlarını, başarı kazanacağını açıklayan bir yüreklendirme olarak dinledi.

Bu iki seyirciden biri Euripides'tir, burada Euripides bir ozan değil düşünür durumundadır, Euripides de, Lessing gibi üretici ve yapay bir yardımcı güdü ortaya koymayaydı, ondan olağanüstü verimlilik taşıyan bir gücün bulunduğu insan olarak söz edilebilirdi. Euripides, eleştirici düşüncesinin bu yetisi, bu açıklığı ve tüm çevikliğiyle tiyatroda oturdu, öncülerinin karanlıklara gömülmüş gibi duran yüce yapıtlarını bölüm bölüm, çizgi çizgi yeniden tanımaya koyuldu. İmdi, burada Aiskhylos tragedyalarının daha derin gizlerini kavramak için, onun beklediği mutluluklar karşısına çıkıverdi: her konuda, her çizgide, az çok, bir ölçüye vurulmazlık, kesin bir aldatıcı belirlilik, arka yanda masalımsı bir derinlik, sınırsızlık gördü. En açık figürün bile özünde kesin olmayan aydınlığa çıkmayan, durağan bir yıldız özelliği görülür. Bu alaca karanlık dramın, özellikle koronun, anlamı üstüne çöküp kaldı. Bu yüzden aktöre sorunlarının çözümü, Euripides'te kuşkuludur. Öte yandan söylencelerin ele alınışı da açık değildir. Mutluluk, mutsuzluk, konusundaki bölümleme de ölçüsüzdür. Ona göre eski tragedyanın dilinde bir burukluk, karışıklık vardır. Euripides, özellikle, yalın davranışları aşırı alımlı karakterlerin sığlığını şaşılacak

nitelikle anlamsız bulmuştur, işte böyle içi burkula burkula, derin düşüncelere dalarak oturdu tiyatroda. Euripides, bir seyirci olarak büyük öncülerini anlamadığını söyleme gereğinde kaldı. Ona göre anlayış, her tadısın ve yaratışın kökü olarak değer taşır. Bu nedenle, o, sormak, çevresine bakınmak gereğindeydi. Bunu da, kendisi gibi düşünüp ölçüsüzlükleri açıklamak isteyen bir kimsenin bulunup bulunmadığını anlamak için yapıyordu. Birçok kimse ve bu arada en seçkin bireyler, ona kuşkuyla bakarak, gülümsediler, ancak onun düşünceleri ve direnişleri karşısında, büyük sanatçıların neden haklı olduklarını, ona kimse açıklayamadı. Euripides, bu üzüntülü durumda, tragedyayı anlamayan, bundan dolayı, ona gereğince saygı göstermeyen başka bir seyirci buldu. Euripides, bu anlamayan seyirciyle birleşerek, kendi yalnızlığının dışına çıkıp Aiskhylos ve Sophokles'in yapıtlarına karşı korkunç bir savaş açmayı göze aldı. Bunu da eleştiri yazılarıyla değil, bir dram ozanı olarak yaptı, geleneksel tragedyadan ayrıldı, onun karşısında yer aldı.

12

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

Tragedyadan ayrılan şu köklü ve güçlü Dioysos'ca öğe, tragedyayı, salt, yeni ve Dionysos'ca olmayan bir sanat, töre ve evren anlayışı üzerinde kurmaya çalıştı bu olay, pırıl pırıl bir aydınlıkta, Euripides'in bize apaçık görünen eğilimidir.

Euripides, yaşamının akşamında, bu eğilimin değer ve anlamıyla ilgili bir soruyu, bir söylence içinde, çağdaşlarına yöneltti. Gerçekten Dionysos'ca olan ortaya çıkabilir mi? O, Hellen toprağından baskıyla sökülüp atılmadı mı? Ozan, bize, elde olsaydı atılırdı diyor: oysa tanrı Dionysos çok güçlüdür: Bakkhalar'daki Pentheus gibi çok anlayışlı bir kimse olan karşıtı, onun etkisiyle umulmadık nitelikte büyülenmiş ve daha sonra bu büyülenişle kendi yazgısı içine gömülüp gitmiştir. Yaşlı Kadmus ve Tiresias gibi iki kişinin yargısı bile yaşlı ozanın yargısı gibi görünmektedir: anlayışlı bir bireyin görüşü, Dionysos'la ilgili kutlama törenlerinin, kendi kendine gelişmediğini

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

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

Şimdi, kendi kendimize sormamız gerekir, hangi erek Euripides'in görüşünü, başaracağı için en yüksek örnekliliği içinde ve Dionysos'ca olmayan bir temel üzerinde, dramı kurmaya doğru itmiştir? Şu gizlerle dolu Dioysos'ca alacakaranlık içinde doğan müziğin kucağından çıkmayan hangi dram biçimi kaldı? Yalnız dramatik destan: bu destanın Apollo'ca sanat yöresinde, trajik etkin, ulaşılmaz bir nesne olarak kalmıştır. Bunun açıklanan olaylar içeriğiyle bağlantısı yoktur, üstelik ben diyebilirim ki, Goethe'nin tasarladığı "Nausika"sında yalnız beşinci perdeyi doldurmak için yaptığı kırsal kesimde yaşayan bir insanın kendi kendini öldürmesi olayı trajik olarak anlaşılmayabilirdi. Çünkü destanca-Apollo'ca bir nitelik taşıyan nesnenin gücü böylesi durumla bağdaşmaz. Burada en korkunç olan nesne destanca-Apollo'ca bir eğilimle aydınlığa çıkıyor, gene öyle bir çözümle açıklığa kavuşup gözlerimizin önünde büyüleniyor. Dramatik destan ozanı da gezici destan okuyucusu gibi kendi tasarımları içinde eriyebilir. O, boyuna kımıldamadan duran, sessiz bir varlık tasarımları kendi önünde gören ve alabildiğine açılmış gözlerle bakan bir görüştür. Onun, dramlaştırılmış destanında, tiyatro oyuncusu, en derin temelde duran bir gezici destan oyuncusudur (rapsod), içsel düş kurmanın kutlanışı onun bütün eylemlerinde

vardır, bundan dolayı o bir kez bile iyi bir oyuncu olmamıştır.

Apollo'ca dramın bu örneği karşısında Euripides'in yapıtı ne durumdadır? Eskiçağın görkemli, gezici destan okuyucuları karşısında, daha genç olanı Platon'un "İon" adlı yapıtında şöyle diyor: "ben birkaç acıklı söz söylesem gözlerim yaşlarla dolar, çünkü benim söylediklerim korkunç ve yıkım getiricidir, bu yüzden dağda bir deprem karşısında kalmış gibi saçlarım dikilir, yüreğim çarpar." Biz, burada, en yüksek eylemi içinde tüm ışık ve beğeni olarak ortaya çıkan, gerçek oyuncunun görünüş alanındaki destansı yitmişliğinden, duyarsız serinkanlılığından söz etmiyoruz artık. Euripides, çarpan yüreğiyle bir dağ doruğundaki ağaçlar gibi dikilmiş saçlarıyla, bir oyuncudur, Sokrates'ci bir düşünür olarak çizdiği taslağı tutkulu bir oyuncu olarak uygulama alanına koydu. O, ne taslak çizmede, ne de uygulamada salt bir sanatçıdır. Euripides'in dramı katılaşmaya, tutuşmaya, eş ölçüde elverişli, soğuk ve ateşli bir olaydır. Onun için destanın Apollo'ca etkisine ulaşmak olanaksızdır. O, bir bakıma, Dionysos'ca öğelerden, elden geldiğinde, kendini uzak tutmuş, kopmuş, genel bir etki sağlamak için de yeni bir kımıldatma aracı kullanmıştır. Buna karşın durumda bir değişiklik olmamıştır. Çünkü bu yeni kımıldatma aracı bireysel sanat güdüsünün Apollo'ca ve Dionysos'ca olanın içinde barınamıyor. Bu kımıldatıcı araç soğuk saçma düşünceler Apollo'ca görüşlerin yerinde ve ateşli üzüntüler Dionysos'ca coşkuların yerinde yüksek ve gerçek öykünmelerdir, bu nedenle onların sanat alanında yer etmiş düşünceler ve duygular olması söz konusu değildir.

Biz, Euripides'in, bunları, başaramadığı konusunda epey bilgi edinmişiz. Dramı, yalnız Apollo'ca üzerine kurmak için ağır basan Dionysos'ca olmayan tutumu, doğacılığa ve sanata aykırı öyle bir yola girmiş ki, bu bir sapmadır. Biz, şimdi, Sokrates'çi estetiğin özüne daha çok yaklaşabilir, onu özünden daha iyi kavrayabiliriz. Onun, en yüksek yasası; aşağı yukarı şudur: "Güzel olmak için usa uygun olmak gerekir.", Sokrates'çi anlayışın bu önermeyle yan yana yürüyen başka bir görüşü de şudur: "yalnız, bilen kimse erdemlidir." Euripides bu kurala dayanarak, elinde bireysel ve doğrulanmış ne varsa, hepsini bu ilkeye uydurdu: dil, karakter, dramın kuruluşu, koro müziği. Sophokles'in tragedyasıyla karşılaştırdığımızda, Euripides'te bir ozanca eksiklik, bir geriye dönüş görürüz. Bu durum, etkili ve eleştirel açıdan bakılan sorunun; şu atılgan anlayışın ürünüdür. Euripides'in önsözü, usçu yöntemin verimliliği bakımından, bir örnek olarak işimize yarar. Euripides'in dramında, önsöz olarak, bizim sahne tekniğimize karşı direnebilecek bir yan yoktur. Yapıtın girişinde, tek başına ortaya çıkan biri, bize, kim olduğunu, işin ne yolda yürüdüğünü, şimdiye değin neler geçtiğini, oyunun akışı içinde neler olacağını anlatır. Çağımızın bir oyun yazarı, bu durumu, yapıtı düzenleme etkinliği bakımından aşırı ve gözden kaçmaması gereken bir eksiklik olarak gösterebilirdi/Olacak olan, daha önceden

bilinirse, bunun gerçekliğine kim inanır? Burada, daha sonra ortaya çıkacak bir gerçeklik konusunda, doğruyu söyleyen bir düşsel görüşün ilgiye değer durumunu aramak boşunadır, bu olamaz. Oysa, Euripides, büsbütün başka düşünmüş. Tragedyanın etkisi destana özgü bir düzene dayanmadı, şimdi ve daha sonra ne olacağını bildiren, biraz sürükleyici bir kesinsizlik üstüne kuruldu: çokluk, şu büyük söylevci-lirik sahnelerde baş kahramanın tutkusu, konuşma biçimi geniş ve güçlü ırmak akışı içinde şişip kaldı. Her şey bir eylem için değil de yapaylık için, önceden düzenlendi: yapaylık için; önceden düzenlenmeyen de atılmaya değer görüldü. Ancak böyle sahneleri çok güçlü biçimde etkileyerek kaplayan bu beğeni dolu tutum, dinleyicinin eksik bir yanını ortaya koydu, bu da ön öykünün dokusundaki çatlaktan doğmuştur. Dinleyicinin, uzun süre, bu ve şu kişinin ne anlam taşıdığını, gene bu ve şu eğilimlerin, düşüncelerin arasındaki karşıtlığın tasarımlar için neyi dile getirdiğini düşünmesi gerekiyordu. Bu durum, dinleyicinin oyunda görev alan baş kişilerin acısı, eylemi içinde tümden dalıştır, artık soluk aldırmayan açılamalar ve birlikte duyulan korkular olanaksızdır. Aiskhylos-Sophokles tragedyası, daha ilk sahnelerinde belli bir ölçüye değin, anlayış gücünün bütün gerekli ipliklerini seyircinin eline vermek için, oldukça anlamlı bir sanat aracına dönüştü: bu, içinde şu soylu sanatçılığın saklandığı konudur, bu sanatçılık gerekli biçimselliği örterek olayı kendi doğal akışı içinde ortaya çıkarmaya yönelir. Euripides, seyircinin daha ilk sahnelerde özel bir iç burukluğu içinde olduğunu anlamanın gereğine inanmıştı. Bu yüzden, dramın başlangıcını iyi düzenlemek için şiire özgü bütün güzellikler, oyunun girişiyle ilgili duygulandırıcı anlatım biçimi, onun gözünde yok olup gitmiştir. O, bu nedenle, ön konuşmayı yapıtı sunuş konuşmasının önüne koydu ve bunu sözüne güvenilir bir kimseye yaptırdı: böylece bir tanrı, tragedyanın akışı konusunda halka güven verme gereğini duyuyor, her kuşkuyu da söylencenin gerçekliği içinde ele alıyor. Bu olay, Descartes'in duyulur evrenin gerçekliğini Tanrı'nın gerçekliğine dayanıp, Tanrının yalan söylemeyeceği görüşünden yola çıkarak açıklaması gibidir. Euripides, halkın karşısında, kahramanlarının geleceğini güven altına almak için, bu tanrısal gerçekliği dramın bitiminde bir kez daha ileri sürdü: bu da, şu çok kötü bir ün kazanan *deus ex machine*'in (“makineden tanrı”nın) görevidir. Destana özgü öngörüşle dışa bakış arasında; gerçek "dram", olan dramatik-lirik çağ duruyor.

İşte, Euripides'in, her şeyden önce ozan olarak, bilinçli bilgisinin yankısı böyledir, ona Grek sanat tarihindeki önemli yerini, geçici olarak, veren de budur. Onun yaptığı, eleştirel-üretici yapıtından dolayı, bir atılganlıktır. Onun, Anaksagoras'ın yazısının başlangıcını, dram için canlı tutması da bundan dolayıdır. Anaksagoras'ın ilk sözleri şu anlamdadır: "Başlangıçta her şey birlikteydi, sonra anlayış yetisi geldi düzeni kurdu." Bilgeler topluluğu içinde, Anaksagoras; geliştirdiği "nous" (us, anlık) kavramıyla, yüksek sesle

konuşan esrikler arasında tek ayık kimse gibidir, işte Euripides de öteki tragedya ozanlarıyla karşılaştırılınca buna benzer bir görünümle kavranabilir. Bütün'ün tek düzenleyicisi ve yöneticisi olan "nous" uzun süreden beri sanatçıya özgü yaratışın etkisiyle bir yana itilmişti. Her şey bir düzensiz yığın durumundaydı. İşte, Euripides'in yargısı böyle olabilirdi ancak, bu yargısı nedeniyle, "esrik" ozanları ilk "ayık" kimse olarak göstermekten kendini alamamıştı. Sophokles'in Aiskhylos için söylediğini Euripides doğru buluyordu, oysa bu söz, ne denli bilinmese de, Euripides'in anladığı anlamda söylenmemişti: çünkü Euripides pek çok kanıyı geçer duruma sokturmuş, Aiskhylos'u bilmeden, yanlış şeyler ortaya koyan bir kimse gibi göstermiştir. Tanrısal Platon bile ozanın yaratıcı yetisinden söz etmesine karşın, iyice anlaşılmayan bir görüş ortaya atmıştır, bu görüşte ince bir alay vardır, bu ancak bir bilicinin, bir düş yorucunun yeteneğine uygun gelebilir. Çünkü bu kanıya göre bir ozan, ancak, kendinden geçer ve bilinçsiz duruma gelirse şiir düzenleyebilirmiş, onda anlayış yetisi kalmayınca ozan olurmuş. Platon'un üstlendiği işi Euripides de üstlenmiş, "anlayışsız" evren ozanının karşıtını göstermek için. Onun estetiğinin temeli "güzel olmak için her şeyin bilinmesi gerekir" önermesidir. Benim daha önce söylediğim gibi, bu Sokrates'in "iyi olmak için usa uygun olmak gerekir" önermesiyle at başı gitmektedir. Bizce, Euripides bu duruma göre, Sokrates'çi estetiğin bir ozanı olarak görülmelidir. Sokrates, eski tragedyayı kavrayamadığı için, ona saygı da göstermeyen ikinci seyirci idi. Euripides, yeni bir sanatın çığırtkanı olmak için onunla anlaşmayı göze aldı. Eski tragedya, burada, bu çığırtkan yüzünden yere serilmişse, bu olayda kan dökücü ilke estetik Sokratesçilik'tir. Çünkü eski sanatın Dionysos'ca tutumuna karşı savaş açan odur, biz Sokrates'te Dionysos'un yanı sıra, yeni bir Orpheus'u bulmaktayız. O, Dionysos'a karşı ortaya çıktı, bunu sağlama da bağladı, eski Atina yargıçlığında kendilerini dine adamış kadınlar (Dionysos rahibeleri) onu didik didik edeceklerdi, öyle ki üstün güçlü Tanrı bile kaçma gereğinde kaldı: nitekim, eskiden, Edon kralı Lykurgos'un önünden de böyle kaçmış, kendini denizin dibine inmekle kurtarmıştı; böylece bütün evren adım adım öteye kaymakta olan gizli bir inancın gizemli dalgaları içine gömülmüş...

13

Sokrates'te Euripides'e karşı çok sıkı bir eğilim vardı, bu onların yaşadıkları ilkçağ boyunca söylenegelmiştir. Atina'da, kıyıda bucakta dolaşan ve şiir düzenlemede Sokrates'in Euripides'e yardımcı olduğu anlamına gelen söylenti, bu mutlu duygunun en açık anlatımıdır. Zamanın, halkı baştan çıkaranlarını saymak gerektiğinde, "eski güzel çağ"ı tutanlar bu iki sözü bir solukta ve birlikte

söylerler: onların etkisinden, gövde ve tin konusunda her zaman için, kuşku uyandıran bir açıklamaya yol açan şu eski Maraton'a özgü kaba saba beceriklilik ortaya çıkar, böylece gövdesel ve tinsel güçlerde sürekli çöküntü başlar, yıkıma gidilir. İşte bu ses türü içinde, Aristophanes'in komedyası yarı öfke, yarı sövgü ile bu adamlardan söz etmektedir. Euripides'e severek değer verenler yenilerin karşısında korkuya kapıldılar, buna karşın Sokrates'in ilk ve en üstün bir sofist olduğunu, Aristophanes'in yazılarında bütün sofistçe çabalayışların toplamı ve simgesi olarak gösterildiğini öğrenince pek şaşmadılar. Burada, avutucu tek olay, Aristophanes'in, şiirin çok aşağılık bir yalancısı olan Alkibiades'i zincire vurmasıdır. Bu durumda, Aristophanes'in derin içgüdüsü olmaksızın, böyle saldırılara karşı korunmak için, Sokrates'le Euripides arasındaki sıkı fıkılığın eski Yunan duygusundan doğduğunu göstermek amacıyla işi sürdüreceğim. Sokrates'in, tragedya sanatının karşısında olduğundan, tragedyayı görmekten kaçındığının, yalnız Euripides'in yeni bir oyunu sahnelenince seyirciler arasında yer aldığının hangi anlama geldiğini irdeleyeceğim. Bunların en çok tanınanı, bu iki adın birlikte ortaya konduğu ve Sokrates'i insanların en bilgesi olarak gösteren, Delphoi bilicisinin yargısıdır. Nitekim, bilgelik yarışmasında ikinci ödülün Euripides'e verilmesini bildiren bir yargı vardır.

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

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

Bu, her kez, bizi yakalayan şaşkınlık verici bir korkunçluktur, Sokrates'in yüzüdür, işte bu yüz, bizi ilkçağın kuşkulu düşünce varlığının anlamını, ereğini kavramamız için sürükler durur. Bir birey olarak Homeros, Aiskhylos, Pindaros, Phidias, Perikles, Pytia ve Dionysos gibi, bizim aşırı nitelikteki sevgimizin en yüksek doruğu ve en derin uçurumu olan gerçek Grek varlığını yadsımaya kalkışan kimdir? Hangi daimonca güç bu büyülü içkiyi toz toprak içinde bırakmayı göze alabilir? Hangi yarı tanrıdır o ki, ona karşı insanlığın en soylusunun tinsel korosu şöyle seslenme gereğinde kalmasın: "Yazık! Yazık! Sen onu didik didik ettin, güzel evreni güçlü bir yumrukla çökerttin, dağıttın!"

Bize, Sokrates'in varlığında, "Sokrates'in daimonu" olarak nitelenen olağanüstü olayı çözümleyecek bir anahtar veriliyor. Sokrates, dev anlayışının sallantıda kaldığı özel durumlarda dışa vuran tanrısal bir ses aracılığıyla, gene söyle yaşantılar içinde sağlam bir dayanak bulmuştur. Bu ses, her geldiğinde, onu uyarıyordu. Bu içgüdüye özgü bilgelik, büsbütün kuraldışı bir yapıda, burada şurada, bilinçli bilgiyi önlemek için karşısına dikilirdi. Bütün üretici kişilerde, içgüdü yaratıcı-düzenleyici güç ise de, bilinç eleştirel ve engelleyici davranışını sürdürür. Sokrates'te içgüdü eleştirici, bilinç ise yaratıcı gerçek bir önleyici güç niteliğinde (per defectum) bulunur. Sokrates, özgün bir gizemci olarak gösterilmeseydi, biz burada her gizemsel durumun karşısına güçlü bir önleyici olarak çıktığını, az çok, anlardık. Oysa onda mantık yapısı gereksiz olarak, bir gizemcide görülen içgüdüsel bilgelik gibi, aşırı ölçüde gelişmiştir. Öte yandan, Sokrates, şu açıkça ortaya çıkan mantık eğilimi içinde bambaşka bir düşünceye bağlanmış, kendi kendisiyle karşıt duruma gelmiş, bu başıboş azgın akış içinde, bizi ürperti salan bir şaşkınlıkla bakakaldığımız, pek üstün içgüdüsel güçlerle karşı karşıya getiren, bir doğa erki ortaya koymuştur. Kim, Platon'un yazılarında Sokrates'e özgü yaşama yönteminin kesinlik ve tanrısal özlülüğünden doğan bir soluğu sezmişse, o kimse, Sokrates'in ardında gizlenen mantığa dayalı Sokratesçiliğin korkunç eğilim tekerleğinin devindiğini de duymuş, bunun, Sokrates aracılığıyla olduğu gibi, bir gölge dolayısıyla da kavranabileceğini anlamıştır. Çünkü o, bu bağlantıdan, kendine göre, bir sezgi kazanmıştır. Bu durum oldukça önemli bir tutum içinde anlatılır, Sokrates, bu tutumla tanrısal çağırışını her yerde olduğu gibi, kendini yargılayan yargıçların karşısında da geçerli kılmıştır. Sokrates'i yalanlamak için, kurtarıcı etkisine, içgüdüden daha iyi bir ad bulma olanağı yoktur. Sokrates, Grek devlet yargıçlığını önüne çıkarıldığında, çözümsüz karşıtlık içinde onun için düşünülen tek ceza sürgündü. Bu bilmece, bu anlaşılmazlık, bu açıklanamazlık sınır dışı edilmesiyle anlatılacak, gerçekten daha sonra böyle bir kuşak ortaya çıkmamış olsaydı, Atinalılar alçakça bir eylemde bulunmuş kimseler olarak gösterilecekti. Çünkü ölüm ve sürgün cezası yalnız onun için açıklanmamıştır görünüşe bakılırsa Sokrates, ölümün karşısında, korkusuz bir yürekli ve doğal bir ürperti duymadan

durmuştur. Evet, ölüme gitti, hem de ağırbaşlılığını koruyarak kıpırdamadan, Platon'un yazdığına göre son kadehi günün ilk alacakaranlığında, sessizce çekerek şölenden ayrıldı. O, bunu yeni bir gün başlasın diye yaptı, nitekim onun arkasında, sıraların üstünde, yerde uyuklayan sofra arkadaşları kaldılar, bunlar da Sokrates gibi gerçek bir sevgi ozanı üstüne düşler kurmak içindi. Ölen Sokrates yenilendi, yoksa soylu Grek gençliğinin göz önünde somutlaşan ülküsü olamazdı: herkesten önce, kendine özgü davranışlı Grek delikanlısı Platon, gene kendi sürü anlayışının tutkulu özverisiyle, bu görünümün önünde yere yığılmıştır.

14

Şimdi, Sokrates'in kocaman gözlerini tragedyaya çevirdiğini düşünelim, bu gözün içinde sanatçıya özgü coşkunun etkileyici çılgınlığı hiç kızıllaşmamıştır düşünelim, bu göz, derin bir beğeniyle Dionysos uçurumlarına bakışı, nasıl yadsıdı gerçekten bu göz, "yüce ve yüksek eşkinler çeken" tragedya sanatında, Platon'un söylediği gibi, neyi görme gereğini duymuştu? Aşağı yukarı usa uygun gelmeyen, nedenlerle ortaya çıkıp etki göstermeyen, öte yandan etkileri olup nedenleri bulunmayan olaylar vardır. Bütün, böyle renkli, böyle türlü türlüdür, gene bu bütün belli bir duyuş türüne karşı direnme gereğindedir, bu nedenle kolay etkilenen ve duyarlı tinler için daha korkunç bir ateş olur. Biz, onun hangi şiir türünü benimsediğini biliyoruz, bu tür Aisopos masalıdır. Bu masal, sevimli ve içtenlikle Gellert'in arı ile tavuk masalındaki şiirin övgüsüne değgin şarkı gibi gülümseyen bir kolaylıkla ortaya çıkmıştır:

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

Burada, Sokrates için, tragedya sanatı bir kez bile "gerçeği söylemez" görünüyor. Tragedya sanatının Sokrates'e seslenmesi şöyle dursun, o, "çok anlayışlı değildir", bilgeler arasında önemli bir sanat da sayılmaz, onun sağlam bir temelinin olmadığına inanılır. Bunları birer yaltaklanıcı sanat sayan Platon'a göre, bu yalnız beğenilir, ondan yarar beklenmez, felsefeyle bağdaşmayan eğilimlerden doğan birbirinden çözülme ve toplumdan uzaklaşma gibi olaylar dolayısıyla tragedya sanatı gençleri etkiledi. İşte, bu tür bir etkiye kapılan genç tragedya ozanı Platon, Sokrates'in öğrencisi olabilmek için bütün şiirlerini yakmıştır. Yenilmez yeteneklerin Sokrates'çi görüşlere karşı savaştığı yerde, bu korkunç kişiliğin ağırlığı önünde, şiirin yeni ve bilinmeyen yerlere doğru itilmesine yol açan eşit bir güç vardı, bu büyük güç her zaman kendini göstermiştir.

Bu konuda, yukarda adı geçen, Platon bir örnektir: o, tragedyanın ve sanatın cezalandırılmasında, öğretmeninin salt Köpekçilik'i (Cynismus) arkasında saklanıp kalmamıştır. Onda şu yetkin sanat gereksinmesinden yeni bir sanat biçim yaratacak güç vardı, bu sanat biçimi ile güncel geçerlik taşıyan ve onun yadsıdığı sanat biçimi arasında içten bir yakınlık vardır. Platon, daha önceki sanat için bir temel sorun ortaya attı ve sanatı yalnız düşünce evreninde bulunan bir örnek varlığın özentisi, yansıtılması sayarak deney evrenine, daha aşağı bir ortama indirgedi, onun öne sürdüğü bu temel sorun yeni sanat yapıtı için geçerli değildir. Biz, Platon'u gerçekliğin ötesine geçmek için çalışan ve şu yalancı gerçekliği varlığın temelinde duran bir yüce örnek (idea) olarak tasarlayan kimse diye görüyoruz. Bununla birlikte, dolambaçlı bir yoldan giden düşünür Platon, daha önce yerli bir ozan olarak bulunduğu ortama ulaştı. Orada, Sophokles ve bütün eski sanat bu soruna (yergiye) karşı eleştirilerini yöneltti. Tragedya, bütün önceki sanat türlerini kendi içinde eritmişse, bu sanat Platon'un diyaloglarında oldukça ilginç bir anlamda yeniden geçerlik kazanıyor demektir. Platon bu sanat türünü uygulanan bütün biçim ve biçimlerin karışımı olarak ortaya koyuyor, bu durum öykü, lirik ve dram, şiirle düzyazı arasında kalmış, ortalıkta çalkanıyor. Platon bu görüşüyle birlik sağlayan dilin eski etkili yasasını bile yıktı, bozdu, daha büyük ve alacalı bulacalı bir biçim içinde düzyazısı ve şiir arasında çalkanan içimlerle, "öfkeli Sokrates"in yazınsal görüntüsünü yaşatmaya çalışan Köpekçilik öğretisini benimsemiş yazarların yolunda yürüdü, Platon'un diyalogu, üzerinde taşıdığı bütün çocuklarıyla birlikte kazaya uğramış eski şiiri kurtaran küçük bir gemiye benzer. Daracık bir yere sıkıştırılmış ve dümende bulunan korkuya kapılmış Sokrates'in yönetimi altında, bu küçük gemi, yeni bir ülkeye doğru yol almış. Ancak bu yeni ülke bu topluluğun düşsel görüntüsüne katlanacak durumda değildir. Gerçekten de Platon, sonradan ortaya çıkan bütün bu ülke için, yeni bir sanat biçiminin temel örneğini vermiştir, bu romanın temel örneğidir: çünkü roman sonsuzca coşkuya kapılmış bir Aisopos masalı olarak gösterilmiştir. Bu masalda, şiir, eytişimsel felsefeyle benzerlik gösteren bir sıra düzeninde yaşar, bu da felsefenin yüzyıllar boyunca, tanrıbilimin yanında bir yanaşma (ancilia) olarak kalması gibidir. Platon'un, cinli Sokrates'in baskısı altında kalarak, şiire ayırdığı yeni yer burasıdır.

Burada, sanatı felsefeye özgü düşünce yetiştiriyor, kendi kendini eytişimin kütüğüne çakması için zorluyor, Apollo'ca eğilim de, mantığa özgü bir taslak içinde, ördüğü kozasına çekildi, içine kapandı. Bu durum, bizim, Euripides'te gördüğümüz gibi, Dionysos'ca varlığın doğal bir duygusallığa aktarılışına uygun niteliktedir. Platon'un dramında bir eytişim kahramanı olan Sokrates, bize, Euripides'in kahramanlarıyla olan öz yakınlığını anımsatıyor. Sokrates kanıtla, karşı kanıtla kendi davranışlarını savunma gereğinde kalır, bu yolla bizim trajik acıma duygumuzu ortadan kaldırmaya çalışarak kendini sakıncalı duruma

düşürür. Çünkü eytişimin yapısındaki iyimser öğeyi kim yadsımaya kalkışmışsa, bu iyimser öğe her olayın sonunda kendi başarısını kutlamış, serin bir aydınlık ve bilinçlilik içinde soluk alabilmiştir. Önceden tragedyanın içine giren iyimser öğe, onun Dionysos'ca yörelerine adım adım yayılmış, onu kendi kendine yok etme konusunda kentsoylu tiyatroya ulaştıracak bir ölüm sıçrayışı yapma gereğinde bırakmıştır. Kişi, Sokrates'e özgü yargıların doğurduğu sonuçlara karşı kendini yetiştiriyor: "erdem bilgidir, bilgisizlikten ancak suçluluk doğar, erdemlilik mutluluktur": işte tragedyanın ölümü iyimserliğin bu üç temel ilkesindedir. Çünkü erdemli kahraman eytişimci olma gereğindedir, şimdi erdemle bilgi, inançla aktöre arasında kaçınılmaz ve açık bir bağlantının kurulması gereği var. Aiskhylos'un aşkın tüze çözümü "şiire özgü tüze"nin yüzeysel ve içeriksiz ilkesi karşısında, onun alışageldiği makineden tanrı sözleriyle yıkılmıştır.

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

Biz, Sokrates'ten önce, Dionysos'ca olana karşı etkileyici bir eğilimin bulunduğunu düşündük. Bu eğilim, Sokrates'te, işitilmemiş büyüklükte bir anlatım kazandı: biz, bu konuda Sokrates'in yorumladığı olay gibi bir olayın ortaya çıktığı yerde, soru ile karşılaşınca korkmamalıyız. Biz, Platon'un diyaloglarına bakarak, bu olayın tek çözümleyici, olumsuz güç olduğunu kavrayacak durumda değiliz. Sokrates'e özgü güdünün en yakın etkisi kesinlikle, Dionysos tragedyasının yıkımını amaçlamıştır. Şimdi Sokrates'in derin anlamlı yaşam deneyi konusunda, Sokratesçilikle sanat arasında, gerekli bir karşıtlığı

içeren ilinti var mı yok mu, öte yandan "sanatla ilgilenen Sokrates"in ortaya çıkışı genel bir karşıtlık yığını içinde mi oluyor diye, bir soru sorma zorunda kalıyoruz.

Şu zorba mantıkçı, burada şurada sanatın karşısına bir çatlaklık, bir boşluk, bir yarım yergi, belki de önemsenmemiş bir görevden doğan bir duygu koydu. Sokrates, tutuklu bulunduğu sırada gönüldeşlerine anlattığı gibi, hep özdeş düşsel olayı yaşamış, bu olay ona her zaman: "Sokrates müziği kov" demiştir. O, son gününe değin, düşünmekle avundu, onun felsefesi en yüksek musalar (esin getiren güçler) sanatı oldu, o bir tanrının kendisine şu "genel halk müziği"ni anımsatacağına inanmıyordu. Tutukluluk süresinde, vicdanının iyice yükten kurtulacağına, yerdiği müziğin kovulacağına inanıyordu. Bu düşünceyle, Apollo için bir önsöz (prooemium) bile düzenledi, birkaç Aisopos masalını dizeleştirdi. Onu bu çalışmalara iten, az çok, daimonca olan uyarıcı sesin bir benzeriydi. O, onun, Apollo'ya özgü görüşüydü, çünkü o bir barbar kralı gibi soylu tanrı düşüncesini anlamamıştı, korkulur bir duruma düştüğünde bu inançsızlığı yüzünden de tanrısına karşı suç işlemekten çekinmezdi. Sokrates'e özgü düşsel olayın şu sözü, mantık yapısının sınırları konusunda, kuruntuya kapılmışlığın biricik belirtisidir: belki de böyle sorma gereğinde kalmıştı bana anlaşılmaz gelen usa aykırı olan değil midir? Mantıkçının kovulduğu bir bilgelik devleti var mıdır? Yoksa sanat bilimin gerekli bir bağlantı ve eki midir?

15

Bu son, çok duyarlı soruların anlamı içinde Sokrates etkisinin bugüne değin, her geleceğin içinden geçerek bir akşam güneşinde gittikçe büyüyen gölgeler gibi, kuşakların üstünden aşıp yayıldığının da söylenmesi gerekir. Bu durum, sanatın yeni yaratması konusu da olduğu gibi aşağı yukarı sanatın daha önceki gerçeküstü, daha geniş ve daha derin anlamında da böyleydi gittikçe yeniden gereklilik kazanmış, kendi sonsuzluğunda sanatın sonsuzluğunu da üstlenmiştir. Bu durum anlaşılmadan, Greklerin ortaya koyduğu her sanatın içten bağlantısı kavranmadan önce, gene Greklerce Homeros'tan Sokrates'e değin inandırıcı bir nitelikte gösterilen bu olay yüzünden biz de Greklerle, Atinalıların Sokrates'le dolaştıkları yerde, dolaşma gereğinde kaldık. Aşağı yukarı her çağ ve kültür basamağı, bu derin üzüntüyle, bir kez olsun Greklerden kurtulmayı denemiştir. Çünkü, her kendi kendini yönetme durumunun karşısında, büsbütün yeni ve gerçekten olağanüstü nitelik taşıyan varlık, birdenbire rengini, yaşamını

yitirir göründü, ya da başarısız bir öykünmeye ya da güldürücü, bumburuşuk bir nesneye dönüşüp kaldı. İşte, şu kendini beğenmiş, ezik ve küçük topluluğa karşı, yeni olanın özünden bir öfke fışkırdı. Çünkü bu topluluk, yerli olmayan ne varsa hepsini, bütün çağlar için "barbarca" diye belirtmekten sakınmamıştır: kimdir bunlar diye soruluyor, bunlar, ne denli, çok kısa süren tarihsel bir görkem, gülünç ve dar sınırlı kurumlar, aktörenin belirsiz bir becerisini ortaya koymuşlarsa da gene birtakım yakışıksız alışkanlıkları olan kimseler diye nitelenmişler. Bir bakıma uluslar arasında bir değer, özel bir yer sağladıklarını da ileri sürmüşler, bu özel yer topluluklar içinde üstün usa varan yoldu, bütün bunlara karşın bu insanlar kimlerdi? Ne yazık ki insan baldıran çanağını bulmada, onunla böyle bir varlığın değersiz duruma getirilmesinde öyle mutlu olmamıştı. Çünkü, onun içinde ortaya çıkan her ağu, her kıskançlık, her suçlama ve öfke şu kendi kendine yeten egemenliği ortadan kaldıracak güçte değildir, işte bu yüzden, Grekler karşısında, utanç ve korku duyuluyordu, bu da bir kimsenin gerçekliği her varlığa üstün tutmasından, bu gerçekliği açıkça söylemeyi göze almasından dolayıdır. Çünkü Grekler bizim şimdiki ekinimizi bir araba yöneticisi olarak, ellerinde bulundururlardı. Öyle ki bu araba ve atlar önemsiz koşumlarından ve sürücüsünün ününden dolayı uygunsuz sayılıyordu. Bunlar bir alay konusu oluyor, böyle bir koşumun uçuruma doğru gittiği izlenimi uyanıyordu: bu ün Aiskhylos'un, uçurumun üstünden sıçrayışıyla kurtuldu.

Sokrates'te, böyle bir sürücü görevinin önem kazandığını göstermek için, onun kişiliğinde duyulmamış bir insan varlığının örneğini, kuramsal bir insan tipini tanımak yeter. Onun anlamı ve ereği konusunda bilgi edinmek bizim son ödevimizdir. Kuramsal insan da, sanatçı gibi, varlıktan sonsuz bir beğeni duyar. Çünkü o, şu kötümserliğin uygulamalı aktöresi karşısında, karanlıkta parlayan Lynkeus'un gözleri gibi yeteneklerle savunulmuştur. Sanatçı, her gerçekliğin örtüsünü kaldırdığında şaşkın bakışlara, ona bağlı kalırsa, şimdi olduğu gibi, örtü kaldırıldıktan sonra bile ince bir örtü kalmış demektir. Kuramsal insan ancak bu kaldırılmış örtünün altında dinginliğe kavuşur, aradığı kıvancı bulur. Onun yüksek beğeni ereği her zaman mutlu olan bir süreç içinde, kendi özel gücüyle başarılı bir örtü kaldırmadır. Kuramsal kişi yalnız şu çıplak tanrıçayı yaratıp başka bir iş yapmasaydı bilim de olmayacaktı. Çünkü o kendisine bağlı gençleri mutlu kılma gereğinde kalacaktı. Bu olay gençlerin, yeri kazarak bir delik açmak istemeleri gibidir: bu gençlerden her biri daha büyük ve yaşam boyu sürecek bir çabayla bu korkunç derinliğin çok küçük bir bölümünü eşebilecek durumdadır. Ancak, bu çukur ikinci kişinin çalışmasıyla yeniden örtülmüş olur, üçüncü kişi bunu daha iyi başarabilecek durumda görünür, ancak onun da kendi gücüne göre, delik açabilmesi için, yeni bir yer seçmesi gerekir, bu yeri bulursa çalışmayı sürdürür. Peki, biri çıkar da, şimdi, bu dosdoğru yolda karşıt ereğe ulaşmanın olanaksız olduğunu kanıtlayarak gösterirse, eski derinliklerde

sürekli bir çalışmayı kim göze alacak artık, bu durumda gücü yetmediği için kimse aranan değerli taşı bulamayacak ya da doğa yasasını ortaya çıkaramayacak. Bu yüzden en soylu kuramcı insan olan Lessing, gerçekliğin araştırılmasına koyulan kimsenin gerçekliğin içinde bulunması gerekir, demeyi göze almıştır. Çünkü bilimin temel gizi, bu yolla olduğu gibi, şaşkınlık ve öfke içinde de, bulunup aydınlığa çıkarılmıştır. Şimdi tikelleştirilmiş bilginin yanında, saygısızlığın değilse de soyluluğun aşırılığı konusu da, ilkin Sokrates'in kişiliğinde ortaya çıkan yanlış bir tasarım vardır. Şu sarsılmaz inanç, şu nedenselliğin yönlendirici öğesindeki düşünce, varlığın en derin uçurumlarına değin ulaşmıştır. Düşünce yalnız varlığı tanımak değil, onu düzene sokabilecek bir durumdadır. Bu yüceltilmiş gerçekdışı yanılgı (çılgınlık), bilimin içgüdüsü olarak, onunla birlikte, verilmiştir. Bu güdü, boyuna, bilimi kendi sınırlarına doğru götürmektedir, bilimin bu sınırlarda sanatın içine yuvarlanması kaçınılmazdır: gerçek olan, bu mekanikçilik içinde, gözden kaçmıştır.

Şimdi, bu düşüncenin ışıldağı ile Sokrates'e bakalım: o, bize elinde bulunan bilim içgüdüsüyle yalnız yaşayabilen değil, ölebilen daha geniş anlamda alınabilir ilk insan olarak görünmektedir. Bu yüzden ölüme giden Sokrates'in görüntüsü, bilgi yoluyla, ölüm korkusunu doğuran nedenleri ortadan kaldıran insanın, bilimin giriş kapısı üstündeki soyluluk armasında yazılı anlamdaki, bir örneğini vermektedir. Bu anlatım kişi varlığını kavranır biçimde, apaçık belirlenmiş olarak, göstermek içindir. Nedenlerin elverişli olmadığı yerde söylenceden yararlanma gereği vardır, ben bunu, bilimin amacı olarak gerekli bir sonuç diye yukarda belirtmiştim.

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

gerçekten, evrenin her yanında vardı ve vardır. Sanatın belli bir biçim içinde bulunmadığı yerde, özellikle din ve bilim olarak, bu veba soluğundan kurtulmak ve korunmak için böyle bir durum görülmüştür.

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

İmdi bilim hızlanıyor, onun güçlü boş sanılarınca mahmuzlanmış, önüne geçilmez bir durumda sınırlarına doğru koşuyor. Mantığın varlığı, bu sınırlarda, gizlenen iyimserlik içinde batıp kalmıştır. Çünkü bilimin çevre çizgilerinin birçok sınırsız noktası vardır. Bu çevre önceden yeterince ölçülemediği gibi bu noktalar da görülememiştir. Ancak soylu, yetenekli kişi bunu belirtmektedir. Kendi kişisel varlığının ortasında ve kaçınılmaz bir durumda bulunan bu kişi çevrenin sınır noktasına, şu aydınlatılamayan yere gözlerini dikmiştir. O, burada, kendi korkusunu sezip, mantığın bu sınırlarda ve kendi çevresinde nasıl dönüp durduğunu, sonunda kendi kuyruğunu ısırdığını yeni bilgi biçimini yarıp geçtiğini anlayınca, tragedyaya özgü bilginin yerinde kalabilmesi için sanatı, bir sığınak, bir kurtuluş aracı olarak kullandı.

Biz, güçlenmiş, Greklerde daha da canlılık kazanmış gözlerle, çevremizi dalga dalga kuşatan, evrenin en yüksek katlarına bakıyoruz, böylece Sokrates'te doymak bilmeyen iyimser bilginin görünüş alanına çıkan tutkusunu, tragedyaya özgü bir

vazgeçiş ve sanat gereksinimi içine yıkılmış durumda, apaçık görüyoruz. Bu tutku, daha aşağı basamaklarında, açıktan açığa sanata karşı yıkıcı bir nitelikte olup Dionysos'a özgü tragedya sanatını yerme gereğini duymuştur. Bu durum, Aiskhylos tragedyasına karşı Sokratesçilik'le girişilen savaşlarda ortaya konan olaya benzetmektedir.

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

16

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

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

Dionysos'a çevirdim. Ben, bu iki tanrının pek derin varlığında ve ayrı ayrı sanat evrenlerinin yüksek erekleri içinde bu iki sanatın diri, apaçık yansıtıcılarını tanıdım ve saptadım. Apollo, gözlerimin önünde, bireyleşme ilkesinin (principii individuationis) açıklayıcı üstün usu olarak duruyor, Apollo ile çözüm gerçekten aydınlığa kavuşmuştur: Dionysos adına düzenlenen gizemli bayram çağrısı altında, bireyleşmenin sürgüne gönderilmesi kaldırılmış, artık oluşun kaynaklarına, varlığın en derin özüne giden yol ortada apaçık durmaktadır. Apollo'ca olandan doğan biçimci sanatla, Dionysos'ca sanattan kaynaklanan müzik arasında aralıklı olarak ortaya çıkan bu korkunç karşıtlık, büyük düşünürlerden biricik olana göre, toplum içinde açıklığa kavuşmuştur. O düşünüre göre Hellenlerin tanrılar simgesine özgü yönlendirme olmadan da müziğe değişik bir nitelik ve bütün öteki sanatlardan ayrı bir kaynak tanınmıştı. Çünkü müzik, bu sanatların tümü gibi. görünüş alanına çıkan bir olayın yansıması değil, istencin doğrudan doğruya görünümüdür. Bu nedenle her evrenin nesnel varlığında gerçek ötesi her olayın ortaya çıkışında kendi kendinde varlık olarak düşünmektedir. (Schopenhauer, İstenç ve Tasarım Olarak Evren, c.1. s.310.) Richard Wagner, her estetiğin pek önemli olan sözcüğün geniş anlamında alındığında, estetiğin kendisiyle başlamış olduğu bilinen; bilgisi üstüne, ölümsüz gerçekliğini güçlendirme amacıyla, damgasını vurdu. Wagner, "Beethoven"da, müziğin bütün öteki estetik ilkelere göre, hep biçimlendirici bir sanat olarak, güzellik ölçüsüne vurulamayacağını ortaya koymuştur: bu kötü yönetilmiş, soysuzlaştırılmış sanatın elinde bulunan, yanılmalı bir estetiktir ancak, bu biçimci sanat evreninde güzelliğin geçerli kavramı yüzünden, kendi kendine bir alışkanlık kazanmıştır. Biçimlendirici sanat yapıtlarından olduğu gibi, müzikten de buna benzer bir etki, bir başka deyişle, güzel biçimlerde bulunan bu beğenilenin yarattığı uyarı, beklenmiştir. Bu korkunç karşıtlığın bilgisinden ben güçlü bir gereksinim sezdim. Bu sezgi beni Grek tragedyasının yapısına, bu yolla da, Hellen usunun derin açılımına yaklaştırdı: çünkü ben, önce, büyünün güçlü olduğuna inanıyordum. Bu, b.izim geleneksel estetiğimizin yorumlarla ilgili bilgisini aşıyor, bana kalırsa tragedyanın temel sorununu bütün canlılığıyla göz önünde bulundurmak elimizdedir: Hellen varlığına, böyle yabancı, özel bir bakışla yaklaşmak başlıca dileğimdir. Çünkü, bana öyle geliyor ki, bizim kendini beğenmiş, doğurucu, verimli eski-Hellen çağı bilimimiz, temel konularda bile, gölge oyunlarında, açık hava gösterilerinde bilinçli olarak, gönül eğlendirmiştir.

Bu temel konuya şu soruyla değinmek istiyoruz: bu birbirinden kopuk, Apollo'ca ve Dionysos'ca sanat güçleri, birbirinin yanında eyleme bulunduklarına göre, hangi estetik etki ortaya çıkıyor? Ya da daha kısaca: müziğin görünüm ve kavramla olan ilişkisi nedir? Schopenhauer, bu konuda, Richard Wagner'in, onu, tasarımın pek de üstün olmayan açıklığı ve seçikliği için, sonradan övmesine

karşın, onun bu konuyla ilgili uzun bir açıklamasını, aşağıda görüleceği biçimde olduğu gibi aktarıyorum. (İstenç ve Tasarım Olarak Evren, c.1 s.309): "Biz, bütün bunlara dayanarak bu dışsal olaylar evrenini ya da doğayı ve müziği belli bir varlığın iki ayrı anlatımı olarak görebiliriz. Bu varlık, her ikisinin benzeşim aracı olarak kendiliğinden ortaya çıkmıştır, bu benzeşimi kavrayabilmek için arabulucu varlığın bilgisi gereklidir. Bundan dolayı müzik, evrenin bir anlatımı olarak görülmüşse, en yüksek aşamada genel bir dildir. Bu dilin, kavramların genelliğiyle bağlantısı tek tek nesnelerle olan ilişkisi gibidir. Ancak onun genelliği soyutlamanın boş genelliği gibi değildir, bambaşka türdendir, şu güncel geçerlik taşıyan apaçık belirlilikle bağlantılıdır. Bu belirlilik, deneyin olanaklı bütün konularının genel biçimleri olarak nitelenen ve önsel (a priori) her nesneye uygulanabilen geometriye özgü ilkelerle sayılar gibidir, ancak bu ilkeler soyut değildir, görülebilir ve güncel diye belirlenmiştir. İstencin bütün olanaklı çabaları, kımıldanışları, dışa vuruşları; şu usun geniş, olumsuz duygu kavramı içine ittiği, insan özünde önceden ortaya çıkan olaylar, sonsuz olanaklı ezgilerle anlatılmıştır. Bunlar, çıplak biçimin genelliği içinde, özdeksiz, her zaman yalnız kendi kendine varolan, görünüş alanına çıkmayan, en derindeki tin gibi gövdesiz bir varlık gibidir. Müziği, bütün nesnelerin gerçek özü olarak içeren, bu bağlantıdan yola çıkarak şu da açıklanabilir: herhangi bir sahneye, eyleme, olaya, çevreye uygun bir müzik duyulursa bu bize en gizli anlamı olduğu gibi açıklamak içindir, öyle görünür. Burada müzik, en doğru, en açık bir yorum niteliğinde ortaya çıkar: çünkü o kendini tümden bir senfoninin anlatımı olarak ortaya koyabilecek durumdadır. O, yaşamın ve evrenin her olanaklı olayını, daha önceden kendi kendinde, görmüş gibi belirir. Bu nedenle, kendi kendine düşünebilen bir kimse, bu ses yansımasıyla önünden kayıp geçen, nesneler arasında bir benzerliğin bulunmadığını anlayabilir. Çünkü müzik, söylendiği gibi, bütün öteki sanatlardan; görünüş alanına çıkan olayın ya da istencin uygun nesnelliğinin değil de istencin dolaysız görünümü olduğundan, ayrılır. Bu özelliği yüzünden evrenin her somut olayında gerçek ötesi olanı, her görünüş alanına çıkan olayda da kendi kendinde varlığı (Ding an sich) ortaya koyar. İnsan, buna dayanarak, evreni gövdeleştirilmiş müzik, gövdeleştirilmiş istenç olarak adlandırılabilir. Müziğin her resmi, dahası gerçek yaşamın, evrenin her sahnesini, en yüksek bir anlamlılık içinde, ortaya çıkarması bu özelliğinden dolayıdır, apaçıktır. Müziğin ezgisi, verilmiş olayın içsel özüne benzediği ölçüde, çoğalır. Buna dayanılarak bir şiir şarkı, bir piyes pandomim ya da her ikisi bir müzik yapıtı olarak düşünülebilir. Müziğin genel geçerlik taşıyan diline bağlı olan, insan yaşamının bu tek tek görünümleri, onun geçici gereksinimiyle koşullu ya da ona uydurulmuş değil, bunlar müzikte ancak genel bir kavramla istenen biçimde ilişkili olarak bulunur. Bu görünümler salt biçimin genelliği içinde müziğin açıkladığı, gerçekliğin belirliliğiyle ortaya konur. Çünkü ezgiler, genel kavramlardaki gerçekliğin soyutlanması gibi kesindir. Bu tek tek nesneler evreni, görünür olanı, özeli,

bireyi, bireysel durumu ortaya koyar. Bunlar, bir bakıma, kavramlar genelliğinde; birbirine karşıt olan ezgilerin her iki genelliğinde bile, görülür. Kavramlar, yalnız soyutlanmış biçimlerin içerdiği görüşten doğar, bu nedenle nesnelerin soyulmuş dış kabuğunu içerir, bundan dolayı da kesinlikle soyuttur. Buna karşın, müzik, her biçimlenmenin en içten çıkıp gelen özünü ya da nesnenin yüreğini getirir ortaya. Bu durum, skolastiklerin dilinde en doğru, en açık anlamını bulmuştur. O dilde denir ki: kavramlar *universalia post rem*'dir (nesneden sonra varolan tümeller), buna karşın müzik *universalia ante rem*'i (nesneden önce varolan tümelleri) verir. Gerçeklik ise *universalia in rem*'dir (tümeller nesnenin içinde vardır). Gerçekten de bir kompozisyonla seyirci önüne getirilen bir piyes arasında bağlantı bulunabilir. Söylendiği gibi, evrenin iç varlığının bütün değişik anlatımları, bu iki konuyla özdeş durumdadır. Kompozitör, ne zaman tekil durumda, böyle bir ilişkinin gerçekten varolduğunu, bir olgunun özünü kuran istenç kurallarını, müziğin genel dilinde açıklamayı bilmişse: şarkının ezgisi, yapıtın müziği anlamlıdır. Kompozitörün, bunların ikisi arasında bulduğu benzeşim, evren varlığının dolaysız bilgisinden, onun usundan bilinçsiz olarak çıkmıştır, bu nedenle bilinçli bir görüşle ilgisi yoktur, kavramlar yoluyla oluşmuş bir öykünme değildir: yoksa müzik özü, istenci dile getiremez, ancak kendi görünümüne göre yetersiz kalır, her öykünmeli, gerçek olmayan müziğin yaptığını yapardı."

Schopenhauer'in öğretisini, biz, böyle anlıyoruz. Müzik, istencin dili olarak dolaysızdır, bizim düş kurma gücümüzü uyandırdığını seziyoruz. Müzik, bize seslenirken görünmüyor, canlılıkla devinen tinsel evreni biçimlendiriyor, evreni benzeşimli bir örnek içinde gövdeleştirerek önümüze koyuyor. Uygun bir müziğin gerçek etkisi altında, görünüm ve kavram daha yüksek bir anlamlılık kazanır. Böylece Dionysos sanatı Apollo'ca sanat olanakları üzerinde iki yanlı etkide bulunur: müzik, Dionysos'ca genelliğin özdeş görüşünü etkiler, öte yandan benzer türdeki görünümü de en yüksek anlamlılık içinde ortaya çıkarır. Bu özüne inilmeyen, kendiliğinden anlaşılmayan, olayların pek derin olmayan incelenmesinden ben, müziğin yetisi olan, çok anlamlı örneği doğuran, söylenceyi ve tragedyaya özgü söylenceyi çıkarıyorum: bu söylence Dionysos'ca bilgiden birtakım benzerlikler içinde söz eder. Ben, lirik ozanın ortaya çıkışı olayında, müziğin bu lirik ozanın içinde ne denli didindiğini, Apollo'ca görünümler içinde müziğin özü üstüne bilgi verildiğini göstermiştim. Şimdi, müziğin en yüksek aşamasında bile, bir ulu biçimlenmeye varması gerektiğini, bunun için uğraştığını düşünelim. Burada müziğin gerçek Dionysos'ca bilgeliği için simgesel bir anlatım bulmayı da bildiğini anlamaya çalışalım. Öte yandan biz, bu anlatımı tragedyada, genellikle de trajik kavramında bulamazsak, nerede bulabiliriz?

Tragedyaya özgü, ününe yaraşır nitelikte, genellikle biricik oluş ve güzellik ilkesine göre kavranan, sanatın özünden bir kez bile ayrılmamıştır. Biz, ilkin;

bireyin yok edilmesinde, müziğin özünden dışa vurmuş bir sevinç buluyoruz. Çünkü Dionysos'ca sanatın ölümsüz olayı ancak böyle bir yok edişin bireysel örnekleri içinde, bize, açık seçik olarak görünmektedir. Sanat istenci, kendi büyük erki içinde, bir bakıma da bireyleşme ilkesi arkasında, sonsuz yaşamı da her olayın ötesinde ve her yok etmeye karşıt nitelikte, dile getiriyor. Tragedyadaki gerçek ötesi sevinç, içgüdüsel bilinçsiz Dionysos'ca bilgeliğin görünüm diline çevirisidir. En yüksek bir istenç görünüşü olan kahraman, bizim beğenimiz içinde yadsınır, çünkü o salt Bir görünüş olayıdır, istencin ölümsüz yaşamı onun yok edilişiyle bağlantılı değildir. Tragedya, "biz ölümsüz yaşama inanıyoruz" diyor, müzik bu yaşamın dolaysız örneğiyse de. Görsel sanatçının sanatı, tümden ayrı bir erek taşır: burada Apollo, görünüşün ölümsüzlüğüyle bağlantılı ve ışıklandırıcı görkemliliği dolayısıyla bireyin tutkularını yenilgiye uğratmaktadır. Güzellik içten doğan tutkuya üstün gelmiş, üzüntü kesin bir anlamda doğanın olayları dışına kaydırılmıştır. Dionysos'ca sanatta, onun trajik simgesinde, gene bu doğa, gerçek ve değiştirilmeyen sesiyle, bize şöyle seslenmektedir: "Benim gibi olun! Olayların sonu gelmez değişimi altında sonsuzca yaratıcı, sonsuz varoluşa doğru gitmede direnici, bu olay değişimi içinde sonsuzca sevinen bir ana kaynak olun."

17

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

Grek tragedyasının doğuş tarihi, bize, şimdi ışık dolu bir belirlilikle, tragedyaya özgü Grek sanat yapıtının, gerçekten, müziğin özünden nasıl doğduğunu açıklamaktadır: biz, bu düşüncelerle, ilk kez koronun özgün ve şaşırtıcı

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

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

Burada, bizi ilgilendiren soru, karşıt etkileri içinde tragedyanın sarsıntıya uğradığı erkin, tragedya ve tragedyaya özgü dünya görüşünün yeniden ortaya çıkmasına engel olup olmayacağıdır. Eski tragedya bilgi ve bilimin iyimserliği yüzünden yolundan saptırılmışsa, bu olay nedeniyle, kuramsal ve trajik dünya görüşü arasında sonsuz bir savaşa yol açılmış, bilim anlayışı kendi sınırına itilmiş demektir. Bundan dolayı da onun evrensel geçerlik savı, bu sınırlar aracılığıyla, ortadan kaldırılmıştır. Tragedyanın yeniden doğuşu konusunda bir umut bulunmuştur, biz de müzik kovucu Sokrates'in simgesini, daha önce açıklanan anlamda, yeni bir ekin biçimi için ortaya koymuştuk. Ben, bu karşı

durumda; bilimin içerdiği anlamdan, doğanın özünü kavramak ve bilgisi evrenselleştirmek için, ilkin Sokrates'in kişiliğinde aydınlığa çıkan inancı anlıyorum.

Bu sürekli, ilerletici bilim anlayışının en yakın sonuçlarını anımsayan kimse, bu anlayışla söylencenin nasıl yok edildiğini, bu yok edişle de şiirin kendi doğal, ülküsel yerinden atılıp yurtsuz bir varlık durumuna getirildiğini, belleğinde canlandıracaktır. Söylenceyi yeniden doğurabilsin diye, yerinde bir davranışla, müziğe güç verdik. Böylece, bilim anlayışını bile bu yolda, müziğin söylenceler yaratan gücü karşısına düşmanca bir tutumla çıktığı yerde, arayacağız. Bu olay yeni Attika dithyrambos'unun gelişimi içinde oldu, onun müziği artık öz varlığı, istenci kendiliğinden açıklayacak durumda değildir. O, ancak, yetersiz bir olaydır, dolaylı bir öykünme içinde, kavramlar aracılığıyla yeniden kendini gösterdi: içsel olarak soysuzlaştırılmış müzik, gene bu karşıt tutum dolayısıyla, gerçek müzikçilere uygulandı. Bunu da Sokrates'in sanatı öldüren eğilimine bakarak yaptılar. Aristophanes'in kesin kavrayışlı içgüdüsü gerçeği anladı. O da, Sokrates gibi davransa, Euripides'in tragedyasını, yeni dithyrambosçuların müziğini özdeş bir tiksinme duygusu içinde ve topluca kavrar, soysuzlaştırılmış bir ekinin belirtilerini bu üç olayda görürdü. Bu yeni dithyrambos dolayısıyla müzik, kana susamış durumda, bir savaşın, bir deniz çalkantısı olayının öykünmeli örneğine dönüştürülmüş, onun söylenceleri kavrayan gücü yağmalanmıştır. Bu güç, bizim aşırı kıvancımızı uyandırma amacını güderse, bizi yaşam ve doğanın ön olayı ile müziğin niteliksel ses ve uyum biçimleri arasında, dışsal benzemişler aramaya zorlar. Bizim anlayış yetimiz bu benzeşimlerin bilgisiyle kendini mutlu sayarsa, biz içinde söylenceyi doğurma olanağı bulunmayan bir düşünce ortamına yuvarlanmışız demektir. Çünkü söylence, değişmeyen bir genellik ve gerçekliğin sonsuzluğu içine girerek, biricik örnek niteliğinde anlaşılmayı ister. Gerçek Dionysos müziği, sizi, evren istencinin genel bir yansımasıyla karşı karşıya getiriyor: aynada yansıyan apaçık olay, sonsuz bir gerçekliğin temel görünümünde, alabildiğine yayılır, bu yayılma duygumuza göredir. Yoksa, böyle apaçık bir olay, yeni dithyrambosun gürültülü müziğiyle söylence özelliğinden yoksun kalır. Şimdi müzik böyle bir olayın yoksul görünümü olmuş, bu yüzden de boyuna, güçsüz bir olay olarak kalmıştır. Müzik bu yoksulluğu nedeniyle, duyarlığımız karşısında olayın değerini düşürmüştür. Şimdi bir marş gürültüsü, boru sesleri içinde tükenip giden özentili savaş niteliğindedir. Bizim düş kurma gücümüz de bu sığlıklar içinde çakılıp kalıyor. Bu gürültülü müzik, her bağlamda, gerçek müziğin söylenceler yaratan gücüne karşıttır. Bu müzik dolayısıyla olay daha da yoksullaşmış, ona karşın Dionysos'ca müzik aracılığıyla tekil olay evren görünümü içinde daha varlıklı, daha yaygın bir nitelik kazanmıştır. Bu durum, Dionysos'ca olmayan anlayışın daha güçlü bir başarısıydı. Bu anlayış, yeni dithyrambosun gelişimi içinde müziği kendinden soğuttu, görünüş olayının tutsağı durumuna getirerek; baskı altına aldı. Daha

yüksek bir anlamda, müziğe yabancı bir kimse diye nitelenmesi gereken; Euripides, bundan dolayı, yeni dithyrambos müziğinin çok tutkulu yandaşıdır. O, bir soyguncu cömertliğiyle müziğin bütün araç ve gereçlerini kullandı. İmdi, biz, bakışımızı başka bir yöne, Sophokles'in tragedyasındaki karakter konumunun el üstü tutulmuşluğu ve ruhbilimsel incelik üzerine çevirirsek, eylem içinde yönlendirilen anlayış; söylenceye karşı bu Dionysos'ca olmayanın gücünü görürüz. Artık karakter ölümsüz bir tip için genişletip geliştirilmiyor, karşıt durumda, yapay öğelerle, gölgelendirmelerle, çizgilerin ince belirliliğiyle bireysel etkileme yoluna gidiliyor. Böylece seyirci gerçek söylenceyi değil güçlü doğa gerçekliğini, sanatçının öykünme gücünü karşısında buluyor. Biz, burada, bireysel ve yapısal düzenleme konusunda, bir olayın genel ve beğeni üstüne sağladığı başarıyı görmeye çalışalım. Biz, önce, bilimsel bilgisi, sanatın oraya koyduğu evren kuralının yansımasından daha yüksek değer taşıyan, kuramsal bir evrenin soluğunu alıyoruz. Devinme, karakterlere özgü çizgi üzerinde, hızla sürüp gidiyor: nitekim Sophokles bile bütün karakterleri boyar, onların incelmiş gelişimi içinde, söylenceyi boyunduruğa vururdu. (Çevirenin notu: Nietzsche'nin bu çalışmasında Charakter sözcüğü "maske", tiyatroda "oyuncu", "kişi", "nitelik" gibi değişik anlamlarda geçmektedir.) Önceleri Euripides de büyük oyuncu topluluğunda görev alanları tek tek boyardı, bu oyuncular kendilerini aşırı tutkular içinde açığa vurmayı bilirlerdi. Yeni Attika komedyasında, belli bir anlatımı olan, maskeler kullanıldı, bu maskeler bunamış yaşlıları, aldatılmış aracıları (kadın satanlar), saman altından su yürüten tutsakları, bıkmadan sahnede gösterirdi. Şimdi müziğin söylenceler yaratan özü nereye gitti? Geriye müzikten ne kaldı, ya heyecan ve anının müziği ya da aşınmış, yıpranmış sinirler için bir uyarıcı araç, bir gürültücülük. Birinciler için toprak altında, kalan, yazılı belgelerden bir şey çıkmıyor. Durum Euripides'de böyledir işte, onun kahramanları ya da korosu şarkıya başlayınca gerçekten de saygısız oluyor. Peki bu durum, onun saygısız ardıllarıyla, nereye değin gelmiştir?

Yeni dramların bitiminde, yeni Dionysos'ca olmayan anlayış en açık nitelikte kendini gösterdi. Eski tragedyada gerçek ötesi avuntu sonunun geldiğini sezmişti, bu avuntu olmadan tragedyada beğeni genel olarak açıklanamıyordu. Bunların en saltı olan Oedipus Kolonos’ta bile uzlaştırıcı ezgi başka bir evrenden geliyordu. Şimdi, müziğin üstün usunun tragedyadan kaçtığı dönemde, sözün en dar anlamında tragedya öldürülmüştür. Artık bu gerçek ötesi avuntu nereden yaratılabilir? Tragedyaya özgü uyumsuzluğun topraksı çözülüşünden sonra araştırma yapıldı, yazgısı dolayısıyla kendisine yeterince acı çektirilen kahraman, görkemli bir düğünde, tanrısal ve yüceltici kanıtlamalar içinde kazandığı üstün başarı ödülünü aldı. Kahraman gladyatör oldu, kendi başarısıyla toza toprağa karıştıktan, yaralarla kaplandıktan sonra kendisine gelişigüzel bir özgürlük verildi. Makineden tanrı da gerçek ötesi avuntunun yerine geçirildi. Ben, Dionysos'ca olmayan bir anlayışın baskısıyla trajik evren görüşünün her yerde tümden darmadağın edildiğini söylemek

istemiyorum. Biz, bu trajik evren görüşünün, gizli dinin soysuzlaşması içinde sanattan ayrılarak, yeraltı evrenine kaçma gereğinde kaldığını biliyoruz. Hellenlere özgü varlık yüzeyinin oldukça geniş alanında, "Grek aydınlığı" biçimi içinde gündeme getirilen, şu anlayışın tükenmekte olan soluğu kudurmuştur. Daha önce, gene, bu anlayıştan yaşlanmış, verimsiz bir varlık beğenisi diye söz edilmiştir. Bu aydınlık, eski Greklerin görkemli "saltlık"ına karşıt bir nesnedir. Bu saltlık, ortaya konan karakteristikten sonra, karanlık bir uçurumdan yükselen Apollo'ca kültürün çiçek açışı diye anlaşıldı. Hellen istenci bunu, kendi güzellik yansıması dolayısıyla tutku ve tutkunun bilgesizliğini aşan bir başarı saymıştır. "Grek aydınlığının öteki düşünce ürünlerinin en soylusu İskender'den sonra gelen çağdır (Hellenizm çağı). Bu çağın bilgisi kuramsal insanın aydınlığıdır. Bu aydınlık, benim daha önce Dionysos'ca olmayan anlayıştan çıkardığım niteliksel belirtiyi gösterir. Bu aydınlık, Dionysos'ca bilgelik ve sanata karşı savaş açmıştır, amacı da söylenceyi dağıtmaktadır. Bu aydınlık, gerçek ötesi avuntunun yerine yeryüzüne özgü bir uyum, özel bir makineden tanrı, daha doğrusu, bu makinenin ve maden eritme kabının tanrısını koydu. Bu makine daha yüksek bir bencilliğin, bilinen ve uygulanan bir doğa anlayışının güçleri elindedir, onların yararınadır. Bu, bilgi aracılığıyla, bir evren düzelticisine bağlıdır. Bu makine, bilimle yönlendirilmiş bir yaşama inanıyor. Gerçekten de insan bireyi, çözülebilen görevlerin oldukça dar bir çevresine sürülebilecek durumdadır. İnsan bu çevrede, yaşam konusunda sevinçle, şöyle diyor: "Ben seni istiyorum: sen bir değer olarak bilinmelisin."

18

Ölümsüz bir olay vardır: tutkulu istenç her zaman bir araç bulur, nesneler konusunda genişletilmiş bir yanılsama ile yarattığını yaşamın içinde tutmaya çalışır, onu sürekli bir yaşama doğru iter. Bu istenci varoluşun sarılmaz yarası nedeniyle zincire vurarak iyileştirmeye çalışan Sokratesçi bilgi beğenisi ve kuruntusudur. Çünkü sanatın dalgalanan baştan çıkarıcı örtüsü bunların gözlerini örttü. Olayların çevrentisi içinde ölümsüz yaşam bir bütün olarak akıp giderken bunlar yeniden gerçek ötesi bir avuntuya kapıldılar. İstenç, her an elde bulundurduğu daha genel ve daha güçlü yanılsamaların etkisiyle, susturulmak istendi. Şu üç yanılsama basamağı genellikle soylu, donatılmış kimseler içindir, varoluşun yük ve ağırlığı derîn bir tedirginlik içinde bunlara duyuruldu. Gene bu kişiler, seçilmiş bir uyarıcıyla (ilaç) bu tedirginliğin üzerinden yanıltılarak, öteye geçirildi, işte bizim ekin dediğimiz her nesne bu uyarıdan ortaya çıkmıştır: bu karışımların uygunluğuna göre yeğlediğimiz biçimde

Sokratesçi, sanata ya da tragedyaya özgü bir ekinimiz vardır. Tarihsel kanıtlara dayanılarak açıklama istenirse: İskender dönemi ya da Hellenizm ve Hint (Brahman) ekini vardır.

Bizim çağdaş dünyamız Hellenizm ekininin ağına yakalanmış, örnek kişi olarak da yüksek bilgi olanaklarıyla donatılan; Sokrates'in varlığında temel görünüm ve atasını bulan kimseyi, şu kendini bilime adayan kuramsal insanı bilmiştir. Bizim bütün eğitim araçlarımız bu örnek insanı göz önünde bulundurur: başka her varlık, bu yorucu yükseliş çırpınışında, düşündüğünü değil de, kendine verilen varlığı alabildi. Bu tür bir aydın, aşağı yukarı korku verici bir anlamda, uzun süre bilgin örneği içinde görüldü. Bizim şiirsel sanatlarımız bile bilgince öykünmelerden doğup gelişme gereğinde kaldı. Nitekim biz, bugün bile şiir yazmanın temel etkisi içinde, şiir biçimimizin yapay denemelerden doğduğunu, halkın değil de aydınların dilinden kaynaklandığını öğreniyoruz. Kendi kendine anlaşılır olan ve bütün yetileriyle doyurucu olmaktan uzak kalan çağdaş ekin insanı iyi düşünen bir Grek'in gözüne bir cin, büyünün bilme güdüsünden doğup şeytanın eline verilen bir cin gibi görünür. Biz de bu cini çağdaş insanın şu Sokrates'e özgü bilgi beğenisinin sınırlarını sezmeye başladığını geniş ve zengin bilgi denizinden çıkıp bir kıyıya ulaştığını anlamak için, karşılaştırma amacıyla, Sokrates'in yanına koyduk. Goethe, bir kez, Eckermann'a; Napolyon'a değinerek şöyle söylemişti: "evet azizim, eylemlerin bile bir verimliliği vardır." O, bundan, salt çekici bir biçimde, kuramcı olmayan kişinin; çağımız insanının, çok şaşılacak ve güvenilmez durumda olduğu sonucunu çıkarmıştı. Yabancılaşmış bir varlık biçiminin kavranılır, bağışlanır kılınması için bu durumda gene, Goethe'nin bilgeliğine başvurmak gerekir.

Sokrates'çi ekinin kucağında saklı nesnenin gizli tutulması gerekmez artık. Ey gidi sınırlanmaz diye nitelenen iyimserlik! Bu iyimserliğin yemişleri olgunlaşırsa, bu türden bir ekin ekşimiş bir toplumu en alt kadarına değin adım adım girerek başıboşluklar ve tutkular altında derinden sarsarsa, bir inanç bütün yeryüzü mutluluğunu, gene bir inanç böyle genel bir bilgi ürününün olanağını Hellenizm dönemiyle ilgili yeryüzü mutluluğunun korkutucu gelişimi içine yavaş yavaş işleyerek Euripides'in makine tanrı'sının yarattığı büyüyü yere sererse, korkuya kapılmanın gereği yoktur. Burada şunu göz önünde bulundurmak gerekir: Hellenizm dönemi ekini kendi varlığını sürdürmek için bir tutsaklık durumundan yararlanmayı çıkarına uygun bulmuştur. Ancak o, kendi varlığının iyimser görünümü içinde, böyle bir duruma gerek kalmadığını ileri sürerek, yalanlar. Bu yüzden de, onun "insan değeri" ve "iş değeri" konusundaki güzel yönetim ve avutma sözcüğünün etkisi tükenince, yavaş yavaş acılarla dolu bir yok etmeye karşı çıktığı görülür. Barbarca kölelik durumundan daha korkunç bir nesne yoktur, bu durum, kendi varlığını, bir haksızlık olarak görmeyi öğrenmiş ve bunu yalnız kendisi için değil, bütün kuşaklardan öç almak için hazırlanmıştır. Böyle korkunç bir akıma

karşı durmayı göze alan her kişi, kendi temelleri üzerinde aydınların inançlarına göre soysuzlaştırılmış olan, bizim solgun ve bitkin dinlerimize yılmadan seslenebilir. Öyle ki, her dinin kaçınılmaz sarımı olan söylence, her yerde topallaşmıştır, oysa bu alanda iyimser anlayış egemendir. Biz bu anlayışı toplumumuzun yok ediş çekirdeği olarak belirtmiştik.

Kuramcı ekinin kucağında uyuyan yıkım yavaş yavaş çağımızın insanını korkutmaya başlayınca, o da tedirgin olmuş, kendi deneylerinin gömüsünden çıkan araçlara sarılmış, sakıncayı başka bir yöne çevirmek istemiştir. Çağımız insanı bu araca kendi istenciyle ve yeterince inanmamış, bu nedenle onun doğurduğu özel sonuçları sezmeye başlamıştır. Genellikle, büyük kişiler, inanılmaz bir kavrayışlılıkla, bilimin evrensel geçerlilik ve evrensel erek konusundaki görüşünü yadsımak için bilim olanağından yararlanmayı, bilginin sınırlarını, kurala bağlılığını ortaya çıkarmayı bilirler. Böyle çılgınca bir tasarımın ilk kez görüldüğü yer, nedensellik ilkesinin elinde nesnelerin yapısını temellendirebileceğini ileri süren, kanıttır. Kant ve Schopenhauer'in görülmedik atılganlığıyla sağlanmış güç bir başarı vardır. Bu, mantığın özünde saklı, iyimserlik konusunda başarıdır, ekinimizin ana temelinin yeniden ele alınışıdır. Bu başarı, düşünülmeden *aeternae veritates* (sonsuz gerçek) üstüne kurulan bütün evren sorunlarının bilinebilirliği ve temellendirilebileceği anlayışına inanmışsa uzay, zaman ve nedenselliği genel geçerliliğin koşulsuz yasaları olarak benimsemiş demektir. Kant, bunların, yalnız şu konulara yaradığını açıkladı; Maja'nın yapıtı olan açık görünüşü (olay) biricik ve en yüksek gerçeklik olarak yüceltmek, bu gerçekliği nesnelerin en içten ve en gerçek yapısını yerine koymak, böylece bu yapıdan doğan gerçek bilgiyi olanaksız duruma getirmek, daha doğrusu Schopenhauer'in söyleyişiyle, düşlere kapılan kişiyi daha derin bir uykuya yatırmak (İstenç ve Tasarım Olarak Evren, c.1 s.498). Bu bilgiyle, benim tragedyaya özgü diye göstermeye çalıştığım bir ekin yönlendirildi: onun en önemli belirtisi, bilimlerin baştan çıkarıcı sapınçlarıyla aldatılmaksızın, sarsılmaz bir bakışla evrenin genel görünümüne çevrilmiş, gene bu bakış içinde, sonsuz acı ilgi çekici bir sevgi duygusuyla özel acı olarak anlaşılmak istenmiştir. Şimdi, biz, bu bakışın sağladığı korkusuzlukla, bu kahramanca tutumla korkunç olana doğru yürüyen, yetişmekte olan bir kuşak düşünelim. Şu iyimserliğin bütün çelimsiz öğretilerine, bütünde ve yetkinde "korkusuz yaşamak için" yiğitçe arkasını dönen bu dev öldürenlerin soğukkanlı yürüyüşünü, bu yiğitlikteki ağırbaşlılığı düşünelim. Ağırbaşlılık ve korku konusunda kendi kendini eğitmede, ekinin bu trajik insanında, yeni bir sanat, gerçek ötesi avuntunun sanatı, gerekli değildir. Tragedya ona bağlı bir Helena olarak tutkuya kapılma, şeytanla bağırma gereğindedir:

Gerekmez mi yaşamın içine çekmem
En gerçek biçimini tutkulu gücün?

Sokrates'çi ekin, sonraları, iki yönden sarsıldı, yanılmazlığının değneğini titrek ellerle tutmaya çalıştı, kendi gerçek ürünlerinden doğan korkuyu sonradan sezmeye başladı. Çünkü onun dayandığı temelin sonsuz geçerliliği, önceki güvenlerle, kendini sürdürecek durumda değildi artık. Bu, yeni biçimler üzerine tutkuyla çöken düşüncesinin, bu biçimleri kucaklamak için ortaya konan acıklı piyese benzeyen, bir oyunudur. Bu oyunda, Mephistopheles'in baştan çıkarıcı Lamie'yi birdenbire titrek adımlarla yeniden yürütüşü gibi bir durum vardır. Evet, bu bir "çöküş"ün belirtisidir; bu çöküşten herkes çağdaş ekinin temel üzüntüleri diye söz edebilir, çünkü kuramsal kişi elde ettiği sonuçlar karşısında korkuya kapılmış, düş kırıklığına uğramıştır, onun bundan sonra varoluşun korkunç buzullar akımı karşısında güvenecek bir yeri kalmamıştır: korka korka, kıyıda, aşağı yukarı dolaşmaktadır. Kuramsal insan, olayların bu doğal korkunçluğu nedeniyle elinde bir şey bulundurmak istemiyor artık, iyimser görüş onu böylesine gevşetmiştir. O, bilim ilkeleri üzerine kurulmuş bir ekinin anlamsız olmaya başlayınca, yıkıma gittiğini gösteren olaylar karşısında, geriye kaçmak gerektiğini sezmektedir. Bizim sanatımız bu genel sıkıntıyı aydınlığa kavuşturdu: bütün büyük üretici evrelere, insanlara öykünerek ayakta durmaya çalışmak boşunadır, çağdaş insanın avunması için bütün "evren yazısı"nın derlenip toplanması, bütün çağdaşların sanat biçimleri ve sanatları ortasına konması, onlara Âdem'in hayvanlara yaptığı gibi, bu er ad verilmesi boşunadır: kuramsal insan sonsuza değin acıkmış kalacak, güçsüz ve beğenisiz bir "eleştirici" olacak. Hellenizm dönemi insanı, gerçekte, bir kitaplıkçı ve düzelticidir, o kitap tozları ve basım yanlışları yüzünden gözü görmez olan bir zavallıdır.

19

Sokrates'çi ekinin içeriğini, opera ekini olarak adlandırmadan daha kesin bir niteleme yoktur: çünkü bu alanda, duyduğumuz hayranlık nedeniyle, operanın doğuşu ve operanın gelişim eylemlerini Apollo'ca ile Dionysos'canın ölümsüz gerçekliğiyle birlikte ele alırsak, bu ekinin kendi saltlığı dolayısıyla istek ve bilgisi konusunda gerekeni söylediğini görürüz. Ben burada, ilkin, *stilo rappresentativo* (yansıtma biçimi) ile *recitativ* (tiyatroda ezber konuşma) olayını anımsıyorum. Bir dönemin sürüye yaraşır beğenisiyle ortaya çıkan bu büsbütün yetersiz, sığ, beceriksiz ve yakarıcı opera müziğinin, gerçek müziğin yeniden doğuşu olduğuna, böyle benimsenip korunduğuna, daha önce sözü bile edilemeyen, kutsal ve yüce güreş müziğinin de bundan doğduğuna inanılır mı? Öte yandan, şu Floransa çevresinin dağınık ve tutkulu verimliliğini, dramatik şarkılarının saçmalığını, operada

yayılmakta olan bu atak beğeniyi kim üstlenebilir? Gene bu çağda ve bu halk içinde, bütün Hıristiyan ortaçağın dayandığı, kemerli güreş okulunun uyumları yanında, yarı müzikli konuşma türü için bir tutku uyandı. Ben de, burada, yalnız bu türden bir ezber konuşmanın yapısı içinde, sanatla pek bağdaşmayan etkileyici bir eğilimden söz etmek istedim.

Şarkıda sözcüğü açıkça anlamak isteyen dinleyicinin karşısına, uygun durumda, bir okuyucu çıktı. Şarkı söyleyerek konuşan bu okuyucu, bu yarı şarkı biçimindeki söyleyişiyle, sözcüğün etkili anlamını daha da güçlendirdi. Etkinin güçlendirilmesiyle hem sözcüğün anlaşılmasını kolaylaştırdı hem de müziğin öteki yarısını egemenliği altına aldı. Burada okuyucunun karşısına çıkan gerçek sakınca, onun müziğe zamana bağlı olmayan bir üstün güç vermesi sonucu, söylevin etkisi ve sözcüğün açıklığının birdenbire yok olmasıdır. Öte yandan, müzik bakımından, okuyucu bir boşalmaya, sesinde daha başarılı bir etkinliğe doğru itildiğini seziyor. Burada onun yardımına yetişen "ozan"dır, çünkü ozan ona içten gelen duyuşları aracılığıyla, sözcük ve özdeyişleri yineleme yollarını göstermeyi, okuyucunun nerede sözcüğe dönüp bakmaksızın, salt müzik öğeleri içinde dinlenmesi gerektiğini anlatmayı biliyor. Bu çok etkili, öze işleyici değişmedir, dahası stilo rappresentativo 'nun özünde duran yarı söylevvarî şarkı ve tümden şarkılanmış bir özdeyiştir. Bu hızla değişen çaba, bir yandan kavram ve tasarımı, bir yandan da dinleyicinin müzikle ilgili görüşünü etkilemek içindir. Bu öylesine doğa dışı bir durumdur ki Dionysos'ca ve Apollo'ca olan sanat güdülerine, içsel olarak da, karşıttır. Çünkü, burada, bunun, bütün sanat güdülerinin dışında, recitativ'in kaynağı olduğu kanısına varılmıştır. Recitativ, bu anlatıma göre, destansı ve lirik açıklamanın bir karışımı olarak tanımlanmaktadır. Bu karışım ise karşıt nesnelere değin ulaştırılamayan içsel ve sürekli bir karışım değil, dışadönük, mozaik türünde yapıştırıcı, deneme ve doğa alanında görülen soydan, örneği bulunmayan bir nesnedir. Bu, recitativ'i bulanların görüşü değildir. Onlar, kendi çağlarıyla birlikte, eski çağ müziğindeki gizemin *stilo rappresentativo* aracılığıyla çözülmüş olduğuna inandılar. Onlar, bu görüşten kalkarak, yalnız bir Orpheus'un, Amphion'un, dahası Grek tragedyasının korkunç etkisinin açıklanacağı kanısına vardılar. Bu yeni biçim çok etkili eski Grek müziğinin yeniden gelişimi olarak değer kazandı. Ana evrenden doğan Homeros evreninin genel ve yüzeysel kavranışı içinde düşlere dalındı, şimdi, gene, insanlığın mutlu başlangıçlarına inildi, bu evrende gerekli olan müziğin, pek yüce saltlığı, güç ve arınmışlığı kazanması kaçınılmaz gibiydi. Ozanların, kendi halk oyunlarında, müzikten böyle çarpıcı nitelikte söz etmeleri gerekliydi. Biz, burada, bu gerçek yeni sanat türünün; operanın içsel oluşumuna bir göz atalım: burada, yeni bir sanatın ortaya konması için oldukça güçlü bir gereksinme vardır. Ancak bu gereksinmenin estetik türüyle ilgisi yoktur. Bu, kırsal yaşamı

konu edinen sanata, sanatçı ve iyi insanın zaman öncesi varlığına dayalı inanca duyulan bir tutkudur. Recitativ bu ilk insanın yeniden ortaya çıkarılmış dili; opera ise bu kırsal yaşamın ya da kahraman ve iyi varlığın yeniden bulunmuş yurdu olarak değer kazandı. Bu varlık, bütün eylemlerinde, doğal bir sanat güdüsünü izledi. Bu nedenle, bu durumda, o ne söylemişse, onda; özellikle de en yumuşak duygu uyarılarında, doyurucu bir sesle şarkı söyleme eğilimi vardı. Bizce pek önemli olmayan mutlu sanatçının bu yeni yaratılmış görünümüyle, o çağın hümanistleri ölmüş, yitmiş insanların eski kilise anlayışına karşı, kendiliğinden savaşa girmişlerdir. Öylece, opera, iyi insanın karşıt ve katı düşüncesi olarak anlaşılmıştır. Gene bu karşıt katı düşünceyle, kötümserliğe karşın, bir avunma aracı bulunmuştur. Bütün durumların bu korkunçluğu içinde, bu çağın en ağırbaşlı düşünürleri, en etkili biçimde uyarılmıştı. Biz, gerçek bir büyü yoluyla, bu yeni sanat biçiminin, büsbütün estetik dışı bir gereksinimden doğan kıvanç içinde nasıl durduğunu, bir insanın iyimser görkemliliği içinde kendi kendine yettiğini, kişi soyunun anlayışı ortamında iyi ve sanatçı insanın özünden gelen bir varlık olduğunu anlamışsak bu bize yeter. Operanın hangi ilkesi yavaş yavaş korkutucu, yıkıcı bir isteğe çevrilmişse, biz bu isteği, çağdaş toplumsal devinimlerin karşısında, duymazlıktan gelemeyiz artık. Çünkü "iyi kişisoyu" mutluluğa özgü görünüşler taşıyan haklarını istiyor.

Ben, burada, operanın özdeş ilkelere dayanılarak, bizim Hellenizm çağı ekinimizle, kurulduğu konusundaki açık görüşümü ileri sürüyorum. Opera sanatçısının değil, bu işten anlamayan eleştirici, kuramsal insanın doğuşudur. Bu, bütün sanatlar tarihinde yabancılaşmış olaylardan biridir. Müzikten anlamayan dinleyicinin, önce anlaşılması gereken, doğru ve özel bir dileği vardı. Bir şarkı söyleme yöntemi bulunacaksa, bir müzik sanatının yeniden doğuşunu beklemek gerekir. Bu yeni sanatta sözcüğün kontrapunkt üzerindeki etkisi beyin uşak üzerindeki egemenliği gibidir. Çünkü sözcükler, tinin gövdeden çok daha soylu oluşu gibi, birlikte yürüyen uyumlu dizgeden üstün tutuluyor. Operanın başlangıcında, bu görüşlerin müzikten yoksun kabalığı dolayısıyla müzik, görünüm ve sözcük arasında bir bağlantı kurulmuş, böyle bir estetiğin anlamı içinde, Floransa'nın sanattan anlamayan yüksek çevrelerince kayırdan ozanlar ve okuyucular ilk denemeleri ortaya koymuşlardır. Böylece sanat gücünden yoksun kişi, bir sanat türü olarak ortaya çıktı, bunun sanat dışı bir insan olmasının nedeni de özünde sanatın bulunmayışıdır. Çünkü o Dionysos müziğinin derinliğini sezecek durumda değildir, o ancak *stilo rappresentativo* ve şarkı sanatının beğenisi içinde, tutkunun kavranabilen söz ve ses söylevciliğine dayalı, bir müzik tadı bulmaya yönelmiştir. Bu da onun herhangi görüşü kavrayacak güçte olmayışı yüzündendir. Bu nedenle de tiyatroda makinistleri, süslemecileri kendi işinde kullanmak için zorladı. O, sanatçının gerçek varlığını kavramayı bilmiyor, o yalnız şu "özentili insanların karşısında, tutku içinde, kendi beğenisine göre şarkı söyleyen ve şiir okuyan

insanların önünde büyülenir. O, şarkılar, türküler ortaya koymak için, tutkunun yeterli olduğu bir sürenin içine dalmayı düşler: etki sanatçıyı yaratmaya itecek durumdaymış gibi, yapar bunu. Duygulu her insanın gerçek bir sanatçı olduğu konusundaki sanat sorunu ve kırsal inanç üstüne olan opera tasarımı yanlış bir kanıdır. Bu kanının anlamına göre, sanatta sanat dışı olanın anlatımı; operayı, kuramsal insanın yumuşak iyimserliğiyle, operanın yasasını yazdırmıştır.

İmdi bizim, her iki konuyu da eş durumda anlattıktan sonra, operanın doğuşunda etkili olan tasarımları bir kavram altında birleştirmemiz gerekmektedir, bize düşecek olan da operanın kırsal yaşama özgü eğiliminden söz etmektir artık: biz bu konuya Schiller'in anlatım biçimi ve açıklaması dolayısıyla değinmiştik. Schiller'in dediğine göre, üzüntü bu yeterince açıklanmayan yitmişlikten doğuyorsa, onun konusu doğa, ülkü ya da ikisi birden, gerçek tasarlanan bir sevincin konusudur. İlk durumda ağıt daha dar, ikincide kırsal şiir daha geniş bir yorum içinde bulunur. Burada, operanın ortaya çıkışında, şu iki tasarımın genel belirtimi göz önünde tutulmalıdır. Bu iki tasarımın biri ülkünün ulaşılır bir varlık oluşu, öteki de doğanın yitirilmiş bir nesne diye sezilmeyişidir. Bu sezişe göre; insanın, doğanın yüreğinde durduğu, bir başlangıç çağı vardır. İnsan, bir göksel iyilik ve sanat yaratıcılığı içinde; bu doğallık ortamında, insanlık ülküsüne ulaşmıştı: işte bu, bizim kendisinden türediğimiz yetkin insan atasıydı, biz onun en uygun ve özdeş bir görünümü olmuşuz. Biz, bu insan atasını anlayabilmek için, kendimizi aşma, bundan dolayı can sıkıcı bilginlikten, olağanüstü zenginlik taşıyan ekinden bile bile vazgeçme gereğindeyiz. Nitekim Rönesans'ın ekin insanı da uçmağın kapılarına değin götürülmesi için Dante'nin Vergilius'tan yararlanışı gibi, opera türüne özgü öykünmeleriyle doğanın; ülkünün toplu çınlayışı içinde, bir kırsal yaşam gerçekliğine yönelip tragedyadan yararlanmıştır. Rönesans'ın bu ekin insanı, Greklerin yüksek sanat biçimine öykünerek, "her şeyi yeniden ortaya koyma" amacıyla, buradan yola çıkmış, geniş adımlarla yürümüş, insanın özgün sanat evrenine özenme aşamasına ulaşmıştır. Kuramsal ekinin kucağında bulunan bu atılganca çabaların güvenli içtenliği "kendi kendine varolan insan"ı ölümsüz ve erdemli opera kahramanı olarak benimseyen, ortaya çıkaran avutucu inancı açıklamak içindir. Bu insan ancak, sonsuzca kaval çalan ya da şarkı söyleyen bir çoban olabilir. Gene bu insan ancak böyle varlıklar arasında yeniden bulunup ortaya çıkarılmalıdır. Bu insan, herhangi bir dönemde belli bir süre için kendi kendini gerçekten yitirmiş olsa bile, Sokrates'çi evren anlayışının derinliğinden, saptırıcı ve tatlı bir koku sütünü gibi, iyimserliğin biricik yemişi olarak, burada ortaya çıkar.

Bu sonu gelmez yıkımın yakınmalı sancısı operanın göçüşü için değildir, bu daha çok ölümsüz bir yeniden buluşun aydınlığını, kırsal yaşamla ilgili bir gerçekliğin içinde bulunan içi açıcı beğenisi, kuşkuya kapılmaksızın apaçık olarak süresiz tasarlayabilmektir. Belki de bu yadsınan gerçekliğin düşsel,

saçma bir yeğniklikten başka bir şey olmadığı, daha önce sezilmiştir. Gerçek doğanın korku salan ağırbaşlılığı içinde bu yeğnikliği ölçmeye kalkan ve insanlığın başlangıçlarındaki gerçek sahnelerle karşılaştırmayı göze alan kimse, tiksinerek şöyle bağırma gereğinde kalacaktır: Phantom'la çek git! Buna karşın, böyle yeğnik davranışlı bir varlığın opera gibi olduğuna, güçlü bir bağırışla bir görüntü gibi kaçırtabileceğin inanılsaydı şaşkınlığa düşülürdü. Operayı yok etmek isteyenin Hellenizm aydınlığına karşı savaşı göze alması gerekir. Bu aydınlık, kendi salt ve gözde tasarımları konusunda gene kendince konuşur, kendi gerçek sanat biçiminin de bu aydınlık olduğunu ileri sürer. Kaynakları estetik alanında bulunmayan, daha çok yarı aktöreci bir yöreden sanat çevresine aktarmalar yapan, bu melez doğum konusunda şurada burada bir takım sapmalara yol açan bir sanat için, bir sanat biçiminin etkisinden ne beklenir? Bu asalak opera varlığı gerçek sanat ürünlerinden beslenemiyorsa hangi özlerden besleniyor? İmdi kırsal yaşama özgü saptırmaları ve Hellenizm döneminden kaynaklanan yaltaklanıcı sanatlar arasında, en yüksek ve gerçek diye adlandırılan bir sanat görevinin boş ve parçalayıcı bir yok edicilik eğilimi içinde soysuzlaşacağı tasarlanamaz mı? Gözü gecenin korkunçluğuna bakıştan kurtaracak, özneyi varoluşun sağaltıcı yakısıyla istenç kımıldanışlarının kasınçlarından uzak tutacak olan da bu sanat görevidir. Böyle bir biçem karışımında, benim daha önce *silo rapprensentativo*'nun varlığında sergilediğim gibi, Dionysos'ca ve Apollo'canın ölümsüz gerçekliklerinden ne çıkabilir? Nerede müzik bir uşak, sözcük bir bey olarak görülür, müzik gövdeyle, sözcük tinle karşılaştırılır? Daha önce anlatılan yeni Attika dithyrambos'unda olduğu gibi, nerede, en yüksek erek en iyi durumda; kapsamlı biçimde yazıya geçirilen bir gürültülü müziğe yöneltilmiştir? Nerede Dionysos'ca bir evren görünüşü olan müzik gerçek değerinden uzaklaşmışsa, orada, olayın tutsağı olarak kalmış, olayın biçimsel yapısına öykünmüş, böylece çizgilerle karşılıklı ilişkilerin uyumdan oluşan oyun içinde dışsal bir eğlence aracı olmuştur. Operanın müzik üzerindeki dolaysız, yazgısal etkisini, çağdaş müziğin bir bütünlük içinde gelişmesi sonucu, katı bir anlayışla düşünülmüştür. Bu etki sonucu, operanın kaynağında ve simgesel ekinin varlığında, müzik aracılığıyla, beklenen iyimserlik ürperten bir hızlılıkla başarıya ulaşmıştır. Bu arada müzik taşıdığı Dionysos'ca evren anlayışından soyunmuş, biçimsel bir oyunsallık ve eğlence öğesi niteliğine bürünmüştür: bu değişmeyle, Hellenizm çağı aydınlığının insanlarında görülen Aiskhylos insanlarının dönüşümlerini, az çok, karşılaştırmak eldedir.

Biz, yerinde bir tutumla, buraya değin açıklanan örnekler içinde Dionysos anlayışının yitmişliğini, oldukça ilginç bir nitelikte, Grek insanının şimdiye değin aydınlığa kavuşturulmayan değişme ve soysuzlaşmasını topluca ortaya koymuş ve karşıt konuyu; şu Dionysos anlayışının çağdaş dünyamızda yavaş yavaş

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

İmdi biz, Alman felsefesinin, ırmak gibi akan, özünün özdeş kaynaklardan nasıl çıktığını, Kant ve Schopenhauer aracılığıyla, anımsayalım. Bilimsel Sokratesçilik'teki kıvançlı varlık beğenisinin, sınırlarının kanıtlanması sonucu, yok edilişi olanaklı kılınmışır. Bu kanıtlama yoluyla aktöre ve sanat sorunlarının sınırsız, daha derin ve daha önemli bir gözlemi sağlanmıştır. Biz bu gözlemi tüm kavramlar içinde düşünülmüş Dionysos'ca bir bilgelik olarak gösterebiliriz: Alman müziğiyle felsefesi arasındaki birliğin gizemi, yeni bir varlık biçimine yönelmeden, müzik ve felsefenin içeriği konusunda, yalnız Hellenizm dönemi benzeşimlerinden sezgiyle bilgi edinebileceğimiz nereyi gösteriyor? Bizim için ölçülemeyen bir değer taşıdığından, biz iki değişik varlık biçiminin sınır ayrımında bulunuyoruz. Bu Hellen örneğinde, bütün değişmeler ve savaşlar klasik-öğretici biçim içinde açıklığa kavuşmuştur. Biz,

karşıt düzen içinde de Helen varlığının ana çağlarını, benzeşimli olarak, yaşıyoruz. Sözgelimi şimdi Helenizm döneminden geriye doğru giderek tragedya çağına varır gibi görünüyoruz. Bu duygu içimizde yaşıyor, tragedya çağının doğuşu Alman anlayışı için kendine dönüş, kutsal bir yeniden kendini buluş anlamı taşımaktadır, öyle geliyor bize. Daha sonralara uzun bir süre, korkunç ve içe doğru girici güçler; biçimin başı boş barbarlığı içinde tini, gene kendi biçimi altında, tutsak olmaya zorlamıştır. Artık tin (Alman anlayışı) şimdi varlığının ana kaynağına döndükten sonra bütün ulusların önünde yiğit ve bağımsız olabildi, Roma uygarlığının ipine bağlanmaksızın öteye beriye gidebilecek durumdadır. İnsan, öğrenme denince yalnız bir ulustan, Greklerden öğrenmeyi anlıyorsa, bu gerçekten yüksek bir ün, bambaşka bir az bulunurluktur. Biz, ne zaman bu yüksek öğretim önderlerine; tragedyanın yeniden doğuşunu yaşamada, kendimizi yıkım içinde gördüğümüz yerde, tragedyanın nereden geldiğini öğrenmede, bizim için taşıdığı anlamı kavramada, tragedyanın nereye gittiğini sormada şimdikinden daha çok gereksinme duymuşuz?

20

Yanılmaz bir yargıcın gözleri önünde, Alman tininin hangi çağda ve hangi erkekler arasında, Greklerden bir takım bilgiler edinmek için şimdiye değin var gücüyle çalıştığı, bir daha tartılıp ölçülerek açıklanmak istendi. Bu pek soylu ekin savaşında Goethe, Schiller ve Winckelmann'ın övgüye değer benzersiz kimseler olduklarını güvenle benimsersek; onların çağından ve bu savaşın son etkilerinden günümüze değin, bütün çabaların bu ekin yolunda gittikçe daha güçsüz kaldığını öğrenmiş oluruz. Bizim, Alman tininden umudu kesmemek, alınan sonucun dışına çıkmamak, hangi temel sorunlarda bu savaşlardan başarısız çıkıldığını öğrenmek için Helen varlığının özüne girmemiz, Alman-Grek ekini, arasında sürekli bir sevgi kurmamız gerekli midir? Belki de bu eksikliğin bilinçsiz bilgisi, bu ağırbaşlı insanlarda, umutsuzluğa düşürücü ekin yolunda, onlardan daha ileri giderek ereğe ulaşmış olacaklardı. Bundan dolayı, o çağdan beri Greklerin değeri konusundaki yargıyı; ekin için çok kuşkulu ve soysuzlaşmış görüyoruz. Anlayışın, anlayışsızlığın değişik alanlarında açması bir üstünlük anlatımı duyulmaktadır, öte yandan "Grek uyumu", "Grek güzelliği", "Grek aydınlığı" ile pek etkisiz bir güzel söylevcilik kırıtarak ortaya çıkıyor. Bu nedenle kimi çevrelerde, onların yetkilerinde, Grek anlayışının yatağından Alman ekininin onulması, yeniden ortaya çıkarılması için çalışmalar başladı, özellikle öğretmenler yöresinde en yüksek ekin kurumlarında Greklerle çağdaş olma, özdeş yaşam içinde bulunma yolu en iyi biçimde öğrenildi. Hellen ülküsünün kuşkulu bir biçimde bir yana atılmasına, bütün ilkçağ öğretimlerinin gerçek görüşünü tümden gündeme getirmeye değin varan, pek de

seyrek olmayan, bir tutum belirdi. Bu çevrelerde, öyle uzun boylu emek tüketmeden, eski yazılı yapıtların güvenilir bir düzenleyicisi ya da doğa tarihine dayanan bir dil araştırıcısı olmak için çalışan kimse, öteki ilkçağlar yanında Grek ilkçağını da "tarihsel" olarak benimsemiş, araştırmaya koyulmuş demektir. Ancak, her zaman belli bir yönteme göre ve bizim şimdi biçimlenen tarih yazımına dayalı tutumlarla işi sürdürmüştür. Bundan dolayı yüksek öğretim kurumlarının gerçek ekin gücü, hiçbir zaman, çağımızdakinden daha düşük ve daha verimsiz olmamıştır. Bugünün kağıt kulu olan şu "günlük yazarı" ekine karşı duyulan saygıda yüksek öğretim üyelerine üstün gelirse geride yalnız sık sık yaşanmış bir dönüşüm kalır. Nitekim şimdi bu alanların "yumuşak incelik"iyle, günlük yazarlarının konuşma türü içinde sevimli, süslü püslü bir kelebek oynayışı sürüp gidiyor bu durumda, böyle bir çağın aydınları, hangi üzücü şaşkınlık içinde, Hellen usunun bugüne değin kavranamayan derin temelinden doğan ve benzeşim yoluyla anlaşılan şu Dionysos'ca tinin yeniden uyanışı, tragedyanın yeniden doğuşu olayına karşı çıkma gereğini duymuşlar? Gözlerimizle gördüğümüz çağımızın dışında adı geçen ekin ve gerçek sanatın böylesine kendine yabancılaştığı, karşıt durumlara yöneldiği başka bir sanat evresi olmamıştır. Biz, böyle güçsüz, sığ bir ekinin neden gerçek sanattan çekindiğini anlıyoruz, çünkü bu sığ ekin gerçek sanat yüzünden batacağından korkmaktadır. Sokratesçi Hellenizm dönemi ekini gibi kendi kendini yaşamdan dışlayan başka bir ekin türü olamazdı; bu süslü ve incelmiş bir doruğa çıkma gereğinde değildi, çağdaş ekinde olduğu gibi, bu koşuyu bırakabilirdi! Schiller ve Goethe gibi kahramanlar, Hellen büyü dağına açılan büyülü kapıyı kırma işini başaramasaydı, ondaki yiğitçe savaşma Goethe'nin İphigenia'sının barbar Tauris'ten denizi aşarak yurduna çevirdiği tutkulu bakışa değin gelmeseydi, böyle kahramanların çömezlerine umut edecek ne kalırdı. Onlar, birdenbire kendilerince değil de, şimdiye değin gelen tüm ekin çalışmalarından ayrı, işlenmemiş başka bir alanda başarı gösterseydi, yeniden uyanan tragedya müziğinin çınlayışları içinde kapılar kendiliğinden açılırdı.

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

Bizim bitkin ekinimizin açıklanan karanlık ıssızlığı, Dionysos'ca büyünün şöyle bir dokunuşuyla birdenbire nasıl da değişivermiş. Bir kasırga, bitmiş tükenmiş, çürümüş, dağılmış, kavrulmuş ne varsa yakaladığı gibi kıvrım kıvrım dönen kızıl bir toz bulutunun içine doldurarak, bir akbaba gibi, götürmüş göklere doğru. Bizim şaşkın bakışlarımız da çevrildi bu yitip gidenlere: çünkü bizim gördüğümüz ancak bir batıştan çıkıp altın ışığa yükselendir, öylesine dolu, öylesine yeşil, öylesine verimli ve diri, öylesine tutkulu ve ölçülmez. İşte tragedyada da yaşamda, acıda, beğenide bu bolluğun içinde, o yüce büyüleyicilikte duruyor, uzaktan gelen üzüntülü bir şarkıyı dinliyor, oluşan analarından söz açıyor, onların adlarını dile getiriyor: kuruntu, istenç, üzüntü. Evet, gönüldeşlerim, benimle birlikte Dionysos'ca yaşama, tragedyanın yeniden doğuşuna inanın, Sokrates'çi kişinin çağı geçmiştir artık: sarmaşıklarla süsleyin başınızı, alın ele şarap tanrısı rahibelerinin değneğini, şaşmayın; karşınızda kaplanla pars yaltaklanarak diz çökerse. Şimdi yalnız bir tragedya insanı olmak için didinme var: artık çözülmesi gerekir onun. Dionysos'un bayram alayını Hindistan'dan Grek ülkesine değin yönetme gereğindedir. Hazırlanın, donanın bu sıkı yürüyüş için inanın tanrınızın tansığına!

21

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

dünya varlığı olma yolunu seçme gereğinde kaldı, bunun en büyük olduğu oranda en korkunç anlatımı da Roma imperium'udur.

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

Tragedya müziğin en yüksek taşkınlığını emmiş, içine çekmiş ve bizde olduğu gibi Greklerde de müziği yetkinliğe ulaştırmıştır. Bunu yaparken tragedya söylenceleriyle kahramanlarını yan yana koymuştur. Söylence bütün Dionysos evrenini sırtına alan, önümüze koyan güçlü bir titana benzer. Müzik; tragedya söylencesi aracılığıyla, tragedya kahramanlarının kişiliğinde bu varlığa yapılan tutkulu baskıyı yok etmeyi başarıyor, uyarıcı bir elle başka bir varoluşu daha yüksek başka bir beğeniyi gündeme getiriyor. Bu yüksek beğeni, savaşan bir kahramanın başarısıyla değil de yok oluşuyla, dopdolu bir seziş içinde önceden oluşturulmuştur. Tragedya, kendi müziğinin evrensel geçerliliğiyle Dionysos'ca kavrayışlı dinleyici arasına yüce bir özdeşini, söylenceyi yerleştirdi, böylece söylencenin varlığında, müzik; biçimsel söylence evreninin diriltilmesi için bir tasarım gereciymiş gibi, aydınlığa çıkarıldı. Bu soylu düş kurmada, tragedya kendi üyelerini güvenle dithyrambos oyununda ortaya çıkardı ve öyle, derin düşünmeksizin, özgürlüğün taşkın bir duygusu içine bırakıverdi. Tragedya, bu duygu içinde , kendiliğinden müzik olarak belirdi, ne düş kurmaya, ne de aşırı bir eğlence düşkünlüğüne gerekseme duydu. Söylence, önceleri yüksek bir özgürlük verdiği; müziğin karşısında bizi koruyor. Bundan dolayı müzik, bir karşı sungu olarak, tragedya söylencesine öze değin işleyen ve inandırıcı olan gerçek ötesi bir anlamlılık veriyor, sözcükte ve görünümdeki gibi. Bu biricik ve gerçek yardım olmaksızın başarı sağlanamaz. Özellikle müzik, tragedya seyircisi yüzünden yüksek bir beğeninin kesin ön

duygusunu aşar, beğeniye giden bu yol da batı ve yadsımadan geçer. Seyirci dinlemeyi düşünür, varlığın içsel uçurumu söyleyeceğini söylemiş gibi gelir ona.

Ben, belki de bu son tümcelerle; bu güç tasarıma göre alışagelen, ancak pek az kimselerce anlaşılabilen bir düşünceyi dile getirebilmişim. Böyle olmakla, gene de, işe ara vermeyeceğim, gönüldeşlerimden bu yinelenen araştırmaya ilgi göstermelerini, ortaklaşa denememizin bireysel bir örneğinde, genel yargımızın bilgisi için hazırlıklı olmalarını dilerim. Ben, bu örnekle, sahne öncelerinin görünümlerinden, sözcüklerinden, davranışta bulunan kişilerin coşkularından yararlanan, bunların yardımıyla müzik duygusuna yaklaşmak isteyenlerin tutumlarıyla kendini bağlantılı kılamam. Çünkü bütün bunlar müzikten bir anadil olarak söz etmiyor, o konuya değinmiyor, onların yardımına karşın, müzik algısının giriş bölümlerine, müziğin içsel kutlu varlıkları olmaksızın sokulamıyor, ona değinemiyorlar bile. Bunların birtakımı, bu yolda Gervinus gibi, giriş bölümlerine bile yaklaşamamıştır. Ben, müzikle doğrudan yakınlığı olanlara başvurdum, bunlar müziksel ilişkiler dolayısıyla nesnelerle bilmeden bağlantı kurar, müzik için bir ana kucağı niteliği taşırlar, imdi benim, bu gerçek müzikçilere soracağım bir soru vardır: onlar, sözcük ve görünümün her türlü ek yardımı olmaksızın, "Tristan ve İsolde"nin üçüncü sahnesini, bu salt dev senfoni bütününü kavrayabilecek durumda bir insan düşünebilirler mi? Burada olduğu gibi, kulağını evren istencinin yürek vuruşlarına diken, varoluşunun kükreyen tutkusunu uğuldayan bir ırmak ya da incecik tozlu topraklı bir çay gibi buradan çıkıp evrenin bütün damarlarına akarken sezen bir insan birdenbire kendinden geçmemeli mi? O kimse, bireyin acıklı cam örtüsü içinde "evren gecesinin geniş uzayından çıkan sayısız beğeni ve üzüntü bağrışmasının yansıyan çığlığını duymaya katlanmalı, gerçek ötesinin bu çoban sürüsü içinde bulunmaksızın, karşı durulmaz bir atılımla kaçıp kendi anayurduna sığınmalı mı? Böyle, bir yapıt, bireysel varlık yadsınmaksızın, bir bütün olarak kavranabilirse, böyle bir yapıtı; yaratıcısını yok etmeden, ortaya koyma olanağı varsa böyle bir karşıtlığın çözümünü nerden bekleyelim?

Burada, bizim yüksek müzik uyarımımızla tragedya söylencesinin ve tragedya kahramanının müziği arasında bir girişme oluyor. Gerçekte, yalnız, bütün evrensel olayların benzeri olarak, müzikten söz edilebilir, doğru yolda budur. Biz, yalnız salt Dionysos'ca bir varlığı kavrasaydık söylence bir benzeşim olarak, yanı başımızda tümden etkisiz, önemsenmemiş bir nesne gibi duracaktı, biz ona bakmayacaktık bile, kulağımıza yalnız universalia ante rem (tümeller nesneden öncedir) yankısı gelecekti. Burada, darmadağın olmuş bireyin yeniden kuruluşu üstüne yönelen Apollo'ca güç, sevişme özlemiyle dolu bir düşe kapılmanın sağlık yakısıyla ortaya çıkıyor: burada, birdenbire, yalnız Tristan'ı göreceğimizi, onun kımıltısız ve boğuk bir sesle söylediği: "bu eski tutum, neden uyarır beni?" sözleri duyacağımızı sanıyoruz. Bizi, daha önce, oluşun ortasından çıkan oyuk bir iç çekiş gibi düşünen, şimdi bizim için "bir deniz gibi ıssız ve boş" demek

istiyor. Bizim soluksuz tükeneceğimizi sandığımız yerde, bütün duyguların kıvrantılar korkunçluğu içinde, pek az nesne bizi bu varoluşla bağlantılı kılmaktadır. Biz, şimdi, ölüm yaraları almış ve daha ölmemiş bir kahramanı görüyor, onun şu kuşku dolu çağrısını duyuyoruz: "tutku! tutku! Ölürken bile tutkulanıyorum, tutkunun karşısında ölmek yok!" Böyle bir taşkınlık içinde, böyle bir yiyip tüketici üzüntüler bolluğunda ve acıların en yükseğinde yüreğimizi parçalayan bir boru sesi gibi, İsolde'yi taşıyan gemiye dönerken sevinç çığlıkları atan Kurwenal de; bizimle bu "kendi kendine bayram" arasında durmaktadır. İşte, acıma duygusu böyle kavramış bizi, bütün gücüyle girmiş içimize, evrenin köklü acısı karşısında ve kesin bir anlamda, acıma duygusu bizi böyle kurtarıyor. Bunu en yüksek evren ülküsünün dolaysız kavranışı karşısında söylencenin özdeş görünüşü; düşüncenin ve sözcüğün de bilinçsiz bir istencin engelsiz akışı önünde, bizi kurtarışı gibi yapıyor. Öyle sanıyoruz ki şu görkemli Apollo'ca düş kurma dolayısıyla ses zenginliğinin karşısına, biçimsel bir evren gibi çıkmışız, bu evrende de yalnız Tristan'la İsolde'nin yazgısı pek ince, anlatıma çok elverişli bir konuda düzenlenmiş, düşsel bir nitelikte açıklığa kavuşturulmuştur.

Dionysos genel geçerliğinin Apollo'ca durumu bizi yakalayarak bireysel olana doğru çekiyor, acıma duygumuzu buna bağlıyor. Böylece bu acıma duygusuyla, büyük ve yüce biçimlere uygun olan, özlem çeken güzellik duygusunu doyuma ulaştırıyor, yaşam görünümlerini önümüze seriyor, bizi kendi içindeki kapsayıcı yaşam özünün düşünülmüş anlamına yöneltiyor. Görünümün, kavramın, aktöre öğretisinin, eğilimsel uyarımın büyük itimiyle Apollo'ca davranan, kişiyi kendi kendini yoketme coşkusunun etkisinden koparıp, yükseltiyor. Böylece onu Dionysos'ca olgunun genelliği konusunda kuruntuya düşürüp yanılgıya sürüklüyor. Çünkü o, beriysel bir evren görünümüne, sözgelişi Tristan ve İsolde'ye bakıyor, müzikle de yalnız daha içten, daha iyi olanı görme gereğini duyuyor. İçimizde kuruntu, şaşkınlık uyandırdıktan sonra Apollo büyüsünün gücü neye yetmez; gerçekten Dionysos'caymış gibi Apollo'ca olanın yararına çalışır, onun etkilerini yükseltmeyi diler, bu arada müzik de Apollo'ca bir içeriğin gerçek sanat tasarımıymış gibi ortaya çıkarsa?

Bütünleyici dramla müziği arasında yöneticilik eden bu oldukça yetkin uyumda dram, söz dramına karşı, açıklığın en yüksek, varılmaz bir aşamasına ulaşmıştır, sahnenin bütün kişileri kendiliğinden devinen ezgi çizgileri içinde, eğik bir çizginin açıklığında, karşımızda nasıl yalınlaşırsa, bu çizgilerin yan yanalığı da özdeş biçimde ve ilgi çeken bir uyum değişikliği içinde devinen olayla karşımızda uzayıp gider: nesneler arasındaki bağlantıyı bunlarla; soyut bir ölçeğe gereksinme duymadan, dolaysız olarak duyularla algılamamızı, kavramamızı olanaklı kılar. Biz, bu bağlantılarla, bir niteliğin ve bir ezgi çizgisinin yapısını nasıl kendiliğinden açığa vurduğunu öğreniyoruz. Bu sırada müzik, onu

daha içten görmemiz için bizi zorlar, sahne olayını ince bir dokuma gibi önümüzde açar. Bu olay bizim için bir tinselleştirmedir, içsel olana bakan göz sahne evrenini içten dışa doğru genişletir, aydınlatır. Dolaysız bir yolda, yeterince gelişmemiş bir mekanizmle; benzeşime dayanan bir ozanın sözcük ve kavramdan yola çıkarak açıkça görülen sahnenin inçsel genişlemesi ve içsel aydınlatılması konusunda başarıya ulaşmak için yapılabilecek nesi vardır? Müzikli tragedya sözcükten yararlanıyor, böylece sözcüğün dayandığı anlam temeliyle doğuş yerini yan yana getirerek sözcüğün içten dışa yönelen oluşumunu, bizim için açıklığa kavuşturabiliyor.

Bu açıklanan olayla, onun yalnız görkemli bir görünüş; daha önce anlatılan Apollo'ca bir düş kurma olduğu, kesinlik kazanaydı, biz onun etkisiyle Dionysos'ca baskı ve taşkınlıktan sıyrılmış olacaktık. Gerçekte müzikle dram arasıdaki bağlantı karşıt niteliktedir: müzik evrenin gerçek bir görünümüdür, dram ise bu görünümün bir ışın yansımasıdır, tekilleşmiş gölge olayıdır. Ezgi çizgileriyle kişi, uyumla biçimin nitelik ilişkileri arasındaki özdeşlik, karşıt durumları içeren bir anlamda doğrudur, onu müzikli tragedya olayında da görebiliriz. Bizim biçimi görülür duruma getirmek, diriltmek ve içten dışa doğru aydınlığa çıkarmak elimizdedir. Biçim boyuna görünen bir olay olarak kalır, bu olaydan kavranan gerçekliğin içine, evrenin yüreğine gitmeyi sağlayan bir köprü yoktur. Müzik ise bu yürekten doğan bir dille konuşur, bu türün sayısız olayı gene bu müzik içinde akıp gitmiştir. Onlar müziğin varlığını tüketmiş olamaz, ancak onun dışa vuran görünümleri olabilir. Tinle gövde arasında görülen bu yaygın ve büsbütün yanlış karşıtlık müzikle dram arasındaki çetin bağlantıyı açıklamaya yetmez, her şeyi içinden çıkılmaz duruma getirir. Bizim estetikçilerde görülen bu karşıtlığın felsefeyle bağdaşmayan çiğliğinin hangi nedenlerden kaynaklandığını bilen kimse, bunun, severek benimsenen bir inanç belirtisi olduğunu anlar, estetikçiler, nesneyle olay çelişmesi konusunda, kendiliklerinden bir şey öğrenmedikleri gibi bilinmeyen nedenler üstüne öğrenecekleri bir şey de yoktur.

Bizim bu açıklamamızdan çıkan sonuca göre, Apollo'ca olan düş kurma yoluyla, tragedya müziğin Dionysos'ca temel öğeleri konusunda, başarı sağlanmıştır. Bunu da kendi görüşleri uğrunda; dramın daha yüksek bir açıklanışı için yararlı kılmıştır. Buna çok önemli bir sınırlandırma getirileydi, şöyle bir durum ortaya çıkardı: bütün özlü konularda bu Apollo'ca düş kurma (yanılma) parçalanır, yok edilirdi. Biz, bütün biçimlerin devinimlerin aydınlatılmış içsel apaçıklığı içinde ve müziğin yardımıyla önümüze konan dramı dokuma tezgahında araçların iniş çıkışlarıyla örülmüş bir dokuma gibi görüyoruz - böylece dram, Apollo'ca sanatların etkisinden öte, kendince bütüncül bir etki sağlıyor. Tragedyanın toplu etkisi içinde Dionysos'ca olan yeniden ağırlık kazanarak Apollo'ca olan sanat ülkesinden bir ses getirmeksizin, bir çınlayışla

işi bitirdi. Bununla Apollo'ca düş kurma, olduğu gibi kalarak, tragedya süresi boyunca gerçek Dionysos'ca etkinin dayanıklı bir örtüsü niteliğinde kendini gösterdi: bu, bitimde Apollo'ca dramı belli bir alana doğru iten ve Dionysos'ca bir bilgelikle konuşmaya başlayan, çok güçlü bir etkiydi, bu etki, gene kendiliğinde; Apollo'ca olan görünebilirliği yadsıdı, gerçekten Apollo'ca ile Dionysos'canın birbiriyle olan çetin bağlantısı, tragedyada, iki tanrının bir kardeşlik ilişkisiyle simgeleştirileydi: Dionysos Apollo'nun, Apollo da Dionysos'un diliyle konuşurdu: böylece tragedyanın da, sanatın da en yüksek ereğine ulaşılırdı.

22

Özen gösteren bir gönüldeş, gerçek müzikli bir tragedyanın etkisini, salt ve karışımsız olarak, kendi deneylerine göre çağına uygulayabilir. Ben, bu etki olayını her iki yönde anlatmayı düşündüm, çünkü böyle bir kimse, burada ancak kendi deneylerini açıklamayı bilecektir. Böyle bir kimse.gözlerinin görüş gücü yüzeysel olan değil de en içe değin işleyebilecek nitelikteymiş gibi, karşısında devinmekte olan söylenceye bakarak, her şeyi bilebilecek bir aşamaya yükseldiğini sezer. Gene böyle bir kimse istencin çalkanmalarını, yönlendirici öğelerin savaşını, tutkuların dalgalanan akışını; müziğin yardımıyla, şimdi, diri ve devingen çizgilerin, biçimlerin bir yığını gibi duyularla kavranabilir nitelikte, kendi önünde görebilir, bu yolla bilinçsiz uyarıların en ince gizemlerine değin dalabilir. O, görülebilirlik ve açıklamaya yönelik güdüsünün yüksek bir aşamasında bilinir duruma geldiği sırada; Apollo'ca sanat etkilerinin bu uzun dizisini, bu mutlu kılınmış direnişin; istençsiz bir gözlem içinde, ortaya koymadığını sezer. Gerçek Apollo'ca sanatçılar olan görsel sanatçı ve destan ozanı, kendi sanat yapıtları aracılığıyla, bu direnişi gözlem içinde ortaya çıkarırlar: bu da individuatio evreninin, Apollo'ca sanatın kapsamı ve doruğudur. Sanatçı açıklanan sahne evrenine bakar ve onu yadsır. O, tragedya kahramanını destansı bir açıklık ve güzellik içinde göz önüne getirir, onun yok edilişine de sevinir. O, sahne olayını özüne değin kavrar, sonra döner kavranılmaz olana doğru severek kaçar. Sanatçı kahramanın davranışlarını yeterince belirlenmiş olarak sezer, bu davranışlar yazarı ortadan kaldırırsa, onun gözünde, daha yüce bir iş olur. Sanatçı, kahramanın karşılaştığı acılar önünde titrer, gene de onlarda, daha yüksek, çok daha güçlü bir beğeninin bulunduğu sanısına kapılır. Kör olmayı istercesine daha derin, daha çok bakar. Biz, bu olağanüstü kendiliğinden ikiye bölünmeyi, bu Apollo'ca doruğun yarılmasını; görünüşte Apollo'ca eğilimleri en yükseğe çeken, gerçekteyse, bu Apollo'ca gücün büyük verimliliğini kendi çıkarına kullanmaya zorlayan Dionysos'ca özden doğan büyü olmasa, önleyecek

durumdayız. Tragedya söylencesi, Apollo'ca sanat aracılığıyla, Dionysos bilgeliğinin bir simgesel biçimlendirilişi diye anlaşıldı, söylenceyi görünüş evreninin sınırlarına doğru iten de bu tragedya söylencesidir. Bu sınırlar sanatın kendi kendini yadsıyıp yeniden açık ve biricik gerçekliğin kucağına kaçmaya çalıştığı yerdir.Burada sanat, İsolde'nin ağzından, kendi gerçek ötesi türküsünü şöyle söyler görünmektedir:

Kıvanç denizinin
Çalkanan dalgalarında,
Güzel kokuşlu dalgalarda
Çınlayan bir ses,
Evren soluğunun
Esip giden bütünündebatmak
boğulmakbilinçsiz
en yüce beğeni!

Biz, tragedya sanatçısını, gerçek estetikçi bir dinleyicinin deneylerinde, o sanatçının yapıtını bir "doğa öykünmesi" anlamında değil de individuatio'nun verimli tanrısına benzer bir biçimde yaratışı gibi, çağdaşlaştırıyoruz, onun büyük Dionysos'ca güdüsünün bütün bu görünüşler evrenini yutuşu gibi, gene kendi arkasında; onun yok edişi dolayısıyla, Ana-Bir'in kucağında, sanata özgü yüce bir kıvanç duyulur. Besbelli ki, bizim estetikçiler; bu anayurda dönüşten, bu iki sanat tanrısının tragedyada kardeşçe uzlaşmasından, Apollo'ca olandan dinleyicinin Dionysos'ca bir uyarımı olarak söz etmeyi bilmezler. Bu estetikçiler, kahramanın savaşını yazgıyla, aktöresel evren düzeninin utkusunu ya da tragedya aracılığıyla coşkulardan boşalmayı gerçek bir tragedya olayı diye nitelemekten yorulmayacaklar artık. Beni böyle bir düşünceye götüren yorulmazlık karşısında, onlar, esteti* davranışlı insan olmayı istemezler, belki tragedya dinlemede bir aktöre varlığı olarak kalmayı düşünürler. Aristoteles'ten beri; sanat durumlarının dinleyicinin estetikle ilgili çalışmasının kaynaklandığı, tragedya etkisi açıklığa kavuşturulmamıştır. Acıma ve korku, önemli olaylar dolayısıyla kolaylaştırılan, bir boşalmaya zorlanmış, iyi ve soylu ilkelerin utkusunda, aktöresel bir evren anlayışının anlamı içinde, bir kahramanın özverisinde kendimizi yücelmiş ve coşmuş olarak sezmişiz. Birçok insan için yalnız tragedyanın, evet yalnız onun, etkisinin önem taşıdığına kesinlikle inanıyorum. Bundan açıkça anlaşıldığına göre bu insanlar, yorumlayıcı estetikçilerinden yararlanmamış, tragedyadan yüksek bir sanat olarak bir şey öğrenmemişlerdir. Aristoteles'in tinsel arınma dediği sayrısal boşalma konusunda dil bilginleri kesin bilgi edinmemiştir Onlar bunu tıp ya da aktöresel bir olaymış gibi görmektedirler, bu durum Goethe'nin ilginç bir sezgisini andırıyor. Goethe diyor ki: "Dipdiri sayrısal bir ilgi olmaksızın benim için başarı sağlama olanağı yoktur, tragedyaya özgü bir durumun işlenmesi için, ben bunun üzerinde durmadım, ondan severek kaçındım. Eskilerin öne sürdüklerinden ancak yüksek etkisi olan

estetik bir oyun olur, bu nedenle doğanın gerçekliği böyle bir yapıt ortaya koymak için bizi eş ölçüde etkiler gibi bir sonuç çıkarma gerekli midir?" Bu derin anlamlı son soruyu görkemli deneylerimize dayanarak, şimdi onaylayalım, çünkü biz sonradan müzikli tragedyada gerçekten yüksek etkide bulunanın estetik bir oyun olabileceğini şaşkınlık içinde gördük: bundan dolayı tragedyaya özgü temel olayların gerçek bir başarıyla açıklandığına inanabiliriz. Şimdi yalnız estetik dışı yörelerden gelen şu yansıtıcı etkileri anlatan bir kimse sayrısal-aktöresel süreç konusunda kendini dışlanmış bir kişi gibi sezmez, yalnız kendi estetik doğasından kuşkulanır: böyle bir kimsenin önüne, Gervinus'un davranış biçimine göre, Shakespeare'in yorumunu koyar ve "şiirsel doğruluk"un verimli araştırmalarını eksiksiz bir bütünleyici öğe olarak öneririz.

İşte böylece tragedyanın yeniden doğusuyla birlikte estetik dinleyici de yeniden doğdu, bugüne değin onun yerini tiyatro sahnelerinde pek seyrek görülen şu *quid pro quo* (kim kimin adına), yarı aktöreci, yarı aydın savaşlarla "eleştirici", almaya kalkıştı. Bugüne değin, onun, alanlarında her nesne yapay ve yalnız yaşamın dışsal görünüşüyle sıvanmıştı. Gerçekte görüneni anlatan bir sanatçı, böyle eleştirel davranışlarda bulunan dinleyicilerle neye başlayacağını bilmiyordu daha. Bu yüzden de kendisini coşturucu dramcıları ya da opera bestecilerini gizlice gözetleyerek, yaşamın tedirgin ve son kalıntılarına göre pek atılgan bir durumda verimsiz, yetersiz varlığın tadını çıkarmaya koyuldu. Böylesi "eleştiriciler"den bir topluluk ortaya çıktı; yüksek okul öğrencisi, ilkokul çocuğu gibi iyi yürekli kadınsı bir yaratık olan bu topluluğun bilgisi, önceden, eğitim ve güncel yayın araçlarıyla sağlanmış, bir sanat yapıtının kavranması için yeterli durumda ortaya konmuştu. Sanatçılar arasındaki soylu kimseler böyle bir topluluk içinde aktöreci-dinci güçlerin uyarılmasını göz önünde bulundurdular. Gerçekten güçlü bir sanat büyüsünün anlayışlı dinleyiciyi etkileme gereğini duyduğu yerde "aktöresel evren düzeni"nin çağrısı simgeleyici olarak ortaya çıktı. Öte yandan dramatikçi eliyle, siyasal ve toplumsal bakımdan daha büyük, daha uyarıcı çağdaş bir eğilim; açıklık içinde, ortaya kondu. Böylece dinleyici eleştirel tükenişini unutarak özdeş coşkulara kapılıverdi. Bu yurtseverlik ya da savaş dönemlerinde, parlamento söylev kürsülerinde, bir ağır suçlunun ya da çok aşağılık bîr kimsenin cezaya çarptırılmasında görülen durum gibidir: böylesi durumlarda gerçek sanat görüşlerinden uzaklaşılarak ötede beride beliren bir eğilim tapınılmasına yönelme gereği doğmuştur, işte burada da bütün düzmece sanatlarda eskiden beri görülen bir olay ortaya çıkmış, bu eğilimlerin hızla gelişip yayılan soysuzlaşması sonucu, eğilim, tiyatro Schiller çağında üzerinde önemli durulan, halk ekininin düzenlenmesi anlamında kullanılmıştır. Oysa, bu, daha önceden oldukça üstün bir ekinin inanılmaz kökenliliği diye düşünülürdü. O sıralarda tiyatro ve konserde eleştirici, okulda günlük yazarı, toplumda basın egemendi.

Aşağı bir türün içeriksizliği yüzünden sanat soysuzlaştı, estetikçi eleştiri, boş, parçalanmış, bencil bunlar yetmiyormuş gibi bir de yoksul ve yeni olmayan bir söyleşinin yararlanma gereci diye alındı. Bunların taşıdığı anlam Schopenhauer'in kirpiler konusundaki kısa öyküsü gibi anlaşıldı. Hiçbir çağda sanat konusunda böylesine boş sözler söylenmemiş, sanat üstüne bu denli az konuşulmamıştır. Beethoven ve Shakespeare üstüne konuşacak durumda bile olsa böyle bir insanla ilişki kurulabilir mi? Bu soruya herkes, kendi duygusuna göre, şu karşılığı verebilir: o kimse ekinden ne anladığını verdiği yanıtla kanıtlayacak, bir karşılık bulmak için birtakım araştırmalara girişecek, ancak yanıt konusunda şaşkınlığa düşerek dili tutulmayacaktır.

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

23

Gerçek estetik dinleyiciye ne denli yakın olduğunu ya da Sokrates'çi eleştirel topluluğa ne denli bağlı bulunduğunu kesinlikle anlamak isteyen bir kimse, sahnede gösterilen olağanüstü olayı kavradığı duyuşla, pek yerinde olarak kendi kendine şunu sorabilir: sıkı sıkıya tinbilimsel nedenselliğe yönelmiş olan tarihsel anlamın küçümsendiğini seziyor mu sezmiyor mu, iyiliksever bir ödünle ona büsbütün yabancı gelen bir olayı çocukluk çağının olağanüstü bir olgusu diye alıyor mu almıyor mu, ona bambaşka bir nesneymiş gibi davranıyor mu. O, bunları kendi kendine sorunca, derli toplu bir evren görünümü olan söylenceyi anlamak için gerekli yeterlilikten ne denli uzak kaldığını ölçebilecek, bu söylencenin görünüşün bir eksiltici olarak olağanüstü nesneyi sarsamadığını anlayacaktır. Herkesin, sıkı bir çalışma sonucu, ekinimizin eleştirel-tarihsel anlayış dolayısıyla parçalandığını, az çok bilinen bir yolda soyutlamalar aracılığıyla eski söylence varlığının inanılır bir duruma getirilmek istendiğini anlaması olasıdır. Söylencesiz bir ekin, kendi yaratıcı, sağlıklı doğa gücünden yoksun kalır: çünkü bizi kuşatan çevren ancak söylencelerle bütün ekin devinimini birliğe kavuşturur. Apollo'ca düş kurmanın, düşün bütün güçleri, ilkin söylence

aracılığıyla, anlamsız ve başıboş dolaşmalardan kurtarılabilir. Söylence görünümlerinin belli etmeksizin günümüzün gizli bekçileri olmaları gereklidir, genç tin onların koruyuculuğu altında gelişir, onların belirtileri içinde erkek kendi yaşamını, kendi savaşlarını anlamlandırır: devlet bile söylenceye vergi temelden daha güçlü ve yazılmamış bir yasa tanımaz, devletin dinle olan bağlantısı söylenceye dayanan tasarımların gelişimini içerir.

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

Daha önce, eş oranda kendi ekiniyle çözülmezcesine bir bağlılık kuran, kaynaşan kimsenin, şimdi Alman varlığından içi sızlaya sızlaya kuşku duyması kaçınılmazdır. Bu durum, bizim uygar Fransa'da bir zaman, kendi çöküşümüzü gözlemlediğimiz gibi olmuştur. Bu olay, uzun bir süre Fransa'nın büyük ayrıcalığı ve dev üstünlüğünün temel nedeniydi ve halkla ekinin bir oluşu demekti. Burada bizi mutlu kılan, bu bakış içinde, bizim kuşkulu ekinimizin şimdiye değin halkımızın soylu özüyle bağlantı kurmayışıdır. Bizim bütün umutlarımız, bu tedirgin, aşağı yukarı doğru sarsılan ekin yaşamının ve ekin geriliminin altında görkemli, içsel bakımdan sağlıklı, köklü bir gücün saklı kaldığı konusundaki çok tutkulu algıya göre, yayılmaktadır. Bu güç büyük dönemlerde bir kez etkili biçimde devindikten sonra yine geleceğe yönelik bir uyanış uğruna düşe daldı. Bu uçurumda Alman Reformation'u doğup gelişmiştir: onun dinsel ezgili övgüsünde Alman müziğinin gelecekte alacağı biçim ilk kez çınladı. Luther'in böyle derin, yürekli ve canlılık dolu, böyle çok mu çok iyi ve ince bir nitelik taşıyan bu dinsel ezgili övgüsü sesini duyurdu, ilk olarak Dionysos'un iç açıcı çağrısı bahar başlarında sık çalılıklardan yükseldi. Ona, bir yarışmanın

yankıları içinde, Dionysos alaylarının taşkın ve yakınmalı bayramı karşılık verdi, biz Alman müziğini onlara borçluyuz Alman söylencesinin yeniden doğuşunu da onlara borçlu kalacağız!

Biliyorum, benim görüşüme katılan, daha sonra gelecek olan bir gönüldeşi yalnızlık içinde derin derin düşünmenin oldukça yüksek bir yerine götürme gereğindeyim. Orada biraz korkulu durumlarla karşılaşacak, onu yüreklendirerek, aydınlatıcı önderlerimiz olan ve kendilerine sık sıkıya bağlı kaldığımız Greklere sesleniyorum. Biz, onlardan estetik ilgimizin arındırılması için; şimdiye değin, iki tanrı görünümünü ödünç almışız. O tanrılardan her biri, özelleştirilmiş bir sanat alanına egemendi. Biz, Grek tragedyası aracılığıyla, onların karşılıklı ilişkisi ve yükselişi konusunda bir sezgiye vardık. Bu iki temel sanat eğiliminin birbirinden, oldukça ilginç nitelikte, kopuşu bizi Grek tragedyasının batışına yol açan olayla yüz yüze getirdi; bizim için üzerinde derin derin düşünülmesi gereken şudur: 'hangi olayla Grek halkının kişiliğinde bir soysuzlaşma ve değişme dile gelmiştir, nasıl olmuş, hangi gereksinimle onların temel varlığında sanat, halk, söylence, aktöre, tragedya ve devlet gibi kurumlar gelişmiştir. Tragedyanın batışı söylencenin de batışı demektir. Buraya değin, Grekler, ister istemez her yaşantıyı söylenceleriyle bağlantılı kılma gereğindeydiler, o yaşantıyı ancak bu bağlantıyla anlayabiliyorlardı: onların gözünde son çağ bile *sub specie aeterni* (sonsuz görünüm altında) ve daha keskin anlamda zamanla bağlantısız olarak görünme gereğindeydi. Bu zamana bağlı olmayış ırmağında, devlet de, sanat gibi ağırlık ve yaşantı tutkusu karşısında dinginliği bulma uğruna, suya daldı. Gerçekte böyle bir ulus bir insan gibi kendi yaşantılarına ölümsüzlüğün damgasını vurabilecek değerdedir: çünkü bununla yeryüzüne bağlı bir varlık olmaktan kurtulmuş, zamanın göreliliğinden ve yaşamın düpedüz gerçek ötesi olan yorumundan kaynaklanan bilinmeyen içsel kanısını ortaya koymuştur. Bundan; bir ulus ortaya çıkar da, tarihsel olanı kavramaya, çevresinde bulunan söylencesel değerleri yok etmeye kalkarsa, karşıtlık doğar: bu karşıtlık geleneksel olarak dünyaya bağlanma sonucu,bütün aktöre birikimleri içinde daha önceki varlığının bilinmeyen gerçek ötesi alanıyla ilişkiyi koparmaktır. Grek sanatı ve özellikle Grek tragedyasını koruyan, hepsinden önce, söylencenin yok edilişidir: çünkü, yurdun toprağından çözülüp düşüncenin, aktörenin ve eylemin çölünde başıboş bir yaşam sürmek için onları yok etmek kaçınılmazdı. Şimdi bile, bu gerçek ötesi güdü, ne denli güçsüz bir açıklama biçimi yaratmaya yönelmişse de bilimin zorlayıcı Sokrates'çiliği içinde kendini yaşatmayı denedi, gene bu güdü daha aşağı basamaklarda hızlı bir araştırmaya girişti, sonra bu araştırma her yerde üst üste yığılan söylencelerin ve boş inançların karmakarışıklığı içinde (pamdaemonium) yavaş yavaş yitip gitti: buna karşın, bu araştırmanın çarpan yüreği ortasında oturan Hellen burada Grek aydınlığı ve Grek hoppalığıyla, bir Greksever olarak, bu sıtmayı gizlemeyi ya da Doğuya özgü bir sisli saçmalık

içinde uyuşup kalmayı öğreninceye değin durdu.

On beşinci yüzyılda, Helenizm-Roma ilkçağının yeniden uyanışından beri; oldukça uzun ve güç anlatılan bir aralıktan sonra, çok ilginç bir biçimde bu duruma geldik. Yüksek kesimlerde oldukça yaygın bir bilim beğenisi, doymak bilmez bir arayış-buluş mutluluğu, korkunç nitelikte, üzerinde yaşadığımız, dünyaya bağlanma, bunun yanında yersiz yurtsuz bir başıboşluk, tutkulu özentilerle el sofrasına sokulma, çağımızın hoppaca tanrılaştırılması ya da delice, çılgınca bir geriye dönüş, "şimdiki çağ"ın nesi varsa bir *sub specie saeculti*'dir (eski çağların anlayışı içinde) - bu çağ, bu ekinin yüreğinde bulunan değişmeyen eksiklik konusunda, değişmeyen belirtilere dayanarak, söylencenin yok edilmesi için öğüt verir. Sürekli çabalarla, yabancı bir söylenceyi fidan yerinden söküp başka bir toprağa dikmek, ağaç olmaksızın onu boşuna yıkıma uğratmaktan öte bir anlam taşımaz. Bu söylence belki önceleri yeterince güçlü ve sağlıklıydı, ancak bu yabancı öğe korkuç savaşla onu yeniden sökmeye başlar eşkin yaşama gücünü yitirir, yozlaşır ya da dağılır gider. Biz Alman varlığının arınmış, güçlü özünden pek çok şey aldık sakladık, ona aşılanan şu yabancı öğenin ondan zorla koparılıp atılmasını bile beklemeyi göze aldık, Alman tininin kendine dönmesi için gereken bütün ilgiyi gösterdik. Belki de kimileri, bu Alman anlayışının kendi savaşına Roma'dan ayrılışla başlama gereğinde olduğunu, düşünecekler. Alman anlayışı, son savaşın başarılı yiğitliği ve kanlı ünü içinde apaçık bir hazırlanma ve yüreklenmeyi öğrenme olanağı bulduğu gibi içsel gereksinimi de ancak yarışmada arama gereğindedir. Bu yolun yüce bir öncüsü olan Luther'in her zaman, bizim, büyük sanatçılarımız ve ozanlarımızla eşdeğerli sayılması gerekir. Luther bile benzer savaşların, onun, ev tanrıları, söylencesel yurdu, bütün Alman varlığının "yeniden ortaya konuşu" olmaksızın başarılabileceğine inanacak durumda değildi! Alman, kendini uzun süredir elden çıkarılmış yurduna götürecek bir önderi çekingen bakışlarla çevresinde arama gereğini duyarsa, onun yolunu da, izini de tanıyamaz o ancak, başının üstünde sallanan ve ona gideceği yolu göstermek isteyen Dionysos kuşunun çekici çağrısını kulak kabartıp dinleyebilir.

24

Biz, müzikli tragedyanın kendine özgü sanat etkileri altında Apollo'ca bir yanılmayı ortaya koymuştuk, bu yanılma yüzünden dolaysız birlik karşısında Dionysos müziğiyle kurtarılmamız gerekmektedir. Bizim müzikten kaynaklanan uyanışımız ancak Apollo'ca bir yörede ve aradan sıyrılıp çıkan görülebilir bir ortamda kendini gösterebilir. Bu arada biz, ortaya çıkışla sahne olgusu ortamının, genellikle de dramın, belli bir aşamada içten dışa doğru yükselerek nasıl görülebilir ve

anlaşılabilir duruma geldiğini gözlediğimize inanmıştık, oysa bu aşama her karşıt nitelikli Apollo'ca sanat içinde erişilmezdir: öyle ki burada, bu sanatın müziğin özüyle kanatlanıp yükseldiği yerde, güçlerinin en yüksek artışını, bu yolla Apollo ile Dionysos'un bir kardeşlik bağlaşımı içinde Apollo'ca olanın doruğunu Dionysos'ca sanat anlayışlarına yakınlığı oranında tanıma gereğinde kalmıştık.

Müzik yoluyla, içsel olarak aydınlatılan, Apollo'ca görünüm Apollo'ca sanatın daha güçsüz bir aşamasındaki özel etkisine bile varamadı, destanın ya da diriltilmiş bir taşın yaptığını yapamadı, individuatio evrenindeki sessiz coşturuculuğa sokulma dileğiyle bakan bir göz, burada daha yüksek bir diriltilmişlik ve açıklığa karşın, engellendi. Dramı gözden geçirdik, delici bir bakışla onun devinen öğeler evrenine değin girdik öyle ki bunu daha önce gözümüzün önünde olagelmiş bir benzer görünümmüş gibi yaptık, onun derin anlamını kavrayacağımıza inandığımız için bir perde gibi kaldırarak, arkasında duran temel görünümünü görmek istedik. Bu görünümün pırıl pırıl aydınlığı bize yetmedi: çünkü bu görünüm, ne denli örtülü olduğu durumdan daha açık görünmüşse de, onun eş türden ortaya çıkışıyla örtünün parçalandığı sırada gizemlerle dolu arka temelin biraz daha aydınlığa kavuşturulması gereği doğdu, öte yandan bu ışıklandırılmış tüm görünürlük gözü büyüledi ve onun daha derine inmesini engelledi.

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

Yaşamda gerçekten tragedyaya özgü olana yaklaşılsa, en azından sanat biçiminin ortaya çıkışı açıklanırdı, bununla birlikte sanat yalın doğa gerçekliğine bir öykünme değil, doğa gerçekliğinin üstünlüğü yanına konan gerçek ötesi bir

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

Söylence bu yaşamı açıklamak için mi önümüze serdi? Estetik beğeninin bulunduğu yerde, biz bu görünümleri gene estetik beğeniyle gözümüzün önüne getiremez miyiz? Ben bu soruyu estetik beğeniye dayanarak ortaya koyuyorum ve bu görünümlerin çoğunun birbiri ardı sıra, bugün bile, acıma duygusu ya da aktöresel bir başarı biçimi içinde törel bir beğeni yaratabileceğini çok iyi biliyorum. Kim tragedyanın etkisini yalnız bu törel kaynaklardan çıkarmak istemişse; uzun bir süredir estetikle alışılageldiği gibi, sanat için olumlu bir iş gördüğüne inanmamıştır, çünkü sanat alanında, hepsinden önce, saltlığı arama gereği vardır. Doğrusu aranırsa ilk dilek tragedya söylencesinin açıklanışıdır, bunu yapmak isteyen kimse gerçek beğeniyi salt estetik alanlarda aramalıdır, bunu da acıma duygusunun, korkunun ve aktöresel yücenin alanına girmeksizin başarmalıdır. İğrenç, uyumsuz bir tragedya söylencesinin içeriği hangi yolla estetiğe özgü bir beğeni uyandırabilir? Burada gerekli olan, bizim soğukkanlı bir atılışla, sanatın gerçek ötesi alanına girmemizdir. Burada, daha önce söylediğim bir sözü yineleyeyim; yalnız estetik bir olay varoluş ve evren niteliğinde dosdoğru görünür: tragedya söylencesi, iğrenç ve uyumsuz yapay bir oyun olduğuna bize inandırdığı anlamda, istenç kendi beğenisinin sonsuz bolluğu içinde, bu oyunu kendi kendine oynar durur. Dionysos sanatının bu çetin kapsamlı temel olayı dolaysız bir yolda anlaşılabilir olan ve müzik uyumsuzluğunun olağanüstü yorumu içinde doğrudan doğruya kavranan tek olaydır: evrenin yanına yerleştirilen müzik, bundan ancak bir kavram ortaya koyabilir, bu kavram da estetik bir olay evreninin gerçekleştirilmesiyle anlaşılabilir. Tragedya söylencesini doğuran beğeninin, müzikte uyumsuz olanın büyük bir beğeniyle duyulusu gibi, bir yurdu vardır. Dionysos'ca olan, acı içinde kavranan kendi özel beğenisiyle, müziğin ve tragedya söylencesinin ortak doğum yeridir.

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

beriye atarak oynayan, kumdan yığın yapıp bozan bir çocuğu karşılaştırması gibidir.

Bir ulusun Dionysos'ca yetisini doğru tasarlayabilmek için, o ulusun yalnız müziğini değil, bu yetinin ikinci tanığı olarak, tragedya söylencesini de düşünme gereğindeydik. Müzikle söylence arasındaki bu sıkı yakınlıkta; Bir'in soysuzlaşması ve bozulmasıyla öteki varlıkların çöküşünün bağlantılı olacağı sanılabilir bununla birlikte söylencenin güçsüzleşmesinde Dionysos erkinin gerçek bir yıkımı gündeme gelmektedir. Alman varlığının gelişmesine yönelik bir bakış, bu iki konuda da, bizi kuşkudan kurtarır: Operada, bizim söylencesiz varlığımızın soyut niteliğinde olduğu gibi, batan bir sanat içinde kavramın yönlendirdiği bir yaşamda kıvanç yolu ararcasına; şu sanatla ilgisi olmayan ancak yaşamda gittikçe beslenen Sokratesçi iyimserliğin özü karşımızda açıldı. Alman tininin görkemli bir sağlık, derinlik ve Dionysos'ca güç içinde dağılmadan kalmasına karşın, aşılmaz bir uçurumun kıyısında sessizce düşe dalan, gittikçe yoğunlaşan sayıklamaya gömülen bir atlıya benzediği de gözden kaçmıyor, bizim avunmamızda böyle bir belirti vardır: bu uçurumun dibinden bize doğru; bu Alman atlısının şimdi mutlu ve önemli, çok eski Dionysos söylencesini görüntüler içinde düşlediğini anlatan bir şarkı yükselir. Alman tinin, şimdi bile kuş sesleriyle öyküler anlatılan söylencesel yurdunu sonsuzcasına yitirdiğine, bu sesleri anlayan bir kimse inanmaz. Günün birinde, bu derin uykunun gün açımı canlılığı içinde, o uyanacaktır: sonra devleri öldürecek, kötü cüceleri yok edecek, Brünnhilde'yi uyandıracak- Wotan'ın kargısı onun yolunda ilerlemesine engel olamayacaktır.

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

25

Müzik ve tragedya söylencesi, özdeş biçimde, bir ulusun Dionysos'ca yetisinin anlatımıdır, bu ikisi birbirinden ayrılmaz, ikisi de bir sanat yöresinde doğmuştur, bu sanat yöresi Apollo'ca olanın öteki yakasında durmaktadır, ikisi de; beğeni düzenlemesinde uyumsuzluğu korku salan bir evren görünümü gibi etkili bir nitelikte çınlayan, bir dini açıklamaktadır, ikisi de beğeniden yoksun olmanın dikeniyle oynar, güçlü ve büyüleyici sanatlarına güvenerek bu oyunla şu "pek kötü" evrenin varlığını doğru saptamaya çalışır, kendilerince. Burada Dionysos'ca olan, Apollo'ca ölçüye

vurulmuş bir durumda sonsuz, köklü bir sanat gücü niteliğinde, bütün görünüş evrenini varolmaya çağırıyor: bireyleşmenin canlı evrenini yaşamda tutabilmek için görünüş olayının ortasında yeni açıklama olgusunun varlığı gerekecektir. Biz bu ses uyumsuzluğunun bir insan oluşumu niteliği taşıdığını düşünebilmiş miyiz yoksa insan nedir? işte bu uyumsuzluk yaşama olanağını ancak öyle kazanır, kendi varlığının üzerine örtmek için görkemli bir sanıyı bir güzellik örtüsü olarak kullanırdı. Apollo'nun gerçek sanat anlayışı budur: biz onun adında güzel olgunun şu sayısız düş kurmalarını topluca kavrıyoruz, kişi varlığını her yaşantı içinde gerçekten yaşamaya değer kılan bu sayısız düş kurmalardır, insanı gelecekteki ilk yaşantıyı görmeye doğru iten de bunlardır.

Her varlığın temeli durumunda olan; evrenin bu Dionysos'ca tabanından, insan bireyinden yola çıkılarak bilincin içine girilebilir, işte o aman bu Apollo'ca açıklama gücü karşısında yeniden yenilgiye uğranılabilir, öyle ki bu iki sanat güdüsü ve erkleri birbirine sıkı sıkıya bağlı ve karşılıklı olarak değişen uygunluk içinde sonsuz doğruluk yasasına göre, zorunlu olarak gelişmiştir. Gördüğümüz gibi, Dionysos güçlerinin alabildiğine yükseldiği yerde, Apollo da önceden bir bulut örtüsüne girme gereğinde kalmışken bize değin inmiş oldu, onun bu pek verimli güzellik etkilerini gelecek kuşak görecektir.

Bu etkinin gerekli olduğunu, derin bir düşe dalarak eski Hellen varlığına değin geri giden herkes, en güvenilir biçimde, sezgiyle duymuş olacaktır: yüksek İon sütunları arasında gezinirken soylu ve salt çizgilerle kesişen çevrene doğru bakan, pırıl pırıl mermerde parlayan yontunun yansımaları yanında çevresini bayrammış gibi dolaşan ya da yavaş yavaş devinen insanlar, çınlayan uyumlu seslerle, el ve kol sallayarak sürdürülen konuşmalarla bu ilerleyen güzellik akımında ellerini Apollo'ya kaldırarak şöyle seslenme gereğini duymadan kendini alamazdı: "Hellenlerin mutlu halkı! Delphoi tanrısı sizin dithyrambos'ca çılgınlığınızı gidermek için bir büyü saklıyorsa, onun Dionysos gibi büyük olması gerekir!" Aiskhylos'un yukarı kalkık gözleriyle ona bakan yaşlı bir Atinalının, kesinlikle, şöyle karşılık vermesi gerekirdi: "Söyle, sen ey yüce yabancı, bunu da söyle: ne acılar çekmiş bu halk güzel olabilmek için! Gel benim ardımdan şimdi tragedyaya, sun adağını tapınakta bu iki tanrıya!"

Arka kapak:
"Tragedyanın Doğuşu", Avrupa düşüncesinde, tiyatronun kaynağını müzikle bağdaştıran, bu iki yaratı ürünü arasında içsel bir bağlantının bulunduğunu vurgulayan, bir bilge elinden çıkan, ilk çalışmadır diyebiliriz. Değişik felsefe sorunlarına, kendine özgü, biraz da şaşırtıcı bir anlayış açısından bakan Nietzche'ye göre, düşünen insan yaratan, geliştiren, üreten varlıktır. Onun bu

üstün yetenekleri, uygarlığın bütünü içinde "üstinsan" olmasını sağlayan verim odaklarıdır. Tragedya da böyle, insan varlığının derinlerine inen, müziğin yardımıyla aradan sesler getiren bir uygulama niteliği taşır. Bu nedenle, bu çalışma, Nietzsche'nin düşünsel kişiliğini sergileyen ürünlerinden biridir. Bu bilgece ürünün, ilkçağ Anadolu'sundan izler taşıdığını, ışınlar yaydığını da göz önünde bulundurursak, geçmişimizle ince bir bağlantı içine girdiğimizi sezeriz.