

**T.C.**  
**MALTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANABİLİM DALI**

**459505**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TARKAN KOÇ**

**101108105**

**Danışman Öğretim Üyesi:**

**Prof. Dr. Sevgi İyi**

**İstanbul, Eylül 2012**

**T.C.**  
**MALTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANABİLİM DALI**

**459505**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TARKAN KOÇ**

**101108105**

**Danışman Öğretim Üyesi:**

**Prof. Dr. Sevgi İyi**

**İstanbul, Eylül 2012**

## ÖNSÖZ

Güler yüzü, insan sevgisi ve engin felsefe bilgisi ile her zaman bana yol gösteren, koşulların en umutsuz olduğu anda bile beni cesaretlendiren, düşünceleriyle bu teze hayat veren danışman hocam Prof. Dr. Sevgi İyi'ye, yüksek lisans eğitimim boyunca bana felsefe yapmanın çöşkusunu yaşatan değerli hocam Prof. Dr. İoanna Kuçuradi'ye, dersleriyle felsefi bakışında yeni kapılar açan değerli hocam Prof. Dr. Betül Çotuksöken'e, verdiği Nietzsche derslerinden aldığım "dionizik" hazzı hiçbir zaman unutamayacağım Doç. Dr. Yusuf Örnek'e, yanımda her zaman varlığını hissettiğim Yrd. Doç. Dr. Kurtul Gülenç'e, manevi desteği ve özverili tavrıyla her zaman benim yanımda olan sevgili eşim Elif'e teşekkürlerimi sunarım.

Eylül, 2012

Tarkan Koç

## ÖZET

Sanatın insan yaşamında her zaman önemli bir yeri olmuştur. Ancak, günümüzde sanat ile insan arasındaki bağ zayıflamıştır. Bugün sanatın insan yaşamındaki yeri eski önemini yitirmiş gibidir. Sanat türleri arasında etkin bir yeri olan müzik de benzer durumdadır.

Bu çalışmada, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiye özel bir önem veren Nietzsche'nin sanat görüşü ele alınmış ve bu görüşte müziğin yeri gösterilmeye çalışılmıştır. Böylece Nietzsche'nin sanat, insan ve yaşam arasında kurduğu ilginin günümüz için önemi vurgulanmak istenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Dionizik İnsan, Trajik İnsan, Müzik, Yaşam, Tragedya

## **ABSTRACT**

Art has always played a significant part in human life. However, the connection between art and human being has declined today. These days, the significance of art in human life seems to have lost its importance it once had. Music, which is a highly influential form of art, is in a similar situation too.

Nietzsche has emphasized the mutual relationship between art and life. His vision of art has been discussed in this study, with an effort to exhibit the significance of music in his approach. Thus, we tried to highlight the importance of the relevance between art, human being and life for our time, which Nietzsche has pointed out.

**Keywords:** Dionysian Man, Tragic Man, Music, Life, Tragedy

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv

### I. BÖLÜM

#### NIETZSCHE'DE SANAT TARZLARI

1.1. Apolloncu Sanat .....	15
1.2. Dionysoscü Sanat .....	23
1.3. Trajik Sanat .....	28

### II. BÖLÜM

#### SANAT TARZLARI VE MÜZİK

2.1. Apolloncu Sanat Ve Müzik .....	38
2.2. Dionysoscü Sanat ve Müzik .....	40
2.3. Trajik Sanat Ve Müzik .....	46

### III. BÖLÜM

#### NIETZSCHE'DE MÜZİĞİN ÖNEMİ 49

3.1. Müziğin Mitos Yaratan Gücü: Tragedya .....	50
3.2. Tragedya ve İnsan .....	63
3.3. Trajik İnsan .....	69
SONUÇ .....	78
KAYNAKÇA .....	81
ÖZGEÇMİŞ .....	84

## GİRİŞ

Sanat, insan ve yaşam üçgeninde çağımızın en büyük kaosu yaşanmaktadır. Sanat ile insan yaşamı arasındaki bağ giderek zayıflarken, müzik de bu olumsuz durumdan etkilenmiştir. Günümüzde müzik bu ışlılı dünyanın sadece pasif bir eşlikçisi haline gelirken, aynı zamanda çağımızın insan sorunu olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Çağımız hızlı bir ilerlemeyle değişirken, insan doğa ile kurduğu ilişkide giderek yalnızlaşmış ve kendini kendi ürettiği yanılısama dünyasına hapsetmiştir. Tekniğin kolaylaştırıcı ve huzur veren dünyasında kendini “mutlu” bulan insan, sanatı da teknik gelişmeye kurban etmiştir. Bu kurban edilmenin sonunda müzik de bu yok oluştan payını almıştır.

Çalışmalarında insan ve insanla ilgili sorunları ele almış bir filozof olan Nietzsche, insanın sanat ve müzikle olan ilişkisi üzerine de etraflı şekilde düşünmüş ve bu alanda eserler vermiştir. Nietzsche'nin, insanı ve insan yaşamını ana sorun olarak ele alırken sanatı ve özellikle müziği de incelemesi gelişigüzel bir ilgi olarak kalmamıştır. Onun bu yönelimindeki asıl neden, sanatın ve müziğin insan ve insan yaşamıyla olan sıkı ilişkisidir. Nietzsche, bu çalışmalarında geçmişteki örnekler üzerinde durarak, kendi dönemini de içine alan ve bugüne uzanan saptamalar yapmıştır.

Bu bağlamda Nietzsche'yi sanata ve müziğe yönlendiren, sanatın ne olduğunu anlamaya yönelten şeyin önemli ölçüde insanın düşüşü, “modern insan”ın durumu olduğu söylenebilir.

Günümüzde insanın ve müziğin durum nedir? İnsan ve insanın sanatla olan ilişkisi nedir? Nietzsche'in yaşadığı dönemde, 19. yüzyıl “Avrupa insanı” için

söylediklerini de göz önüne alarak günümüzdeki insana, yaşama ve sanata baktığımızda, insan- yaşam-sanat üçlüsü, üzerine düşünülmesi gereken önemli bir konu olarak görünmektedir.

Günümüzde insana ve onun yaşam tarzına bakıldığında, durum daha da kötüye gitmiş gibi gözükmekte, bu kötüye gidiş bir anlamda Sisypnos'un durumuna benzer bir duruma bürünmektedir.

Bilindiği gibi Sisypnos, tanrılarla boy ölçüşmeye kalkıştığı için tanrılar tarafından cezalandırılmıştır. Tanrılarla boy ölçüşmeye kalkışmak büyük bir suçtur ve bu suçun mutlaka bir cezası olmalıdır. Sisypnos'un cezası, koskoca bir kayayı yokuş yukarı taşımaktır ve yokuşu tırmandıktan sonra kayayı tekrar aşağı yuvarlamaktır. Her defasında taş tekrar ve tekrar yokuş aşağı yuvarlanır. Sisypnos aynı eylemi sonsuza kadar tekrarlar. (Erhat, 1989) Bu (efsanevi) eylemin sürekli tekrarlanması bize insanla ilgili bir kısır döngüyü anlatır. Sürekli tekrarlanan bu kısır döngüde insan bu eylemden -ya da cezadan - kaçmanın yollarını aramaz, bunu kabullenir ve sanki sadece o eylemin tekrarlayıcısı olarak var olmaya başlar. Bu durumda insan, sürekli olarak tekrarlanan bu eylemi yaşamının amacı olarak duyumsar. Yaşam, burada sadece bir kayayı yokuş yukarı taşımak olarak görünür insanın gözünde.

Günümüzde “modern insan”ın durumu, “anlamsız çalışma” bağlamında bir kısır döngünün içinde olmak bakımından Sisypnos'un durumuna benzetilebilir. Bu noktada insanın varlık yapısını araştıran Mengüşoğlu'nun çalışmalarında önemli bir yer tutan felsefi Antropolojik görüşüne göre, bu durumu “çalışma fenomeniyle” açıklamamız mümkündür. Mengüşoğlu “çalışmayı” ikiye ayırır. Bunlardan ilki “anamlı çalışmadır”, ikincisi ise “anlamsız çalışma” ya da “anlamdan yoksun



çalışma”dır. Anlamalı bir çalışma değerler bakımından yüksek bir çalışmadır, Mengüşoğlu’nun deyiimiyle “yüksek değerler tarafından yönetilen bir çalışma”dır, böyle bir çalışmanın içinde olunca insan büyük bir sevinç duyar, böyle bir çalışmayı insan benimseyerek gerçekleştirir, artık “çalışma, onun bir varlık tarzı olur” (Mengüşoğlu, 1988). Anlamdan yoksun bir çalışma ise Mengüşoğlu’ya göre sevilen, benimsenen bir çalışma değildir çünkü, bu çalışmayı belirleyen “araç değerler”, “yarar sferi” değerleridir. Mengüşoğlu bu durumu şöyle anlatır:

Zamanımızda fabrika ve büro işlerindeki çalışma, birçok hallerde anlamını kaybeden, mekanikleşen, otomatlaşan bir çalışma haline gelmiştir. Bu yerlerdeki çalışmanın insanın üstündeki etkisi olumsuzdur. Çünkü bürolarla fabrikalarda veya buna benzer yerlerde insan daima aynı işlerde ya da hemen hemen aynı kalan işlerde çalışıyor. İnsanın inisiyatifini elinden alan böyle bir çalışma tarzı, anlamını kaybeden, anlamdan yoksun olan bir çalışma niteliği kazanır. Çalışma anlamını yitirince, insan için bir yük olur; insan onun altında ezilir (Mengüşoğlu, 1988, s.169).

Mengüşoğlu’nun çerçevesini çizdiği bu bağlamda, “modern insan” da anlamsız bir çalışmanın içinde bulur kendini. Böylelikle bir şekilde kendisini, içinde bulunduğu endüstriyel toplumun sıkı sıkıya örgütlenmiş iş bölümünde işlevsel kılar. Belirlenmiş mesai saatleri arasında tıpkı Sisyphos gibi gidip gelir; sabah servise biner ve akşam yine aynı servisle evine ya da “mutlu” yuvasına geri döner. İnsan sanki çalışmak için yaşar olmuştur. İnsan çalıştıkça kendini özgür olduğu yanılgısı içinde bulur. Bu kısır döngünün içinde insanın *sözde özgürlükleri* vardır. İnsan, ihtiyaçlarını karşılamada kendini özgür hisseder ama Marcuse’e göre “bu

*ihtiyaçlar, içinde yaşadığımız toplumsal kurumlar ve onların çıkarları tarafından belirlenmiştir” (Marcuse, 1968).*

Bu ihtiyaçlar hiçbir zaman bireyin ya da modern endüstriyel toplumlarda yaşamaya çalışan insanların kontrolünde değildir. Bu, onlara dışarıdan verilir ve bu yolla bireyin, topluluğa ve düzene uyumlu hale gelmesi sağlanır. Her şey kültür, bilim, sanat ve diğer etkinlikler topluluğun çıkarları doğrultusunda belirlenir ve şekillenir. Birey belirlenen bu kalıplar içinde düşünür ve yaşamını öyle yorumlar. Bu toplumda her şey yeniden ve yeniden üretilir, bunların başında gerçeklik gelir. Baudrillard, “sanal gerçeklik” olarak adlandırdığı bu durumun her an ilişkide olduğumuz gerçeklik alanı ile ilgili olduğunu vurgular:

Bu yepyeni Sanal Gerçeklikle birlikte simülasyon girişiminin en son evresine girmiş bulunuyoruz. Bu evrende karşımıza her türlü illüzyonun köküne kibrit suyu eken, teknoloji ürünü yapay bir dünya çıkıyor. Bu öylesine gerçek, hipergerçek, işlemsel ve programlanmış bir dünyadır ki, gerçek olmasına bile gerek yoktur, dolayısıyla bir alternatifi olması söz konusu değildir (Baudrillard, 2010, s.173).

Böylece insan tümüyle yapma olan “sanal bir gerçeklik” tarafından çepeçevre kuşatılmış durumdadır. Günümüzden bir örnekle açıklamak gerekirse, internet, cep telefonunun, bilgisayarın vazgeçilemezliği bizi “sanal gerçekliğe” bağımlı hale getirmiştir. Çalışmadan arta kalan eğlence dünyası da aynı şekilde yapay bir dünyadır. Boş zamanlarımızda kendimizi dışarı, bir eğlence dünyasının içine atarız. Bu noktada Horkheimer ve Adorno şunları söylemiştir:

Eğlence geç-kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır ve mekanikleştirilmiş çalışma süreciyle yeniden başa çıkmak için bu süreçten kaçmak isteyenlerce aranmaktadır. Ancak bu mekanikleştirme tatilci ile mutluluğu üzerinde öyle bir otorite kurmuştur ki, çalışma sürecinin taklitleri dışında onun başka bir şeyle karşılaşmasını önlemek için eğlence metalarının fabrikasyon üretimini ayrıntılarıyla belirlemektedir... Fabrika ve bürodaki çalışma sürecinden kaçmak, sadece boş zamanlarda bu sürece intibakla mümkündür (Horkheimer, Adorno, 1996, s.27).

Genel durumuyla teknolojinin belirlediği bu dünyada sanatın konumu, alanı, varolama tarzı da değişmiştir. Artık sanat, fabrikalarda üretilmektedir ve sanat yapıtları da alınan- satılan metalara dönmüştür. Sanatın ve insanın sanatla ilişkisinin günümüzdeki durumunu Adorno ve Horkheimer “kültür endüstrisi” kavramıyla ifade etmiştir. Bu kavram özünde çok organize bir yapıyı ifade etmektedir:

Endüstriyel kültürün ilkesi, bir yandan tüm tüketici gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, öte yandan da bu gereksinimleri insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak biçimde yaşamasını düzenlemektir. Kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmakla kalmaz, bunun da ötesinde, tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder... Kaçmanın, tıpkı kocaya kaçmak gibi, kişileri çıkış noktasına götüreceği baştan bellidir. Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da arttırır (Adorno, 2007, s.75).

Burada dile getirildiği gibi insan yalnızca tüketici olarak vardır. İnsanın varlığı, sadece onun tüketme eylemine indirgenmiştir. Tüketen insan yaratıcı değildir çünkü onun varlığının amacı tüketme eylemi üzerine kurulmuştur.

Öte yandan, “kültür endüstrisi” olarak adlandırılan bu yapay dünyada sanat yapıtları ise yeniden üretimin verdiği teknik kolaylıkla, Benjamin’in ifade edişiyle “aura”sını yitirmiştir. Benjamin’in ortaya koyduğu bu kavramın özü, sanat yapıtının biricik olma özelliğini yitirmiş olduğunu ifade eder. *“Benjaminin aura kavramıyla kastettiği en basit şekilde muhtemelen “yaklaşmazlık” şeklinde tercüme edilebilir... Benjamine göre, aura’nın varlığı ile tanımlanan alımlama, biriciklik ve sahlilik gibi kategorileri gerektirir. Ama bu kategoriler, (sözgelimi sinema gibi) röprodiksiyon üzerine kurulu bir sanatta anlamını yitirir”* (Bürger, 2004, s.72).

Buradan da anlaşılacağı üzere, Benjamin’e göre sanat yapıtları artık eski gücünü yitirmiştir. Sanat, tekniğe boyun eğmiş sanat yapıtında varolan “aura”yı yok etmiştir. Kaçınılmaz bir şekilde müzik de bu süreçte kendi payına düşeni almıştır. Kültür endüstrisinin ürettiği bir ürüne dönüşerek eğlence kültürünün bir ögesi olmuştur. Bu konuda Adorno’nun analizi çok dikkat çekicidir. Adorno, ciddi müzik ve popüler müzik -özelinde Amerika popüler müziği- arasında bir ayırım yaparak, popüler müziğin temel özelliğinin “standart”laşma olduğunun altını çizer:

Ciddi müziğin popüler müzik üzerine açık bir yargıya ulaşabilmek için popüler müziğin temel özelliğine tam anlamıyla dikkat etmemiz gerekir: Bu özellik standartlaşmadır. Popüler müziğin bütün yapısı standartlaştırılmıştır, standartlaşmıymayı savuşturma çabası gösterdiği yerde bile... En iyi bilinen kural, koro, otuz iki ölçü çizgisinden (bar) oluşur ve ranj, tek oktav ve tek notayla sınırlıdır... Hepsinden önemlisi, beğenilen her parçanın harmonik temel taşı; her bölümün başlangıcı ve sonu, standart düzendeki vuruşları yapmalıdır. Armonik olarak oraya giren her ne olursa olsun bu sistem en ilkel armonik hususları vurgular (Adorno, 1999, s. 69).

Adorno'nun yaptığı bu teknik analiz standartlaşma olgusunu çok güzel bir biçimde açıklar. Bu gün standartlaşma olgusu, üretilen popüler müzik yapıtlarında çok kolay bir şekilde gözlenebilir. Popüler müziğin, armonik bakımdan herkes için, Adorno'nun deyişiyle “müzikal yönden eğitim almamış bir dinleyici” için anlaşılabilirliği yani onun için “doğal” sayılabilecek durulukta olması gerekmektedir. İnsanlar bu müzik aracılığıyla tam bir “eğlenme” halinde olmalıdır yani popüler müzik bir “boş zaman”ı doldurma işlevi görür. İnsanı sadece eğlendirir:

İnsanlar eğlenmek ister. Tamamıyla yoğun ve bilinçli bir sanat tecrübesi, ancak yaşamları onları böylesine sıkıntılara sokmayan, boş zamanlarında hem sıkılmaktan hem de çaba göstermekten azat olmuş insanlarca mümkündür. Tüm ucuz ticari eğlence alanı bu iki isteği yansıtır. Dinlenmeye sevk eder, çünkü kalıplaşmış ve önceden özetlenmiştir. Kalıplaşma ve önceden özetlenmiş olmak; kitlelerin psikolojik dünyalarında onların katılım çabasından (dinlenme ve gözlem çabasından) kurtarma işine yarar – ki bunlar olmadan hiçbir sanat kavrayışı olmaz (Adorno, 1999, s. 73-74).

Bu durum insanın yaratıcı gücünün düşüşüdür, yaşamının sönüşüdür, yaratamayışının, yaşam enerjisinin boşa harcanmasıdır. Böyle bir durumda yaşam yoktur, insan ölüdür.

Nietzsche'nin 19. Yüzyılda, Adorno'nun 20. Yüzyılda sanat ve müzik kapsamında insan için saptadığı bu durum 21. yüzyılda da yeni biçimlere bürünerek devam etmektedir. 21. yüzyılda insan, “kültür endüstrisi” içinde yaratıcılığını adeta yitirmiştir. Oysa insanda düşünsel ve sanatsal anlamda yaratıcılık potansiyelinin olduğunu düşünen Nietzsche, insanın bu yönünün önemini göstermek istemiştir.

*Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe* adlı çalışmasında bunu derin ve kapsamlı bir biçimde işlemiştir. Sokrates öncesi dönemde trajik dediği bir kültürün olduğunu söylen Nietzsche, 21. yüzyılda insanın, hem yaratıcılıktan hem de doğadan uzaklaşmış olduğuna vurgu yapar. Bu anlamda insan bir çöküş içindedir.

Nietzsche'ye göre 19. yüzyılda insan çökmüştür. Nietzsche'nin gelecekteki dünya için önceden gördüğü sorun 19. yüzyılda Avrupada ortaya çıkan durumun daha da yaygınlaşacak olmasıdır, başka deyişle “modern insanın” veya “çökmüş insanın” var olmasıdır. Nietzsche, “modern insan” dediği bu insandan değil ama insandan umutludur. Nietzsche insanda gördüğü bu umuttan dolayıdır *Böyle Söyledi Zerdüşt* adlı eserinde, bir sabah mağarasından çıkan Zerdüşt'ü şöyle konuşturur:

Ey, sen büyük yıldız! Aydınlattıkların olmasaydı, ne olurdu mutluluğun? On yıl boyunca buraya, mağarama geldin; kendi ışığından da bu yolu aşmaktan da usandırdın, ben olmasaydım, kartalım yılanım olmasaydı. Oysa biz her sabah beklerdik seni, hafiflettik yükünü ve kutsadık seni bu yüzden. / Bak! Ustam bilgeliğimden, tıpkı fazla bal toplamış arılar gibi; uzanacak eller gerek bana...Bu yüzden inmeliyim derinliklere: tıpkı senin akşamları denizin ardına geçip, yeraltı dünyasını da aydınlatman gibi, ey zenginler zengini yıldız! Senin gibi batmalıyım ben de, aralarına inmek istediğim insanların deyişleriyle (Nietzsche, 2008, s. 9-10).

Güneşin aydınlattığı yeryüzü, içinde barındırdığı birçok canlı ile Zerdüşt'tün ayakları altındadır, bu canlılar arasında insan da vardır, Zerdüşt uzun zamandır mağarasındadır ve insanlar arasına inmenin zamanın geldiğini düşünür. Tekrar “insan olmak” istiyordur Zerdüşt. Bunun için Zerdüşt yola koyulur ve bir şehre ulaşır, şehrin pazar yerinde “ip cambazının” bir gösteri yapacağı duyurulmuştur (Nietzsche, 2008).

Zerdüşt bütün bunlar karşısında suskunluğunu bozar ve şöyle seslenir orada bulunanlara; “*Siz e üst insani öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir onu aşmak için siz ne yaptınız? / Şimdiye dek tüm varlıklar kendilerinden üstün bir şey yarattılar: ama siz bu büyük taşkının cezri olmak insanı aşmak yerine hayvana geri dönmek mi istiyorsunuz?*” (Nietzsche, 2008, s. 12). Zerdüşt yeryüzünün anlamı olarak “üst insanı”ndan söz eder ve insanlara “yeryüzüne bağlı kalmalarını” söyler. 19. yüzyılda insana bu sesleniş, gelecekte insan için daha da tehlikeli olacağını düşündüğü “çöküntüye” karşı bir uyarıdır. Böylece 19. Yüzyıl Avrupa insanını “çökmüş” olarak gören Nietzsche bu durumun nedenini araştırmıştır.

Nietzsche’nin, “19. yüzyıl modern insanı” tıpkı pazar yerinde, ip cambazını seyreden ve hayvanlığa “geri dönen” insanlar gibidir. Ona göre “19. yüzyıl modern insan’ı çökmüş insan”dır (Kuçuradi, 2009). Çöküntü ise “... değer yargılarının büsbütün soysuzlaşması, insanın biopsişik bakımdan soysuzlaşması demektir” (Kuçuradi, 2009).

Nietzsche, trajik olan yaratıcılık bağlamında sanatın ve müziğin insan için önemini eski Yunan dünyasına bakarak belirler. Eski Yunan dünyasında şairler, şiirlerini müzik eşliğinde okurlardı. Müzik, anlatımı güçlü kılıyor ve etkiyi artırıyordu. Bunun içindir ki şairler ilham perisi olan “Musala”ra seslenir ve onlardan yardım talep ederlerdi. Örneğin Hesiodos, Theogonia adlı eserinin giriş kısmında Musaların ismini tek tek sıralar ama aralarında biri vardır ki onu tüm Musaların başı olarak görür: Bu Kalliope’dir. Güzel sesli anlamına gelen bu ilham perisi lirik şiirin esin perisidir. Ayrıca, Zeus’un bu dokuz kızından, yani Musalardan biri olan Euterpe, Dithyrambos’u esinler (Erhat, 1989). Dithyrambos, Dionysos için müzik eşliğinde

söylenen şiirlerdir ve tragedya buradan doğmuştur. Bu anlamda *tragedya* ve müzik arasında derin bir ilişki vardır.

Nietzsche'yi eski Yunanda şiir (tragedya) ve müzik üzerine yönelten etkenlerden birisi de onun müziğe olan ilgisidir denebilir. Nietzsche için müzik, her zaman çok önemli olmuştur. “Yazarlık yıllarının başlarında” Laserre'nin Nietzsche'nin müziği, “insan aklının gelişiminde ve insan ruhunun oluşumunda” daima ön planda tuttuğunu belirtir (Laserre, 2007). Ayrıca onun müzisyen olduğu da bilinen bir özelliğidir.

Friedrick Ritschl, Nietzsche'nin 1869 yılında Basel Üniversitesine profesör olarak atanmasıyla ilgili olarak yazdığı tavsiye mektubunda, Nietzsche'nin niteliklerinden bahsettikten sonra onun aynı zamanda yetenekli bir müzisyen olduğunu da ekler; “... *Bir tür fenomen resmi çizdiğimi söyleyeceksiniz; evet doğru, bir fenomen o; bu arada sevimli ve mütevazı. Aynı zamanda yetenekli bir müzisyen, ama bunun konumuzla pek ilgisi yok*” (Aktaran, Sloterdijk, Cogito, 2001, s.68).

Öte yandan Nietzsche, 1851 yılında annesinin hediye ettiği piyano ile birlikte ilk müzik derslerine başladığı bilinmektedir (Crepon, 2001). Ancak çocukluğundan itibaren müzik ile kurduğu derin bağın çalışmalarında ve insanı tanımlamada etkisi de göz önünde bulundurulmakla birlikte, Nietzsche'nin düşüncelerinin biçimlenişinde ve insana kökten bağlı olan sanat görüşünün oluşumunda müziğin bundan öte bir anlamının olduğu görülmektedir.

Nietzsche için müziğin işlemi hiçbir zaman görünümleri taklit etmek, onlara eşlik etmek değildi. Hele eğlencenin aracı hiç değildi. Müziğin diozonik bir karakteri vardı ve bunu katbetmemeliydi. Ona göre müzik (sanat) her zaman yaşama hizmet etmeli ve trajik insanın önünü açmalıydı.



İnsan yaşamında etkin bir sanat türü olarak müziğe ayrı bir önem veren Nietzsche'nin sanat görüşü ve bu görüşte müziğin yerinin ne olduğu bu çalışmada açıklanmaya çalışılacaktır.

Bu amaçla Nietzsche'nin "Müziğin ruhu"ndan doğan tragedya olarak sanat anlayışı ve bununla kökten bağlantılı insan görüşü arasındaki ilişki belirlenmeye çalışılacaktır. Tezin birinci bölümünde, Nietzsche'de varolan sanat tarzlarının birbirleriyle olan benzerlikleri karşılaştırılarak açıklanmaya çalışılacaktır. Apolloncu ve Dionysoscucu sanatın birlikteliğinden doğan "trajik" sanat tarzının özellikleri belirlenecektir.

Tezin İkinci Bölümünde, "Apolloncu", "Dionysoscucu" ve "trajik" sanat tarzları ve müzik arasındaki ilişki incelenecektir. Bu bağlamda, eski Yunan sanatında müziğin fonksiyonu, müzik ve şiir sanatı arasındaki yakın ilişki ele alınacaktır. Özellikle Dionysoscucu müzik ile Nietzsche'ye kaynak olan Schopenhauer'in müzik görüşü arasındaki paralelliğe değinilecektir.

Üçüncü Bölümünde, müziğin mitos yaratan gücü ve ondan doğan "tragedya" ile müzik arasında kurulan ilişki üzerinde durulacaktır. Bunun ardından Nietzsche'nin insan görüşü ele alınacak, bu görüşte yer alan insan tipleri üzerinde durulacaktır. Sanat, insan ve yaşam arasındaki ilişki göz önüne alınarak, bu ilişkiye günümüzdeki ilgisinden bakılacaktır.

## I. BÖLÜM

### NIETZSCHE'DE SANAT TARZLARI

İnsan ve yaşamla ilgili sorunları ana konu olarak ele alan Nietzsche'nin düşüncelerinin bütününde sanatın ayrı bir yeri ve önemi vardır. Nietzsche'nin sanat görüşünün temelinde yer alan iki sanat tarzına geçmeden önce Nietzsche'nin sanata bakışını ve onun için ne anlam ifade ettiğini yakından görmeye çalışalım. Öncelikle, Nietzsche için sanat “değerler” arasında bir “değer” dir. Nietzsche'in “değerler” kavramıyla dile getirmek istediği şey “*bütün insan başarılıları, en dar anlamından en geniş anlamına kadar bütün insan başarıları, insanın her şeyi – düşünceleri, ülküleri, bilimi, sanatı, felsefesi, dini, moralları, tarihidir*” (Kuçuradi, 2009). Nietzsche'nin düşünceleri, sanat kavramından çok “sanat yapmanın” kendisidir, sanat etkinliğidir.

Bu durumda Nietzsche için sanatla ilgili asıl soru şudur: Sanat neyi amaç edinir, insan sanat yoluyla neyi “değiştirmek” ister? (Kuçuradi, 2009, s.15) “*Sanat insanın realiteyi değiştirme çabasıdır. Ancak realiteyi değiştirme çabası ihtiyacı göre farklı nedenlere dayanabilir: “sanat realiteyle yetinmemenin bir sonucu mudur? Yoksa tadı lanmutluluk için teşekkürün dile gelmesi mi? Birinci durumda sanat romantik sanat, ikinci durumda ise ışık çemberi ve dithyrambos, kısaca tandrılaştıransanattır*” (Kuçuradi, 2009, s.125).

Burada “ikinci” durumdaki sanat, “doluluğun”, “canlılığın”, “kanın” ortaya koyduğu bir sanattır. “*İki durum vardır ki, sanat bir tabiat kuvveti gibi insanda ortaya çıkar, istese de istemese de onu emrine alır: bir yandan visionun zoru olarak,*

*diğer yandansa orgiasmusun zoru olarak. Her iki durum normal hayatta da görülür, ama daha zayıf bir şekilde: rüyada ve sarhoşlukta” (Aktaran Kuçuradi, 2009).*

Nietzsche için sanat, Kuçuradi'nin deyişiyile “*Rüyada olduğu kadar, sarhoşlukta da realite değişir, idealize olur çok defa: rüya ve sarhoşlukta – sanatla da- “yayın kırılmaması” sağlanır çok defa” (Kuçuradi, 2009). “H a k i k a t i n k a r ş ı s ı n d a y ı k ı l m a m a m ı z i ç i n s a n a t v a r d ır” (Aktaran, Kuçuradi, 2009 s. 126). Megill'in yorumuyla söylenirse, Nietzsche'ye göre aynı zamanda “içinde yaşadığımız dünya da “sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır...” (Megill, 2008).*

Megill, Nietzsche'ye göre dünyanın kendisinin de bu yolla yani sürekli yaratma yoluyla “sanat yapıtı”na dönüştüğünü söyler ve böylece içinde yaşadığımız dünyaya “estetik bir gerçeklik” yüklediğimizi belirtir:

Dünyanın kendisine salt estetik bir gerçeklik atfetmeye Nietzsche'nin estetizmini oluşturan iki uğraktan birincisi olarak bakılabilir. Nietzscheci konumun psikolojik cazibesini galiba daha iyi açıklayan ikinci uğraksa ters yönde bir dünyadan uzaklaşma hareketidir. Çünkü estetik perspektif kendisine bağlı olanları dünyevi gerçeklikten, bireye ket vurmaya çalışan bütün güçlerden kurtarma iddiasındadır (Megill, 2008, s. 108).

Nietzsche, yine Megill'in deyişiyile “bu dünyanın insan tarafından yaratılmış olduğunu” söyler, ancak bu insan tarafından yaratış bir “sanatçı olarak” (Megill, 2008, s.144) yaratmaktır. Megill Nietzsche'nin bu konudaki düşüncelerini bizlere şöyle aktarır: “Biz sanatçılar” der Nietzsche. “*Biz doğal olanı umursamayız. Ay çarpmıştır, Tanrı çarpmıştır bizi. Tepe diye değil düzlük diye gördüğümüz,*

*sığınağımız diye gördüğümüz tepelerde, yorulmak nedir bilmeden, ölüm sesizliğiyle dolaşırız” (Aktaran, Megill, 2008, s. 145).*

Demek ki Nietzsche’ye göre sanat dünyayı sürekli olarak yaratma etkinliğidir. Megill, bunu Nietzsche’nin şöyle ifade ettiğini belirtir: *“sürekli olarak daha önce ortada olmayan bir şey oluştururuz: Değer biçmelerden, renklerden, vurgulardan, perspektiflerden, ölçeklerden, olumlamalardan oluşan, sonsuzca büyüyen bir dünyadır bu” (Aktaran, Megill, 2008, s. 145).*

Bütün bu anlatılanların ışığında, Nietzsche’nin sanata özel bir önem verdiğini söylemek mümkündür. Nietzsche başlıca iki sanat tarzını belirler. Bunlar Apolloncu ve Dionysosçu sanattır ve bu iki farklı sanat tarzını da şöyle anlatır:

Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız:...Yunan dünyasında kökene ve hedeflere göre yontucunun sanatıyla, Apolloncu olanla, müziğin görsel olmayan sanatı, Dionysosçu olan arasında muazzam bir karşıtlık bulunduğu ilişkin bilgimiz, onların bu iki sanat tanrısına, Apollon ve Dionysos’a dayanır (Nietzsche, 2005, s.26).

Nietzsche işte temelde insanda varolan birbirinden böyle farklı olan bu “iki dürtünün” bazen bir karşıtlık içinde bulunduğunu ve bazen de “yan yana” varolduğunu söyleyerek şöyle devam eder:

Birbirlerinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana varolur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyumsuzluk içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlarla uyarırlar, o karşıtlığın, ortak “sanat” sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen “istenci”nin metafizik bir harika edimiyle, birbirleriyle çiftlenmiş görününceye ve bu çiftlenmede Attika tragedyasının hem Dionysosçu hem de Apolloncu sanat yapıtını üretinceye kadar (Nietzsche, 2005, s. 25-26).

Sanatta böylesine farklı bir anlam gören ve sanatın “işlev”ini bu şekilde belirleyen Nietzsche’nin, temel aldığı iki sanat tarzını yakından tanımak için ilk olarak, sanat görüşünü ve bu görüşte müziğin yerini anlamak için, onun iki sanat tarzını yakından tanımak uygun olur.

### **1.1. Apolloncu Sanat**

Apolloncu sanatın Nietzsche için ne ifade ettiğine geçmeden önce Apollon’un Yunan tanrılarının düzenindeki yeri ve önemi üzerinde biraz durmak yerinde olur. Bilini diği gibi Apollon, Leto ile Zeusun oğludur. “*Titan kızı Leto ile baştanrı Zeus’un birleşmesinden doğmuştur Apollon ve onun kız kardeşi Artemis*” (Erhat, 1989). Bugüne kadar Tanrının adı ile ilgili bir çok tartışmalar yapılmış olmakla birlikte kaynaklarda Apollon adının Yunanca olmadığı belirtilir. Yunanlılar Apollonu anlatabilmek için ona bir ad takmışlar ve Phoibos demişlerdir:

İlkçağdan beri bu adın köken ve anlamını açıklamak için boşuna çabalar gösterilmiş: “Apollon” yani cezalandırmak, ya da “apello”, defetmek, kötülüğü önleyip korumak anlamına gelen fiillerden, ya da başka köklerden türemiş olduğu ileri sürülmüştür. Ne var ki Yunanalılar bile bu adı anlamamış olacaklar ki bir ek ad takmışlar ona: Phobios demişler. Phoibos’un anlamı belli, parlak demektir ve tanrının ışık saçana ydınlık varlığını dile getirir (Erhat, 1989, s. 48).

Anadolu’lu bir tanrı olan Apollon’un, Anadolu’nun Lykia bölgesinde yer alan Patara’da kentinde doğduğu bilinir ve bu yüzden de bu bölgede yapılan arkeolojik çalışmalar bu düşünceyi onaylar şekilde gelişir:

Lykia’da sürdürülen arkeolojik araştırmalar bu tezi gün geçtikçe pekiştirmektedir. Ksanthos, Patara ve bir çok anıtları gün ışığına yeni çıkartılıp, Apollon’la Artemis’in anası Leto’nun bölgede büyük bir yer tuttuğunu açığa vuran Letoon kutsal merkezi bu üç tanrının Anadolu topraklarına ne denli kök saldığını kanıtlar (Erhat, 1989, s. 50).

Apollon Musa’ları yöneten sanatın tanrısı olarak nitelendirilir. *“Apollon Musa’ların yöneticisi, çalgıyı ve ezgiyi, şiir ve dansı, kısacası her türden sanatı esinleyen büyük yaratıcı tanrıdır”* (Erhat, 1989, s. 50). Apollon aynı zamanda başka bir “sanatı” da insanlara sunar. Bu da, “geleceği öngörme” sanatıdır. Bu sanat aracılığı ile kadın ya da erkek olan kimi kişiler ya da kâhinler gelecekte haber vererek Yunan dünyasına yön vermişlerdir. Bu kâhinlerin en ünlüsü Delphoi’de bulunan kahin Pythia’dır. Ondan sonar bir diğer önemli kahin Sibylla gelir. Sibylla’nın, tek bir kahin midir yoksa Anadolu’da varlığını sürdürmüş kahinlere verilen genel bir ad mıdır, bu hâlâ tartışılmaktadır. Tarquinius Superbus zamanında Sibylla’nın kehanetlerinin yazıldığı üç kitap Roma’ya getirilir ve İüpiter Capitolinus tapınağına konur (Erhat, 1989). Romalılarda devleti ilgilendiren her konuda bu kitaplara başvurur ve ona göre hareket ederlerdi. Bu yolla bir çok merkez oluşmuş ve burası antik dünyada “biliciliğin merkezi” konumuna yükselmişti. Bu merkezlerden biri ve en ünlüsü Delphoidir. Işığın, sanatın ve kâhinlik sanatının tanrısı olmasıyla Apollon, eski yunan dünyasında önemli bir yere sahipti. Apollon’a ait özelliklerin anlatıldığı bu bölümden sonra, Nietzsche’de Apolloncu sanatın ne anlam ifade ettiği üzerinde durarak konuyu bu bağlamda açıklamak gerekir.

Nietzsche'nin hem sanat görüşünde hem de trajik kavramında Apollon'un önemli bir işlevi vardır. Yukarıda belirtilen özelliklerinin yanında, Apollon'un "geleceği gören", "bilici" kâhin olma özelliği önemlidir onun için. Bundan dolayı Apollon ile ilgili şunları söyler:

...: tüm yaratıcı güçlerin tanrısı olarak Apollon, aynı zamanda kahin tanrıdır. Kökleri gereği "ışıldayan", ışık tanrısı olan Apollon, içsel düşlem – dünyanın güzel görünüşüne de hükmeder. Bu durumların, boşluklar halinde anlaşılabilen gündelik gerçeklik karşısındaki daha üstün hakikiliği, mükemmelliği, sonra uykuda ve düşte iyileştiren ve yardım eden doğanın derin bilinci, aynı zamanda kehanette bulunma yeteneğinin, ve genel olarak yaşamın olası ve yaşanmaya değer kılınmasını sağlayan sınırların simgesel benzeridir (Nietzsche, 2005, s. 27-28).

Bütün bunlarla birlikte, Nietzsche Apollon'da eksik olan bir yönde görmektedir. Onu da şu şekilde dile getirir:

Ne ki, düş görüntüsünün, hastalıklı bir etkide bulunmamak için aşması gereken –aksi halde görüntünün kaba gerçeklik bizi aldatacağı - o hassas çizgi de, Apollon'un imgesinde eksik olmaz: o ölçülü sınırlandırma, yabanıl heyecanların o özgürlüğü, sanatçı tanrının o bilgelik dolu dinginliği. Gözü, kökenine uygun olarak "güneş gibi" olmalıdır; öfkelenildiğinde ve hiddetle baktığında bile, güzel görünüşün halesi üstündedir (Nietzsche, 2005, s.28).

Nietzsche dile getirdiği bu eksikliği Schopenhauer'in şu düşüncesiyle destekler; "*Böylece, Schopenhauer'in Maya perdesine aldanmış insan hakkında söyledikleri, eksantrik bir anlamda, Apollon için geçerli olabilir*" (Nietzsche, 2008). Nietzsche gene Schopenhauer'dan alıntı yaptığı şu sözlere dayanarak Apollon'un bir başka özelliğine daha değinir:

Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indigi azgın bir denizde, bir gemici bir sandalın içinde, güçsüz teknesine nasıl güvenerek oturursa; yalnız insan da böylece sakince oturur, bir acılar dünyasının orasında, principium individuationis'e dayanarak ve güvenerek" (Nietzsche, 2005, s.28).

Böylelikle Nietzsche için Apollon açıklaması, tanımlaması Schopenhauer'un düşünceleriyle destekleyerek eksiksiz bir anlatımına kavuşturur:

Apollon hakkında, söz konusu ilkeye duyulan sarsılmaz güvenin ve bu ilkeye aldanmış olanın dingince orada oturusunun, Apollon'un en yüce anlatımını bulduğu söylenebilirdi, ve Apollon'un kendisi de, tavırlarından ve bakışlarında "görünüşi"ün tüm zevki ve bilgeliğinin, güzelliğiyle birlikte bize hitap ettiği, principia individuationis'in yüce tanrısal imgesi olarak tanımlanabilir (Nietzsche, 2005, s.28).

Megill, Apollon'un Nietzsche için olan özel anlamını şöyle belirtir: Apollon, "maya tülü" sayesinde "bizi varoluşun acımasız gerçeklerine karşı korumaya çalışır. Bizi "şenlikli yanılısamanın [Tauschung] sağaltıcı merhemiyile" iyileştirir. Bize "güzellik tülüyle uyumsuzluğun üzerini örtecek harika bir yanılısama [Illusion]" verir" (Megill, 2008, s.76).

Bundan dolayı Nietzsche, "Apolloncu kültür" dediği bir "kültür" tarzı üzerinde durur. Bu kısımda, Nietzsche'nin deyimiyile, "Apolloncu kütürün" "üzerine kurulduğu temelleri" görmeye çalışalım. Apollon'un kendisinde "cisimleşen dürtü" Olympos'u ve Olympos'lu tanrılar dünyasını yaratmıştır ve "Apollon'u da o dünyanın babası olarak kabul edilebiliri." diyen Nietzsche, açıklamasına şöyle bir



soruyla devam eder: “*Böyle parlak bir Olymposlu varlıklar toplumunu doğuran o muazzam gereksinim neydi?*”(Nietzsche, 2005). Sorduğu bu soruyu, bu noktada “Yunan halk bilgeliği”ne başvurmak ve Silenos ile Kral Midas arasında geçen efsaneyi hatırlamak yoluyla yanıtlar:

Der ki eski bir efsane, Kral Midas, bilge S i l e n o s’ u, Dionysos’un eşlikcisini, uzunca bir süre ormanda kovalamış ama yakalayamamış. Nihayet bir gün eline düştüğünde, sormuş Silenos’a kral, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu. Kaskatı ve kıpırtısız durarak susmuş daymon, kral tarafından zorlanıncaya kadar; sonunda kulakları çınlatan bir kahkahayla birlikte şu sözler dökülmüş ağzından: “Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılamazdır: doğmamış olmak, var o l m a m a k, h i ç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir – en kısa zamanda ölmek (Nietzsche, 2005, s. 35-36).

Bilge Silenos’un bu sözlerinden hareketle Nietzsche, “eski Yunan kültüründe yaşayan insanın, “varoluşun” korkunç yüzünü tanıdığını; bu durum karşısında “insanın yaşayabilmek için bunların önüne Olympos’taki parlak düş ürünü”nü koyduğunu söyler (Nietzsche, 2005, s.36). Bunu yaparken de sanatın gücünden yararlandıklarını belirtir:

Doğanın dev güçleri karşısındaki o muazzam güvensizlik, tüm bilgilerin üzerinde acımasızca hüküm süren o Moria, büyük insan Prometheus’un o akbabası, bilge Oidipus’un o korkunç yazgısı, Atreusoğulları soyunun üstündeki, Orestes’i annesini öldürmeye zorlayan o lanet; kısacası, orman tanrısının, efkarlı etrusklerin yıkımına yol açan mitsel ibretleriyle birlikte tüm o felsefesi – Yunanlılar tarafından, Olymposluların o sanatsal o r t a d ü n y a s ı aracılığıyla sürekli yeniden aşıyor, her halükarda perdeleniyor ve gözlerden gizleniyordu (Nietzsche, 2005, s.36).

Apollon işte bu tarz bir sanatın gücünü temsil ediyordu. Görünüşlerin parlak çekiciliği Olymposlu tanrılar düzeninin sanatsal bir ifadesi olarak güzel biçimler ürettiyordu. Bunu Nietzsche şöyle ifade etmiştir:

Yunanlıların, yaşabilmek için bu tanrıları en derin bir zorunlulukla yaratmaları gerekmiştir: Olympos'taki neşeli tanrılar düzeninin, başlangıçtaki dehşetli titanik tanrılar düzeninden, söz konusu Apolloncu güzellik dürtüsü sayesinde, yavaş geçişler halinde gelişmesinin izlediği yolu nasıl mı tasarlıyoruz: dikenli çalılarda güllerin açılması gibi ( Nietzsche, 2005, s.36).

“Dikenli çalılar”, acı içinde bir hayatı temsil ediyor gibidir ama bu çalının içinde yine de güzel görünümlü “güller” -tanrılar düzeni- açmaktadır. İşte bu güzel görünümlü güller, dikenlere, acıya katlanma gücü verir. *“Yoksa, bu kadar aşırı duyarlı, bu kadar deli dolu arzulu, böyle eşsiz a c ı c e k m e yeteneğine sahip bu halk, nasıl katlanabilirdi varoluşa, aynısını daha yüksek bir şanla çevrili bir biçimde tanrıların da yaşadığı gösterilmeliydi”* (Nietzsche, 2005, s. 36).

Apollon “plastik sanatları” temsil eder. Çünkü *“Apolloncu sanatın alanı görünümüdür, düşte, göz kapakları kapalıyken sanatsal yaratıda bulunan gözün ilahi dünyasıdır bu”* (Nietzsche, 2008). Apollon bu yönüyle “plastik sanatların ustasıdır”. Plastik sanatlar görünenle ilgilidir, görünenin biçim kazanması ve güzelliği, “göz”ü etkiler ve Apollon’un da tek istediği budur:

... Plastik sanatçının amacı, şeylerin sınırlarını çizerek biçimler ortaya koymaktır; ona kalırsa biçimsizlik, en çok kaçınılacak şeydir. Plastik sanatlar doğrudan doğruya gözle ilgilidir; ortaya koydukları, görünür şeylerdir, *phainomena’dır*. Sanatçıyla bu şeyler – ya da seyirciyle bu şeyler – arasındaki çizgi kesindir... Apollonun hedefi, her ne pahasına olursa olsun, biçimli, güzel görünüşleri kurtarmaktır (Kuçuradi, 2009, s.26).

Bizi bu düş dünyasının içine çeken plastik sanatlardan başka bir sanat olan “destan”dır:

“Apollonca sanatın alanını bakma, güzel olma, görünüm sınırlar: Düşte, göz kapakları kapalıyken sanatsal yaratıda bulunan gözün ilahi dünyasıdır bu. Bu düş haline bizi d e s t a n da sokar: biz açık gözlerle hiçbir şey göremeyiz, anlatıcının kavramlarla bizde oluşturmaya çalıştığı iç dünyamızdaki imgelerden haz duyarız” (Nietzsche, 2009, s.43-44).

Nietzsche’ye göre bu düş dünyasını, bu yanılsamayı yaratan Apolloncu kültürün “naif” sanatçısı olan Homeros’dur:

“Naif” olanla karşılaştığımız yerde Apolloncu kültürün en büyük etkisini görmeliyiz: bu kültürün her zaman önce bir titanlar imparatorluğunu yıkması, canavarları öldürmesi ve güçlü halüsinasyonlar ve eğlendirici yanılsamalar yoluyla, korkunç derinlikteki bir dünya görüşü ve en duyarlı acı çekme yeteneği karşısında galip gelmiş olması gerekir... Homeros’un “naifliği” ancak Apolloncu yanılsamanın eksiksiz zaferi olarak kavranabilir: bu, doğanın, niyetlerine ulaşmak için sık sık kullandığı bir yanılsamadır ( Nietzsche, 2005, s.38).

Kuçuradi etik ve ölçülülük kavramları üzerine olan çalışmalarında, Apollon’un bir başka özelliğini şöyle ifade eder:

Etik alanda Apollonun gerçekleşmesi, insanın ölçülülüğüyle olur. Apollonun Delphoi’da tapınağında *gnothi sauton* ve *meden agan* sözleri yazılıdır, insanı kendisiyle kendisi olmayan şeyler arasında sınır çizerek, kendisinin olanı başkalarinkinden ayırmakla, kendi kendisine sınır koymakla kendini bilebilir, kendi kendisi olabilir. Bu sınır, insanın kendi kendisi olması, aşırılıklardan sakınması, ortayol, hepsi Apollonun kendisidir (Kuçuradi, 2009, s.28).

Nietzsche, bize bunu birey üzerinden örnekleyerek anlatır. Burada bireyin önemi ölçülü olmakla ilgilidir, ölçülü olmak kendini bilmede yatar:

Bireyleşmenin bu tanrılaştırılışının, genel olarak buyrukçu ve talimatlar veren olarak düşünüldüğünde tek bir yasası vardır; bu da, bireydir, yani bireyin sınırlarının korunmasıdır Hellenci anlamıyla ölçüdür. Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de, kendilerini bilmelerini ister. Böylece, “Kendini bil” ve “Ölçüyü kaçırma!” istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla atbaşı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asıl düşman daymonlarıdır; bu yüzden Apollon öncesi dönemde, titanlar çağının nitelikleri oldukları ve Apolloncu dünyanın dışından, yani barbarlar dünyasından geldikleri için aşağılanırlar” (Nietzsche, 2005, s.40-41).

Apollon, kendi koyduğu ilkelerle hareket etmeyen herşeye direniş sergiler, onları yok sayarak, cezalandırma yolunu tutar çünkü “ölçü”yü ve “sınır”ı aşmaya çalışan herkes yerini ve “sınır”ını bilmelidir:

Prometheus, insanlara duyduğu titanca sevgi yüzünden akbabalar tarafından parçalanmak zorunda kalmış; Oidipus, Sfenks’in bilmecesini çözecek ölçüde aşırı bilgeliği yüzünden, kafa karıştırıcı bir kötülükler girdabına sürüklenmek zorunda kalmıştı: böyle yorumluyordu Delfoi tanrısı, Yunan geçmişini ( Nietzsche, 2005, s.41).

Silenos’un bilgeliğinin ortaya koyduğu hakikati örterek bir düş dünyası üreten Apolloncu sanat, kısa bir süre sonra başka yerden gelen bir tanrının gücü karşısında sarsılacaktır; bu Asia’dan gelen ve “barbar” bir tanrı olarak nitelenen Dionysos’dur.

## 1.2. Dionysoscu Sanat

Apolloncu sanat ve onun nitelikleri üzerine Nietzsche'nin düşüncelerini gördükten sonra bu bölümde, bir başka sanat tarzına, Dionysoscu sanat tarzına geçebiliriz. Nietzsche'ye göre Dionysos, Yunanlıların gözünde “barbar” ve “titanca” görünmüştür. Apolloncu Yunan dünyasına tamamen yabancı bu tanrının neden bu kadar “barbarca” ve “titan”ca görüldüğünü açıklamadan önce, “Dionysos kimdir?” sorusunu ele alalım:

Dionysos bir Lydia-Phrygia tanrısıdır, Homeros destanlarında düpedüz Asia diye anılan yöreden gelmedir. Bakkha'lar korosunun ilk sözü “Asia topraklarından geliyorum” ve “Tmolos'u aştım” deyimini, tanrının kendini tanıtmaya da tıpatıp uygundur: “Ben Lydia'nın altın ovalarından geliyorum. Daha sonra da Pentheus'la konuşurken, “Vatanım Lydia'dır” der Dionysos (Erhat, 1989, s. 102).

Dionysos bir “doğa tanrısı”dır; “... *topraktan fışkıran bitkileri ve bu bitkiler arasında insanı en çok etkileyenleri, yaşamına yön verenleri simgeler*” (Erhat, 1989). Doğanın “gücü”ne ve “sır”larına ermek isteyen insana Dionysos açmıştır yolu. Bunun için “şarap” ve “sarhoş”luğu kullanır, asma kütüklerinin yayılmasıyla bir başka aşamaya geçmiştir; şarabın elde edilmesiyle “*İnsan... yaratıcılığın kökeninde bulunan değişim yapma gücüne kavuşmuştur*” (Erhat,1989). Euripides'in “Bakkhalar” adlı tragedyasında Dionysos kendini şöyle anlatır:

Dionysos – İşte ben, Zeus'un oğlu Dionysos, Kadmos'un kızı Semele'nin yıldırım dolu şimşekler içinde doğurduğu tanrı, Thabai toprağına ayak basıyorum. Tanrılığımdan soyunup insan suretine girdim... Ben Lydia'nın altın ovalarından geliyorum, İran'ın güneşten kavru lan kırlarını, Baktria'nın uzun surlarını; Media'nın buzlarla örtülü topraklarını, saadet

diyarı Arabistan'ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, Barbar'larla Helen'lerin karışık yaşadığı, güzel hisarla süslü şehirleri dolaşım. Oralarda korolarımı topladım; dinimi, ayinlerimi öğrettim; Şimdi kendimi Helenlere tanıtmak istiyorum. Helen toprağında Bakkhaların keskin çığlıklarıyla çınlatığım, kadınlarının çıplak vücutlarını ceylan postlarıyla sarıp ellerine thyrosos'u, sarmaşıklı asayı verdiğim ilk şehir Thebai oldu (Aktaran Erhat, 1989, s.100).

Kendini bu şekilde ifade eden Dionysos, "Asia" topraklarında doğup Apolloncu kültürün egemenliğinde olan Yunan dünyasına gelmiş ve kendini "Helen" dünyasına tanıtarak, orada da kabul görmek istemiştir. Yunanlı için bu "barbar" tanrıyı kabul etmek o kadar kolay olmamıştır. Çünkü Bakkhaların "keskin çığlıkları" bir esirme hali yaratarak, Apollonik ölçülülük duygusunu yerle bir ediyordu. İşte, bu sebepten dolayı "Apolloncu Yunan"ın gözünde eski tanrılar düzenini çağırıştırıyor ve onun yarattığı etkiyi barbarca görüyorlardı. Bu barbarca görünmeyi Nietzsche şöyle ifade eder:

Dionysosçu o l a n ı n uyandırdığı etki de "titanca" ve "barbarca" görünmüştü Apolloncu Yunanlıların gözüne kendisinin de, o devrik titanlarla ve kahramanlarla iç dünyasında da akraba olduğunu kendisinden gizleyemedi. Daha da fazlasını duyumsamak zorunda kalmıştı: tüm varoluşu, bütün güzelliği ve ölçülülüğüyle, örtülü bir acı ve bilgi alt katmanına dayanıyordu ve yine o kaldırmıştı onun örtüsünü:...Dionysos şenliğinin cezbeli sesinin, gitgide daha çok çekicileşen büyülü tarzlarda nasıl çınladığını, bu tarzlarda, doğanın hazda, acıda ve bilgideki tüm a ş ı r ı ö l ç ü s ü n ü n , içe işleyen bir çığlık oluncaya kadar nasıl yükseldiğini:... "Görünüş" sanatlarının musaları, esriklik içinde hakikati söyleyen bir sanat karşısında sararıp soldular; Silenos'un bilgeliği, neşeli Olymposlulara karşı "Vah! Vah!" diye sesleniyordu! (Nietzsche, 2005, s.41).

Nietzsche için, Dionysos ile birlikte doğa yeniden canlanıyor ve insan doğa ile olan bağıny yeniden kuruyordu:

Dionysos'un büyüsyyle yalnızca insanla insan arasındaki bağı yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyula, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden. Yeryüzü gönüllü olarak sunar armağanlarını ve barış içinde yakınlaşırlar birbirlerine, kayaların ve çöllerin yırtıcı hayvanları. Çiçekler ve çelenklerle tepeleme kaplanmışır Dionysos'un arabası: onun boyunduruğı altında ilerler panterler ve kaplanlar (Nietzsche, 2005, s.29).

Böylelikle, insanlar arasındaki "tüm donuk düşmanca sınırlar yıkılmışır." Kendini "şarkı söyleyerek ve dans ederek" anlatır insan, "daha üst bir ortaklığın üyesi olarak" artık insan bir "sanatçı "değildir, bir "sanat yapıtıdır.": "*...tüm doğanın sanat gücü, ilk bir'in en üstün hazsal doyumunu için, burada esrikliğin ürperişleri arasında açınlamaktadır kendini*" (Nietzsche, 2005). Bir "maya örtüsü"yle yaratılmış bu "düş dünyası" Dionysos sayesinde "yırtılır", "lime lime" olur. "O, insanı "maya tülü"ne sarıp onu bütünüyle korkutucu ve acıklı varoluşunun acımasız gerçeklerine karşı koruyan tanrıdır. Apollon onlarsız yaşamamızı sürdürmenin mümkün olmadığı yanılısamalar yaratıyorsa, Dionysos da maya tülünü "parçalar" ve gerçekliğe doğrudan ve dolayimsız bir biçimde katılmanın yolunu açar" (Megill, 2008, s.75). Maya tülünün parçalanmasıyla, birey de onunla birlikte yok olmuştur. Nietzsche'ye göre böylelikle, güzel görünüşlerin yanılısamısından bir anda kurtuluruz. Dionysoscu sanat bize "*görünüşlerin ardındakileri ve ondan alacağıımız hazzı gösterir. Bu "varolmanın bengi hazzı"*"dır (Nietzsche, 2005):

Dionysosçu sanat da bizi varolmanın bengi hazzına ikna etmek ister: ancak bu hazzı görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aramalıyızdır. Ortaya çıkan herşeyin acılı bir yokoluşa hazır olması gerektiğini bilmeliyizdir; bireysel varoluşun korkucluduğunu görmeye zorlanırsınız – ve durup kalmamalıyızdır; metafizik bir avuntu, değişen figürler çarkın içine geçici olarak çeker bizi (Nietzsche, 2005, s. 111).

Nietzsche burada Dionysos'un beraberinde müziği getirdiğine dikkat çeker. Bu, "Homeroscu" Yunan dünyası için yeni ve duyulmamış bir şeydir. Dionysoscu müzik, Yunanlılar için daha önce hiç duymadıkları yeni tınlar getirmiştir. Oysa Dionysos'tan önce müzik, Yunanlılar arasında Apollonik bir sanat olarak tanınıyordu. "... *Dionysoscu müzik korku ve dehşet uyandırmıştır bu dünyada. Müzik açıkcası daha o zamanlardan Apolloncu bir sanat olarak biliniyordu; yine de tam olarak yalnızca, yaratıcı gücü Apolloncu durumların serimlenişi olarak böyleydi*" (Nietzsche, 2005, s.33).

Karşılaşan bu iki tanrıdan Apollon plastik sanatları temsil ederken, Dionysos'un müziği temsil etmesi Nietzsche için önemlidir. Dionysos ile müzik arasındaki ilişki farklıdır. Çünkü Dionysos kendini ancak müzikte gerçekleştirir. "*Dionizik olanın saf olarak gerçekleştiği sanat alanı müziktir. Müzikte – her ne kadar açılmalı müzik programları bunun tersini göstermek istiyorsa da – ne sınır, ne de görünüşü vardır. Dionizik insan, müzikçi, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar, temelde bulunanı konuşur*" (Kuçuradi, 2009, s. 28).



Nietzsche Yunanlılar'ın, bu "Asia"lı tanrıya uzun süre direnmiş olmalarını ama dirençlerinin kırıldığını belirtir. Bu durum da Nietzsche'nin, sanatta müziğin yeri bakımından neden Dionysos'a önem verdiğini şu sözleriyle anlamamız mümkündür:

Yeni gelen, güzel görünümün dünyasına getirilmiştir: ona Zeus ve Apollon gibi, en saygın tanrıların onurlarının büyük bir bölümü bağışlanmıştır. Asla bir yabancıyla dana fazla uğraşmamıştır. Bu açıdan bakınca, o da son derece yabancı biridir – her bakımdan yabancı – konuk olduğu evi yıkacak kadar güçlüdür. Tüm yaşam alanlarında büyük bir devrim başlar şimdi, Dionysos her yere, sanata bile nüfuz eder (Nietzsche, 2009, s. 65- 66).

Sonunda, Apollon'la buluşmaya gelen bu "Asya"lı tanrı Dionysos Yunan dünyasında kabul görmeyi başarmıştır. Apollon Dionysos'u kabul etmek istemese de yeni gelen bu tanrıya daha fazla direnemez, onu kabul eder ve onda varolan tüm özellikleri kendisiyle birleştirerek Dionysos ile arasında bir "kardeşler ittifakı" kurar. Nietzsche bu durumu şöyle ifade eder. "*Böylece gerçekten, Apolloncu ve Dionysoscu olan arasındaki zor ilişki tregedyada iki tanrının bir kardeşler ittifakıyla simgelenebilir: Dionysos, Apollon'un dilini konuşur, ama Apollon en sonunda Dionysos'un dilini konuşur: böylelikle tragedyanın ve genel olarak sanatın en yüce hedefine ulaşılmış olur*"(Nietzsche, 2005, s. 142). İki tanrı, Apollon ve Dionysosun bu birleşmesinden "trajik sanat" doğar.

### 1.3. Trajik Sanat

Nietzsche’de bu iki sanat tarzının yanında bir de “trajik” sanat vardır. Bu trajik sanat tarzı aslında Nietzsche’nin, insan dünyası ve insanın yapısıyla ilgili gördüğü problemler ilgili ortaya koyduğu bilgiyle ilişkilidir. Çünkü Nietzsche sanatı, sanatın insanla ilişkisinde konu edinmiştir. Apollon ve Dionysos arasındaki bu “kardeşler ittifakı”yla birlikte, yeni bir solukla “hedefine” ulaşmanın verdiği mutluluğu yaşar insan. Peki, bu sanat, insan varlığı için ne anlam ifade eder?

Trajedi, kişiyi sonsuz yokolmaktan ve yok olma isteğinden kurtarır. Değişen şeylerin arkasında değişmeyen, kalan bir şeyin olduğunu anımsatır. Silenos’un bildiğini bilen kişi, bir şeyler yapmayı boş görür; çünkü o ne yaparsa yapsın, hiç bir şeyi değiştiremez. Böylece her türlü isteklerini susturmaya çabalarken, hareketsiz kala kala uyuşmaya başladığında, Apollon’un büyüdü sopası – kişiliği – ona dokunur, onu uyandırır (Kuçuradi, 2009, s. 31).

Sanat yoluyla insan “her türlü kadercilikten” korunur, ve bu yolla insan sağlığına kavuşur. Berkowitz’in yorumuyla Nietzsche’ye göre “*Sanat insanları bilgeleştirmekle kalmaz , aynı zamanda onların bilgeliklerini sağaltır: Sanat, hafif bir hastalık hali yaşatarak insanın bağışıklık kazanmasını sağlayan aşı gibi, insanın sağlığını korur*”(Berkowitz, 2003). Tragedyanın asıl ödevi “nahoş hakikat”i göstermektir. “*Tragedyanın nahoş hakikati açığa çıkarma ve bir şekilde seyirciyi sağlam, sağlıklı bir hale getirme gücünden bahsederken büyük bir çuşku sergileyen Nietzsche, tregedyanın güzelliği veya trajik drama yaratısından alınan hazlar hakkında pek az şey söyler. Sanatçının yepyeni bir şeyle katma yeteneğinden daha çok, sanatın temel hakikati açığa vurma ve onu gizleme yetisiyle iligilenir*” (Berkowitz, 2003, s.96).

Kuçuradi'nin deyişiyile Nietzsche'ye göre sanatçı “... varolana baka baka, onu kavraya, kavraya, arasına da onunla bir olmakla” “trajik bağdaşmayı” yaratmayı başarır. “Yaratacının rolü aracılık etmektir; kavradığı ve yaşadığı yaşamın yapısındaki ikiliği, çatışmayı konuşturur. Yapılarıyla hep aynı şeyin başka başka yüzlerini, çeşitli görünüşlerini ortaya koyar” (Kuçuradi, 2009, s. 31-32). Nietzsche'ye göre sanatın şu özelliği vardır: Sanat yalnızca doğal olanı, gerçekliği taklit etmez aynı zamanda onun “metafizik” bir eki, bir “ilave”sidir” ve bu ek trajik mitos sayesinde gerçekleşir:

... sanat yalnızca doğal gerçeğin taklit edilişi değil, doğal gerçeğin özellikle metafizik bir ilavesidir, onun aşılması için onun yanına konulmuştur. Trajik mitos, sanata dahil olduğu sürece, sanatın bu metafizik yüceltme niyetine de tamamen katılır: Peki, acı çeken kahramanın imgesinde, görünüş dünyasını göstermekle, yücelttiği nedir? Bu görünüş dünyasının “gerçekliği” hiç değildir, çünkü bize özellikle der ki: “Görün! İyice görün! Budur sizin yaşamınız! Budur akrebi varoluş saatinizin! (Nietzsche, 2005, s.154).

Mitos'u mitos yapan “dionizik bilgeliği” içermesidir ancak onun sayesinde “trajik” olabilir. Mitos “dionizik bilgeliği” içermediği ya da onunla dolaysız ilişki kurmadığı sürece, “trajik” olma iddasında bulunamaz. Dionizik bilgeliği kendini gerçekleştirmek için her zaman bir mitos'a ihtiyaç duyar. Kuçuradi bu durumu şöyle ifade eder. “Mitos, kendi arka planı olan dionizik bilgeliği dile getirdiği ölçüde trajiktir. Ama bu bilgeliği – ve varolan – ancak mitosla gerçekleşir, var olduğunu gösterir. Trajedide Apollonik, apaçıklığını, eksiksiz açıklanabilirliğini yitirir; dionizik de, sınırlar içinde kendini açar, gerçek tam boyutlarını kazanır” (Kuçuradi, 2009, s. 34).

Nietzsche için mitos çok önemlidir. Çünkü, Trajik mitosunu nasıl anlamamız gerektiğine dair şunları söyler: “*T r a j i k m i t o s ancak, Dionysoscu bilgeliğin Apolloncu sanat yöntemleriyle somutlaştırılması olarak anlaşılabilir; görünüş dünyasını sınırlarına, kendi kendini olumsuzladığı ve yeniden sahici ve biricik gerçekliğin kucığına kaçmaya çalıştığı yere vardırır...*” (Nietzsche, 2005, s. 143). Ve böylelikle “Trajik mitos”un Nietzsche için önemini Megill şöyle ifade eder:

Tragedya... trajik mit sayesinde – daha doğrusu, trajik kahraman sayesinde – “ bizi bu varoluşa duyulan kanmak bilmez susuzluktan nasıl kurtaracağını bilir” ve bize “mücadele etmekte olan kahramanın kendi kendini imha ederek kendini hazırladığı bir başka varoluşu ve daha yüce bir hazzı” hatırlatır. Mitin dünyevi çöküşü engellenmiştir. Gerçekten de mit “en derin içeriğine, en anlamlı biçimine” bürünmeyi tragedyada başarmıştır (Megill, 2008, s.121).

Megill mitosun kendi çöküşünü tragedya yoluyla önlemeyi başarmadığını ama Nietzsche’ye göre tragedya sahnesine başka bir yazarın girmesiyle mitosun ve tragedyanın daha doğar doğmaz öldüğüne dikkat çeker. Bu yazar Euripides’tir:

Tragedya nerdeyse daha doğar doğmaz öldü ve mit de onunla birlikte öldü. Olayların böyle bir seyir almasının başlıca sorumlusu Euripides’ti. Euripides, tragedyanın etkili olmasını sağlayan şeyin mitik karakter olduğunu görmeyi başaramamış ve trajik kahramanı bir kenara atıp izleyiciyi – “ sıradan insan”ı – sahneye çıkararak tragedyayı doğalcı bir yöne itmişti (Megill,2008, s.121).

Nietzsche Euripides’le ilgili bu düşüncesini kızgın bir dille ifade eder ve ona şöyle seslenir:

Neydi istediğin bre Euripides, bu ölüm döşeğindeki bir kez daha angaryalar yüklemeye çalışırken? Senin zorba ellerinde öldü o: ve şimdi, eski şatafatı Herakles’in maymunu gibi yalnızca süslemek için kullanmasını bilen, taklit edilmiş, maskelenmiş bir mitosa gerek duydun. Burada Nietzsche’nin kızdığı şey, “müziğin dehası”nı öldürmesi ve “trajik olan”ı, yaratıcılığını yok etmesidir. Ve mitos nasıl sende öldüyse, müziğin dehası da sende öldü:… Ve Dionysos’u terkettiğin için, Apollon da seni terketti: onların kampındaki tüm tutkuları yerinden çıkar ve onları kendi çemberine sürgün et; kahramanlarının konuşması için sofist bir diyalektiği sivriltil ve törpüle kendine – senin kahramanlarının da yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş tutkuları var ve yalnızca maskelenmiş ve yalnızca taklit edilmiş, sözler söylüyorlar (Nietzsche, 2005, s. 76).

Burada Nietzsche’nin göstermek istediği şey, Sokrates’in bakış açısının tragedyayı, yaratıcılığı yok edici yanındır. Euripides, Nietzsche’nin deyişiyle sadece bir “maskeydi”; onun ağızından konuşan başka “daymonik bir güç” vardı: Sokrates. *“Dionysos zaten tragedyaya sahnesinden kovulmuştu, hem de Euripides aracılığıyla konuşan daymonik bir güç tarafından. Euripides de, bir anlamda yalnızca bir maskeydi. Onun ağızından konuşan tanrı, Dionysos değildi, Apollon da değildi, tamamen yeni doğmuş bir daymondur: adı S o k r a t e s’ ti”* (Nietzsche, 2005, s.84).

Ona göre Sokrates ile tragedyada her şey değişmişti. Bu “daymon” ile birlikte tragedyaya “iyimselik” girmiş, karakter’in davranışlarına “ahlak” egemen olmuştu:

Herkes Sokrates’in şu cümlelerini bilir, “Erdem bilgidir: Hata ancak bilgisizlikten yapılır. Erdemli olan mutlu olandır. İyimserliğin bu üç temel cümlesinde tragedyanın ölümü yatar. Euripides’ten çok önce bu fikirler tragedyanın çöküşünü hazırlamıştır. Eğer erdem bilgiyse, o zaman erdemli kahramanın hatip olması gerekir. Etik ve hiç gelişmemiş düşüncenin olağanüstü yüzeyselliği ve yetersizliğinde, etik konuşma yeteneğine sahip kahraman, ahlak bakımından sıradan ve tutucu ifadelerin habercisi olarak ortaya çıkar (Nietzsche, 2009, s. 33).

Nietzsche’ye göre Euripides, tragedyaya yepyeni bir estetik anlayış getirmiştir. Bu anlayışa Nietzsche, “estetik Sokratesci”lik adını verir. Nietzsche’nin Euripides’in tragedyalari ile Sokrates arasında kurduğu bu ilişki Anaksagoras’ın “nous” kavramına dayanır. Anaksagoras için “nous”, çok ince bir maddedir ve o madde aklın gördüğü işlevi görür. (Kranz, 1984). Anaxsagoras’ın öğretisine göre Nous yani akıl her şeye düzen veren bir ilkedir. *“Başlangıçta sperma’lar (anammaddeler) bir khaos içinde bulunuyorlardı, karmakarışık bir araya yığılmışlardı, onun için birbirlerinden ayırt edebilen belirli nesnelere henüz yoktu. Sonra Nous bu sperma yığınının bir noktasında bir çevrinti hareketi yaratmış, bu hareket yavaş yavaş bütün yığılı sarmış”* (M. Gökberk, 1985, s.37). Euripides de tragedyaya karşılıklı konuşma (diyalog) sistemini getirerek, bir düzen getirir.

“Nous”un estetik alandaki karşılığı şuydu: “her şeyin güzel olması için, bilinçli olması gerekir.” Bunun anlamını Nietzsche şöyle ifade eder: *“Euripides’in temel estetik ilkesini oluşturan “herşeyin güzel olması için, bilinçli olması gerekir” ilkesi, daha önce söylediğimiz gibi Sokrates’in “her şeyin iyi olması için, bilinçli*

*olması gerekir” ilkesinin paralelidir. Buna göre Euripides’i estetik Sokratesçiliğin şairi olarak kabul edebiliriz” (Nietzsche, 2005, s. 89).*

Böylelikle Tragedya’ya mantık sızmış, diyalektik’in bir zincir misali ilerleyen düşünce yolları tragedya’da gitgide ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Nietzsche’ye göre “felsefi düşünce” tragedya’ya ve sanata sızmayı başarmıştır: *“Burada f e l s e f i d ü ş ü n c e sanatın üstünü kaplar ve onu diyalektik dalına sıkı sıkı tutunmaya zorlar. Mantıksal şematizmde A p o l l o n c u eğilim kozalaşmıştır...”* (Nietzsche, 2005, s. 96).

Bu değişime Nietzsche’nin karşı çıkışının ana nedeni her şeyin anlaşılabilirliğinin sınırlarını belirlemeye çalışan ve bunu da akıl yürütmelerle gösteren Sokrates’in “diyalektik” yöntemidir. Bu yöntemle vardığı sonuçlarla da Nietzsche’nin gözünde Sokrates gerçek bir iyimserdir. *“Sokrates bize, eylemlerini, eylemlerini sav ve karşı savla savunmak zorunda olan ve böylelikle sık sık bizim trajik merhametimizi yitirme tehlikesiyle karşılaşan Euripidesçi bir kahramanın akraba doğasını açıklar: çünkü, diyalektiğin özündeki vardığı her sonuçta zaferini kutlayan ve ancak soğuk bir aydınlık ve bilinçlilikle soluk alabilen i y i m s e r unsuru kim görmezden gelebilir?”* (Nietzsche, 2005, s. 96). Nietzsche’ye göre trajik sanat Sokrates’e “yararlı olanı değil, yalnızca hoş olanı serimleyen” bir sanat gibi göründü ve bu “iyimser unsuru” tragedyanın içine sokarak onda varolan Dionysosçu “bölgeleri yavaş yavaş” kapladı. Sokrates ile birlikte tragedyaya giren “etik” ve “bilgi” üzerine kurulu görüş seyirciyi de etkisi altına alır. Kuçuradi bu durumu şöyle anlatır:

Sokratik seyirci trajediden bir şeyler öğrenmek, ahlakla ilgili sonuçlar çıkarmak ister; hiç olmazsa, trajedideki olayların gerçekte olduğu gibi olmalarını, açıklanabilir bağlantılar içinde olup bitmelerini ister. Çünkü, ona göre, ancak açıklanabilir olan “güzel”dir. Suçsuz suçluları, trajiğin özüyle ilgili karmaşıklıkları anlayamaz o. Bu yüzden bunları sanat yapıtının eksiklikleri olarak görür. Böyle bir insan, ister seyirci, ister sanatçı olsun, güncelin içinde boğulur; güncele kalıcı kalıcı bir biçim kazandıracak yerde, o, m o d e r n olmaya çalışır (Kuçuradi, 2009, s. 36).

“Sokrates’in iyimserliğiyle” kaybolmaya başlayan trajik sanat Nietzsche için önemlidir. Bu sanatın kaybolması, insanın günümüzü de uzanan “çöküşü”nün başlangıcıdır ona göre. Nietzsche, *Ecce Homo* adlı yapıtında “trajik”in ne olduğunu ve felsefeyle/filozofla olan ilgisini de şöyle açıklar:

“Tragik” kavramını, tragedyanın psikolojisi üstüne bilinebilecek en son şeyleri ne ölçüde bulduğumu *Putların Batışı*’nda bir kez daha dile getirdim. “En yabancı, en amansız sorunlarıyla bile yaşama evet deyiş; en yüksek örneklerini k u r b a n e d e r k e n kendi bereketinin mutluluğuna varan o yaşama istemi, -b u y d u adlandırdığım Dionysosca diye, buydu tragik ozanın psikolojisine varmak için benim bulduğum köprü. Ürküden, acımadan kurtulmak için d e ğ i l – Aristoteles bunu yanlış anlamıştı böyle, - tersine, ürkü ve acımanın ötesinde, oluşun bengi sevincine varmak, onun ta k e n d i s i olmak için, o sevinç ki y o k e t m e n i n sevinci de girer içine...” Bu anlamda kendimi ilk t r a g i k f e y l e s o f, yani kötümser feylesofun taban tabana karşıtı saymaya hakkım var (Nietzsche, 2003, s.61).

Nietzsche’de trajik sanat kavramının ne olduğunu ve bunun insan varlığı için olan önemini açıkladıktan sonra, tezin ikinci bölümünde, tek tek sanat tarzları için müziğin ne anlama geldiğini ele alınacaktır.



## II. BÖLÜM

### SANAT TARZLARI VE MÜZİK

Nietzsche'in Sanat Görüşünde Müziğin Yeri adlı bu tez çalışmasının buraya kadar olan bölümünde, Nietzsche'ye göre sanat tarzları ve bunların özelliklerini açıklanmıştır. Bu bölümde belirtilen sanat tarzları ile müzik arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğu ve her bir sanat tarzı için müziğin ne anlam ifade ettiği ele alınacaktır. Ayrıca sanat tarzları ve müzik arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi için kısaca antik Yunan müziği konusuna da değinilecektir.

Antik Yunan edebiyatında şiir ve müzik arasında sıkı bir ilişki bulunur. Antik Yunan edebiyatında “Lirik Çağ” diye adlandırılan bir dönem vardır. Bu dönemde şiirler:

...şair tarafından, ya da şairin bizzat yönettiği kadın ve erkek koroları tarafından müzik eşliğinde söylenirdi. Müzik aleti olarak ise Ionia kökenli aulos (flüt) veya Yunanlıların geleneksel çalgısı lyra kullanılıyordu. Fakat müziğin buradaki rolü yalnızca şiire destek olarak onun ifade gücünü arttırmak amacıyla kaynaklanıyordu (Çelgin, 1990, s. 41).

Lirik şiirde ayrıca “dans”ın da bir yeri vardı. “*Lirik şiirin yakından bağlı olduğu bir başka unsur da dandır. Çoğu zaman taklitçi nitelikler taşıyan hareketler bir olayı, ya da düşünceyi temsil ediyor ve hareketlerin hızı müziğin ritmine göre değişerek şiirin anlatımına katkıda bulunuyordu*” (Çelgin, 1990, s. 41).

Lirik şiiri'in bir başka türü de Yunanca'da şarkı söylemek anlamına gelen “ode” fiilinden türer. Ode'ler “daha çok kişisel duyguları dile” getirir. Odeler lyra'dan daha farklı bir müzik aletiyle söylenirdi. “*Odeler lyradan daha güçlü bir müzik aleti olan barbitos eşliğinde söylenirdi.*” Bu türde müzik diğer türlere nazaran daha önemliydi “ve müzikle söz eşit ağırlıktaydı” (Çelgin, 1990).

Lirik şiir'in bir diğer türü de “ortak duygu ve heyecanları ifade etmeye özgü şarkılardır.” Bu türün adı: “Koro Liriği”dir. Koro liriği'nin varlığı Homeros'tan da öncesine dayanır. “*Bazı türleri daha Homeros'tan önce mevcut bu liriğin gelişimi ilk önce Sparta'daki Dorlar tarafından gerçekleştirilmiş, oradan bütün Yunanistan'a yayılmıştır*” (Çelgin, 1990). Koro liriği, dans ve müzik eşliğinde Korolar tarafından söylenir ve şu türlerden oluşurdu: Hymnos, Hymenaia, Threnos, Paian, Partheneia, Hyporkhemenia, Dithyrambos, Enkomion, Epinikion. Bunların arasından; Paian, Tanrı Apollon için söylenirdi, Girit kökenliydi ama “özellikle Sparta'da çok popülerdi”. Dithyrambos ise bağbozumu şarkılarıydı ve Tanrı Dionysos için söyleniyordu (Çelgin, 1990).

Bu bilgiler göz önüne alındığında eski Yunan'da şiir ve müzik arasında yakın bir ilişkinin olduğu görülür. “*Aslında Yunan müziği tamamen vokal müziğidir...*” İnsan sesinin ağırlıkta olduğu bir müzik ve henüz “ses” ve “söz” arasındaki “doğal bağ kopmamıştır.” Bu durumun, Nietzsche'yi etkileyen bir nokta olduğu söylenebilir. Nietzsche, antik Yunan müziğinin özelliklerini şöyle anlatıyor:

Şiir ve müzik arasında vurgulanan bu akrabalıktan başka, antik müziğin iki tipik yönü daha vardır, sadeliği yani armoni yönünden yoksul oluşu, ritmik ifade araçları açısından ise zengin oluşu. Koro şarkısını solo şarkıdan ayıran şeyin sadece seslerin sayısı olduğunu, sadece eşlik eden enstrümanlar için çok sınırlı bir çoksesliliğin yani bizim anladığımız anlamda armoninin söz konusu olduğunu daha önce söyledim. Öncelikli şart, söylenen şarkının içeriğinin anlaşılmasıdır... (Nietzsche, 2009, s.19).

Görüldüğü üzere Nietzsche Yunan müziğini incelemeye onu oluşturan seslerden başlar. Çünkü o dönemin “armoni” anlayışı sadece “şarkının içeriğinin” anlaşılmasına katkı sunuyordu, bir taraftan da “ritmik” anlayış koronun “dans”ına katkı sunuyor ve böylelikle “gözle görülebilen” bir müzik sunuluyordu:

Diğer yandan dış görünümle ilgili ifade aracı olarak dans hareketi, metinle çok sıkı bir paralellik içinde ilerleyen müzikal – ritmik tekrarlara dayalı kurgu bakımından destekliyiciydi, yani dans sanatı bakımından. Seyircilerin karşısında orkestranın geniş zemininde arabesk süsleme gibi görünen koristlerin gelişiminde insan neredeyse gözle görülebilen müziği hissediyordu. Müzik edebiyatın etkisini yükseltirken, dans sanatı da müziği yorumluyordu. Böylelikle şair ve bestecinin yaptığı işe aynı zamanda üretken bir bale ustası olmak da ekleniyordu (Nietzsche, 2009, s.19).

Yunanlıların kullandıkları ses sistemleri üzerinde durmamız konunun anlaşılabilmesi açısından önemli olacaktır. Yunanlar, dizi (mod) dediğimiz bir takım ses sistemleri kullanıyorlardı ve bu yolla şarkılarını oluşturuyorlardı. Karolyi’ye göre dizi; “... herhangi bir ses ile onun sekizlisi arasında, yukarıya ya da aşağıya doğru birbiri ardınca gelen seslerin tümüdür” (Karolyi, 2005). Bu dizilerin özel adları vardı: Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eolyen, İyonyen gibi. Bu diziler

aşağıdan yukarıya doğru sıralanırdı. “Bu dizilerin tümünde, dizinin aşağıya doğru beşinci derecesinden başlayan ikincil bir dizi yer alırdı. Bu ikincil diziler ana diziyle aynı adı paylaşmakla birlikte, Yunanca’da “aşağı” anlamındaki hipo ön eki alırlardı. Böylece , Doryen dizisinin ikincili Hipodoryen, Lidyen’inki Hipolidyen olmuştur” (Karolyi, 2005, s.43) . Bu modlar ortaçağ boyunca kilise müzisyenleri tarafından kullanılmış, günümüzde batı müziğinde kullanılan dizilerin temelini oluşturmuşlardır.

## 2.1. Apolloncu Sanat Ve Müzik

Bu tez çalışmasının bir önceki bölümünde Apollon’un plastik sanatların tanrısı olduğu, ilham perileri olan Musa’ları<sup>1</sup> yöneten bir tanrı olduğu açıklanmaya çalışıldı. Bütün bu açıklamaların ışığında aklımıza, “Apolloncu sanatın içinde müzik yok muydu” sorusu gelir? Elbette vardı ve hatta Apollon’un çok ünlü Lir adlı bir de sazı vardı. Apollonun çalgısı olarak bilinen lir, Yunanlılar için bilgelik ve ölçülüğün simgesi durumundaydı. Yunanlıların, Apollon’un niteliklerini simgelediğini düşündükleri telli bir enstrüman olan lir, “Gövdesinden çıkan iki kolla bu kolları birleştiren yatay bir çubuktan oluşan telli” bir çalgıdır (Karatağ, 2011).

Telli bir çalgı olan lirin iki türü vardır; kithara ve lyra. “Kitharanın Asya kökenli olduğu sanılmaktadır. Lyra ise ya yerliydi ya da Suriyeden gelmişti” (Karatağ, 2011). Homeros’un döneminde lirin tel sayısı üç ya da dördü bulurken MÖ 5.yüzyılda tel sayısı 12’ye kadar çıkmıştı. Apollon’un “lyra” çalmadaki ustalığı bir çok efsaneye de konu olmuştur, bu efsaneler, (Hermes, Pan, Marsyas) dır. (Erhat, 1989). Nietzsche, müziğin efsanelere konu olmuş Apollonun doğası üzerine şöyle der:

---

<sup>1</sup>Musalar, Yunanca “mousa”, Latince “musa” diye adlandırılan batı dillerinin hepsine giren esin perisi. Musalar tanrıların bütün şenliklerinde ezgi söyler, dans ederler. Bkz.ayrıntılı bilgi için, Erhat, Mitoloji Sözlüğü,1989, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.227.

Müzik ... Apolloncu bir sanat olarak biliniyordu, yine de tam olarak yalnızca, yaratıcı gücü Apolloncu durumların serimlenmesi için geliştirilmiş ritmin dalga vuruşu olarak böyleydi. Apollon'un müziği, seslerden kurulan bir Dor mimarisiydi: ancak kithara'ya özgü işaret edilmiş seslerle (Nietzsche, 2005, s.33).

Nietzsche için, Apolloncu müzik bir "Dor mimari"siydi ama ancak "Apolloncu durumların serimlenmesi" olarak vardı. "*Apolloncu durumların serimlenmesi için geliştirilmiş ritmin dalga vuruşu olarak böyleydi*" (Nietzsche, 2005). Bu da Nietzsche için Apolloncu "güzel görünüş" idealinin müzikte "ritm" olarak duyurulması demekti. Ritm müzikteki "plastik" unsur olarak vardı ve bu tamamen Apolloncu sanat'ın öngördüğü bir durumdu. Melodi, bu müziğin içinde neredeyse kaybolmuştu. Peki ama bu müzik hangi seslerden kurulmalıydı? Tabii ki kitharanın belirlediği, gösterdiği seslerle. Nietzsche'ye göre Apollon hiç bir zaman müziğin gücünü kullanamamış, onu kendisinin yarattığı güzel görünümlere kurban etmiştir. Apolloncu müzikte armoni zayıftı, melodi duyulamıyordu. Bu müzik, ritm olarak canlı kalmak ve idealine hizmet etmek için vardı ancak.

Nietzsche Apolloncu müzik ve "Dor mimarisi", "Dor sanatı" arasında paralellik kurar ve şöyle söyler. "*D o r devletini ve D o r sanatını kendime ancak Apolloncu uzatmalı bir ordugahı olarak açıklayabiliyorum: böyle inatçı- katı, koruganlarla çevrilmiş bir sanat, böyle savaşa uygun sert bir eğitim, böyle gaddar ve acımasız bir devlet yapısı,...*"(Nietzsche, 2005).

Burada "Dor devleti" derken Nietzsche savaşçı bir topluluk olan Dor'ların kurduğu en ünlü şehirlerden biri olan Sparta'yı kastetmektedir, sıkı bir askeri

disiplinle örgütlenmiş hoplitlerin “phalanx”<sup>2</sup> sistemi, bu savaşçı topluluğun, “acımasız”lığının ve “gaddar”lığının bir göstergesi sayılır. “... iyi bir asker olamayacak kadar zayıf ve deforme doğan çocukların” ölüme terkedilmelerinin de bunlara ekleyebiliriz.” (Şenel, 1970).

Apollon için “Dor sanatı” ve “Dor devleti” Dionysoscunun olana karşı bir “ordugâh” olarak onun direnme gücünü artırmıştır. Kısaca söylenirse Apolloncu müzik kendini “biçim”e kurban etmiştir.

## 2.2. Dionysoscunun Sanat ve Müzik

Bir önceki bölümde, Apolloncu sanat ve müzik arasındaki ilişkinin ancak “güzel görünüşler” ve “imge”ler dünyasına hizmet etmek amacıyla sadece “ritm” olarak var olabildiğini belirledik. Dionysoscunun sanat ise kendini ancak müzik olarak açıklayabilir. Çünkü bu sanatın kendisini “saf olarak “gerçekleştirdiği alan” müziktir.

Dionysoscunun müziğinin özünü teşkil eden nedir? Nietzsche, Dionysoscunun müziğinin özelliklerini şöyle açıklar; “...Dionysosçunun müziğinin karakterini ve dolayısıyla asıl müziğinin karakterini oluşturan unsur, sesin sarsıcı gücü, melodinin bütünlüklü akışı ve armoninin düpedüz eşsiz dünyası...” oluşturur (Nietzsche, 2005). Dionysos’un müziği öyle güçlüdür ki onun sesi karşısında Apollon’un kitharasının sesi kısalmıştır.

Nietzsche, Dionysos’un bu özelliğine ayrı bir önem verir. Şimdi doğa bambaşka bir “simgesellik”le çıkar karşımıza; “...önce bütün bir beden simgeselliği, yalnızca ağız, yüzün, sözcüğün simgeselliği değil, tüm organları ritmik bir biçimde

---

<sup>2</sup> Yunanlıların özel olarak bulduğu bir savaş sistemidir. Yaya savaşçıların kalkanlarını birbirine yaslayarak bir bütünlük içinde koruma oluşturmaları.

*devindiren tam bir danstır. Sonra öteki simgesel güçler, müziğin güçleri, ritimde dinamikte ve armonide birdenbire çoğalırlar” (Nietzsche, 2005).*

Müzik yoluyla üretilen ya da “müzikten doğmuş tasarımlar” hiç bir zaman “müziğin taklit edilmiş nesnelere” değildirler. Nietzsche’ye göre, onlar bize “müziğin Dionysoscu içeriği hakkında” hiç bir zaman bilgi veremezler.

Bir müzik parçasını dinlediğimizde onu tanımlamak için kullandığımız dilsel ifadelerin müziğin içeriğini tam olarak vermediği söyler ve düşüncesini şu örmekle açıklar. “*dere kenarındaki sahne*” ya da “*köylülerin neşeli biraradalığı*” aynı şekilde müziğin Dionysos’cu içeriği hakkında bilgi veremez çünkü “*... görünüşlerin organı ve simgesi olarak d i l hiçbir zaman ve hiçbir yerde müziğin en derindeki içini dışı çeviremez...*”(Nietzsche, 2005). Nietzsche için Apolloncu sanat ile Dionysoscu sanat, diğer bir deyişle, plastik sanatlar ile müzik arasında varolan ilk gören düşünür Schopenhauer’dır ve bu yüzden onun Nietzsche’nin gözünde özel bir yeri, ayrı bir önemi vardır:

Apolloncu sanat olarak plastik sanatları, Dionysosçu sanat olarak müzik arasında açılan bu muazzam karşıtlığı, büyük düşünürlerden sadece bir tanesi öylesine apaçık görmüştü ki, Helen tanrıları simgeselliğinin, müziğin diğerlerinin tümü gibi görünüşün değil, doğrudan doğruya istemenin kopyası olduğu için ve bu yüzden d ü n y a d a k i f i z i k s e l o l a n ı n k a r ş ı s ı n a o l a n ı, tüm görüngünün karşısında kendinde şeyi serimlediği için, öteki tüm sanatlardan farklı bir karakteri ve kökeni olduğunu kabul etmiştir (Nietzsche, 2005, s. 106).

Nietzsche'in müzikte Schopenhauer'a verdiği bu önem üzerine, ilk olarak Schopenhauer'ın sanat görüşü ve müzik ile ilgili düşünceleri üzerinde durmak uygun olacaktır. Schopenhauer'ın bir bütün olarak düşüncelerinin ve sanat görüşünün Nietzsche'nin düşünüşü üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Nietzsche, Schopenhauer'den okuduğu ilk sayfada Schopenhauer'a hemen güvendiğini söyler; *"Sanki benim için yazmış gibi anladım onu" der Nietzsche* (Nietzsche, 2007, s. 20). Schopenhauer'ın Nietzsche üzerinde bıraktığı etki onun kendi sözleriyle şöyledir: *"Schopenhauer'in bende yarattığı o adeta fizyolojik ilk etkiden kastım, bir doğadaki varlığın diğerinin daha ilk ve en usul dokunuşunda en içsel enerjisinin akışından başka bir şey değil: Bu etkiyi daha sonra çözümlediğimde, üç unsurdan, dürüstlüğünün, neşeliğinin ve kalıcılığının etkisinden oluştuğunu görüyorum"*(Nietzsche, 2007, s.20). Bu üç unsur Nietzsche'nin Schopenhauer'ın düşüncelerine yakınlaşmasını sağlar ve onun "yalnız" yaşamı ile kendi yaşamı arasında paralellik kurarak şöyle söyler: *"Ah, çok iyi anlıyorum, bilemezsiniz siz yalnız kalmanın ne demek olduğunu"* (Nietzsche, 2007). Böylece iki "yalnız" filozof buluşmuştur. Nietzsche'nin aralarında kurduğu hem kişisel hem entellektüel bağ, Schopenhauer'ı kendisine "rehber" olarak görmesini sağlar. *"Schopenhauer bizi kuşkucu ümitsizliğin ya da eleştirici vazgeçişin mağarasından, trajik seyretmenin yüksekliğine, üstümüzde yıldızlarıyla sonsuz gecenin sonsuz gökyüzüne götürecektir olan, bu yolda ilk önce kendisi yürümüş olan rehberdir"*(Nietzsche, 2007, s. 27). Şimdi Nietzsche'nin kendisine "rehber" aldığı bu filozofun sanat görüşüne ana çizgileriyle değinip, müziğe verdiği yeri belirlemeye çalışalım.

Schopenhauer'ın sanat görüşünün temelinde varlık ve insan görüşü vardır. Schopenhauer'ın sanat görüşüne göre "sanat bir bilgidir ve bu bilginin nesnesi de "ide"dir" (Eren, 2006). *"İde"nin ne olduğunu anlamak için Schopenhauer'ın varlık*



*görüşünde “ide” kavramıyla dile getirilmek istenenin ne olduğuna bakmamız gerekir” (Eren, 2006).*

Schopenhauer’e göre tüm varolanların özü “isteme”dir, “varolanların hepsi istemenin çeşitli görünüşleri”dir. “*İde*” ise “... şeyleri değişmez, kalıcı ilk örnekleridir; dünyanın bir olan öz yapısının –istemenin– çeşitli objeleşme basamaklarını meydana getiren teklerin ilk örnekleridir; bir türü o tür yapan şeydir” (Kuçuradi, 2006, s.18). İsteme, kendini bir takım “varlık basamakları”nda objeleştirir. Bu basamakların en tepesinde “*hem sanatın nesnesi hem de bütün ideleri bilebilecek insan*” yer alır (Eren, 2006). İsteme’nin kendini objeleştirdiği varlık basamaklarının sayısı dördtür. İlk basamakta “anorganik dünya” bulunur. Burada isteme, “... *henüz belirsiz ve kuvvetsizdir*” (Eren, 2006). Ondan sonra gelen basamak bir önceki basamağın “yapı özelliğini” barındıran ama “*istemeyi taşıdığı daha net görünen... organik olanın temelini*” oluşturur (Eren, 2006).

İstemenin objeleşmesinin üçüncü basamağında hayvan bulunur. “*İstemenin üçüncü objeleşme basamağı hayvandır. Anorganik ve organik olanın özelliklerini taşıyan, ama kendine özgü özellikler gösteren bu varlık basamağı, hayvansal olanın temel özelliklerinden oluşmaktadır*” (Eren, 2006, s.20). Dördüncü ve son basamakta ise “ide olarak insan” bulunur:

İsteme kendisini en güçlü ve en net ortaya koyduğu bu basamakta insan idesi olarak objeleştirir. Bu idenin yer aldığı basamak, kendinden önceki basamakların özelliğini taşımakla birlikte, yeni olan bir yanı da taşımaktadır. Zaten bu yeni yandan dolayı insan yepyeni bir basamağın temsilcisi olur. İnsan varlıkta asıl, özel yanını kazandıran, onu yapıca alt basamaktakilerden ayıran, onun “dünya”yı başka başka tarzlardaki kavrayışı, başka çeşitten bilgileri ve bunun sonucu olarak da başarılarıdır (Eren, 2006, s.20).

İnsan başarılarından biri de sanattır çünkü sanat “idenin bilgisini ortaya”  
koyar:

Sanat bize ide’yi gösterir: çeşitli basamaklar olarak objeleşen istemenin, bu basamakları meydan getiren objelerin –idelerin– yapısını, onları o şey yapanı gösterir; insanları değil insanı, insanı insan yapan şeyi gösterir: sanat eseri bir ağacı gösteriyorsa, onda ağaçlığı, bir tavşanı gösteriyorsa, tavşanlığı; bir insanı gösteriyorsa, insanlığı insan olmayı görürüz (Kuçuradi, 2006, s. 22).

Bütün bu anlatılanların ışığında, Schopenhauer’da müziğin yerini saptamaya geçtiğimizde, Schopenhauer’e göre müziğin öteki sanatlardan farklı olarak bambaşka bir yeri vardır. “*Müzikte dünyadaki yaratıkların ideasının taklidini, yeniden üretimini saptayamayız*” (Schopenhauer, 2005). Bunun nedenini Schopenhauer şöyle anlatır:

(Plantoncu) idealar, istemenin upuygun nesneleştirmeleridir. Tek tek şeyleri resmederek ideaların bilgisini geliştirmek (sanat yapıtları her zaman tek tek şeyleri canlandırmaları olduğu için)bütün öteki sanatların amacıdır. (Bu, bilen öznedeki, bununla örtüşen bir değişiklik ile olanaklıdır ancak.) Dolayısıyla, bütün bu sanatlar idealar aracılığı ile istemeyi ancak dolaylı olarak nesnelleştirir (Schopenhauer, 2005, s.196)

Schopenhaur müziğe şu özelliğinden dolayı önem verir:

Müzik, ideaları dikkate almadığından fenomen dünyasından büsbütün bağımsızdır. Müzik görüngü dünyasını baştan sona görmezden gelir. O, bir yere kadar, dünya hiç olmasaydı da varolabilirdi. Bu, başka sanatlar için söylenemez. Dünyanın kendisi gibi, çoğaltılan belirmeleriyle bireysel şeyler dünyasını kuran idealar gibi, müzikte istemenin tümünün doğrudan nesneleşmesinin, doğrudan kopyasıdır. Dolayısıyla müzik (başka sanatlar gibi) ideaların kopyası değil, *istemenin kendisinin kopyasıdır* (Schopenhauer, 2005, s.196).

Schopenhauer, *“Armoni’nin en alt seslerinde, basta, istemenin nesneleşmesini en alt basamaklarını, inorganik doğayı, gezegenin kütlelerini”* saptar. Bas ile “melodi şarkılayan solo ses” arasında bulunan belli *“aralıklar, istemenin nesneleşmesinin belli basamaklarına, doğadaki belli türlere koşuttur”*. En üstte bulunan melodi ise *“... istemenin gizli öyküsünü anlatır, onun her dürtüsünü her uğraşını, her heyecanını resmeder. Aklın geniş, olumsuz ‘duygu’ kavramı içinde topladığı her şeyi, aklın soyut kavramlarının içine daha fazla alınamayan her şeyi resmeder...”* (Schopenhauer, 2005). Schopenhauer’a göre isteme, armonide kendini böyle gösteriyordu ve müzik kesinlikle görüneni ya da duyguları anlatmıyordu. Schopenhauer, bunu şöyle anlatır:

Görüngülerin kendinde şeyini, istemenin kendisini dile getirir. Dolayısıyla, o, şu ya da bu sevinici, belli bir tek sevinici, şu ya da bu üzüntüyü, acıyı ya da ürküyü ya da hazzı ya da esenliği ya da erinci dile getirmez. Tersine müzik, sevincin, üzüntünün, acının, ürküntünün, hazzın, şenliğin, erincin kendisini, bir ölçüde soyut olarak dile getirir. Onların doğasının özünü dış etkiler olmadan, dolayısıyla bu duyguların devindiricileri olmadan anlatır (Schopenhauer, 2005, s.201).

Nietzsche’yi etkileyen nokta buradadır. Nietzsche için müzik Dionysoscun sanatın özüdür ve tıpkı Schopenhauer’in tanımladığı biçimiyle *“doğa dünyası”*ni görmezden gelerek, tüm görünüşleriyle doğayı aşar artık o değişmeden kalan şeylerin özünü oluşturan yani *“istenç”*in kendisini dile getirir”(Nietzsche, 2005). Bütün bu Schopenhauer’un müziğe olan ilgisine ve kendisine duyduğu sevgiye rağmen Nietzsche, daha sonraları Schopenhauer’dan tamamen kopacaktır. Kendini,

*Tragedyanın Doğuşun*'un “Bir Özeleştiri Denemesi” ya da “geç önsöz”ünde “Dionysoscu sezgileri Schopenhauerci formüllerle karartmış ve bozmuş” olmakla eleştirir. Nietzsche'ye göre Dionysoscu müzik ile birlikte:

...eskiden sadece çok basit zikzaklar çizen ritm bilgisi, Bakhaların dansı için bölümlere ayrılır: ses duyulur, artık eskisi gibi duyulur duyulmaz tonda değil, insanların sesi bine katlaması ve kalın sesli üflemeli çalgıların eşlik etmesiyle. En gizemli şey olur: hareketleriyle doğanın istencini doğrudan ifade eden armoni burada dünyaya gelir. Apollon'un dünyasında yapay bir şekilde saklı duran Dionysos'un etrafındaki nesnelerin şimdi sesi yükselmiştir. Olimpos tanrılarının tüm pırlıtsı, Silenos'un bilgeliği karşısında sönük kalmıştır (Nietzsche, 2009, s. 45-46).

Dionysoscu müzik, armonin ve melodinin güçlü etkileriyle bezenmiş, nefeslilerin ve vurmalarının eşlik ettiği koro'nun dansıyla artık yeni “hakikat” i simgeliyordur.

### **2.3. Trajik Sanat Ve Müzik**

Nietzsche'de, Dionysos ve Apolloncu sanat tarzlarında müziğin işlevinin ne olduğunu ve bu iki sanat tarzı için müziğin ne ifade ettiğini anlatıktan sonra bu bölümde, müziğin bir başka sanat tarzını, “trajik sanat”daki karşılığının ne olduğunu irdeleyelim. Birbirine karşıtlık içinde olan iki tarzı simgeleyen trajik sanatta Apollon ve Dionysos birleşmiştir artık birleşmeden yeni bir sanat tarzı doğmuştur:

İstencin her iki görüntü biçiminin mücadelesinin olağan üstü bir hedefi vardır, y a ş a m ı n d a h a y ü c e b i r o l a s ı l ı ğ ı n ı yaratmak ve bunun içinde de daha u l v i b i r y ü c e l m e y e (sanat yoluyla) varmaktır. Artık görünümün sanatı değil, yücelmenin biçimi trajik sanattır: fakat görünüm sanatı tamamen onun içine karışmıştır... Fakat önceki sanat karşısında büyük bir fark ortaya koyarak, şimdi görünümün tüm sanat araçları beraber kullanılıyor, sonra heykel yürüyor, çıplak peri resimleri yerinden oynuyor, bazen mabet bazen saray aynı arka duvar sayesinde karşımıza çıkarılıyor. Yani biz hemen sonsuz taleplerine, üstün isteklerine burada son vermek zorunda kalan g ö r ü n ü m e k a r ş ı b i r ö l ç ü d e i l g i s i z l i k hissediyoruz (Nietzsche, 2009, s.50).

Nietzsche, bu iki sanat tarzının birleşmesinin “yüce bir olasılığı” gerçekleştirmeyi amaç edindiğini görür. Bu amaç ise “trajik sanat”tır. Artık “görünüm” görünüm olarak algılanmaz, bir başka “hakikat”in göstergesi ya da “sembolü” olarak kendini gösterir:

Görünüm artık kesinlikle g ö r ü n ü m diye alınmaz, tam tersine hakikatin sembolü ve simgesi olarak görünür. Bu yüzden - aslında uygunsuz – sanat araçlarının kaynaşması. Görünümün bu küçümsenmesinin en belirgin işareti m a s k e d i r . Yani seyirciden, her şeyi büyülenmiş halde hayal etmesi, sembolde daha fazla şey görmesi, orchestra ve sahnenin görülebilen tüm dünyasını m u c i z e l e r d ü n y a s ı olarak görmesi istenir. Onu mucizelere inanan ruh haline sokacak, sayesinde herşeyi büyülenmiş göreceği güç nerede? Kim görünümün gücünü yenecek ve onu sembol düzeyine indirecek? (Nietzsche, 2009, s.50).

Nietzsche’ye göre müzik yeni “semboller” alanı üretir. Dionysoscü müzik, getirdiği “armoni” ve “melodi” zenginliğiyle “görünüş”ü aşarak ve sanat aracılığıyla “yaşamın daha yüce bir olasılığını yaratmıştır.” Nietzsche, görünüşün burada da varlığını sürdürdüğünü, bunun Apolloncu değil ama, “hakikatin sembolü ve

simgesi” olarak varolduğunu söyler. Nietzsche için trajik müzik, “çok içten gelen doğal düşünceleri “istencin” etkinliğini, tüm olgularını hem içinde hem dışında dile getirmiştir” (Nietzsche, 2009). Dionysoscu sanatçı ise “görününenin ruhunu dolaysız olarak anlaşılabilir bir şekilde yorumlayabilir, o henüz daha biçim almamış istencin karmaşasına hakimiyet kurar ve ondan her yaratıcı anda yeni bir dünya, a m a a y n ı z a m a n d a e s k i s i n i d e b i l i n e n o l g u o l a r a k v a r e d e b i l i r. S o n u ç o l a r a k o t r a j i k m ü z i s y e n d i r” (Nietzsche, 2009, s. 60). Dionysoscu sanatçı, müziğin “tini” aracılığıyla yeni bir “semboller” dünyası yaratır, artık o “trajik müzisyen” olmuştur.

### III. BÖLÜM

#### NIETZSCHE'DE MÜZİĞİN ÖNEMİ

Nietzsche'nin Sanat Görüşünde Müziğin yeri adlı bu tez çalışmasının üçüncü bölümünü oluşturan müziğin önemi adlı kısımda, ilk olarak müziğin mitos yaratma gücü, ikinci olarak tragedya ve insan ele alındıktan sonra alt bölümde, sanat, insan ve yaşam üzerindeki üçlü bağ üzerinde durulacaktır.

Nietzsche'de trajik sanatın oluşumunda müzik önemli bir rol oynar. Ona göre ayrıca "trajik sanat", içinde yaratıcılık ve özgürlüğü de taşır. Apolloncu sanatta sadece "görünüş"ün bir parçası olan müzik, Dionysoscu müzik sayesinde görünümü aşar ve yeni bir "hakikat" ve "simgesellik"i içinde barındırır. Her iki sanat tarzı bir araya gelerek bir "kardeşler" birliği ile yeni bir sanat tarzının doğmasına, "trajik sanatın" doğmasına yol açar. Müzikte, özellikle Dionysoscu müzikte, "istencin nesneleşmesi" kavramını Nietzsche'nin diliyle söylersek "istencin dili" olarak ifade edebiliriz. Nietzsche'ye göre müzik yoluyla:

... hayal gücümüzün, bize hitap eden, görünmez ama yine de böyle capcanlı tinler dünyasını biçimlendirmek ve onu benzer bir örnekte gözümüzün önünde canlandırmak üzere uyarıldığımızı hissederiz. Diğer yandan, imge ve kavram gerçekten uygun bir müziğin etkisiyle, yükseltilmiş bir anlamlılık kazanır. Demek ki , Dionysoscu sanat, Apolloncu sanat üzerinde iki tür etkide bulunuyor; müzik, Dionysosçu genelliği b e n z e t m e t ü r ü n d e n g ö r m e y e cezbeder; sonra müzik bu benzetme türünden imgeyi e n y ü k s e k a n l a m l ı l ı k i ç i n d e belirginleştirir. Kendinden anlaşılır ve derinlemesine yapılan hiçbir gözlemden kaçmayacak bu olgulardan, müziğin, m i t o s u , yani en anlamlı örneği ve özellikle t r a j i k mitosu – dionysosçu bilgiden benzetmelerle söz eden mitosu – doğurma yeteneğinde olduğunu söylüyorum (Nietzsche, 2005, s.109-110).

Müzik, Dionysoscu bilgelikte varolan “simgesel anlatımı”nı tragedyada ya da genel olarak trajik olanda bulur. Bu durumu Nietzsche şöyle ifade eder, “*Trajik olan, sanatın genellikle bir tek görünüş ve güzellik kategorisiyle kavranan özünden, dürüst bir şekilde türetilemez; bireyin yok edilmesinden duyulan sevinci ancak müziğin tininden yola çıkarak anlıyoruz*” ( 2005, s.110). Trajik olandan duyulan “metafizik sevinç”, Dionysoscu olanın “imge diline” çevrilmesidir. “*Biz bengi yaşama inanıyoruz*” diye haykırır tragedyaya; müzik ise yaşamın dolaysız idesidir” (Nietzsche, 2005). İşte bu dolaysızlık önemlidir Nietzsche için. Çünkü yaşamın kendisine erişir müzik, yaratıcılığın kaynağıdır. Bütün bu bilgilerin ışığında, müziğin mitos yaratan gücü yani tragedyaya üzerinde durarak konuyu geniş bir bağlamda alt bölümlerde ele alalım

### **3.1. Müziğin Mitos Yaratan Gücü: Tragedya**

Bu bölümde öncelikli olarak mitos’un Nietzsche için ne ifade ettiğine kısaca değinmek uygun olacaktır. Nietzsche “mitos”a “*sanatın zemini, her türlü estetik yaratımın üzerinde inşa edilmesi gereken temel gözüyle bakar. Tıpkı sanat gibi mit de, kendini bütünüyle bilimsel gören bir kültürün sınırları içindeyken bile her zaman yeniden ortaya çıkmaya çalışır*” (Megill, 2008, s.111).

Nietzsche’ye göre “mitos” ancak kültürel bir zeminde kendi ifadesini bulabilir, ya da Megill’in yorumuyla söylenirse “mit, kültürü yaratan” şeydir. “*Daha doğrusu, mit kültürü yaratarak başlar, çünkü mitin insanlara verdiği “yoğunlaştırılmış dünya imgesi” olmadan, mitin hakiki ve kutsal geleneği olmadan, hayatı düzenleme konusundaki kapsamlı kılavuzluğu olmadan kültürün doğması mümkün olamazdı*” (Megill, 2008, s.120). Nietzsche, “mitos” yoksunluğunun bir kültürde nelere yol açacağını şöyle anlatır:



... mitos yoksa her kültür sağlıklı doğal yaratıcı gücünden yoksun kalır: ancak mitlerle çevrili bir ufuk, tüm bir kültür hareketinin bütünlüğünü kurar. Hayal gücünün ve Apolloncu düşün tüm enerjileri ancak mitos aracılığıyla, amaçsızca dolaşmaktan kurtulur. Mitosun imgelerinin, hiç fark edilmeden her yerde varolan, genç ruhun onların koruması altında büyüyeceği, yetişkin erkeğin yaşamını ve savaşımını onların işaretleriyle yorumlayacağı daymonik beklentiler olmaları gerekir: ve devletin kendisi de, dinle bağıntısına, mitsel tasarımlardan yetişmiş oluşuna kefil olan mitsel temelden daha güçlü bir yazılmamış yasa tanımaz (Nietzsche, 2005, s. 148).

Nietzsche'ye göre "*kuramsal ve trajik dünya görüşü arasında süreklili bir savaşım*" bulunur, eğer tragedyanın yeniden doğumunu umut edeceksek bu, ancak "*... bilimin tını sınırlarına dek varıldığında ve evrensel geçerlilik iddiası bu sınırların kanıtlanmasıyla yok edildiğinde*" olanaklıdır. Nietzsche için bu "kültür biçimine örnek" Sokratestir, Nietzsche "bilimin tını"nden, Sokrates ile birlikte başlayan ve "*... doğanın açıklanabilirliğine ve bilginin genel iyileştirici gücünü*" (Nietzsche, 2005) anlar.

Nietzsche'ye göre bilim, mitosun tragedyadan "kovulmasına" yol açarken müziğe dokunmamıştır. Ama müzikte bir değişime yol açmıştır. Fakat müzik, "*... istencin kendisini dile getirmeyen, yalnızca görünüşü yetersizce, kavramlarla sağlanan bir taklit eden yozlaşmış*" bir biçime bürünmüştür:

... müzik yakışsız bir biçimde, örneğin bir kara savaşının, bir deniz saldırısının taklitçi sureti haline getirilmiş ve böylelikle mitler yaratan gücü tamamen elinden alınmıştır. Çünkü bu müzik bizi ancak ve ancak yaşamdaki, ve doğadaki bir olayla, müziğin belirli ritmik figürleri ve karakteristik sesleri arasında dışsal benzerlikler bulmaya zorlayarak eğlendirmeye çalışıyorsa, anlama yetimiz bu benzerliklerin bilgisiyle doyacaksa, mitsel olanın alımlanmasının olanaksız olduğu bir ruh durumu düzeyine çekilmiş demektir (Nietzsche, 2005, s.114).

Ona göre “mitos” ancak kültürel bir zeminde kendi ifadesini bulabilir, ya da daha doğrusu “mit, kültürü yaratarak başlar”. “... *Sokratesçi, ya da sanatsal, ya da trajik bir kültür vardır: ya da tarihsel örneklemeler yapmamıza izin verilecek olursa: ya İskenderci ya da Helenik, ya da Budist bir kültür vardır*” (Nietzsche, 2005). İskenderci kültür, devamlılığının garantisini, kendisine bağlı bir köle sınıfında bulur. Bugünkü “modern dünyamız” İskenderci kültürün egemenliğindedir, tam anlamıyla “onun ağına” takılmıştır:

İskenderci kültürün, uzun süre varolabilmek için bir köle sınıfına ihtiyacı vardır: ancak, varolmaya iyimser baktığı için, böyle bir sınıfın gerekliliğini yadsır ve bu yüzden, “insan onuru” ve “çalışma onuru”na ilişkin ayartıcı ve sakinleştirici güzel sözlerin etkisi altında, korkunç bir yokoluşa yavaş yavaş yaklaşır. Varoluşunu bir haksızlık olarak görmeyi öğrenmiş ve yalnızca kendisi için değil, tüm kuşaklar adına intikam almaya hazırlanan barbar bir köle sınıftan daha korkunç bir şey yoktur (Nietzsche, 2005, s.119).

Bu kültürün içinde “mitos” yok olmuş ve her yere “iyimser tin” egemen olmuştur. Bu “köle”, aslında “iskenderci kültürün” insanıdır, bazen bir “eleştirmen”, bazen “kütüphaneci”, ya da “düzeltmen”dir. Bu kültürün içinden, tam da “bilginin sınırlarını ve koşulluluğunu ortaya koyan” ve “bilimin evrensel geçerlilik ve evrensel amaçlar iddiasını”, bilimin kendi silahı olan “nedensellik” yardımıyla bir “kuruntu” olduğunu göstererek, iyimserliğe karşı “zafer” kazanan iki “bilge” kişi çıkmıştır: Bunlar, Kant ve Schopenhauer’dır. Nesnelere ancak “görünüş” olarak bilebileceğimizi söyleyerek, “insan bilgisinin yapısını ve sınırlarını” araştıran Kant’a karşıdır Nietzsche. Schopenhauer ise “*insanın istemesinin bir sınırının olmadığı ve*

*doyurulamayacağını söyler ve bundan dolayı insan hep bir eksiklik hissederek ve bu insanda “acı”ya yol açar (Gökberk, 1985).*

Bu anlatılanların bağlamında, Nietzsche’ye göre, Kant’tan yola çıkan Schopenhauer’in ortaya koyduğu bilginin ışığında yeni bir kültürün yolu açılmıştır: Trajik kültürün en önemli özelliği; “...bilimin yerine en yüce hedef olarak bilgeliğin, bilimlerin baştan çıkartıcı şaşırtmalarına aldanmadan, gözünü kırpmadan dünyanın toplam görüntüsüne bakan ve bu görüntüde bengi acıyı, sempatik bir sevgi duygusuyla kendi acısı olarak kavramaya çalışan bilgeliğin geçirilmesidir” (Nietzsche, 2005, s. 120-121).

Mitos’un tekrar ele geçirilmesi için bir umut var mıdır? Mitos’un tekrar ele geçirilmesiyle tragedyanın yeniden doğuşunun ya da canlandırılmasının Nietzsche için bir olanağı vardır. Bu olanağı Nietzsche Wagner’de bulur. Bunu Megill şöyle ifade eder: “Nietzsche, Wagner’i modern bir Aiskhylos olarak, klasik öncüllerinin Grek mitleriyle gerçekleştirdikleri mucizeleri Alman mitleriyle gerçekleştiren biri olarak görür” (Megill, 2008).

Nietzsche aynı zamanda Wagner’de bir İskender karşıtlığının da bulunduğunu sezer. Bu karşıtlığın anlamını şöyle dile getirir:

... İskender karşıtlarının bir araya gelmeleri, birlik oluşturmaları ve en uzakta bulunan iplere ulaşarak kumaşı solmaktan korumaları gerekiyor. İskenderin yaptığı gibi, Yunan kültürünün Gordion düğümünü çözerek ipin uçlarını dünyanın tüm yönlerine doğru dağıtmak, ama çözüldükten sonra onu yeniden bağlamak, şimdi görev bu işte (Nietzsche, 2006, s. 22).

“Şimdi”nin bir göreni olarak, gördüğü bu karşıtlığın Wagner’de olduğunu açıkça söyler:

Wagner’in içinde de böyle bir İskender karşıtlığı olduğunu fark ediyorum: o, büyülü gücüyle tek başına, zayıf ve umursamaz olanı koruyor ve birleştiriyor, tıbbi deyimiyle b i r a r a y a g e t i r e r e k e t k i l i o l a n b i r g ü ç: ne kadar da büyük bir kültür gücünün parçası o. Sanatların, dinlerin, çeşitli ulusların tarihinin üzerinde etkisini sürdürmekte, ancak bir çok alanda bilgi sahibi olduğuna inanan bir düşünürle ve yalnızca bir araya getirerek düzenleyen düşünceyle de bir karşıtlık oluşturmakta. Çünkü o, bir arada oluşturan ve bir araya getirilmiş ruh veren, d ü n y a y ı k o l a y l a ş t ı r a n b i r i (Nietzsche, 2006, s.22).

Nietzsche bu sözlerinde görüldüğü üzere, Wagner’e düğümü yeniden “bağlama” görevi atfederek, ona Tragedya’yı yeniden diriltecek bir sanatçı gözüyle bakar. Wagner, onun gözünde tıpkı Aiskhylos gibi dithyrambik bir özelliğe sahiptir:

Sanatı onu ikili bir yol almaya götürür, dinlenen bir tiyatro oyunu olarak bir dünyadan gizemli tanıdık bir dünyaya, görsel bir tiyatro oyunu olarak ise, tam tersi, görsel hareketliliği ruha ve yaşamın özüne yeniden aktarmak ve içsellığın en gizli dokusunu görüngü olarak görmek ve sözde vücuduna bir giysi geçirmek için hiç durmadan zorlanır – onunla birlikte gözlemcisi de. – Tüm bunlar, d i t h y r a m b i k b i r t i y a t r o y a z a r ı n ı n özellikleridir, bu kavram geniş olarak ele alındığında, aynı zamanda oyuncularını, şairleri ve müzisyenleri de kapsamaktadır ve bu kavramın Wagner’den önceki çöşkulu tiyatrocuların tek ve mükemmel gerçeğinden, Aiskhylos ve çağının diğer sanatçılarından alınması bir zorunluk olmuştur (Nietzsche, 2006, 39).

Ne var ki, Nietzsche'nin Wagner'i öven bu sözleri bir süre sonra yerini derin bir hayal kırıklığı ve yergiye bırakacaktır. Bu noktada, ilkönce Wagner'in sanatının özellikleri üzerinde durmak uygun görünmektedir. Wagner'in kafasında “yeni ve - devrimci müzikli - dram” fikri vardır, bundan dolayı da çalışmalarına dram sanatıyla başlamıştır. Çünkü Wagner, dram sanatının eski Yunandan bu yana bir “düşüş” yaşadığını düşünmektedir:

Toplum yaşamında sanata ve drama özel değer veren eski Yunan'dan sonra böylesine çökmüş olarak gördü Wagner sanatı ve özellikle sahne sanatı dramı. Yunan dramı insan yaratacılığının ulaştığı en yüksek noktaydı onun görüşüne göre; zira şiir , dram, kostüm, mim, müzik, dans, şarkı sanatlarının başarılı ve hem de dengeli şekilde birleşimi ile meydana geliyordu Yunan dramı. Böylelikle de, bu sanatların herhangi birinin ifade gücünden daha yüksek bir ifade gücüne sahip oluyordu (Şatır, 1984, s.111).

Wagner için böyle bir sanat anlayışında onu oluşturan her bir sanat eşit ağırlıkta yer alacak ve böylelikle ortaya “ifade gücü” anlamında mükemmel bir yapı ortaya çıkacaktır. Ortaya çıkan bu yapı, konusunu da mitolojiden alacaktır, çünkü mitler her çağda insan yaşamını derinlemesine anlatmaktadır.

Yunan dramasının ya da “Yunan sanatının” bu üstün durumuyla “Atina devletinin” güçlü olması arasında bir paralellik kuran Wagner, Atina devletinin “zayıflaması” ve “gerilemesi”yle beraber dram sanatında da bir “düşüş” olduğunu gözlemler. Bu gerilemeyle birlikte de Yunan drama'sının içinde “ölçülü” bir şekilde kaynaşmış olan tüm sanatlar ayrılmıştır. Atina devletinin zayıflayıp gerilemesiyle birlikte, dram da birliğini yitirmiş ve dramda bir araya gelmiş olan sanat tarzları kendi yollarına giderek gelişmelerini tek başlarına sürdürmüşlerdir:

... Trajedinin düşüşü ile birlikte, sanat toplum şuurunun ifadeciliği özelliğini de yitirdi giderek.” diye devam ediyor Wagner, “Dram onu oluşturan parçalarına bölündü; retorik, heykel, resim, ve öteki sanatlar daha önceleri birlik içersinde ilerledikleri saflardan ayrıldılar – her biri kendi yolunda, ve kendi gelişmesini aramada kendi kendine yeterlilik içersinde gitmek için (Şatır, 1984, s. 111).

Düşmüş olan Yunan trajedisi nasıl tekrar canlandırılıp, geleceğin sanat eserine dönüştürülmeliydi? Bu mümkün müydü? Wagner bu sorunun cevabını “Gesamtkunstwerk” kavramında bulur. “Gesamtkunstwerk”: *“Sanatların tümünü kapsayan ve herbirini, sonuca erişmek için birer araç olarak kullanan”* bir sanat olmalıydı:

Yunan trajedisinin yokoluşundan beri birbirinden ayrılmış olan, ve kendi kendilerine kaldıklarında kısıtlı ifade gücüne sahip bulunan tüm münferit sanatlar yeniden birleştirilecektir. Mimarlık, resim, şiir, müzik ve dans (pantomime) sanatlarının birleşimi ile insanın tüm potansiyeli özgürce geliştirileceğinden, en üstün ve ideal şeklini alacaktır dram (Şatır, 1984, s.113).

Wagner’e göre “Gesamtkunstwerk” yani “Tüm – Sanat – Eseri”nin ideal anlatım tarzı; opera idi. Ancak opera türünde de bir takım sorunlar görüyordu Wagner. Şatır Wagner için bu sorunların ne olduğunu şöyle anlatır:

Opera türünde, o güne kadar gerçek dramın standartlarına erişen bir eser yazılmamıştı. Bunun başlıca nedeni... ifade aracı olması gereken müziğin amaç, ifade amacı olması gereken dramın ise araç durumuna sokulmuş olmalarıydı. Dram müziğin tahakkümünden kurtulmalıydı. Şair ve müzisyen, iki unsur arasındaki dengeyi sağlayan bir tek kişi gibi olmalıydı. Hatta Wagner bu konuda daha da ileri giderek şiirin ve müziğin aynı kişi tarafından yazılmalarının ideal şekil olduğunu öne sürer. Opera eserinin gerçek dram niteliğine sahip olabilmesi için, müziğe ve aryalara verilen önem bırakılarak, şiir ve müzik, ve ilgili öteki sanatlar arasındaki dengenin kurulması gerekliydi ( Şatır, 1984, s. 115).

Wagner de bunu şöyle ifade eder: *“En yüce evrensel sanat eseri dramdır. Kendi dalında olgunluğun doruğuna ulaşmış sanat şekillerinin hepsini içerdği zaman ancak kendi olgunluğuna ulaşabilir”* (Aktaran Şatır, 1984, s. 115).

Wagner’e göre dram sanatı, “halkın emellerini ve ihtiyaçlarını temsil etmeliydi.” Bu sebepten dolayı da Wagner, operalarının konularını Alman mitlerinden almıştır:

Wagner mitolojiyi ideal konu olarak tavsiye etti. Zira gerçek sanat, insanın sevdiği ve takdir ettiği bir şeye benzemeyen özleminin tatmin edilmesinden başka bir şey değildi, ve mitler de insanların toplum inançlarını temsil eden, insanın tabiat ile ayniliğini belirten ve akla değil, duygulara hitabeden konulardı. Dram esasen mitlerden, halkın kahramanlarının başlarından geçenleri anlatmak yerine oynamak isteğinden çıkmıştı. Ve dram, mitlerin, sanat yoluyla mükemmelliğe ulaşmasıydı. Dünyasal yaşamı ölümden sonraki yaşama hazırlık devresi olarak gören Hristiyanlığın mitleri dram için elverişli değildi. Yunanlıları gibi yaşamı kabul edici olan Alman mitleri ise dramın yararlanabileceği sayısız malzeme ile doluydu (Şatır, 1984, s. 115).

Nietzsche, “Richard Wagner Bayreuth’da” adlı eserinde Wagner’in bu konudaki düşünceleriyle ilgili şunları söyler:

Modern sanat, bir lükstü: bir çok bir şeyle birlikte, sanatın lükse düşkün toplumun hakkı olarak görüldüğünü de anladı. Bu, güçsüz olanları ve halkı giderek daha çok hizmetinde kullanabilir, daha alçak ve halk olma özelliğinden daha da uzaklaşmış bir duruma sokmak ve halktan modern “işçiler” yaratmak için sanatın gücünün en kötü yürekli ve kurnazca kullanımından başka bir şey değildi.(Nietzsche, 2006, s.46)

Nietzsche “modern sanat”ın etkisini ise şöyle anlatır:

Modern sanat, halkın ihtiyacına yönelik olan, içinde hakiki ve tek sanatçının ruhunu iyi yüreklilikle dile getirdiği en büyüğü ve en safı, halkın mitlerini, şarkı söyleyiş tarzını, dansını ve dildeki yaratıcılığını, bunlardan kendi varlığındaki bitkinliği ve can sıkıntısını damıttığı eğlenceye yönelik bir aracı – modern sanatları – yaratmak için, halkın elinden aldı. Böyle bir toplumun nasıl ortaya çıktığını, modern sanatın sözde karşıt güç alanlarından nasıl kendisi için yeni güçler elde ettiğini, örneğin perişan bir hale düşmüş olan Hıristiyanlığın iki yüzlülüğünde ve eksikliklerinde halka karşı nasıl destek aradığını, o toplumun ve servetlerinin kalıcılığı uğruna Hıristiyanlığın nasıl kullanıldığını, bilimin ve bilginlerin uyumlu bir şekilde bu göreve nasıl katıldıklarını, işte bunların tümünü, Wagner, gözlemlerinin sonunda iğrenerek ve öfkeyle yerinden fırlamak için, uzun süre izledi...(Nietzsche, 2006, s. 47).



Nietzsche, “modern sanat”ın eğlenceye yönelerek, halktan “modern işçi”ler yaratmak için kullanıldığını belirtir. Bu değişim evresinde Hıristiyan moralinin ve bilimselci bakışın da katkısı olmuş, mitos masala dönüşerek bir çocuk oyuncu haline gelmiştir. Bu arada müziğin, mitos ile arasındaki bağ kopmuş, varlığın özünden gelen bu etkinlik, yoksul ve basitlerin arasında kalmıştır. Nietzsche, Wagner’in bütün bunları çok net gördüğünü belirtir ve şöyle devam eder:

Halkın acısının ürünü ve dili olan mitler, köken, pek bilinmese de, benzeri olan müzik. Bu iki maddede arınır ve ruhunu iyileştirir, ruhun buna aşırı ölçüde ihtiyacı vardır: - Bu açıdan, halkın ortaya çıktığı zaman, acısının nasıl halkın acısına yakınlaştığını ve b i r ç o k W a g n e r olduğu zaman da halkın yeniden nasıl oluşacağını yeniden irdeleyebilir. Mit ve müzik, modern toplumumuzda, ona kurban edilmeden nasıl yaşadı?...: mit, çok alçaltılmış ve çirkinleştirilmiş, “masala” dönüşmüş, cahil bırakılmış halkın kadınlarının ve çocuklarının oyun gibi bir mutluluk sağlayan malı olarak yozlaştırılmış, ciddi ve kutsal erkek kişilğinden tamamiyle sıyrılmıştı.(Nietzsche, 2006, s.47).

Nietzsche’ye göre müzik varlığını yoksul, basit ve yalnız insanların arasında sürdürür. Bu tespitine bağlı olan düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

Alman müzisyen, sanatların lüks işletmesinde kendisini mutlu edecek bir yer bulmayı başaramadı, kendisi hayaletlerin kol gezdiği, sarsıcı sesler ve belirtilerle dolu bir “masala”, aciz bir sorgucuya, tamamiyle büyülenmiş, kurtarılmaya muhtaç bir şeye dönüşmüştü. Burada sanatçı, yalnızca kendine verilen miti eski erkeksi özelliklerine kavuşturma ve müziğin büyüünden kurtarıp konuşurma emrini dinliyordu: t i y a t r o y a harcayacağı gücüne aniden ket vurulduğunu, mit ile müzik arasındaki keşfedilmemiş ülke arasındaki hakimiyetini yitirdiğini hissetti (Nietzsche, 2006, s.48).

Nietzsche'ye göre, Wagner'in sanatının amacı, "halkın acısının" bir ürünü olan "mit"leri yeniden eski "erkeksi" günlerine döndürmek ve müzik ile arasındaki ilişkiyi, o "keşfedilmemiş ülkeyi" keşfederek geleceğin sanatını inşa etmektir. Ancak bu, anlaşılmamıştı, "acı" hissedilmemişti, sanat eseri sağır ve körlere bildiri niteliğindedir. Nietzsche, bütün bunlara rağmen Wagner'in tek bir şeyi arzuladığını söyler: "... *dünyanın varoluşunu olayları esas alarak düşünmek ve seslerle felsefe yapmak, amaçladıkları içinde kalanlar artık son bir kez daha dünyayı anlama çabasına dönüşür*" ( Nietzsche, 2010, s. 76).

Nietzsche'deki bu Wagner hayranlığı bir dönem sonra yerini büyük bir hayal kırıklığına bırakır, Nietzsche, Wagner'in düşüncelerine ve eserlerine karşı çıkmaya başlar. Kendi sözleriyle, "1876 yazında, ilk festivalin ortasında Wagner'e veda" etmiştir . Wagner onun için "tipik bir çöküş çağı insanıdır." Wagner'in sanatı "sağlıksız"dır ve müzik için "büyük bir çöküştür"(Nietzsche, 2010, s. 55). Çünkü, Richard Wagner, Nietzsche'nin deyimiyile "hıristiyan haçının" önünde diz çökmüş ve ona teslim olmuştu. Wagner'in diz çöküşü Nietzsche'ye büyük bir "acı" verir ve aynı zamanda "korku" uyandırır onda. Nietzsche, Wagner'in yarattığı düş kırıklığının kendisinde neleri uyandırdığını şöyle anlatır:

Richard Wagner, görünüşte en muzaffer, hakikatte ise en çürümüş en ümitsiz durumdaki romantik, ansızın, çaresizce ve paramparça çöküverdi hıristiyan haçının önünde... o zaman hiçbir Almanın bu tüyler ürpertici oyunu görececek gözü, duyumlayacak vicdanı yok muydu? Bir tek ben miydim ondan – acı çeken? Yeter, bu beklenmedik olay bizzat beni şimşek gibi kavuşturdu, terk ettiğim yer hakkındaki aydınlığa. – Ve farkında olmadan müthiş bir tehlike atlatan herkesin duyumsadığı gibi, o sonradan gelen korkuya (Nietzsche, 2004, s.10).

Farkına vardığı şeyden dolayı duyduğu “acı” ve “korku”nun ardından gelen “yorgunluğunu” da şöyle betimler:

Yalnız başıma yola devam ederken titriyordum... yorgundum yani biz, modern insanlara heyecan duymak için geri kalan her şey hakkında duyduğum hayal kırıklığından, her yerde i s r a f e d i l e n enerji, emek, umut, gençlik, aşk hakkında; yorgundum bu romantizm feminenlerinden ve yaltakçı – terbiye görmemişlerden duyduğum... tiksintiden... bu hayal kırıklığından sonra her zamankinden daha derin bir güvensizlik duymaya, daha derinden hor görmeye, daha derin bir yalnızlığa yazgılı oluşum yüzünden (Nietzsche, 2004 s. 11).

Bu noktada Webern'nin şu yorumu önemli görünmektedir: *“Nietzsche'nin Wagner'e olan ilgisi müziksel değil, entellektüel ve felsefi idi. Parsifal adlı eseriyle Wagner değişik bir ruhsal alana dalmış Nietzschede bundan hoşlanmamıştı* (Webern, 1988, s.20). Böylece Wagner'in *Parsifal* adlı operası, Nietzsche ile Wagner arasındaki dostluğu sona erdirmiştir. Wagner, Nietzsche'ye *Parsifal*'in tam metnini göndermiş ve Nietzsche, bu eserin içerdiği Hıristiyan motifler yüzünden Parsifal'den nefret etmiş ve *“... hayatı boyunca dindar bir adam olmayan Wagner'in birdenbire sofu bir hıristiyan görünümünü almasına tahammül”* edememiştir (Şatır, 1984).

Nietzsche, tragedyaya oldukça önem vermiştir, çünkü tragedyada “müzikten doğan trajik mitos” vardır. Mitos ile müzik arasındaki ilişkiyi Nietzsche şöyle anlatır:

Tragedya, müziğin evrensel geçerliliğiyle, Dionysoscü duyarlığa sahip dinleyici arasına yüce bir benzetmeyi, mitosunu yerleştirir, ve dinleyicide, mitosun plastik dünyasının canlandırılması için müziğin yalnızca en üst serimleme aracı olduğu izlenimini uyandırır. Müzik bu soylu yanılısamaya güvenerek, şimdi uzuvlarını dithyrambik dans için devidirebilir ve kendi başına müzik olarak, söz konusu yanılısama olmadan, kapılmaya cesaret edemeyeceği orjivari bir özgürlük duygusuna hiç düşünmeden bırakabilir kendini (Nietzsche, 2005, s. 136).

Nietzsche'ye göre, müziğin canlandırıcı etkisi ile mitos birden seyircinin önünde hayat bulur ve ona "metafizik" bir "anlam" kazandırır. Çünkü Nietzsche'ye göre mitos bizi hem müzikten korurken aynı zamanda müziğe en büyük özgürlüğünü verir:

Buna karşılık müzik, karşı hediye olarak, trajik mitosunu, sözün ve imgenin tek bir yardım almadan asla ulaşamayacakları kadar içe işleyici ve ikna edici bir metafizik anlam kazandırır; ve özellikle müzik sayesinde tragedya seyircisi, yokoluştan ve olumsuzlamadan geçen yolun vardırıldığı bir en üst zevkin o güvenli ön duygusuna kapılır adeta, ve şeylerin en içteki uçurumunun kendisiyle açık seçik konuştuğunu duyduğunu zanneder (Nietzsche, 2005 s, 137).

Nietzsche'ye göre mitos'dan tragedya'ya uzanan yolda müzik, Dionysoscü ruhunu hiç bir zaman kaybetmemeliydi. Nietzsche bu düşüncesini şöyle ifade eder: *"Dostlarım, Dionysosçu müziğe inanyorsunuz, tragedyanın bizim için ne anlam taşıdığına biliyorsunuz. Tragedyada müzikten doğmuş trajik mitosumuz var – ve onda herşeyi ümit edebilir ve en acı verici şeyi unutabilirsiniz"* (Nietzsche, 2005).

Trajik mitos, tam da müziğin “ruh”undan doğmuştur ve şimdi bu doğuş bir başka şeyi müjdelemiştir, o da: “trajik insan”dır.

### 3.2. Tragedya ve İnsan

Antik çağ filozofu Aristoteles *Poetika* adlı eserinde ana çizgileriyle tragedya, biraz da komedyaya üzerinde durmuştur. Aristoteles, *Poetika*'nın dördüncü bölümünde şiir sanatı, tragedya ve komedyanın doğuşunu ele alır. Bu bölümde en temel veri tragedyanın “dithyrambos” korosundan, komedyanın da “phallus” şarkılarından doğduğudur. Tragedyanın daha çok iyi insanları, komedyanın da daha çok, kötü insanları taklit ettiğini söyleyen Aristoteles, komedyanın, ortalamadan daha aşağı, soylu olmayan karakterlerin taklidi olduğunu ifade eder. Soylu olmayanın özü gülünç olana dayanır. Gülünç olanı taklit etmesi demek, soylu olmayana taklit etmesi demektir. “Çünkü gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur (Aristoteles, 2009, s.20).

Tragedyada bir olay, güneşin doğuşu ile batışı arasındaki zaman diliminde geçer. Ölçülü (vezinli) sözlerle ağırbaşlı konuları taklit eden epos'tan da en başta bu yönüyle ayrılır. Çünkü eposta zaman sınırlaması yoktur (Aristoteles, 2009, s.21). Öte yandan epos'un, tek bir nazım türüne ve öykü formuna yer vermesi de ayırt edici bir özelliktir ikisi arasında. Epos ve tragedyayı oluşturan bölümlerin bazıları ortaktır. Ancak bazıları sadece tragedyaya özgüdür. “Epik şiirin sahip olduğu her şey tragedyada vardır; fakat tragedyada bulunan her şeye epik şiir sahip değildir (Aristoteles, 2009, s. 21). Aristoteles tragedyanın tam da ne olduğunu, neyi

amaçladığını, neyi kendine ödev edindiğini, *Poetika*'nın altıncı bölümünde iyice açıklığa kavuşturur:

O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir, sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularдан temizlemektir (katharsis). ‘Sanatça güzelleştirilmiş bir dil’ deyince harmoniyi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. ‘Her bölüm için özel araçlar kullanır’ deyince de kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum... (Aristoteles, 2009, s.23).

Böylece tragedya ahlaki yönü ağır basan, başı sonu belli olan bir hareketliliğin taklididir ve taklit edilerek yazılan bu tragedyaların bir görevi vardır, bu görev, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla insanların ruhunu arındırmaktır. *“Tragedya, salt bir öykü (mitos) değildir ve bu yüzden de görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektedir (katharsis) (Aristoteles, 2009, s.22).*

Tragedyanın altı öğesi vardır: Öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik (Aristoteles, 2009, s.23):

Bu öğeler arasında en önemlisi, olayların (uygun bir şekilde) birbiriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımında biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise ya mutluyuzdur ya da mutlu değilizdir. O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken, karakterleri taklit amacını gütmeyiz. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Böylece eylemlerin

ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son erek ise bütün erekler arasında en önemlisidir (Aristoteles, 2009, s.23-24).

Buradan da anlaşılacağı üzere, tragedyada tek tek kişilerin taklidi önemli değildir, kişilerin hep beraber sürdürdüğü o bütünlüklü yaşamın taklidi önemlidir. Belli bir olay örgüsü, tragedyaya için vazgeçilmezdir. Tragedya, onun üzerine kurulacaktır. Karaktere dayanmayan tragedyaya olabilir ama eyleme dayanmayan, yani bir öyküsü olmayan tragedyaya olamaz. Mitos, yani öykü, tragedyanın hem ruhu hem de temelidir. Peripetie'ler (baht dönüşleri) ve tanınmalar ise öykünün öğelerini oluşturur (Aristoteles, 2009, s.24-25).

Tragedya, belli bir uzunluğu (büyüklüğü) olan bir bütündür. *Poetika* adlı kitabın yedinci bölümde,

“Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belli bir büyüklüğü (uzunluğu) vardır. Çünkü, aslında hiçbir büyüklüğü olmayan bütünler de vardır. Bir bütün ise başı, ortası ve sonu olan şeydir. Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan şeydir. Ondan sonra ise zorunlu olarak bir şey gelir. Son ise tersine, bir başka şeyden sonra zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen şeydir. Ne var ki, sonun ardından hiçbir şey gelmez. Son olarak orta ise bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir.” (Aristoteles, 2009, s.27).

Ancak böyle bütünlüklü bir yapı sergileyen tragedyaya güzel deriz. Sanatın ve tragedyanın insan yaşamı için önemini gören ve tragedyanın yapı özelliklerinin veren Aristoteles'ten yüzyıllar sonra 19. Yüzyılda Nietzsche de tragedyaya üzerine düşünecek, sanat görüşünün merkezine tragedyayı alarak çalışmalarını bunun üzerinden temellendirecektir.

Nietzsche'ye göre, müziğin ruhundan doğan tragedyanın insan ve insanın yaşamı ile kurduğu ilişkide büyük önem taşır. Çünkü belirli yapıdaki bir insan için “trajik” kavramı bir anlam ifade eder. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde bir takım insan tiplerinden söz eder (Nietzsche, 2005, s. 32 ). Nietzsche'ye göre bu insan tipleri, “dionizik insan”, “teorik insan” ve “trajik insan”dır, “Akademik” felsefeye karşı bir duruşu olan Nietzsche'nin felsefe tarihinde farklı bir yeri vardır. Alışılmış tarzda felsefe yapmayı rededen Nietzsche'nin eğildiği sorun insan ve yaşamdır. Nietzsche'nin bakışı “insana” yönelmiş ve felsefe tarihinde ilk kez insan “ana araştırma konusu” olmuştur. Onun bu yönünü Kuçuradi şöyle ifade eder. *“Felsefi düşünce tarihinde i n s a n, Nietzsche ile bir düşünürün ana araştırma problemi ve hareket noktası oluyor; diğer bütün prolemleri i n s a n a g ö r e, yaşayan insan göre, hayatla doğrudan doğruya olan ilgileri bakımından kavranmağa ve değerlendirilmeğe çalışılıyor”* (Kuçuradi, 2009, s. 1). Bu insan yaşayan, nefes alan, her gün karşılaştığımız insandır. Nietzsche insanın kendisini, onun “realitesi”ni anlamaya çalışır. Nietzsche'nin “akademik” ya da “geleneksel felsefeye” karşı bir duruşu vardır. Bundan dolayı da onun felsefe tarihinde farklı bir konumu olduğu kolaylıkla görülür. Kendinden önceki filozoflardan çoğunun felsefe yapma tarzına karşı olan Nietzsche, felsefe etkinliğine yeni bir yol açmıştır. Onun tüm çabası, insanla ilgili olup biten ne varsa, kendi gözleriyle görmek ve insan realitesinin bilgisine varmaktır:

Gerçekten de Nietzsche, felsefi düşünce tarihinin getirdiği problemlere, ancak kendi gözleriyle kavramağa çalıştığı realite bakımından hesaplar; problemleri, meslekten ya da kürsü filozoflarının bıraktığı yerden değil, hep kendisinden ve çağından hareket ederek ele alır; sonra da bu çağı oluşturan ve temelini meydana getiren problemlerden realiteye, insan realitesine dalar (Kuçuradi, 2009, s. 1).



Nietzsche için insanın geçekte ne olduğunun bilgisi önemlidir. Çünkü içinde bulunduğumuz tarihsel koşullarda insan, kendinde değildir, yaratıcılığı yok olmuştur. Nietzsche bu olumsuz durumdan çıkış yolu arar. Nietzsche, insanın ne olduğunu ve olmadığını ayrıca insanla ilgili her ne varsa tekrar ve tekrar sorgulayarak ve araştırarak elde edilebileceğini düşünür. Çünkü insan ancak bu şekilde yeryüzüne tutunmuş ve böylelikle geçmişle ilgi kurmayı başarmıştır. İnsan kendi gözünden realiteye bakarken, aynı zamanda baktığı bu realiteyi “anlam” evrenine ya da “değerler skalasına” yerleştirerek, onu bir değerlendirmeye tabi tutar. Nietzsche, insana bu değerlendirme konusunda şöyle seslenir. *“Tinimiz ve erdemimiz yeryüzünün anlamına hizmet etsin, kardeşlerim ve tüm şeylerin değerini siz belirleyin yeni baştan! Bu yüzden savaşanlar olmalısınız! Bu yüzden yaratanlar olmalısınız!”* (Nietzsche, 2008, s.84).

Nietzsche, “yeniden değerlendirme”yi ve şeylerin değerini “yeniden yaratma”yı bir “ödev” saymaktadır. Ancak yaratılacak olan bu değeri ortaya çıkarmak “yaratıcı insanın” ödevidir; yeryüzüne bağlı ve ona hizmet eden “yaratıcı insan”ın ödevi. Bu insan “trajik insan”dır. Burada “yeryüzüne bağlı “ ve “ona hizmet eden” insan derken belirli bir “morali” aşmış insanı kasteder. Nietzsche, “değerler” ve değerlendirmenin insanın yapısıyla ilgisini, onun yaşama tarzını belirlediğinin farkındadır. *“İnsan, varlığını sürdürebilmek için önce şeylere değer biçti- şeylerin anlamını o yarattı. Bu yüzden insan diyor kendine: değer biçen demektir bu. Değer biçmek yaratmaktır: dinleyin ey yaratanlar! Değer biçmenin kendisidir, tüm değer biçilmiş şeylerin değeri ve mücevheri”* (Nietzsche, 2008, s. 64).

Ama değerler ve değerlendirmeler derken Nietzsche'nin üzerinde durduğu şey bu değerlendirmelerin tarihsel olarak belirli bir moral açısından yapılmış olmasındır. Bu anlamda “moral”, şeylere bakışımızı ve şeylere değer biçmelerimizi yönlendirir ve etkiler. Nietzsche bunu şöyle ifade eder:

Sokrates'ten beri Avrupa tarihinde ortak belirtti, diğer bütün değerleri moral değerlerin boyunduruğu altına sokmak denemesidir; öyle ki bu değerler yalnız hayatı değil, aynı zamanda, 1. bilgiyi, 2. sanatları, 3. devlet ve toplumun çabalarını da yöneltip yargılasınlar. Tek ödev “daha iyi olma (çabasıdır); diğer her şeyse bunun için bir araç (ya da rahatsız edici bir şey, bir engel, bir tehlike: dolayısıyla ortadan kaldırılmaya kadar kendisiyle savaşılacak ( bir şeydir)... ) ( Aktaran Kuçuradi, 2009, s.5).

Böylelikle Nietzsche “değerlendirmelerimizin” çoğunlukla moral bir nitelik taşıdığını göstermek ister. Moral nitelikte değerlendirmeler yapan insan Kuçuradinin deyişiyle “moralli insandır” ve bu tipteki insan, gerçekliği görmek istemez:

Bu tip moral varlık temelinden yoksundur, insanın yapısına aykırıdır. İnsanların yapıp ettiklerini ya da düşünceyle kurulmuş değer yargıları tablosuna göre iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız diye ayırmak; insanlar arasındaki farkı moral bir fark olarak görmek ise bir yanılmadan ileri gitmez. “iyi insanın varlık şartı yalandır: başka bir deyişle, realitenin öz yapısını her ne pahasına olursa olsun görmek i s t e m e m e k t i r (Kuçuradi, 2009, s. 13).

Bu durumu Kuçuradi inasanlar arasındaki yapı ayrılığı olarak ifade eder:

İnsanlar arasındaki bu yapı ayrılığı, onların değerlerle olan bağlantılarında, yaşamlarının bütününde, yapıp etmelerinin temelini meydana getiren değerlendirmelerinde ortaya çıkar. Bir insanın diğer insandan farkı, kendi zamanında, çevresine ve tarihe “yön vermiş olan ve yön veren” değerle ve değerlendirmelerle hesaplaşmasında veya hesaplaşmamasında hatta onları kullanmasında ortaya çıkar (Kuçuradi, 2009, s.14).

Değerlendirmelerinde “iyi” ve “kötü”ye bağlı olan insan, başka deyişle “moralli insan” tragedyadan, trajik olandan uzaktır. Müziğin ruhundan doğan tragedyanın insanla, insanın kendi varlığıyla olan bağı daha güçlüdür. Ters durumda ise bu bağ kopmuştur. Bundan dolayı varlığın temelindeki “trajik olanı” görmek ve bunun insanla olan ilgisini koparmamak gerekir, bu da insan varlığındaki sanatsal olana, yaratıcı olana işaret eder.

Tragedyanın insanla bu ilgisinden dolayı Nietzsche'nin “trajik insan” dediği insan tipini yakından görmek uygun olur.

### **3.3. Trajik İnsan**

Bu bölümde Nietzsche'nin sanat görüşüyle doğrudan bağlantılı olan “trajik insan” tipi üzerinde durulacaktır. Nietzsche'de “trajik insan”, “üst insan”, “filozof”, “dionizik insan” ve “yaratıcı insan” aynı tipteki insanın değişik adlarıdır. Nietzsche'ye göre “insan aşılması gereken bir şey”dir, bu anlamda insanı önemli kılan “üst insana” doğru giden yolda bir “köprü” olmasıdır. Nietzsche, bunu Zerdüşt'ün ağzından şöyle ifade eder:

“İnsan bir iptir. Hayvan ile Üstinsan arasına gerilmiş – bir ip ki uzanır bir uçurumun üzerinde... İnsanı büyük yapan, onun bir amaç değil, bir köprü olmasıdır: İnsanın sevilbilecek yanı, bir ö t e y e-g e ç i ş ve bir b a t ı ş olmasıdır (Nietzsche , 2008, s. 15).

Tıpkı trajik insan gibi “üst insan” da “yeryüzünün anlamıdır”, bu tipteki insanların varlığı sayesinde anlam kazanır dünya. Yaşama bağlı olmayı, onu yüceltmeyi ve aynı zamanda yaşama karşı düşmanca tutum alanlara karşı da uyanık olmayı öğretir “üst insanı” bilen Zerdüşt. Yine Zerdüşt’ün ağzından Nietzsche şöyle seslenir bizlere:

Üst insan yeryüzünün anlamıdır. İsteminiz desin ki: Üstinsan yeryüzünün anlamı olsun. Yalvarıyorum kardeşlerim, y e r y ü z ü n e s a d ı k k a l ı n ve size yerüstü umutlardan söz edenlerde inanmayın! Zehir saçan onlar, farkında olsalarda olmasalar da (Nietzsche, 2008, s.13).

Kuçuradi, trajik insanın bu anlamlandırma etkinliğinden şöyle bahseder:

Trajik insan “yeryüzünün anlamı”dır. Dünya ve hayat yaratıcı insanlarla anlam kazanır. Dünyanın bu anlamla yüklenmesi, anlamla dolması iki anlamlıdır: yaratıcı insanlar yeni başarılarıyla, e s e r l e r i y l e insanı ve dünyasını, insan başarılarını ve olayları yeniden değerlendirmekle, onlara anlam k a t a r l a r: çünkü onlar yeryüzünün anlamlandırıcısıdır (Kuçuradi, 2009, s. 75).

Nietzsche, değerlerin yaratılmasıyla ilgili şunları söyler:

Değer biçmek yaratmaktır: dinleyin ey yaratıcılar! Değer biçmenin kendisidir, tüm değer biçilmiş şeylerin değeri ve mücevheri. Ancak değer biçmek sayesinde vardır değer; değer: biçmek olmasaydı, kof çıkardı varoluşun çekirdeği. Dinleyin ey yaratıcılar! (Nietzsche, 2008, s. 64, 65)

Değerleri yeniden değerlendirmek, hem geçmişle hem de gelecekle ilgilidir. Geçmişte bir zamanlar değer olarak kabul edilen herşey yeniden değerlendirmeye tabi tutularak, onlara yeni anlamlar kazandırılır ve ancak böylelikle geleceği inşa eder. *“Değerlerin yeniden değerlendirilmesi, önceki başarılarla yapılan bir hesaplaşmada onlara yeni bir anlam kazandırmakla ve onları ileri götürmekle yeni başarılarla ileriye götürmekle olur. Geçmiş değerlendirmenin hedefi, şimdiyi değerlendirmenin hedefi olduğu gibi, geleceği hazırlamaktır. Geleceği hazırladığı ölçüde bir başarı kazanır”* (Kuçuradi, 2009, s. 19 ).

Nietzsche’de “trajik insan”ın bir diğer adı “dionizik insan”dır. Her ikisi de hayata “evet” der:

Nietzsche’de trajik olanla dionizik olan, *Trajedinin Doğuşu* ndaki dionizik olana verilen anlam bir yana, aynı şeyi dile getirirler. *Trajedinin Doğuşu* ’nda dionizik olan, trajik olanın bir unsurudur; oysa diğer bütün yerlerde, Dionysos ve trajik insan aynı yapıda insanın adı oluyor. Dionysos’un hayata dediği ‘evet’, trajik insanın ‘evet’idir (Kuçuradi, 2009, s. 74).

Nietzsche, yaşama “evet” demenin hazzıyla şunları söyler:

En tuhaf ve en sert sorunlar karşısında bile yaşama evet demek; yaşamın en üst tiplerinin k u r b a n oluşunda, kendi tükenmezliğinden sevinç duyan yaşama istenci – buna Dionysosça dedim ben, bunu keşfettim, t r a j i k ozanın psikolojisine giden köprü olarak (Nietzsche, 2005, s. 112).

Nietzsche'ye göre trajik insanın hayata evet demesinin altında yatan sebep; Kuçuradi'ye göre; trajik insanın hayatı olduğu gibi kabul etmesi ve onu sevmesidir. Hayata evet demek ise; sürekli dönen bir “varlık çemberinin” kesilmez akışını kavramak ve onu istemek demektir. Nietzsche bunu şu şekilde ifade eder:

Her şey gider, her şey geri gelir; varlık çarkının dönüşü sonsuzdur. Her şey ölür, her şey yeniden çiçeklenir, varlığın yılı sonsuza dek sürer. Her şey kopar, her şey yeniden eklenir; varlık kendi evini sonsuzluğa dek kurar. Herşey ayrılır, her şey yeniden selamlaşır; varlık halkasının kendisine sadakati sonsuzdur. Her saniyede yeniden başlar varlık; her burada'nın etrafında döner Orada'nın küresi. Orta, her yerdedir. Eğridir, sonsuzluğun yolu.” – (Nietzsche, 2008, s. 248).

Bu sürekli sonsuza doğru hareket halinde olan “varlık çarkının” dönüşünü, bu akışı Kuçuradi şöyle yorumlar:

Başka bir deyişle: insan, olduğu gibi bu insan, değişmez; öz yapısı insanın değişmez. Her zaman sürü vardı; her zaman özgür insanlar vardı, trajik insanlar vardı: her zaman sürü olacak; her zaman özgür insanlar ve trajik insanlar olacak. Her insanın olduğu gibi olması, yaşadığı gibi yaşaması kaçınılmaz bir şeydir; her insanın gördüğü gibi görmesi,

değerlendirdiği gibi değerlendirmesi kaçınılmaz bir şeydir: bu hayat çemberinin ardırası kesilmez, sonu olmayan dönüşünün antropolojik anlamıdır; bunu istemek ve sevmek te güçlü düşünürlerin – Nietzsche'nin – *amor fati* sidir (Kuçuradi, 2009, s.71).

Nietzsche, trajik insanı tam olarak belirleyebilmek için “moralli insanı” ya da “sürü insanı”nı ayrıntılı biçimde inceler ve üç tip sürü insanı ya da moralli insan saptar. Bunlar “sıradan insan”, “nasibi kıt insan”, “orta insan”dır (Kuçuradi, 2009, s. 35).

Yukarıda sözü edilen bu üç tip sürü insanı sürüsüne bağlı yaşarken, sürüden kopmayı başarmış bir başka insan tipi vardır. Bu insan tipi daha az bulunur. Bu insan tipinin adı; özgür insandır:

... O, geçerlikte olan moralin kalıplaşmış değer yargılarının insan realitesine aykırı olduğunu gören, geçerlikte olan morali problem yapan, temellerini “kazan”, ama yaratıcı olmayan, ya da h e n ü z yaratıcı olmamış insan, kendi gözleriyle görmek i s t i y e n, kendi kendisi olmak i s t i y e n, kendi yolunu arayan, ancak kendi hayatına yön verebilen insan, “ben istiyorum” diyen insandır. Bunun durumu trajik kişilerin geçirdiği bir ara dönemdir. Bu insanlara Nietzsche özgür insan, bilen insan, hazırlıycı insan der. Bu insanla trajik insanın sınırında Zerdüş bulunur (Kuçuradi, 2009,s.25).

Bu kopmanın sonunda insan çevresindeki her şeyin: “bütün değer”lerin ve “değer yargıları”nın boş olduğunun farkına varır. Bunun sonucunda insan, bütün her şeyi değersiz ve anlamsız görmeye başlar ve bu onu “nihilizm” e götürür. Eğer kişi

“nihilizm”den sıyrılabilmeyi başarırsa, bu dönemin sonunda “kendi yolunu”; “...yapayalnız yürüdüğü ve yürüyeceği kendi yolu”nu bulur ve bu “yolda” attığı her “adım”da “hayat”a yaklaşır: “Bu yolda oldukça ilerledikten sonra etrafına baktığında, şeylere yakından baktığında, onları ilk defa görür.” Kendi “gözleriyle” gördüğü bu dünyayı, anlamak ister. *“Nihilismi arkada bırakan kişi, işte bu dünyanın, bu insan dünyasının, realitenin anlamını kendi gözleriyle görmek ister; ya da insanla ilgili her şeyin yeniden değerlendirilmesinin gerektiğini görerek, hiç olmazsa buna yol açmak ister”*(Kuçuradi, 2009, s.62).

Özgür insan “yeni değerler” ortaya koymaz ama varolan “moralin” değerlerini ve “erdem”lerini gözden geçirir, onlara yeni “anlam”lar yükler. Tüm bu anlatılan basamaklardan geçen özgür insan yerini bir başka insan’a, trajik insana bırakır. Trajik insan, “realiteyi olduğu gibi gören” ve “kavrayan” bir insandır, *“realitenin kendisi d i r; o, realitenin korkunç ve şüphe götürür her şeyini kendisinde de taşır”* (Kuçuradi, 2009, s.70).

Trajik insan kendini “sürekli olarak yeniler” ve “tazelenir” çünkü o “sağlığı tam olan insan”dır. O, “iyinin ve kötünün ötesinde”dir bu da şu anlama gelir *“... moral değer yargıları kurmamak, yani geçerlikte olan moral değer yargılarını yok saymak ve bir sürünün faydasını göz önünde bulundurarak değer yargıları kurmamak demektir: çünkü onlar aslında yoktur; onların realiteyle ilgileri yoktur; görelî yargılardır”* (Kuçuradi, 2009, s.87).



Böylelikle Nietzsche “sanata yaşamın gözlüğüyle bakmaya...” çağırır bizleri. Ama Nietzsche’nin sorun olarak gördüğü, sanatı ve yaşamı engelleyen bir şey vardı bunu, *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinin ikinci baskısı için yazdığı önsözde şöyle dile getirir:

Gerçekte, bu kitapta öğretilen estetik dünya yorumunun ve dünyayı haklı çıkarmanın, yalın ı z c a ahlaksal olan ve olmak isteyen ve mutlak ölçütleriyle, örneğin tanrının hakikatlığıyla, sanatı, sanatın h e r t ü r l ü s ü n ü y a l a n alanına gönderen – yani olumsuzlayan, lanetliyen, yargılayan – Hristiyan öğretisinden daha büyük bir zıttı yoktur. Bir biçimde sahici olduğu sürece sanat düşmanı olmak zorunda olan böylesi bir düşünme ve değerlendirme tarzının ardında, yaşamın kendisine karşı, y a ş a m d ü ş m a n ı, öfkesi burnunda, intikama susamış nefreti de duyumsadım eskiden beri: çünkü yaşamın tümü görünüşe, sanatta yanılısamaya, optiğe, perspektifsel olanın ve yanılığının zorunluluğuna dayanır (Nietzsche, 2005, s. 14).

Nietzsche’ye göre, yaşamın karşısında ona düşmanca davranan, tek bir şey vardı o da; “Hristiyanlık”. Burada Hristiyanlık derken söz konusu olan şey Hristiyanlık moralidir. Nietzsche bu durumu şöyle ifade eder:

Hristiyanlık, başından beri, özünde ve temelinde, yaşamın yaşamdan duyduğu tiksinti ve bıkkınlığı; bir “başka” ya da “daha iyi”yaşama duyulan inanç altında yalnızca örtüyor, yalnızca gizliyor, yalnızca süsülüyordu kendini. “Dünya”dan nefret etme, duygulanımları lanetleme, güzellikten ve tensellikten duyulan korku, bu dünyaya daha iyi kara çalmak için uydurulmuş bir öbür dünya, aslında hiçliğe, sona, kalıbı dinlendirmeye yöneliktir (Nietzsche, 2005, s. 14).

Nietzsche görüşlerini açıklamaya devam ederken, Hristiyan ahlakı ve yaşam arasında ortaya çıkan zıtlıkları da ele alarak, bu konuda da açıklık getirir:

“Sabbatların Sabbatı”na doğru bir istek – tüm bunlar da, Hristiyanlığın yalın ve ahlaksal değerleri geçerli kılmaya yönelik mutlak istenci gibi; bir “batma istenci”nin olası tüm biçimlerinin içinde her zaman en tehlikeli ve en tekinsiz biçimi gibi geliyordu bana; - çünkü ahlakın (özellikle de Hristiyan ahlakın, yani mutlak ahlakın) karşısında yaşamın, özünde ahlak dışı bir şey oldu için, sürekli olarak ve kaçınılmaz bir biçimde haksız çıkması gerekir – yaşamın, sonunda, aşığılamanın ve sonsuz hayır’ın ağırlığı altında ezilerek, arzulanmaya- değmez, kendinde değersiz olarak duyumsanması gerekir ... (Nietzsche, 2005, s. 15).

İşte tüm bu sebeplerden dolayı Hristiyanlığa dayalı morale karşı bir tavır sergiler Nietzsche. Bunu yaparken onun karşısına yeni bir şey, yaşama ‘evet’ demenin coşkusuyla Dionysosu koyar:

İşte, içgüdüm, yaşamın sözcüsü bir içgüdü olarak ahlaka karşı çıkmıştı bu tartışma götürür kitapla; ve yaşama ilişkin temel bir karşı öğretisi ve karşı değerlendirme icat etmişti, saf sanatsal, Hristiyanlık karşıtı bir öğretisi. Nasıl adlandırmalı onu? Bir filolog ve sözcüklerin adamı olarak, biraz da özgür davranarak – kim biliyordu ki Deccal’in doğru adını? – Yunanlı bir tanrının adıyla vaftiz etmiştim onu: adını Dionysosçu koymuştum onun (Nietzsche, 2005, s.15).

Nietzsche’ye göre, yaşama “kara çalmak” demek; her türlü “içgüdü”ye karşı savaş açmak demektir. “Ahlak” daha doğrusu “Hristiyan ahlakı”; “içgüdü”

bir yaşam, “içgüdülere karşı direnen” bir yaşam, bir “hastalık”tır (Nietzsche, 2005). Bunun karşısında Dionysosos vardır, yaşama kucağını açan, yaşamın her türlü biçimine “evet” diyen. Dionysos, aynı zamanda “ahlak”a, Hristiyan ahlakına karşı çıkışın da adıdır. Hristiyan ahlakı, kendimizden ve bedenlerimizden utanmayı öğretti ama Dionysos, bedenlerin yüceltilmesini, içgüdüyü ve “esrik bir coşku”yu getirdi. Sanat onun biricik ifade aracıydı. *“Sanatın var olabilmesi için, herhangi bir estetik edimi ve bakmanın olması için, fizyolojik bir ön kabul kaçınılmazdır: ç o ş k u. Coşkunun önce, tüm mekanizmanın uyarılabilirliğini arttırmış olması gerekir: daha önce bir sanata varılamaz”* (Nietzsche, 2005, s.67). Sanat, yaşamda temellerini bulur ve böylelikle biz sanata yaşamın gözlüğüyle bakmaya” başlarız. İşte bundan dolayı sanat da en büyük “ahlak” karşıtıdır.

Nietzsche, “Ç a r m ı h t a k i n e k a r ş ı D i o n y s o s” u koyuyordu. (Nietzsche, 2003, s.123). Yaşama “evet” demenin hazzı ve coşkusuyla, sanatsal ifadenin aracı olan Dionysoscu müziği elinde tutarak hepimizi trajik insanlar olmaya çağırıyor Nietzsche:

Evet dostlarım, inanın benimle birlikte dionysoscu yaşama ve tragedyanın yeniden doğuşuna. Sokratesci insanın zamanı geçti: sarmaşıktan taçlar takın başınıza, Thyros kargısını alın elinize ve şaşırmanın kaplan ve panter yaltaklanarak uzandığında dizlerinizin önüne. Şimdi cesaret edin yalnızca, trajik insanlar olmaya: çünkü kurtarılacaksınız (Nietzsche, 2005, s.134).

Ve böylelikle doğa, açıklar gizemlerini. Bu, hayata “evet” demektir, doğanın tüm canlıları “kaplan ve panter” bu “evet” demenin çağrısına uyar ve “uzanır dizlerine” insanın (Nietzsche, 2005)

## SONUÇ

Nietzsche'in Sanat Görüşünde Müziğin yeri adlı bu çalışmada, Nietzsche'de, insan, yaşam ve sanat bağlamında müziğin oynadığı rol ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır. Tezin birinci bölümünde Nietzsche'nin, "müziğin ruhundan doğan tragedya" görüşü ele alınmıştır. Nietzsche, Apollonik dünyada müziğin ancak "biçim"e hizmet ettiği sürece var olabildiğini belirtmiştir. Bu biçimiyle müziğin yalnızca bir "ritm" olarak varlık kazandığını ve bu haliyle dor mimarisini andırdığını söylemiştir. Bu noktadan hareketle, Apolloncu sanat, Dionysoscü sanat ve bunların birlikteliğinden doğan trajik sanat ve bu sanatların müzikle olan bağı üzerinde durulmuştur.

Nietzsche'ye göre Apollon ile birlikte oluşan "Helen istenci", Olympos'lu tanrılar düzenini yaratmış, ve böylece "hakikat"ın üstünü bir "maya perdesi" ile örterek o kültürdeki insanların varoluşlarına düşsel bir dayanak sunmuştur. Nietzsche Homeros'u, kahramanlardan ve tanrılardan oluşan bu dünyanın "naif sanatçı" olarak görür. Homeros ona göre Apollonik bir sanatçıdır.

Nietzsche Apollonun karşısına koyduğu Dionysos'un Apollonik dünyanın düzenini bozmak ve yerle bir etmek için geldiğini söyler. Dionysos, Apollonik dünyaya gelirken yanında müziği de getirmiş, vurmali ve nefesli sazlardan oluşan koronun çoşkun ezgileri Apollon'un kithara'sının "titrek" sesini bastırmıştır. Bu durumda Apollon'un rahipleri bu yeni gelenin gücü karşısında daha fazla dayanamamış ve Dionysos'u kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bu iki tanrının birleşiminden "tragedya" ve "trajik sanat" doğmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, sanat tarzları ile müzik ilişkisi üzerinde durulurken, Apolloncu sanat ve müzik arasında var olan bağı zayıflığı ve tekdüzeliği ele

alınmıştır. Dionysoscu sanatın “kendini gerçekleştirme”sinin koşulu olan müziğin incelendiği bu bölümde Schopenhauer’ın müzik görüşüne yer verilmiş ve bu görüşün Nietzsche’nin sanat görüşüne etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Schopenhauer’a göre müzik, görünen dünyadan bağımsızdır; onu “görmezden gelir”. Bu anlamıyla müzik “özü söyler”. İşte tam da bu sebepten ötürü Dionysoscu sanat, Apolloncu sanatın karşısındadır. Ancak, trajik sanat, Apolloncu görünüşleri, müziğin yardımıyla bambaşka bir simgesellikte birleştirir.

Tezin, bu bölümünde ayrıca Nietzsche’nin, “müzik tragedyadan Euripides aracılığı ile kovulmuştur” savı ele alınmış, “estetik Sokrates”çilik, Euripides ve Sokrates arasında kurduğu ilişkiye değinilmiş ve “tragedyanın ölümü” kavramı üzerinde durulmuştur. Nietzsche’ye göre Euripides, sıradan insanları sahneye taşıyarak, onların konuşmalarında “sofist bir diyalektiği” egemen kılar. Böylece Sokrates ile birlikte yeni bir kültürün temeli atılmış olur. Nietzsche bunu “İskenderci kültür” olarak adlandırılır. Ona göre “İskenderci kültür”ün tam karşısında “trajik kültür” ya da “sanatsal kültür” yer alır. Bu bağlamda çatışma bu her iki kültürün yarattığı, “teorik insan” ve “trajik insan” arasındadır.

Müziğin mitos yaratan gücünün Euripides aracılığıyla yok edilmesi ve Wagner’in “müzikli drama”sının Nietzsche üzerindeki derin etkisi araştırılırken, Nietzsche’nin Wagner’e olan hayranlığı ve bu hayranlığın neden bittiğinden de söz edilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Nietzsche’nin insan görüşü, onun “trajik insan” tipine ağırlık verilerek anlatılmış, bu tiple bağlantılı olarak sürü insanı ve özgür insan

tiplerine de değinilmiştir. Nietzsche'nin trajik insan tipine bu tipin sanatla ve müzikle bağlantısı nedeniyle önem verilmiştir. Trajik insan realiyeyi kendi gözleriyle gören, hayata "evet" diyen, yaşamı olumlayan insandır. Trajik insanın, başka bir görünümü denebilecek dionizik insan ise bize trajik insanı müjdeleyen insandır.

Bu bölümde müziğin önemi üzerinde durulurken, "Dionysoscu dünya" görüşünü ve onun sanatsal karşılığı olan müzikten doğan tragedyanın müjdelediği trajik insan ile yaşam arasındaki ilişki araştırılmıştır. Nietzsche'ye göre yaşama evet demek her şeyiyle yaşamı kabul etmek, yaşama "evet" demek, dionizik olanın özüdür; "trajik ozanın psikolojisine giden köprü"dür (Nietzsche, 2005). "Sürü"ye karşı dik durabilmek, trajik insan olabilmek için müziğin dionizik ruhundan yaralanılabilir çünkü yaşam ancak sanat aracılığıyla kendini bulur. Nietzsche, "değerlendiren bir varlık" olarak insanın yaratıcı yönünü, yaşama anlam katan sanatsal yanını görmüş ve buna önem vermiştir. Nietzsche'nin, insandaki yaratıcı yanı, özel bir önem verdiği müzikle bağlantılı şekilde açıklaması günümüz insanının yaşam tarzıyla ilgisi bakımından anlamlıdır.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles, (2009). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Adorno, T. W. (1999). *Toplum Bilim Müzik Özel Sayısı*, Mart, sayı 9.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. N. Ülner, M. Tüzel. E.Gen. (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Horkheimer, (1996). *Aydınlanmanın Dialektiği*, Elif Öztarhan, Nihat Ülner (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Baudrillard, (2010). *Baudrillard*. Oğuz Adanır, İstanbul: Say Yayınları.
- Berkowitz, P. (2003). *Nietzsche: Bir Ahlak Karşının Etiği*. E. Demirel (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı*. E. Özbek (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Crepon, M. (2001). *Nietzsche'nin Yaşamı: Bir Zamandizin*. I. Ergüden (Çev.), Cogito, (2004). *Nietzsche: Kayıp Bir Kıta özel sayısı içinde* (s. 9). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelgin, G. (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eren, I. (2006). *Sanat ve Bilgi ilişkisi, A. Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat Görüşleri*. Bursa: Asa Yayınları.
- Erhat, A. (1989). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karatağ, M. (2011). *Klasik Arkeoloji Sözlüğü, Yunan-Roma*. Ankara: Genesis Kitap.
- Karolyi, O. (2005). *Müziğe Giriş*. M. Nemutlu (Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Kuçuradi, İ. (2009a). *Nietzsche ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2009b). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2006). *Schopenhauer ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe*. S.Y. Baydur (Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Laserre, P. (2007). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*. İ. Usmanbaş (Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Marcuse, H. (1968). *Tek Boyutlu İnsan*. Seçki Çağan (Çev.), İstanbul: May Yayınları.
- Megüşoğlu, T. (1988). *İnsan Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. T.Birkan (Çev.), Ankara: Ayraç Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2003). *Ecce Homo, Kişi Nasıl Kendisi Olur*. C. Alkor (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2005a). *Tragedyanın Doğuşu*. M.Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2005b). *Putların Batışı Ya Da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır*. M. Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2006). *Richard Wagner Bayreuth'da* (Çağa Aykırı Düşünceler IV). M. O. Toklu (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.



Nietzsche, F. (2007). *Eğitici Olarak Schopenhauer, Zamana Aykırı Bakışlar 3*. M.Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Nietzsche, F. (2008). *Böyle Söyledi Zerdüşt, Herkes İçin Ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap*. M. Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Nietzsche, F. (2009). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. M. Kahraman (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2010). *Wagner Olayı, Bir Çalgıcı Sorunu, Nietzsche Wagner'e Karşı, Bir Ruhbilimcinin Yazıları*. M,O Toklu (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Schopenhauer, A. (2005). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. L.Özşar (Çev.), Bursa: Biblos Kitabevi.

Sloterdijk, P. (2001). *Kentauros Yazını*. M.Tüzel (Çev.), Cogito, Nietzsche: Kayıp Bir Kıta özel sayısı içinde (s.68). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şatır, S. (1984). *Richard Wagner, Opera'dan Müzikli-Dram'a*. İstanbul: Yenilik Basımevi.

Şenel, A. (1970). *Eski Yunanda Eşitlik Ve Eşitsizlik Üstüne*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Webern, A.(1988). *Yeni Müziğe Doğru*. A. Bucak (Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.

## **ÖZGEÇMİŞ**

1971 yılında Ankara'da doğdu. 1988 yılında Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdi. Aynı Yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera-Şan bölümüne girdi. 1997 yılında mezun oldu.