

## **FELSEFE DÜNYASI**

2021/ YAZ/SUMMER Sayı/Issue: 73

FELSEFE / DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel, Süreli ve hakemli bir Dergidir.

ISSN 1301-0875

Türk Felsefe Derneği mensubu tüm Öğretim üyeleri (Prof. Dr., Doç. Dr., Dr. Öğr. Üyesi) *Felsefe Dünyası*'nın Danışma Kurulu/ Hakem Heyetinin doğal üyesidir.

### **Sahibi/Publisher**

Türk Felsefe Derneği Adına Başkan Prof. Dr. Murtaza Korlaelçi

### **Editör/Editor**

Prof. Dr. Hasan Yücel Başdemir

### **Yazı Kurulu/Editorial Board**

Prof. Dr. Murtaza Korlaelçi (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Celal Türer (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Hasan Yücel Başdemir (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Levent Bayraktar (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Doç. Dr. Muhammet Enes Kala (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Özkan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Arş. Gör. Buğra Kocamusaoglu (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

*Felsefe Dünyası* yılda iki sayı olmak üzere Temmuz ve Aralık aylarında yayımlanır. 2004 yılından itibaren Philosopher's Index ve TÜBİTAK ULAKBİM / TR Dizin tarafından dizinlenmektedir

Felsefe Dünyası is a refereed journal and is Published Biannually. It is indexed by Philosopher's Index and TUBITAK ULAKBİM / TR Dizin since 2004

### **Adres/Adress**

Necatibey Caddesi No: 8/122 Kızılay-Çankaya / ANKARA PK 21 Yenişehir/Ankara

Tel & Fax : 0312 231 54 40

[www.tufed.net](http://www.tufed.net)

Fiyatı/Price: 50 TL (KDV Dahil)

Banka Hesap No / Account No:

Vakıf Bank Kızılay Şubesi | IBAN: TR82 0001 5001 5800 7288 3364 51

**Dizgi / Design:** Emre Turku

**Kapak Tasarımı / Cover:** Mesut Koçak

**Baskı / Printed:** Tarcan Matbaa

İvedik Köy Mahallesi, İvedik Cd. No:417/A, 06378 Yenimahalle/ANKARA

Tel: 0(312) 384 34 35

Basım Tarihi : Temmuz 2021, 500 Adet

# NIETZSCHE'DE ESTETİK KURTULUŞ

Felsefe Dünyası Dergisi, Sayı: 73, Yaz 2021, ss. 267-293.

Geliş Tarihi: 08.03.2021 | Kabul Tarihi: 01.05.2021

**Nil AVCI\***

## Giriş

Kai Hammermeister Alman estetik geleneğini çözümlediği kitabında Nietzsche'nin estetik olana dair düşünce serüvenini üç döneme ayırarak anlayabileceğimizi söyler.<sup>1</sup> *Tragedyanın Doğuşu*'nun yazıldığı dönem onun estetiğin alanıyla sanat felsefesinin alanını özdeşleştirdiği ilk döneme tekabül eder. Bu dönemde Nietzsche'nin tartışmalarının merkezinde sanatsal deha ve müzik, şiir, tragedya gibi belirli sanat türleri vardır. Sanatın bakış açısı bilim ve felsefeyi eleştirmek için kullanılır. İkinci dönem ise bilimin sanatın bakış açısından değil de sanatın bilimin bakış açısından eleştirildiği dönemdir. Nietzsche, kısa süre sonra bilime duyduğu inançtan geri adım atmış olsa bile, bu dönemde sağlıklı bir kültüre giden yolun sanattan ziyade bilimden geçtiğini savunur. Hammermeister'e göre ikinci dönemde Nietzsche estetiğin sınırlarını güzel sanatların alanından Yunanca *tekhnē* kavramının alanına doğru genişletir. Nietzsche için sanat, zanaatı da kapsayacak şekilde insanlar tarafından üretilen tüm ürünler için kullanılmaya başlanır ki bu ürünlere toplumsal gruplar, davranışlar, hatta benliğin kendisi de dâhildir. Üçüncü ve son dönemde Nietzsche her tür düşünsel etkinliği sanatsal yaratım olarak değerlendirir. Hammermeister'in yorumuna göre, bu son dönemde Nietzsche sanatsal yaratımın hakikati açığa çıkarma rolü olduğunu

\* Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, ORCID: 0000-0002-5989-5895, e-mail: nil.avci@omu.edu.tr

1 Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 137.

düşünmez, o yanılısamalar üretir.<sup>2</sup> Böylece Nietzsche'nin estetikle serüveni "genel olarak felsefenin kökten estetikleştirilmesi"yle sona erer.<sup>3</sup> Hammermeister'in Nietzsche'nin estetik kuramına dair bu üç dönemli tarihsel okuması Nietzsche yorumlarında çoğunlukla kabul görür fakat ne yazık ki Nietzsche'nin estetiğe ilgisindeki temel saiki neredeyse görünmez kılar.

Hammermeister'in yorumundaki temel sorun, Nietzsche'nin düşüncesinin ilk döneminde estetik etkinlik anlayışının yalnızca güzel sanatlar alanını kapsadığı kabulüdür. Kabulün yanlışlanması, makalede tartışacağımız gibi, Nietzsche'nin düşüncesinin ilk döneminde yaratı ya da estetik üretim kavramının her türlü *insani* etkinliği aşan varlığa dair ontolojik bir belirlenim olduğunu göstermekle, kısaca kavramın zaten güzel sanatları aştığına dikkat çekmekle mümkün olacaktır. Dolayısıyla bu kabul üzerine yerleşen estetikleştirme iddiasına da karşı çıkabiliriz. Estetikleştirme, estetik olmayı estetik kılmayı ifade ettiği için sonradan estetik kılınanın önceden estetik olmadığı varsayımını gerektirir. Oysa Nietzsche için *Tragedyanın Doğuşu*'nda göreceğimiz gibi, hem ontolojik bir kategori olan oluş hem de bu oluşun deneyimlenmesi estetik bir etkinliktir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda sunulan bu "sanatçılar-metafiziği"ni kavrayabilmek için ise Nietzsche'nin böylesi bir metafizik kurma meylinin sebebinin tespit etmek gerekir.<sup>4</sup> Bu, ayrıca Nietzsche'nin sanatın bakış açısını bilimi değerlendirmek ve eleştirmek için, sonra da bilimin bakış açısını sanatı değerlendirmek ve eleştirmek için bir ölçüt olarak kullandığı fikirlerinin ötesini görmemizi de sağlar. Diğer bir deyişle, tüm dönemlerde her iki bakış açısını da değerlendirirken temele koyduğu nihai ölçüyü vurgulamamızı olanaklı kılar. Bu ölçüt yaşamın kendisidir. Sanat, bilim ve felsefe de yaşamayı haklı çıkardıkları sürece değerlidirler.

Nietzsche neden *Tragedyanın Doğuşu*'nda metafiziğe meyleder ve neden estetik olanı metafiziğin kalbine yerleştirir? Bu onun ilk eserinden son eserlerine değin süren, çok daha kökten ve kapsamlı olan, varoluşu onu olumsuzlayan her türlü tavra karşı haklı çıkarma mücadelesinde estetik üretim

2 Hammermeister'in Nietzsche'nin düşüncesinin son dönemi için vurguladığı sanat-yanılısma ilişkisinin makalenin konu edineceği ilk dönemdeki yorumlanışına dair bkz. Beatrice Han-Pile, "Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy," *European Journal of Philosophy*, 14/3, 2006, ss. 373-403. Yine ilk dönemdeki düşüncelerinin sınırlı kapsamında, Nietzsche'nin bilim, felsefe ve sanatın yanılısma ürettiği kabulünde önemli olanın yanılısmanın niteliği olduğu iddiasına dair bkz. Daniel Came, "The Socratic Justification of Existence: Nietzsche on *Wissenschaft* and Existential Meaning," *The Nietzschean Mind*, ed. Paul Katsafanas, Routledge, New York, 2018, ss. 415-428.

3 Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, s.137.

4 Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 7. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Verlag von E. W. Fritzsche, Leipzig, 1878 [1872, 1874], §2, <http://www.nietzschesource.org/> Digital Critical Edition. Aksi belirtilmediği takdirde Nietzsche'nin özgün metinlerine yapılan tüm atıflar bahsi geçen bağlantıdaki toplu eserlerinin bulunduğu dijital koleksiyona yapılacaktır. Son erişim tarihi: 04.03.2021.

ve deneyime verdiği rolle ilgilidir. Nietzsche estetik deneyim ve üretime yaşamı kurtarma gücü atfetmiştir. Ona göre yaşamın arzulanmaya değmez, kendinde değersiz olması *gerektiği* yargısı ahlaki bir değer yargısıdır. Bu yargı yaşamın ötesinde, arzulanır, değerli ve başka *iyi* bir yaşam imgesi ölçüt alınarak, yani aşkın bir ölçüte göre verilmektedir. Eğer daha iyi öte bir yaşam varsa, bu yaşam değersiz olmalıdır. Bu yargı üzerine biçimlenen ahlaki tavırları hem felsefede hem de kültürü belirleyen çeşitli dini bakış açılarında buluruz. Ahlaki tavır felsefede Sokrates'le başlar ve Platon'un metafizik öğretisinde oluş ve değişime atfettiği olumsuz değerle devam eder. Dini tutumlarda ise kötümserlikte temellenen çileci tavidan Yahudi-Hristiyan inancına dayalı edilgin nihilist tavra değin uzanır. Çileci münzevi tavır varoluşu acının temel kaynağı olarak kabul edip onu suçlu bulur ve duysal varlığın yaşam arzularını olabildiğince reddeder, yok etmeye çalışır.<sup>5</sup> Yahudi-Hristiyan inancına dayalı edilgin nihilist tavır ise insanın varoluşunu ilksel günahla açıklar. Böylece dünyevi yaşamı acı çekilmesi gereken bir ceza olarak yorumlar. Yaşamak acı verir; korku, zorluk ve savaş içerir. Umut edilen kurtuluş ise öte bir yeredir. Yaşamı olumsuzlayan bu tavırlar ona yönelmiş kara çalan büyük bir nefret halini alırlar. Tüm bu suçlayıcı, hüküm veren tavırların karşısında Nietzsche, bir mahkemedeymişçesine, oluşun temize çıkarılarak, masumiyetinin (*Unschuld des Werdens*) iade edilmesi gerektiğini düşünür.<sup>6</sup> Dünyevi varlığımıza bir kurtuluş arıyorsak, onu ancak bu yolla kurtarabiliriz (*damit erst erlösen wir die Welt*).<sup>7</sup>

Nietzsche'nin bu tavırlara karşı yaşamı olumlama mücadelesi ilk metinlerindeki dünyanın kurtuluşu (*Welt-Erlösung*) ya da varoluşun haklılandırılması (*Rechtfertigung des Daseins*) düşüncesinden başlanarak son yıllarındaki oluşun masumiyeti kavramına ve yaşama "evet" deme (*Bejahung des Lebens*) çağrısına değin tutarlı bir biçimde takip edilebilir. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki varoluşu olumlama mücadelesi sadece ahlaki tavırlara karşı girişilen bir eleştirel uğraş değildir. Olumlama fikri çok daha fazlasını içerir. Ahlaki tavırları köken-bilimsel eleştiriye tabi tutmak ve yaşama atfedilen olumsuz değer ve nefretin haksızlığını göstermek, yaşamı sadece bir olgu olarak görmek ve *değer dışı* ya da nötr kılmaktır. Başka bir deyişle, masumiyet iyinin de kötünün de atfedilemeyeceği, ahlaki değerlendirme dışı bir haldir. Sonuç olarak yaşam

5 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Verlag von C. G. Neumann, Leipzig, 1887, §11.

6 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Verlag von C. G. Neumann, Leipzig, 1889, §7. Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 41.

7 Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* §8, *Putların Alacakaranlığı*, s. 42.

ile ilgili söyleyebileceğimiz tek şey yaşanıyor olduğudur. Fakat sadece onu yaşıyor olmak devam ettirilen yaşamı gerekçelendirmez.<sup>8</sup> Yaşamı haklı çıkarma mücadelesinin asıl zorluğu, eleştirel olarak olumsuzlamanın olumsuzlanması bittikten, yani değer atayıcı bakış açılarının yıkımı tamamlandıktan ve değer dışı olan değer dışına iade edildikten sonra yüz yüze kalınan muazzam değersizliktir. Bu bağlamda yaşamın, bu kökten değersizlik karşısında, yani hiçliğe karşı, arzu edilebilir olduğunu savunmak gerekir.<sup>9</sup>

Var olmanın kökten değersizliğiyle yüzleşme kültürel ve toplumsal sonuçlarının da ciddiyetle düşünülmesi gerekli olan bir nihilizm deneyimidir. Özellikle değersizliğin farkındalığı kültürü temellendiren aşkın gerekçelendirmelerin yıkımıyla birlikte ortaya çıkıyorsa. Nietzsche varoluşu gerekçelendirme sorununun aşkın Tanrı inancının inanırlığını yitirmeye başlamasıyla derinleştiğini düşünür. Bunun sebebi inancını yitiren insanın yaşamı amaçsal bir bakış açısıyla yorumlayamamasıdır. Böylece varoluşa ve edimlere bir amaç bulmak imkânsız hale gelmiştir. Artık var olmak bir iyi uğruna olmak değildir. Amaçsız varoluş ise, içindeki tüm savaş, acı, zorluk ve mücadele de düşünüldüğünde, saçma ve korkunçtur. Yaşamın ahlaki yorumu Avrupa kültürünün en büyük yapıtaşı olduğu için de bu bakış açısının geçerliliğini yitirmesi modern toplumlar için büyük bir kültürel kayboluş olarak kendini gösterir. Uğruna birleşilecek, toplanılacak, üretilecek, çalışılacak, kurulacak, feda edilecek ve nihayetinde kutlanacak amaç yitmiştir. Dolayısıyla yaşamın olumlanması kültürel ve toplumsal bir öneme sahiptir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda da yaşamın olumlanması kültürel birliğini ve değerlerini yitirmek üzere olan 19. yüzyıl modern Alman toplumuna bir kurtuluş olanağı sunmasıyla önemini artırır. Tüm bunlardan sonra geriye kalan soru şudur: ahlakın bize sağladığı iyi-kötü değer ikilikleri, amaçlar ve yükümlülükler dışında varoluş nasıl anlamlı, değerli ve arzulanabilir kılınabilir? Nietzsche bu sorunun cevabını her zaman estetik olanda bulmuştur. Düşünsel tarihinde estetik olanın tezahürleri değişse de.<sup>10</sup>

8 Bkz. Peter R. Sedgwick, *Nietzsche: Key Concepts*, Routledge, London ve New York, 2009, s. 88.

9 Daniel Came'in de vurguladığı gibi Nietzsche'nin sözünü ettiği gerekçelendirme ya da haklı çıkarma epistemolojik anlamıyla düşünülmemelidir. Haklı çıkarma kavramı rasyonel ya da bilişsel olarak gerekçelendirme anlamı taşımaz. Söz konusu olan, yaşama gerekliliğinin fiilen kanıtlanması da değildir. Nietzsche haklı çıkarma kavramı ile yaşamın yaşanmaya değer olarak duyumsanmasını, deneyimlenmesini kasteder. Bu deneyimin yaşama karşı getireceği tavir önemlidir. Daniel Came, "The Socratic Justification of Existence: Nietzsche on *Wissenschaft* and Existential Meaning," *The Nietzschean Mind*, ed. Paul Katsafanas, Routledge, New York, 2018, ss. 415-428, s. 417. Bkz. Daniel Came, "The Aesthetic Justification of Existence," *A Companion to Nietzsche*, ed. Keith Ansell Pearson, Blackwell Publishing, Malden, 2006, ss. 41-58.

10 Bilimin, küçük insanca doğrularıyla, yaşamı anlamlı kılmada sanata üstünlük kazandığı *İnsanca Pek İnsanca* metni bu iddiaya bir istisna oluşturur fakat bu metinde bile sanata yaşamı olumlama görevi biçilmiştir. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki iddialarının tersine sanatın gerçeği gizleyerek ve

## Tragedyanın Doğuşu

*Tragedyanın Doğuşu*'nda, Nietzsche'nin varoluşu değerli kılma uğraşının ve bulduğu estetik çözümün en açık ifadesiyle karşılaşırız: "Varoluş ve dünya ancak estetik fenomen olarak bengi haklı çıkarılmıştır."<sup>11</sup> Nietzsche esere eklediği "Bir Özeleştirici Denemesi"nde eserin temel sorununun yaşamın değeri olduğunu ve en üstün görevinin sanatı yaşamın gözünden değerlendirmek olduğunu yazar.<sup>12</sup> Dolayısıyla, *Tragedyanın Doğuşu*'nu bahsettiğimiz uzun soluklu uğraşın bağlamına yerleştirdiğimizde, Nietzsche'nin eserde Grek kültüründe keşfettiği evrensel bir bilinç durumu ve beraberinde getirdiği bir var olma hali olarak *trajik olana* yöneldiğini çünkü trajik olanın modernlerin nihilizm deneyimine içselleştirilebilir bir estetik kurtuluş sunduğunu söyleyebiliriz. Nietzsche'ye göre Yunan insanı, varoluşun değersizliği, ya da içkin anlamdan yoksun olduğunun farkındadır. O, doğanın sebep olduğu yıkımları ve tarih boyunca yaşanan mücadeleleri düşündüğünde her an son bulabilecek, hiç olabilecek, sürekli dehşet ve korku ile geçirilen yaşamın anlamsızlığı karşısında derin bir bunaltı ya da tiksinti hisseder.<sup>13</sup> Sonradan varoluşçuluğun bütünü için öneme sahip olacak bu bunaltıyı Nietzsche korkunç hakikatin kavranışı olarak, bir tür bilgelik olarak açıklar. Yunan bilgeliliği mitik bir figür olan satir Silenos'un kral Midas'a sarf ettiği cümlelerde ifadesini bulur. Silenos'a insanlar için en mükemmel şeyin ne olduğunu soran Midas şu cevabı alır: "En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var *olmamak*, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir –en kısa zamanda ölmek."<sup>14</sup> Yaşamın anlamsızlığının farkındalığına rağmen Yunanlar yaşama dair derin bir bağlılık duyarlar. Keza satir Silenos tüm bu konuşmayı neşe içinde dans ederek yapar.

---

düşünüşü bulanıklıştırarak yaşamı dayanılabilir kıldığını yazar. Körleştirerek mutlu etme, bilim öncesi kültürlerde işe yarar. Yine de sanat bizim geçmişimizdir ve bilim adamı sanatçıdan evrilir. *Şen Bilim'e* baktığımızda Nietzsche'nin yeniden varoluşun yalnızca estetik bir fenomen olarak katlanılabilir olduğunu yazdığını görürüz ("Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich..."). Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Verlag von E. W. Fritzsche, Leipzig, 1887, *Motto Ders Ausgabe* 1882, §107. *Putların Alacakaranlığı*'nda sanatçıların en büyük içgüdüsünün yaşama ve yaşamın arzulanabilir oluşuna dayandığından bahseder, "Sanat yaşamak için en büyük uyarandır" diye devam eder (*Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben...*). Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert, Streifzüge eines Unzeitgemässen*, §24. Yine *Güç İstenci* adı altında basılan notlarında hakikat bizi helak etmesin diye sanatımızın olduğunu yazar. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, T. N. Foulis, London ve Edinburgh, 1914, §822, s. 435. Hatta Nehamas'ın da savunduğu gibi Nietzsche kişinin yaşamının ancak edebi bir form aldığı bir değer ortaya çıkarabileceğine birçok farklı eserinde değinir. Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985. Ayrıca bkz. Kerem Eksen, "Nietzsche'de Karakterin Üslubu," *Kaygı*, 19/2, Bursa, 2020, ss. 367-386.

11 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 39.

12 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 4.

13 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, ss. 48-49.

14 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 27.

Greklerin trajik bilinç hali tragedyaları yaratmış, tragedyaların estetik deneyim ise onun aktarılmasını sağlayıp yaşama karşı trajik tavrı pekiştirmiştir. Bu yüzden Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda sanat formu olarak tragedyaya yönelir. Kısaca, Nietzsche'nin tragedyayı çözümlemesi onda bulunan ve yitirilen estetik kurtuluş sebebiyledir. Eserde tragedyanın Helen kültüründe nasıl gitgide yozlaşarak estetik karşılaşmalar yaratma gücünü kaybettiğini, zayıflatıldığını, en sonunda da Helen yaşamındaki ve kültüründeki hayati rolünü bütünüyle nasıl yitirdiğini okuruz. Başka bir şekilde ifade edilecek olursa eser bir katlediliş öyküsü anlatır. Tragedyayı trajik bir kahraman gibi anlatan Nietzsche onun Attika'da doğuşuna ve Sokratik akılcılık, kuramcılık ve iyimserlik tarafından katledilişine dair bir yaşam öyküsü sunar. Tragedyanın bu trajik yaşam öyküsü aynı zamanda Nietzsche'nin Helen kültürünün modernleşme sürecine yönelttiği eleştiriyi açığa çıkarır. Modernlik kültür tarihinde ilerlemeyi ve gelişmeyi değil tam tersine bir yozlaşmaya işaret eder çünkü her modernleşme kültürün doğal yaratıcı gücüne, kendi dehasına yabancılaşmasını imler. Dolayısıyla bu gücün yarattığı ve karşılığında onu besleyen trajik mitos ve "mitsel vatan" yitirilmiş, trajik mitosun sağladığı birlik ve benlik unutulmuş olur.<sup>15</sup> Nietzsche Helenlerin, modernleşmeden önce, deneyimledikleri her şeyi mitlerle ilişkilendirerek kavradıklarını, bu yüzden anı bengiliğin ışığında kavradıklarını yazar.<sup>16</sup> Şöyle devam eder: "İşte bir halkın ayrıca bir insanın da değeri ancak yaşantılarına bengiliğin damgasını vurabildiği kadardır: çünkü bununla adeta dünyevilikten çıkar ve zamanın göreliliğine ve yaşamın hakiki, yani metafizik anlamına ilişkin, bilinçdışındaki içsel kanaatini gösterir."<sup>17</sup> Helenler Nietzsche'nin ana karnı, yerli toprak, ilk-yurt, ev ya da vatan olarak isimlendirdiği trajik mitostan koptuklarında mitosunu yaşatan tragedyayı ve trajik bakış açısını da yok etmişlerdir. Böylece bengilikle ilişkisinde açığa çıkan yaşamın metafizik anlamı yitirilmiştir. Geriye yalnızca, Nietzsche'nin Sokratesçi olarak nitelendirdiği "düşüncenin, ahlakın ve eylemin yabanında" sürdürülen yersiz yurtsuz bir varoluş kalmıştır.<sup>18</sup>

Eserde Nietzsche'nin aynı eleştiriyi Alman kültürünün modernleşme süreci içine de dile getirdiğini görürüz. 19. yüzyılın Alman sanatı büyük bir açıklıkla tarihe ve diğer kültürlerle saldırır. Bunun sebebi Alman kültürünün özünde de aynı birlik yitiminin ve aynı dünyevileşmenin olmasıdır. Daha da kötüsü, Nietzsche Alman sanatçılarının kurtuluş için Attika tragedyasına

15 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, ss. 136-7, s. 139.

16 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 139

17 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 139.

18 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 137, s. 145.

döndüklerini fakat tragedyanın özünü kavrayamadıklarını yazar.<sup>19</sup> 19. yüzyılda tragedyanın yerini onu taklit etmeye çalışan fakat yalnızca eğlenmeyi hedefleyen operalar, yani yozlaşmış dramatik formlar almıştır. Operalar en derin parçalanma ve ayrımları yaşayan modern bireye tragedyanın bulunduğu “metafizik avuntu”yu sunmaktan çok uzaktır çünkü trajik bakış açısını sağlayan estetik deneyimi yaşatamazlar.<sup>20</sup> Operalar, Helen insanını trajik varoluşu içinde değil, geri dönülebilecek ideal bir ilk-insan olarak, doğal bir iyilik ve uyum içinde cennetinde huzurla yaşayan, “pastoral bir gerçeklik” olarak sunar.<sup>21</sup> Haliyle sanat varoluşun yükü ve acısının bilgeliğine sahip olmadan dünyevi varoluştan hoşnutluğun zevkini yaşatma eğilimindedir. Bunun sebebi ise çağın ve çağın sanatçılarının, bilimin kuramsal dünya görüşünün ve onun neşeli iyimserliğinin hâkimiyetinde olmalarıdır. Nietzsche 5. yüzyılda Attika’da trajik dünya görüşünden kültürel yozlaşmaya sebep olan Sokratesçi kuramsal dünya görüşüne geçişi diyalektik bir savaşımın açıklar.<sup>22</sup> Dolayısıyla trajik tin ve “bilimin tini” arasındaki bu zorunlu diyalektik savaşımın kendi çağında da, 19. yüzyılda da, biçim değiştirmiş halde devam edeceğini ve bilimsel tinin diyalektik sürecin mutlak son anı olmadığını yazar.<sup>23</sup> Estetik kurtuluş için umut vardır.

Diyalektik süreç ile Nietzsche’nin ima ettiği iki karşıt gücün birbiriyle ilişkilerindeki etkinlikleridir.<sup>24</sup> Bu etkinliğin devamlılığı birinin faaliyetini kendi sınırlarına kadar devam ettirip sınırlılığını ve yanlılığını tanıdığı ve böylece kendini olumsuzladığı anda ötekinin üstünlük kurmasıyla sağlanır. Sürecin devamlılığı için karşıtlık (çelişki) ve olumsuzlama zorunludur. Süreç boyunca olumsuzlanan etkin güç tamamen tüketilmez, yok kılınmaz; olumsuzlanan güç başka bir formda ortaya çıkacak şekilde edilgin halde tutulur. Nietzsche kültürü oluşturan ve diyalektik ilişki içinde ilerleyen bu güçlere açıkça bilinç formu demez fakat, yukarıda da gördüğümüz gibi, onları tin olarak nitelendirir. Bu yüzden onları bilinç formu ve bu formda içeren yaşam biçimleri olarak düşünmek yanlış olmaz. Eğer bilimin tini ken-

19 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 117.

20 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 117.

21 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 117.

22 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 103.

23 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 103.

24 Matthew Rampley *Nietzsche, Aesthetics and Modernity* isimli eserinde Hegelci diyalektik süreç ile *Tragedyanın Doğuşu*’nda bulduğumuz diyalektik sürecin benzerliğine ve farklılığına dikkat çeker. Buradaki diyalektik etkinlik Hegel’in düşündüğü gibi bilincin kendine yabancılaşmış olumsuzla dolaylı olarak kendi hakikatini ulaştığı bir açılma olarak düşünülmelidir. Zıtlıkların nihai çözümlüğü olarak mutlak bilme noktasını Nietzsche reddedecektir. Bu yüzden Nietzsche’nin kültür tarihinde süregeldiğini düşündüğü etkinlik, zıtlıkların çözümsüz negatif diyalektik olarak düşünülebilir. Matthew Rampley, *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, ss. 3-7.



di sınırlarının farkına varırsa diyalektik süreç trajik bakış açısının yeniden egemen olmasıyla devam edecektir.

Nietzsche 19. yüzyılda Alman dünyasında bilimin çoktan kendi sınırlarının farkına vardığını düşünür. Ona göre, Kant ve Schopenhauer bilimin yaslandığı nedensellik ilkesinin sadece görüngünün bilgisini sağladığını ve nedensellik yardımıyla “şeylerin en içteki özünü” anlayabilme iddiasının bir kuruntu olduğunu kanıtlarlar.<sup>25</sup> Böylece Nietzsche bilimsel düşüncenin kendi evrensel geçerlilik ve evrensel amaç iddialarını yine kendi faaliyeti içinde (Kant ve Schopenhauer aracılığıyla) çürüttüğünü, kendi sınırlılığını kanıtladığını ve kendini değıllediğini savunur. Sınırın bilincine varılması ve olumsuzlama diyalektik süreçte trajik kültürün yeniden doğuşunun yolunu açan bir andır ve Helen topraklarında ölen tragedyanın Alman kültüründe, başka bir formda, yeniden doğuşunun gerçekleşebileceğinin müjdesini verir.<sup>26</sup> Böylece tragedyanın katlediliş öyküsü yeniden doğuş ve kurtuluş öyküsü haline gelir. Euripides tarafından ölüme sürüklenen tragedya Nietzsche'nin “müziksel tragedya” olarak adlandırdığı ve diğer operalardan ayırdığı opera formunda, Wagner sayesinde, yeniden doğacak ve trajik olanın yaşatacağı estetik deneyim ile yozlaşmış kültüre kurtuluşu sağlayacaktır. Sonuç olarak tragedyanın yaşamı onun ölümüyle sonlanmaz, bu trajik yaşam öldürür ve yeniden doğurur. Yaşam ölümü ve hiçliği de içerecek şekilde genişletilmiştir. Nietzsche'nin bu fikri hem üretici hem yok edici yaratıcı güç olarak “bengi yaşam” kavramıyla nasıl detaylandıracağını göreceğiz fakat şimdi estetik deneyimin mahiyetini anlayabilmek için tragedyanın ilk doğuşuna, Dionysos şenliklerindeki esrimelere dönmeden önce başka bir diyalektik süreci ve Apolloncu kurtuluşu çözümlmek yerinde olacaktır.

## Apolloncu Kurtuluş

Nietzsche Helen kültür tarihini beş temel döneme ayırır: Titanların savaşı ve Silenos'un bilgeliğine dayanan katı halk felsefesinin hüküm sürdüğü Tunç çağı, Homerosçu “naif” çağ<sup>27</sup>, Dionysos kültürünün Helen'le tanıştığı çağ, Dorik çağ ve son olarak Attika tragedyasının doğduğu trajik dönem.<sup>28</sup>

25 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 110.

26 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 130.

27 Nietzsche, Homerosçu çağı nitelendirirken genelde bu çağı nitelendirmek için kullanılan naif sözcüğünü tırnak içinde kullanır. Makalenin devamında da açıklanacağı gibi, bunun nedeni Nietzsche'nin çağa hâkim olan ve naif olarak görülen bilinç halinin kendiliğinden, doğal olarak ortaya çıkmadığını fakat Apolloncu bir yanılısama içerdiğini düşünmesidir. Bu çağda naif olan, görünüşlerin kurtuluş gücüne sorgusuz inançtır. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 29.

28 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 33-34. M. S. Silk ve J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy* isimli kitaplarında Attika tragedyasının doğduğu çağdan sonra Sokratesçi-İskenderci çağı eklerler. Helen kültür tarihini şöyle bölümlerler: Helen öncesi çağ, Homerik çağ, (Erken) Lirik çağ, Apolloncu olanın 'Dorik'

Son döneme gelinceye kadar önceki dört dönemin “birbirine düşman iki ilkenin savaşı” sonucunda meydana geldiğini yazar.<sup>29</sup> Ona göre estetik bilimci hem sanatsal üretimi ve deneyimi hem de sanat tarihini ancak bu zıt iki ilke ile çözümleyerek açıklayabilir.<sup>30</sup> Helen kültürünün sanatsal süreci, trajik tinin bilim tini ile olan diyalektik ilişkisine oldukça benzerdir. Süreç boyunca zıt ilkeler “hep yeniden birbirini izleyen doğumlarla ve birbirlerini karşılıklı yükselterek” süreci devam ettirirler.<sup>31</sup> Üstünlük mücadelesi sırasında hangi ilkenin Helen varlığında etkin olduğu, dönemin ve sanatının özelliklerini belirler. Dönemlerde her iki ilke de mevcuttur, etkin olan ilkenin karşıtı, fiilen yok edilse bile, yükseltilmiş ya da “ululanmış” (*verherrlicht*) başka bir formda yeniden doğmak üzere korunur.

Nietzsche bu kez diyalektik ilişki içindeki zıt unsurlar için tin ya da bakış açısı değil, “dürtü” (*Trieb*) terimini kullanır.<sup>32</sup> Zıt dürtüleri Helenlerin iki tanrısıyla isimlendirir: Dionyosçu dürtü ve Apolloncu dürtü. Dürtüler insani yaratımların dünyasında açığa çıkmadan önce, ilksel olarak doğanın yaratıcı dürtüleridir.<sup>33</sup> Dolayısıyla bu zıt dürtüler “insani sanatçının aracılığı olmadan” da doğada dolaysız yoldan doyumlanabilirler; örneğin Bakkha şenliklerindeki esrime Dionyosçu yaratıcı dürtünün sanat alanı dışında dolaysız doyumunu iken, düş görme ve hayal kurma ise Apolloncu yaratıcı dürtünün dolaysız doyumudur.<sup>34</sup> Sanatçılar doğanın yaratıcı durumlarını ve dürtülerin doyumlarını, simgeler yoluyla yeniden üretirler; ya da Nietzsche'nin sözcükleriyle ifade edilecek olursa sanatta “doğanın özü simgesel olarak dışa vurmaktadır kendini.”<sup>35</sup> Kısaca, doğal sanatsal dürtüler insanın simgesel üretimi ile yüceltilmiş bir form kazanır. Bu anlamda Nietzsche Aristoteles'e katılarak, sanatçıların doğanın taklitçileri olduğunu söyler. Böylece genelde sanat tarihi, özeld de Helen sanat tarihi, sanatçılar aracılığıyla kendini görünür kılan dürtülerin farklılığı ile farklı dönemler oluşturarak akar. Nietzsche bu akışa bir de ereksellik yükler gibi görünmektedir.<sup>36</sup> Yükseltilmiş zıt dürtülerin or-

çağı, Trajik Çağ, Sokratesçi-İskenderci çağ. M. S. Silk ve J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, s. 185.

29 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 34. Nietzsche eserin ilerleyen kısımlarında Apolloncu ile Dionyosçu dürtü arasındaki ilişkiyi evlilik ilişkisi yerine iki kardeşin mücadelesine benzetir. Tragedya ise kardeşler ittifakı olarak betimlenir. İttifak, sadece bir kardeşin, Dionyosçu dürtünün nihai hakimiyetinde kurulur. *Tragedyanın Doğuşu*, s. 131.

30 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 17.

31 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 33.

32 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, ss. 22-23, 34-35.

33 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, ss. 22-23.

34 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 22.

35 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 26.

36 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 34.

tak nihai ereği birleşmektir. Nietzsche evlilik, üreme ve çocuk metaforlarını kullanarak dürtüsel tarihi, amacı birleşmek ve çocuk olan, uzun soluklu kavgalı bir evliliğe benzetir. Attika tragedyası Dionysosçu ve Apolloncu yaratıcı dürtülerin birleşmesinin ürünüdür. Helen tarihine geri dönüp onu, trajik çağa değin, Apolloncu ve Dionysosçu ikilik üzerinden çözümlersek, tarihin kökeninde Dionysosçu olanın olduğunu, ikinci çağda Apolloncu dürtünün sökün ettiğini, sonra bu çağın Dionysosçu taşkınlık tarafından yutulduğunu ve taşkınlığın güçlü bir Apolloncu Dor sanatı ve dünya görüşüyle yeniden dizginlendiğini söyleyebiliriz.<sup>37</sup> Var olmanın korkunçluğunun ve saçmalığının farkındalığı Dionysos'un yoldaşı satir Silenos'un bilgeliğiyle, yani ilk dönemde ortaya çıkarken, tragedyanın yaşamı estetik olarak değerli kılışı ancak Helen kültür tarihinin son dönemi olan trajik dönemde gerçekleşir.

Nietzsche'nin tanrı Dionysos'u ve tanrı Apollon'u dürtüleri isimlendirmek için seçme sebebi onları dürtülerin temsilcisi olarak düşünmesidir. Helenlerin de iki temel karşıt sanatsal dürtüyü sezdiklerini ve bu iki sanatçı tanrı imgesi ile onları cisimleştirmiş olduklarını, bu yüzden kendinin de bu iki tanrıyı seçtiğini yazar.<sup>38</sup> Nietzsche aslında Dionysosçu ve Apolloncu terimlerini birer sıfat olarak kullanır ve niteleme alanlarını sanatsal dürtüler ve etkin oldukları tarihsel dönemlerin ötesinde genişletir: *genel olarak* Dionysosçu olan ve Apolloncu olandan bahseder. Örneğin *Tragedyanın Doğuşu*'nda Dionysosçu yaşam ve Dionysosçu insan kavramlarıyla karşılaşırız ya da etkilenme, sanat, sanatçı, kültür, yaşam, gerçeklik, varlık, dünya, bilgelik, kötümserlik de Dionysosçu olabilir.<sup>39</sup> Bu anlamda dürtülerin özellikleriyle ilişkilendirilebilecek ve onların etkin oluşlarını belirten tüm varlık halleri ve içkin bilinç durumları, tavırlar, ilişkilene yolları bu sıfatlarla nitelendirilebilir. Başka bir deyişle ya Dionysosçu ya Apolloncu ya da her ikisi birden olan bir (trajik) bilinç ve onun yöneldiği ya Dionysosçu ya Apolloncu ya da trajik hakikat, varlık, yaşam birlikte düşünülebilir.<sup>40</sup> Estetik deneyim, trajik bir deneyim olduğundan hem Dionysosçu hem de Apolloncudur; kısaca, "Dionysosçu-Apolloncu"dur.<sup>41</sup> Apolloncu ve Dionysosçu olanın nasıl ayırt edildiğini ve estetik deneyimde

37 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 34.

38 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 1.

39 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 49, 54, 100, 101, 123, 125, 127, 131.

40 Julian Young, Nietzsche'nin Dionysosçu ve Apolloncu terimlerini iki ayrı bağlamda kullandığını yazar. Bunlardan biri estetik bağlam iken diğeri metafiziksel bağlamdır. Metafizik bağlamda Apolloncu bilinç hali bireleşme ilkesinin uygulandığı, (sınırlı ve belirli) çeşitli zamansal ve mekânsal nesnelere karşılaştığımız, görünüşler dünyasının bilinç formudur. Dionysosçu bilinç ise Apolloncu bilincin mutlak gerçeklik olarak sunduğu bu dünyayı aşmamızı sağlayan ve çeşitliliğin ardındaki ilksel birliği deneyimlediğimiz "yüksek" bilinç formudur. Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, ss. 32-34.

41 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 34. Nietzsche lirik şairden Dionysosçu-Apolloncu deha olarak bahseder.

nasıl birlikte etkin olduklarını kavramak için iki tanrının temsil ettiklerine dönmemiz gerekir. Neyi bedenleştirmektedir bu iki tanrı? Nietzsche neden temel estetik ilkleri adlandırmak için özellikle bu tanrıları seçmiştir?

Nietzsche iki tanrıyı birbirine zıt betimleyebilmek için bazı özelliklerini öne çıkarmış, bazılarında hiç bahsetmemiş, bazense onlara mitolojide ve tarihte yer bulmayan kimi özellikler eklemiştir.<sup>42</sup> Nietzsche'nin neden bu iki tanrıyı seçtiğini kavramak için tutulacak en iyi yol onları etkinlikleri ve işlevleri üzerinden tanımaktır. Böylece ilkin tragedyanın ortaya çıkışındaki Apolloncu dürtüyü ve trajik estetik deneyimin Apolloncu boyutunu izhar edebiliriz. *Tragedyanın Doğuşu*'nda Apollon görsel sanatlar ve ışık, tıp ve kehanet tanrısı olarak anlatılır. Işıkla ilişkisi yüzünden Nietzsche onu görünüş ve düşünüş de ilişkilendirir. Işıldayan Apollon görünür kılar, görünüşler ve düşler yaratır. Aynı zamanda görünenin görünebilmesi için belirli bir biçim, yani belirli bir sınırlandırmaya gereksindiği için bu Apollon'un edimlerinin sınır koyucu olduğu anlamına gelir. Nietzsche sınır ve ayırımın bireyi var ettiğini yazar çünkü birey sınır ve ayırımlarını koruyabildiği ölçüde birey kalacaktır.<sup>43</sup> Kısaca, Apollon, bireyleşme ilkesinin (*principium individuationis*) bir tanrıya dönüştürülerek kutsanmasıdır. Diğer yandan sınır koyma işlevi Yunanlarda ölçü ve ölçüyü kaçırmama ile ilişkilidir. Ahlaki "Kendini bil" ilkesi bireyin benliğinin taşkınlarını engellemek için kendine sınırlar koyarak ölçülü olmasını ifade etmektedir. Bu bağlamda Apollon'un edimleri ölçü ve düzen getirdikleri için etik ve politik bir işlev de edinmiş olur. Eğer Apollon, Nietzsche'nin dediği gibi "etik bir tanrı" ise ama aynı zamanda da biçim verici gücü temsil eden güzel sanatlar tanrısı ise, Helenler için kendini bilme ve ölçülü olma zorunluluğu her zaman estetik olarak güzel görünme zorunluluğuyla el ele gider.<sup>44</sup> Fakat tüm bunların yanında, sınırlandırmanın, form vermenin, görünüşler ve düşler yaratmanın neden önemli olduğu sorulduğunda, Nietzsche için Apollon'un tanrı olarak en önemli işlevine varırız: sağaltıcı rolü. Bir tıp ve kehanet tanrısı olarak Apollon, kehanetler ve düşler yoluyla kötülüklerden arındırır, yardım eder, sağaltır ve *kurtarır*. Biçimsiz, bozguncu ve taşkın olanı düzenli ve sınırlı kılarak iyileştirir. Bu yüzden "genel olarak yaşamın olası ve yaşanmaya değer kılınmasını sağla-

42 M. S. Silk ve J. P. Stern'in belirttiği gibi Apollon görsel sanatların tanrısı değildir. O müziğin ve lirin tanrısıdır fakat Nietzsche onun müzikle sıkı ilişkisinden bahsetmez. Apollon'un kehanet tanrısı olması, kehanetler esriklik içinde iletildiğinden Yunan kültüründe Apollon'da esrikliğin de temsil edildiğini gösterir fakat Nietzsche esrikliği de Apollon'dan sıyırmıştır çünkü müzik ve esrikliği Dionysosçu olana ayırmıştır. M. S. Silk ve J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, ss. 169-170.

43 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 32.

44 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 32.

yan sanatların simgesel benzeridir.”<sup>45</sup> Apolloncu olan, yaşamı yaşanılır kılar fakat Nietzsche görünüşe vurguyu yenileyerek Apolloncu etkinliğin yaşamı salt *görünüşte* yaşanılır kıldığında ısrar eder.<sup>46</sup> Yaşamın görünüşte yaşanılır olması, okuyucuyu çok bekletmeden, *Tragedyanın Doğuşu*’nun ilerleyen sayfalarında doğrudan bir yanılısama olarak ifade edilecektir.<sup>47</sup> Sonuç olarak Nietzsche’nin sanatsal üretime sebep olan yaratıcı güdüyü isimlendirmek için Helen tanrısı Apollon’u seçmesinin sebebi onun iyileştirici ve kurtuluş sağlayan gücüdür. Bu anlamda denebilir ki tanrı Apollon Nietzsche’nin düşüncesinin merkezindeki estetik kurtuluş fikri temelinde seçilmiştir. Böylece Apolloncu güdü bir görünüş dünyası yaratarak varoluşun anlamsızlığına çare olma, estetik kurtuluş sunma işlevine sahip olarak açıklanabilmiştir. Kısaca, Apolloncu bilinç “kurtarıcı vizyon” yaratır.<sup>48</sup>

Apolloncu sanatsal dürtünün parlak ve güzel görünüşler, imgeler, temsiller ürettiği düşünülürse, onun en belirgin olduğu sanat formları biçimin öne çıktığı heykel ve epik şiirdir ki bu şiir türünün en iyi örneklerini Homeros vermiştir. Bu yüzden Homeros’un destanları “Apolloncu yanılısamanın eksiksiz zaferidir.”<sup>49</sup> Homeros’un üretim sürecine hâkim olan Apolloncu bilinci Nietzsche bir ressamın ya da heykeltıraşın seyre dalmış bilinç durumuna benzetir.<sup>50</sup> Homeros kahramanlarla donattığı bir düş dünyası yaratmaktadır ve bir gözün konumunu alarak, uzaktan, sanki bu dünya önünde süzülüyormuş gibi onu sevinç, güven ve zevk içinde seyre dalmıştır.<sup>51</sup> Apolloncu sanatçı, Kant’ın ve sonrasında da Schopenhauer’in benimsediği şekliyle yazılacak olursa, arı seyretmenin estetik öznesidir.<sup>52</sup> Sanatçı, bireyselleşme ilkesine güvenir ve trajik bilgeliğin değil fakat görünüşün bilgeliği ve hazzı içinde yaratır.

Homeros yaşama dair kurtarıcı bir vizyon yaratmakta öylesine başarılı olmuştur ki Nietzsche’ye göre, kendinden önce gelen sanat tarihçileri ve estetikçiler Homerosçu insan tasvirinden yola çıkarak Helen yaşamının birlik ve uyum içinde sürdürülen, olabilecek en mutlu yaşam olduğunu düşünürler.<sup>53</sup>

45 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 20.

46 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 20, 54, 55, 96.

47 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 29.

48 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 107.

49 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 29.

50 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 37, 76.

51 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 37, 52, 76.

52 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 38. Bkz. Arthur Schopenhauer *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. Levent Özşar, Biblos, İstanbul, 2018, ss. 131-32.

53 Nietzsche bu yorumun ortaya çıktığı çağı “Rousseau’nun Émile’inin de bir sanatçı olduğunu düşünmeye çalışan ve Homeros’ta, böyle doğanın bağrında eğitilmiş bir sanatçı Émile bulunduğunu zanneden bir çağ” olarak betimler. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 29.

Homerosçu insan hem içindeki hem dışındaki doğayla uyum içinde, sınırlı varoluşuna sıkı sıkıya bağlı ve ona sadık, yaşama sevinci içinde tasvir edilir. Örneğin, tüm bu sebeplerden ötürü Schiller, *Über die naive und sentimentalische Dichtung*'da naif (*naiv*) ve duygusal (*sentimentalisch*) deha/şair ayrımı yaparak Homeros'un şiirlerinin naif yaratımlar olduğunu yazar.<sup>54</sup> Schiller'e göre Homeros bir Helen olarak doğanın çocuğudur ve bir çocuğun kendiliğindenliği, saflığı, bütünlüğü, mutluluğu ve mükemmelliğiyle yaratır. Dolayısıyla betimlediği insan da aynı derecede naif bir varoluş halindedir. Diğer yandan duygusal şair hem kendisinden bütünüyle başka bir ilkeye (zorunluluk ilkesine) sahip doğaya yabancı düşmüş hem de kendi içinde duygusal ve düşünsel parçalara bölünmüş, kendine yabancılaşmıştır. Bu yüzden duygusal şairler Helen insanının naif var olma ve üretme biçimini ebediyen kaybedilmiş mutlu bir çocukluk olarak görerek derin bir melankoliye kapılırlar.

Nietzsche Apolloncu yaratıcı ilkeyi, sanatçı üzerinden yani Homeros üzerinden anlatırken Schiller'in bu naif ve duygusal ayrımını şiddetle eleştirmekten geri durmaz.<sup>55</sup> Nietzsche'ye göre Helen çağını bir insanlık cenneti olarak yorumlamak ve bu duruma naif diyerek kendiliğinden vuku bulduğunu düşünmek büyük hatadır.<sup>56</sup> Homeros'un içine doğduğu ve biçimlendirdiği çağın insanı varlık halinden memnundur fakat varoluşa dair böylesi bir bakış açısı onun dehşetini ve anlamsızlığını duyumsamanın ardından gelmiştir. Bu bakış açısı acıyla mücadele için üretilmiş kurtarıcı bir yanılısamadır. Helen insanının doğrudan farkına vardığı, bireyselleşmiş bir bütün olarak doğanın, tüm belirsizliği ve gücü içinde, onun ötekisi konumunda olduğudur. Doğayla uyum şöyle dursun, doğa anlamsızlık, korku ve acı kaynağıdır. Bu anlamda doğayı kabul etme ve olumlama doğrudan ve doğallıkla değil, Apolloncu estetik perdeleme ile elde edilmiştir. Nietzsche'ye göre acıya kurtuluş sunan estetik perdeleme yalnızca Homeros'un eserlerine özgü değildir; Apolloncu bilinç formunun hâkim olduğu tüm kültür ürünlerinde keşfedilebilir. Başka bir deyişle, Homeros Helenlerin yarattığı genel kurtarıcı estetik vizyonun bir örneklemesini sunmaktadır. Helenlerin Apolloncu kurtuluş vizyonu ise Olymposlu tanrıların dünyasının yaratılmasıdır. Homerosçu Helen insanı kendi sürdürdüğü yaşamın aynısını tanrıların da sürdürdüğü yüceltilmiş bir üst dünya yaratarak, kısaca tanrıların da aynı yaşamı yaşadığına inanarak kendi yaşamının yaşanılır olduğuna dair kendini avutabilmiştir. Bu yüzden Olympos tanrılarında bedeninin hor görüldüğü bir

54 Friedrich Schiller, *Über die naive und sentimentalische Dichtung*, ed. Michael, Holzinger, Berliner Ausgabe, 2013. (Samtliche Werke, Band 1-5, 3), Hanser, München, 1962, ss. 1-16.

55 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 29.

56 Nietzsche'nin de Homerosçu çağı betimlerken naif sözcüğünü kullanmasına dair bkz. dipnot 27.

bakış açısı, bireyin yaşamına karşı bir suç atfetme ya da ona buyurma özellikleri bulunmaz. Sonlu dünya tüm kötülükleri ve iyilikleri ile tanrılara atfedilerek yaşamaya değer olarak duyumsanır. “Yoksa,” der Nietzsche,

...bu kadar aşırı duyarlı, bu kadar delidolu arzulu, böyle eşsiz acı çekme yeteneğine sahip bu halk, nasıl katlanabilirdi varoluşa, aynısı daha yüksek bir şanla çevrili bir biçimde tanrıların da yaşadığını göstermeseydi? Varoluşun, yaşamı sürdürmeye ayartan bir bütünlenişi ve tamamlanışı olarak, sanata yaşam veren aynı dürtü, Helen “istenci”nin kendisine ululayıcı bir ayna tuttuğu Olympos dünyasını da yaratmıştır, Böylece tanrılar, kendileri de aynısını yaşayarak haklı çıkarırlar insan yaşamını\_ tek başına yeterli bir tanrı savunusu!<sup>57</sup>

Apolloncu dürtü heykel, epik şiir ve Olympos tanrılarının yaratılmasında etkin olduğu kadar dramanın ve dramatik bilincin ortaya çıkışının da belirli bir boyutunu açıklar. Aynı zamanda tragedya performansını mistik tapınma performansından farklılaştırarak onu *sanatsal* bir performans kılar. Yani düşleri yaratan Apolloncu dürtü, yükseltilmiş halinde, dramatik bilincin de (dramatik vizyonun) önemli bir boyutunu oluşturur. Bunun anlamı şudur: Apolloncu olan sayesinde tragedya *sahnesi* oluşur ve sahnenin sahne yani görünüş olarak farkındalığı doğar. Sahnede olup biten gerçekte olup bitmez; orası gündelik gerçeklik dünyası olmadığı bilinen bir görünüş dünyası, bir temsil olarak izlenir, fakat yine de gerçeği sunduğu düşünülerek. Bu yüzden Nietzsche dramatik deneyimi betimlerken ondan düşe düş görüyor olduğunun farkındalığının da eklendiği bir düş görme olarak bahseder.<sup>58</sup> Ne var ki, dramatik bilinç formu ve deneyimi Apolloncu boyuta sahip olsa da epik/anlatısal üretim ve deneyimden oldukça farklıdır. Dramanın farkı onun trajik üretim ve deneyimi mümkün kılmasıdır ve bu anlamda Apolloncu destanla aralarında bir uçurum vardır. Nietzsche “bir halkın –ayrıca bir insanın da–değeri ancak yaşantılarına bengiliğin damgasını vurabildiği kadardır” der.<sup>59</sup> Sonlu olan ancak bengilik ile ilişkisi içinde anlamsızlığından kurtulur. İşte bu iki farklı sanat formunun, epik/anlatısal ve dramatik/performatif sanat deneyiminin farkı, sundukları estetik kurtuluşa bengiliği buldukları yerde yatar. Apolloncu kurtuluş vizyonu bengiliği görünüşün kendisinde bulur ve “görünüşün bengiliğinin ışıltılı bir yüceltilişi” aracılığıyla varoluşu değerli kılmaya çalışır.<sup>60</sup> Dramatik vizyon ise sahneyi/görünüşü olumsuzlayarak onun ötesine geçmeyi sağlar ve bengiliği “ilk-varlık”la özdeşleşen Yaşamın

57 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 28.

58 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 19.

59 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 139.

60 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 101.

bengiliğinde bulur.<sup>61</sup> Nietzsche böylesi bir bengiliğin farkındalığı için ise Dionysosçu deneyimin yaşanması gerektiği fikrindedir. Bu da bizi Nietzsche'nin sanatsal dürtüleri adlandırırken Apollon'un yanı sıra neden Helen tanrısı Dionysos'u seçtiği sorusuna dönmeye iter. Dionysos'un rolü ve etkinliğini açıklarken Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki metafizik var-sayımlarını çözümleme fırsatı da buluruz.

## Trajik Kurtuluş

Tanrı Dionysos, diğer adıyla Bakkhos, Helen kültürüne doğu kültürleriyle ve mistik dinlerle etkileşim sonucunda katılmış, Olympos dünyasına sonradan eklenmiştir. Bu yüzden Nietzsche Helenin Dionysos'undan bahsederken onu Trakya ve Frigya'da tapınılan ve Roma'dan Babil'e kadar uğruna şenlikleri düzenlenen yabani ve barbar Dionysos'tan ayırır.<sup>62</sup> Doğru kültürlerinin coşkulu tapınma orjilerini Nietzsche insanların kaplana ve maymuna dönüştükleri, cinsel dizginsizliğin ve sınırsızlığın yaşandığı, doğanın en karanlık yüzünün, vahşetin ve şehvetin deneyimlendiği ayınlar olarak betimler.<sup>63</sup> Tanrı Dionysos barbarlığından ve vahşiliğinden sıyrılıp Apolloncu olan tarafından ehlileştirildiğinde, Helen dünyasına avcılık, ekip biçme, bağbozumu, şarap ve bereket tanrısı olarak girer. İlbaharın getirdiği tüm uyanışların tanrısıdır. Nietzsche'nin yaratıcı dürtüyü nitelemek için Apollon'un yanında Dionysos'u seçmesinin sebebi Dionysos'un büyüleme gücü, karşısındakinin bedenine dolması, onu ele geçirmesi, değiştirmesi ve Dionysosçu tapınma ayinlerinde yaşanan coşkulu esriklik deneyimidir (*Rausch*). Yunan tipi Dionysos kutlamalarında eski mistik orjilerdeki taşkınlık törpülenmiştir, fakat büyük bir kendinden çıkma/geçme ve adanma içinde coşkuyla dithyrambosların söylenmesi, flütlerin ve teflerin çalınması, büyülenme ve esrimenin tüm bedende sembolleşmesi olarak tapınsal dansın ortaya çıkışı söz konusudur. Dionysos'un asıl eşlikçileri yarı teke yarı insan olarak resmedilen ve doğanın her şeye yeten yıkıcı gücünün simgesi olan satirlerden oluşmuş korodur. Bilge satir Silenos'tan da hatırlanacağı gibi, satirler aynı zamanda Dionysos'un korkunç bilgeliğini de paylaşan yoldaş-

61 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 54.

62 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 21, ss. 24-25.

63 Nietzsche'nin barbar Dionysos, yani Bakkhos ve ona tapanlarla ilgili tasvirlerinin çoğunu bu yabancı tanrının Helen dünyasına kabul edilmesini konu edinen Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında buluruz. Nietzsche cinsiyetlerinden bahsetmese de Bakkhos'a tapanlar, Bakkhalar ya da Mainadlar, kadınlardır. Elleri türsos denilen kargılar vardır, benekli ceylan postları giyer, başlarında sarmaşık çelenkler taşır, yalın ayak, teflere vurarak dans eder, dağlara çıkarlar ve kendilerinden geçerek Bakkhos'a övgü türküleri söylerler. Kendilerinden geçtiklerinde hayvanları parçalayarak yerler. Kendilerini gizlice izleyenleri ise delilik halinde vahşice parçalayarak öldürürler. Euripides, *Bakkhalar*, çev. Güngör Dilmen, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 54-55.



larıdır. Bilgelikleri dilsel değildir, ancak müzik ve dansla dışa vurulur. Bu anlamda Nietzsche müziğin ve müzikten doğan tüm sanatların (tragedyanın, lirik şiirin, halk türkülerinin, modern müziksel tragedyanın) Dionysosçu kökeni ve içeriğinin olduğunu yazar.<sup>64</sup>

Nietzsche Dionysosçu esriklik deneyimini, öznel olanın ve ayrılık bilincinin bütünüyle yittiği haz dolu bir cezbe hali olarak betimler. Kutlamaya ve ululamaya katılanlar kendilerini tanrıların hizmetkarı olan satirlerle özdeşleştirerek “daha üst bir ortaklığın üyesi olarak” duyumsarlar.<sup>65</sup> Bu anlamda Nietzsche katılımcıların kendilerinden geçerek ve yücelerek değiştiğini, daha doğrusu değiştirildiğini, neyle özdeşleşiyorsa o olduğunu yazar. Dionysosçu heyecana kapılan, içten bir birlik içinde olduğunu bildiği aynı heyecana kapılmış “tinlerle” çevrili olduğunu hisseder.<sup>66</sup> Nietzsche Dionysos’un tapınıcılarının büyülenerek kendinden çıkmasını, onların satir karakterine ve bedenine girmiş gibi davranmasını, etrafındakileri de değişimleri içinde satir karakterinde ve bedeninde görmesini “dramasal ilk-fenomen” olarak tespit eder.<sup>67</sup> Kısaca, Apolloncu olan dramatik bilincin sahne ve görünüş boyutunu kurarken, Dionysosçu olan başka bedene ve karaktere girerek değişmenin, empirik kimliğini unutmamanın, yani dramatik oyunculuğun ilk halini oluşturur. Oyuncular topluluğundaki bir oyuncu elbette diğer oyuncularını başka karakterler olarak görecektir fakat her şeyden önce oyunun katılımcıları olarak onlarla bir olduğunu hissetmelidir. Birlik duygusunu daha iyi açıklamak için Nietzsche Dionysos ayinlerinin dithyrambos korosu ile Apollon törenlerine katılan koroyu karşılaştırır.<sup>68</sup> Ellerinde defne yapraklarıyla Apollon tapınağına ilerleyen kadınlar isimlerini ve toplumdaki yerlerini temsil ederek törene katılırlar. Dionysos’un büyülenmiş kitlesi ise tüm toplumsal kimlik ve rollerinden sıyrılmıştır. İnsanla insan ve toplumla devlet arasındaki ayrım “doğanın yüreğine geri götüren aşırı güçlü bir birlik duygusu içinde” yiter.<sup>69</sup> Bu yüzden yalnızca bireylere bölünmüş insanlar arasındaki ayrım değil yabancılaşmış ve düşman görülen bireyselleşmiş doğa ile insan arasındaki ayrım da ortadan kalkmıştır. İşte Nietzsche nasıl ki Apollon’da ölçü, sınır ve farkın yani *bireyselleşme ilkesine* dayalı yaratıcı güdünün temsilini bulduysa, Dionysos’ta da aşırılığın, taşmanın ve özdeşliğin yani *bireyselleşme ilkesinin yıkılışını* ifade eden birlik ilkesine dayalı zıt yaratıcı

64 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 42.

65 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 22.

66 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 53.

67 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 53.

68 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 53.

69 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 48.

güdünün temsilini bulur. Bununla birlikte Apolloncu ve Dionysosçu olan arasındaki temel farkın üretici etkinliklerinde yattığını vurgulamak gerekir. Dionysosçu yaratıcı etkinlikte yok etme ve yok olma, daha doğrusu olumsuzlama zorunludur. Birliğin ortaya çıkması için bireylerin ve çokluğun yok edilmesi bir zorunluluk olarak ortaya çıkar.

Yaratma süreci için zorunlu olan yıkım Dionysosçu duygulanımın ikili ve çelişkili yapısında da kendini gösterir. Nietzsche Dionysosçu ayinlerde acıların haz verdiğini, ya da sevinç çılgınlıklarının aynı zamanda geri dönüşsüz bir yitimin ağrıları olduklarını yazar.<sup>70</sup> Apolloncu görünüşün saf hazzından farklı olarak Dionysosçu deneyimde acıdan doğan ve onu kendine katan “daha üst bir zevk” söz konusudur.<sup>71</sup> Nietzsche için bireyin yok olmasından duyulan acının ayinsel hazzı ve tragedya sahnesinde başına olmadık felaketler gelen ve yok edilen kahramanın acılarından alınan trajik haz kökensel olarak birdir. Tragedyalarda güzel ve uyumlu olandan değil fakat çirkinden, uyumsuzdan, yıkımdan ve acı dolu olandan haz alırız. Kısaca acı hazzı içkindir. İçinde çelişki barındıran trajik hazzı Nietzsche hem Aristotelesçi patolojik boşalımdan (*katharsis*) hem de ahlaki-politik bilinçlenmenin getirdiği yüceltilme duygusundan ayırır.<sup>72</sup> Başka bir deyişle trajik deneyim ahlaki ve patolojik deneyimlerden ayrı tutulan saf estetik deneyimdir. Nietzsche'ye göre trajik haz metafizik kurtuluş deneyimidir. Bu yüzden Nietzsche ona “metafizik sevinç” der.<sup>73</sup>

Nietzsche tragedya izleyicisinin Dionysosçu birlik deneyimini ve metafizik sevincini Apolloncu bir formda yaşamasının olanağını Attika tragedya-larının dramatik yapısında ve bu yapının belirlediği mimari formda bulur. Tragedyaların dramatik yapısı ve Dionysos şenliklerinde yapılan tragedya yarışmaları, açık havada, akropoliste, 15.000 kişilik bir kalabalığın katılabileceği bir alanda yapılmaktadır.<sup>74</sup> Seyirciler yarım ya da tam daire şeklinde bir performans alanının (*orkhestra*) etrafında yükselen basamaklarda (*theatron*) konumlanmaktadırlar. Barthes hem doğanın hem de şehrin sesleri, imgeleri ve değişimleriyle birlikte izlenen tragedya-ların izleyicisinin ve oyuncunun aynı gerçekliğin ve yeri değiştirilemez bir olayın (“şimdi”nin) parçası olmasını sağladığını yazarken Nietzsche de bu mimari yapıyı ıssız bir dağ vadisine, *orkhestra*'yı ise ışıltılı bir buluta benzeterek tragedyanın dağ eteklerinde yapılan Dionysosçu orjilere benzerliğini vurgular.<sup>75</sup> İzleyiciler yapıntı bir

70 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 25.

71 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 142.

72 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, ss. 133-135

73 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 101.

74 Nancy Sorkin Rabinowitz, *Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden ve Oxford, 2008, ss. 21-26.

75 Ronald Barthes, *The Responsibility of Forms*, Blackwell Publishing, Oxford, 1986, s. 79. Alıntlandı-

kültür dünyasında olduğunu kolayca unutmaktadır.<sup>76</sup> Tragedya oyuncularını (*hypokrites*) iki ya da üç erkekten oluşur ve başlarını tamamen kaplayan, yaş, cinsiyet, toplumsal sınıf ve Helen olup olunmadığını temsil eden maskeler takarlar.<sup>77</sup> *Orchestra* denilen alanın ortasında maskelerin ve kostümlerin değiştiği bir çadır (*skene*), tahta bir baraka ya da bina vardır.<sup>78</sup> *Orchestra*'da bu bina benzeri yapının ve seyircilerin bulunduğu *theatron* arasındaki alanda tragedyanın en önemli parçası olan koro bulunur. Koro, maskeleri içinde, oyuncular etrafında şarkı söyleyerek dans eder, öyküde sahnelenecek olayın geçmişini ile ilgili bilgi verir, epizotlar arası geçişleri sağlar, oyunun parçası olarak tezahüratlar yapar, ağıtlar yakar. Bunun yanında öyküde bir karakter rolündedir ve oyuncularla etkileşime ve diyaloga girer. Mimari yapıda olduğu gibi dramatik yapıda da seyirci ve oyuncu arasındaki etkileşimi sağlar. Koro hem oyunculara dışarıdan bakan bir seyirci konumundadır hem de bir karakter olarak oyunculudur. David Wiles'in Jacques Lecoq'dan alıntılıdığı gibi koro bir çekim merkezi olan, dağılıp toplanan, nefes alan kolektif bir beden, organik bir örgütlenmedir.<sup>79</sup> Bu haliyle de bireysel beden ve kolektif beden arasındaki ilişkiyi kurarak hakiki trajik mekânı oluşturur. Nietzsche de *Faust*'tan bir alıntı yaparak, çok benzer bir biçimde, koroyu sonsuz bir denize ve akkor halinde bir yaşama benzeter.<sup>80</sup> Fakat Nietzsche için artık kendi çağında ortadan kalkmış olan koronun önemi çok daha fazladır.

Nietzsche, Aristoteles'in tersine, tragedyanın eylemin taklidinden değil, trajik korodan doğduğunu söyler.<sup>81</sup> Koronun tragedyaadaki rolüne dair öne sürülen iki iddiayı da reddeder. Bunlardan ilki koronun varlığının iktidar-halk zıtlığı çerçevesinde politik yorumlanışıdır. Sahnedeki oyuncu hükümdarı ve sapkınlıklarını temsil ederken koro törel yasayı ve "meşruti halk meclisini" temsil eder.<sup>82</sup> Bu anlamda trajik koronun varlığının sebebi aslında halka ve törel yasaya duyulan saygıdır. Nietzsche Antik siyasi yapılarda halk meclisi uygulamasının olmadığını, bu yüzden tragedyaaların da bu meclisi temsil etme gibi bir amacı olmasının imkânsız olduğunu yazar. İkinci

76 eser David Wiles, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, New York, 2002, s. 113. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 52, 56.

77 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 56.

78 Nancy Sorkin Rabinowitz, *Greek Tragedy*, s. 21, 29. Bkz. David Wiles, "The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama," *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, ed. Edith Hall, Fiona Macintosh ve Amanda Wrigley, Oxford University Press, Oxford, 2004, ss. 245-64.

79 Daha sonraları oyuncunun duyulurluğunun ve görünürlüğüne artması için zeminden yükseltilmiş ve günümüz sahnelerine dönüşmüştür.

80 Jacques Lecoq *Le Corps poétique*, Actes Sud-Papiers, 10, Anrnat, Arles, 1997, s. 137, 139. Alıntılıdığı eser, David Wiles, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, s. 110.

81 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 56.

82 Aristoteles, *Poetika*, çev. Ari Çokana, Ömer Aygun, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 15.

82 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 45

iddia ise August W. Schlegel'in trajik koronun ideal seyirciyi temsil ettiğine dair iddiasıdır.<sup>83</sup> Bu iddia koronun saf estetik izleyici olduğunu var sayar fakat yukarıda da açıklandığı üzere, tragedyada trajik koro sahnelenen oyunun parçasıdır, oyuncudur. Örneğin Prometheus'da koro Okeanos Kızları rolündedir ve koroda bulunanlar Prometheus'u gerçekten karşılarında gördüklerine inanarak konuşurlar.<sup>84</sup> Dolayısıyla koronun oyuna katılıyor olması Schlegel'in aklındaki saf, ideal seyirci kavramıyla çelişir.<sup>85</sup> Üstelik tragedya korodan doğdu ve geliştirdi ise, koronun varlığında henüz tragedya yoktur, dolayısıyla seyredilecek bir oyun da yoktur, öyleyse koroya ideal seyirci dersek oyunsuz bir seyirci kitlesi düşünmemiz gerekir ki bu da kavramda çelişkidir. Kısaca, *theatron*'da oturan tragedya izleyicileri henüz kendilerinin "kültür insanı" ya da saf estetik izleyici olduklarının öz-bilincine sahip değilken koronun ideal seyirciyi temsil ettiğini söylemek büyük yanılgıdır. Koronun idealini temsil edeceği seyirci kavramı henüz Helen bilincinde yoktur.

Nietzsche'nin kendisi açıkça ifade etmemiş olsa bile, onun koronun rolüne dair her iki iddiayı da reddetmesinin asıl sebebi bu iddiaların koroyu tragedyada ayırım ve farkları meşrulaştıran bir unsur olarak ele almalarıdır. İlki, koronun rolünün hükümdar-halk ayırımını, ikincisi ise izleyici-oyuncu ayırımını meşrulaştırmak ve keskinleştirmek olduğunu ima eder. Bu yorumlara göre seyirci, ya halk-iktidar ayırımında koroyu öz-temsili kılar ve kendini tragedya kahramanından yani hükümdardan ayırır, ya da estetik özne olarak öz-temsili koroda bulur ve yine kendini kahramandan ve oyundan ayırır. Böylece trajik deneyim keskin bir fark deneyimi olarak açıklanmış olur. Nietzsche içinse trajik koronun rolü ayırmak değil Dionysosçu ayinsel birlik deneyimini yaşatmaktır çünkü trajik koro Dionysos ayinlerinin esrik satirler sürüsünün sanatsal olarak (yüceltilerek) taklit edilmiştir.<sup>86</sup> Dionysos'un eşlikçileri olan satirler ona nasıl eşlik ediyorlarsa, koro da trajik kahramana (oyuncuya) öyle eşlik eder. Dionysos ayinlerinin esrikleri kendilerini satirlerle özdeşleştirerek satirlerin durduğu yerden Dionysos'u nasıl duyumsuyorsa, tragedya izleyicisi de kendini koroyla özdeşleştirerek trajik kahramanı öyle duyumsar. Böylece Nietzsche için her trajik kahraman, ister Oedipus ister Prometheus olsun, Dionysos'un bilgeliğinin ve acılarının, Apolloncu formda görünen temsilleridir. Trajik kahraman sonlu bireysel varoluşun, bireysel istencin ve mücadelenin epik temsilidir. *Theatron*'daki

83 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 46-50. August W. Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, çev. John Black, Harrison and Sons, London, 1846, s. 70.

84 Aiskhülos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Furkan Akderin, Mitos Boyut Tiyatro Yayınlar, İstanbul, 2009. Koronun oyuna ilk girişi, ss. 30-31.

85 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 46.

86 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 51.

izleyicilerle birlikte koro ise bütünleşmiş tek bir esrik kitleyi oluştururlar. Bu anlamda tragedyada izleyici ve koro arasında bir karşıtlık ya da ayırım yoktur. İzleyiciler de koronun hem izleyici hem de katılımcı konumunu paylaşırlar. Böylece trajik koronun görevi izleyicileri, bir büyüleme ve coşturma ile, karşılarında maskeli bir insanın durduğu görgül gerçeklikten ve bu gerçekliğin bilinç halinden kurtararak, acısıyla bir olduğu bir tanrı olarak deneyimlemesini sağlayacak, birlik duygusu yaşayacağı bir bilinç haline geçirmektir. Dionysos ayininden farklı olarak tragedyada tanrı Dionysos Apolloncu olan sayesinde bir “vizyon figürü” halini almıştır. Dionysos ayinlerindeki gibi saf, yoğun bir güç halinde deneyimlenmektense epik bir canlandırma ile görünür olmaktadır.<sup>87</sup> Sonuç olarak Nietzsche’nin trajik koronun bahsi geçen iki yorumunu reddetme sebebi bu yorumların trajik kurtuluşu getiren birlik deneyimini gözden kaçırmalarıdır.

Dionysosçu ve Apolloncu ilkelerin ilişkiselliğinde ortaya çıkan ve ideal estetik deneyim olarak düşünebileceğimiz bu trajik deneyimde Nietzsche Dionysosçu ilkenin üstünlüğünü savunur gibi durmaktadır.<sup>88</sup> Yazgısıyla mücadele ederek acı çeken trajik kahraman yok edildiğinde seyirci aslında bireyselleşmenin ve bakmanın dünyasının da yok edildiğini, yani Apolloncu ilkenin de olumsuzlandığını fark edecektir. Bireyselleşme ilkesinin yıkımıyla birlikte, elbette, kendi sonlu varlığımızı da içeren görgül gerçeklik ya da görünüş alanına inanç da yıkılmış olur. Tragedya bize varoluşun anlamsızlığını daha keskin ve belirgin olarak göstermektedir. Bu anlamda trajik kurtuluşun, var olmanın güzel görünüşler dünyasıyla haklı çıkarıldığı Apolloncu bir kurtuluş olmayacağı kesindir çünkü bu kurtuluşun temellendiği bireyselleşme ilkesi olumsuzlanmıştır. Tragedya Apolloncu sanatın zirvesidir, fakat Apolloncu olan, örneğin epik karakter, Dionysosçu bilgeliğin ifşası için araç haline gelmiştir. Dionysosçu ilke Apolloncu “görünüş dünyasını sınırlarına, kendi kendini olumsuzladığı ve yeniden sahici ve biricik gerçekliğin kucağına kaçmaya çalıştığı yere vardır...”<sup>89</sup> İki ilkenin diyalektik birlikteliğini açıkladığında, Nietzsche tragedyanın “gizemler öğretisini” tamamladığını yazar: “var olan her şeyin birliğine ilişkin temel bilgi, bireyselleşmenin kötülüğün ilk nedeni olarak görülmesi, bireyselleşme efsunun bozulacağına yönelik sevinçli umut olarak, yeniden kurulmuş bir birliğin sezgisi olarak sanat.”<sup>90</sup>

Nietzsche’nin Antik dünyanın gizemler öğretisi olarak sunduğu metafizik öğretisi parçalanma-birleşme ya da çokluk-birlik zıtlığı üzerine kurulu-

87 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 56.

88 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 133.

89 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 132.

90 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 65.

dur.<sup>91</sup> Silenos'un bilgeliği de hatırlanacak olursa, insani varoluş (parçalanmış olma, sonlu ve geçici olma) acı çekmekle özdeşdir. Peki trajik deneyimde yeniden kurulacak olan birliği Nietzsche nasıl betimler? Bu birlik nasıl bir birliktir ki deneyimi insanın yokluğa yazgılı varoluşunu haklı çıkarırsın ve yaşamı yaşamaya değer kılsın? *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki metafizik kuramı ayrıştırmaya çalıştığımızda Nietzsche'nin trajik deneyimle yeniden kurulmasını umut ettiği birliği "İlk-bir"le (*das Ur-Eine*) özdeşleşmek ya da "ilk-varlıkla bir olmak" (*Einswerden mit dem Ursein*) olarak tarif ettiğini görürüz.<sup>92</sup> Şeylerin temelinde yatan İlk-biri Nietzsche öncelikle aç gözlü bir "istenç" (*Wille*) ya da aşırı coşkulu bir doğurganlığa sahip "dünya istenci" (*Weltwille*) olarak betimler.<sup>93</sup> Eksik olma yapısal olarak istemeye (istence) içkindir çünkü isteme olarak var olmaya devam etmek istenenin ulaşılamaz olmasını zorunlu kılar. Kavuşma istemenin yok olması anlamına gelir. Sonsuzca doyurulmamaya mahkum bir var olma hali elbette acı dolu olarak tasvir edilecektir. Böylelikle, Nietzsche İlk-bire duygulanımlar atfetmeye başlar: o, "bengi acı çeken ve çelişki dolu olan"dır.<sup>94</sup> Bengi acı çeken, özlem

91 Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* boyunca metafizik görüşünü yalnızca birlik-çokluk zıtlığı üzerinden değil fakat empirik gerçeklik-biricik gerçeklik, görünüş-hakikat ya da sahiden-var-olan (*das Wahrhaft-Seiende*) ve sahiden-var-olmayan (*das Wahrhaft-Nichtseiende*) ayrımları üzerinden açıklamaya çalışır. Bu açıklamalar beraberinde farklı yorumları getirecek kadar ikirciklidir. Örneğin Julian Young Nietzsche'nin bu eseri kaleme alırken bütünüyle Schopenhauer'ın etkisinde olduğunu ve Schopenhauer'ın Kant'tan miras aldığı kendinde şey düşüncesini kabul ettiğini yazar. Dünya kendinde şey olarak kör ve amaçsız bir istençtir, görünüşler ise onun farklı nesneleşmeleridir. Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, ss. 32-34. Aaron Ridley, Nietzsche'nin, sonraki dönemlerdeki fikirleriyle tutarlı olarak, sadece görünüşlere dair bilgiyi kabul ettiğini söyleyerek eserde zayıf bir metafizik tezin öne sürüldüğünü yazar. Bilinemeyeceği için her şeyin özünde istenç olduğu ileri sürülemez. Nietzsche'ye göre yalnızca bireysellik ilkesinin "bir çeşit metafizik düzeyde" kurgu olabileceğine dair sebeplerimiz vardır çünkü bazı özel deneyimler (estetik deneyim) bize bunu hissettirir. Aaron Ridley, *Nietzsche on Art*, Routledge, New York, 2007, s. 30. Beatrice Han-Pile ise Nietzsche'nin bütünüyle kendinde şey ve görünüş ikiliğini reddedip Pre-Sokratiklerin ontolojik *poiesis* modelini benimsediğini yazar. Evrendeki temel yaratıcı gücün etkinliği ve onun yaratıları, "kozmetik oyun," *physis* olarak anlaşılmalıdır. Beatrice Han-Pile, "Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy," *European Journal of Philosophy*, 14/3, 2006, ss. 373-403, s. 386. Michel Haar'a göre, *Tragedyanın Doğuşu*'nda İlk-bir istemenin teklifiğini belirtmez. İlk-bir isteme ve görünüşlerin, ilk haz ve ilk acının zorunlu birlikteliğidir. Bu anlamda bir olan kendi içinde çelişkili ve bölünmüştür. Michel Haar, *Nietzsche and Metaphysics*, çev. ve ed. Michael Gendre, State University of New York Press, Albany, 1996, s. 45. Bu görüşlerin yanında Nietzsche'nin eserde bir metafizik kuramı savunduğunu bütünüyle reddeden yorumcular da vardır. Örneğin James I. Porter Nietzsche'nin her tür metafizik kuramın bir yanılısına olduğunu savunduğunu yazar. Ona göre Nietzsche eserde varlığını özüne dair söylediği her şeyin kurgu olduğunu kabul eder. James I. Porter, "Nietzsche and Tragedy," *A Companion to Tragedy*, ed. Rebecca Bushnell, Blackwell Publishing, Malden, 2005, ss. 68-88. Benzer bir şekilde John Sallis de, Dionysosçu deneyimin varlıkla özdeşleşme değil bir hiçlik deneyimi olduğunu yazar. Nietzsche metafizik bir kuram benimsemez; çabası tüm ayrımların sınırına gelindiğinde geriye kalan hiçliği gösterme çabasıdır. John Sallis, *Crossings: Nietzsche and Space of Tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago ve London, 1991, ss. 60-76.

92 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 31, s. 36, s. 54.

93 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 101.

94 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 31.

dolu olan, arzulayan olarak tarif edilmeye başlanan isteme, ilerleyen sayfalarda karşımıza bir Benlik (*ewige Ichheit*) olarak çıkar.<sup>95</sup> Nietzsche'nin bengi Benlikten ya da Ben-oluştan bahsi lirik şair Arkilokhos'un heykeltıraş ve epik şairden farkını izah etmesi esnasındadır. Ayrıca Nietzsche bu bölümde lirik şairin şiirlerinin öznel bulunarak eleştirilmesine de itiraz eder. Arkilokhos Dionysosçu bir sanatçıdır bu yüzden Apolloncu ilkenin etkin olduğu bir yaratım sürecine sahip değildir. O, epik şair gibi kendini ayırarak, kendi dışındaki imgelerin seyrine dalmak yerine İlk-birin acısı ve çelişkisiyle özdeşleşerek yaratır. Bu sebeple Arkilokhos'a öznel sanatçı demek yanlıştır çünkü Arkilokhos şiirlerinde kendi kişisel öfke ve tutkularını dile getirmez. Dionysosçu yaratıcı ediminde empirik benliğinden sıyrılmış, her şeyin temelinde yatan İlk-birle yani bengi Ben-oluşla bir olmuştur. Şiirde açığa çıkan duygulanımlar kişisel değil bengi Ben-oluşun acı ve hırslıdır, onun bengi yaşamıdır. Nietzsche lirik şair ile ilgili şöyle yazar: "bu yüzden kendisi, o dünyanın devingen merkezi olarak 'ben' deme hakkına sahiptir: ancak bu Ben-oluş, uyanık görgül-gerçek insanın Ben-oluşuyla aynı değildir; sahiden var olan ve şeylerin temelinde yatan, bengi bir Ben-oluştur, lirik deha bunun suretleri aracılığıyla şeylerin temeline kadar bakabilir."<sup>96</sup> Bu yüzden Arkilokhos, empirik özneliğinde, istencin, yani bengi benliğin bir tasavvurudur, nesneleşmesidir. Nietzsche kendi varoluşumuzun da, "genel olarak dünyanın varoluşu gibi" İlk-birin her an yeniden üretilen tasavvurları olarak varsayabileceğimizi söyler.<sup>97</sup> Varlıklar istencin kendisidir fakat farklı görünüşleri, nesneleşmeleri olarak.<sup>98</sup>

Ne yazık ki estetik deneyimde katılacağımız birlik, ister sonsuza yönelik doyumsuz bir arzunun birliği olarak düşünölsün, ister bitimsiz bir ben olma süreci olarak tasvir edilsin, bu haliyle Nietzsche'nin peşinde olduğu estetik kurtuluşu yaşatamaz çünkü sonlu varoluşumuzun değersizliğinin sebep olduğu acı yerine bu kez varlıktaki bengi acıyı kendimizin gibi duyumsarız. Yeniden kuracağımız birliğin kendisi acı dolu olacaktır. Dolayısıyla, eğer birliğe dair çözümleme burada sonlanacak ise, estetik deneyim yaşamı değerli kılıp olumlamaktansa, tam tersine, ondan bütünüyle vazgeçmemizi haklılandırıyor gibi durur. Fakat Nietzsche'nin Ben-oluşa dair çözümlemesi burada bitmez. Metafizik çözümlemede İlk-birin nihai betimlemesine dikkat kesildiğimizde Nietzsche'nin ondan "dünya dehası" ya da "ilk-yaratıcı" ola-

95 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 37

96 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 37.

97 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 31.

98 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 35.

rak söz ettiğini görürüz.<sup>99</sup> Hatta Nietzsche onu Herakleitos'un dünyayı oluşturan gücü benzettiği gibi kumdan kaleler yapıp yıkan bir çocuğun oyununa benzetir.<sup>100</sup> İstemenin kendi, sanatsal bir yaratım etkinliğidir ve görünüşler onun kendi sanatsal oyunu içinde sonsuzca kurup yıktığı dünyalardır. Bu anlamda tüm görünüşler (sonlu bireysel yaşamlar) sanat eserleridirler ve onun yaratıcı etkinliğinin sonsuz akışında yok edilirler. Diğer yandan, bengi yaşam, yok etmeyi de içine katarak akan yaratıcı bir etkinlik ise, onun yalnızca acı dolu olması beklenemez. Var etmenin ve var ettiklerinde var olmanın sonsuz sanatsal hazzını da taşır. Nietzsche bireysel varoluşlarımızdaki bilinç hallerimizi bir tuval üzerine çizilmiş savaşıların resmedilmiş savaş hakkındaki bilinçlerine benzetir.<sup>101</sup> Ancak yaratıcı etkinliğin özünü kavradığımızda, kendine dönüp bakabilen masal figürleri gibi bireysel varlıklarımızı yok edilmesi gereken estetik fenomenler olarak kavrarız. Böyle anlar aynı zamanda yaratıcı etkinliğin kendisine katıldığımız, dünya dehası ile özdeşleştiğimiz deneyimlerdir.<sup>102</sup> Bu yüzden yok oluşun zorunluluğunun acısıyla birlikte var olmanın sonsuz hazzını da duyumsarız. İşte Nietzsche tragedya karşısında, Dionysosçu esriklik içinde, görünüşlerin temelindeki yaratıcı akışla bir olduğumuza inanır. Yaşadığımız trajik hazzın ise yok etmenin ve yok olmanın içkin olduğu bu etkinlikteki sonsuz yaratma hazzı olduğu sonucuna varır. Trajik estetik deneyim sonunda hissettiğimiz metafizik sevinç “[y]aşamın, şeylerin temelinde, görünüşlerin tüm değişimine karşın sarsılmaz derecede güçlü ve zevkli olduğu”na dair sevinçtir.<sup>103</sup> Kurtuluşun trajik sevincidir. Yine Nietzsche'nin cümleleriyle:

Ortaya çıkan her şeyin acılı bir yok oluşa hazır olması gerektiğini bilmeliyizdir; bireysel varoluşun korkunçluğunu görmeye zorlanırsınız ve durup kalmamalısınız: metafizik bir avuntu, değişen figürler çarkının geçici olarak dışına çeker bizi. Gerçekten de kısa anlarda ilk-varlığın kendisiyizdir ve onun dizginsiz var olma hırsını ve zevkini hissedersiniz; görünüşün savaşımı, ıstırabı, yok edilişi şimdi zorunluymuş gibi gelir bize, yaşamın içine atılan ve itekleyen sayısız var olma biçiminin aşırı çokluğunda, dünya istencinin aşırı coşkulu doğurganlığında; bu ıstırapların hiddetli dikenini, var olmadan duyulan adeta sınırsız ilk-hazla bir olduğumuz ve bu hazzın bozulmazlığını ve bengiliğini Dionysosçu bir cezbe içinde sezdiğimiz o anda batar bize.<sup>104</sup>

99 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 39.

100 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 144.

101 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, ss. 39-40.

102 Nietzsche estetik deneyimde hem sanatçı hem oyuncu, hem seyirci olduğumuzu yazar. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 40.

103 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 48.

104 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 101, 102.



Böylece yaşam ancak trajik bir duygulanım ile estetik bir yaratım olarak kavrandığında yaşanmaya değer hale gelir. “Varoluş ve dünya ancak estetik fenomen olarak bengi haklı çıkarılmıştır.”<sup>105</sup>

## Sonuç

Nietzsche 19. yüzyılda Alman toplumunun kültürel bir yozlaşmaya sürüklendiğini düşünür. *Tragedyanın Doğuşu* bu yozlaşmaya bir çare bulma denemesidir. Nietzsche’ye göre yozlaşmanın kökeninde varoluşu değerleştirilen bir nihilizm yatmaktadır. O varoluşumuzu ahlaki değerlerin ve amaçların değil estetik etkinliğin ve deneyimin anlamlı kılabileceğini savunur. Bu yüzden Alman toplumunun kurtuluşu da sanat alanında aranmalıdır. Yozlaşmanın aşılması ancak Antik çağın trajik deneyiminin yeniden olanaklı kılınmasıyla mümkündür çünkü sadece trajik deneyim, varoluşun saçmalığı karşısında, yaşamın yaşamaya değer olduğuna dair metafizik bir sevinç yaşatır. Trajik deneyim Nietzsche için ideal estetik deneyimdir. Onun tragedyaı eserine merkezine koymasının sebebi estetik deneyim ve üretimde bulunduğu bu kurtuluş fikridir. Sanatsal dürtüleri adlandırmak için Apollon’un ve Dionysos’un seçilme sebeplerinin de estetik kurtuluş fikri olduğu savunulabilir çünkü bu iki tanrı kurtarıcı işlevleri üzerinden betimlenir. İlki düşler ve görünüşler yoluyla bir kurtuluş sunarken diğeri yaşattığı esrime ve birleşme yoluyla kurtuluş getirir.

Dionysos’un çözümlenmesinde estetik etkinliğin alanının insani alandan metafizik bir zemine taşındığını görürüz. Estetik yaratım sürecini Nietzsche, metafizik zeminde, oluşun bengi etkinliğini tanımlamak için kullanır. Sonlu varoluşlarımız, oluşun estetik etkinliğinde kurulup yıkılan sanatsal yaratılar olarak kavrandığında bir değer kazanıp haklı çıkarılırlar. Oluş estetik olan ile değerlenir. Bununla birlikte Nietzsche estetik etkinliği, etkinliğe içkin haz ve acı duygulanımları üzerinden betimler. Böylece etkinlikteki duygulanımlara da bengilik atfedilmiş olur. Estetik deneyim bengi estetik etkinlikle özdeşleştiğimiz duygusal bir deneyimdir. Acının yanı sıra, var ederken var olmanın bengi hazzını duyumsarız. Açık ki Nietzsche için yaşamın değeri duygusal bir meseledir. Sonuç olarak Nietzsche “bu yaşamın en yüce görevi ve asıl metafizik uğraşı”nın sanat olduğunu yazar çünkü sanatı ve yaşatacağı duyguları anlamak varoluşu anlamlandırmaktır.<sup>106</sup> Sanatta bulunduğu kurtuluş fikri ise Nietzsche’nin kendi düşünce tarihinin ne ilk döneminde ne de sonraki dönemlerinde terk edebildiği bir fikirdir. Dolayısıyla *Tragedyanın Doğuşu*’nun estetik kurtuluş kavramı üzerinden sunulan bu okuması kavramın sonraki dönemlerdeki tezahürlerinin izini sürmek için iyi bir başlangıç olacaktır.

<sup>105</sup> Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 39.

<sup>106</sup> Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 16.

## Öz

## Nietzsche'de Estetik Kurtuluş

Eğer var olmak zorunlu olarak acıyı beraberinde getiriyorsa, hiç var olmamış olmak ya da yok olmak daha arzulanası değil midir? Nietzsche'nin bu soruya olumsuz cevap verme çabası ilk metinlerindeki dünyanın kurtuluşu (*Welt-Erlösung*) ya da varoluşun haklılandırılması (*Rechtfertigung des Daseins*) düşüncesinden başlanarak son yıllarındaki yaşama "evet" deme ya da yaşamı olumlama (*Bejahung des Lebens*) çağrısına değin takip edilebilir. Bu çaba yaşamın ve yaşama için tüm acının yaşanmaya değer olduğunu gösterme, onu hiçliğin karşısında haklı çıkarma çabasıdır. Bu çalışmanın amacı *Tragedyanın Doğuşu*'nda (*Die Geburt der Tragödie*) Nietzsche'nin varoluşu savunmak için estetik deneyimi ve estetik değerleri nasıl kullandığını çözümlenektir. Bu amaç doğrultusunda eserin estetik kurtuluş kavramı üzerinden bir okuması sunulacaktır. Eserde varoluşun değeri meselesi bir duygu meselesi olarak karşımıza çıkarken bu duyguyu yaşatacak olanın yalnızca estetik deneyim olduğunu görürüz. Estetik deneyimin nesnel boyutunu, başka bir deyişle, neyin deneyimlendiğini anlayabilmek için ise Nietzsche'nin sanatçılar-metafiziği (*Artisten-Metaphysik*) olarak adlandırdığı metafizik kuramını incelememiz gerekecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Hiççilik, Estetik Deneyim, Estetik Kurtuluş, Tragedya

## Abstract

## Aesthetic Salvation in Nietzsche

If to exist necessarily means to suffer, is it not the case that not to have been existed or to stop existing is much more desirable than to exist? Nietzsche's struggle to respond this question in a negative way can be traced by starting from his notions of salvation of the word (*Welt-Erlösung*) or of justification of existence (*Rechtfertigung des Daseins*) in his early works, to the call of saying Yes to life or of affirmation of life (*Bejahung des Lebens*) in his late years. This struggle is to justify that life and all the pain immanent to it is worth to live, to defend existence against the nothingness. The aim of this study is to analyze how Nietzsche uses aesthetic experience and aesthetic values to justify existence in *The Birth of Tragedy* (*Die Geburt der Tragödie*). With this aim, an interpretation of this work from the perspective of to the notion of aesthetic salvation is going to be presented. While in the work the problem of the value of existence is encountered as the problem of feeling, the only experience through which this feeling can arise will be given as aesthetic experience. To comprehend the objective side of aesthetic experience, in other words, to comprehend that which is experienced, we will have to examine the metaphysical theory which Nietzsche calls artists-metaphysics (*Artisten-Metaphysik*).

**Keywords:** Modernism, Nihilism, Aesthetic Experience, Aesthetic Salvation, Tragedy.

## Kaynakça

- Aiskhülos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2009.
- Barthes, Ronald. *The Responsibility of Forms*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Came, Daniel. "The Aesthetic Justification of Existence." *A Companion to Nietzsche*, ed. Keith Ansell Pearson. Malden: Blackwell Publishing, 2006, 41-58.
- Came, Daniel. "The Socratic Justification of Existence: Nietzsche on *Wissenschaft* and Existential Meaning," *The Nietzschean Mind*, ed. Paul Katsafanas. New York: Routledge, 2018, 415-428.
- Eksen, Kerem. "Nietzsche'de Karakterin Üslubu." *Kaygı*, 19/2 (2020): 367-386.
- Euripides. *Bakkhalar*. Çev. Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2012.
- Haar, Michel. *Nietzsche and Metaphysics*. Çev. ve ed. Michael Gendre. Albany: State University of New York Press, 1996.
- Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Han-Pile, Beatrice. "Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy," *European Journal of Philosophy*, 14/3 (2006): 373-403.
- Nancy Sorkin Rabinowitz, *Greek Tragedy*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. Leipzig: Verlag von C. G. Neumann, 1887. <http://www.nietzschesource.org/>
- Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1887. <http://www.nietzschesource.org/>
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1878 [1872, 1874]. <http://www.nietzschesource.org/>
- Nietzsche, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Leipzig: Verlag von C. G. Neumann, 1889. <http://www.nietzschesource.org/>
- Nietzsche, Friedrich. *Putların Alacakaranlığı*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. Çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale. London, Edinburgh: T. N. Foulis, 1914.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

- Porter, James I. "Nietzsche and Tragedy." *A Companion to Tragedy*, ed. Rebecca Bushnell. Malden: Blackwell Publishing, 2005, 68-88.
- Rampley, Matthew. *Nietzsche Aesthetics and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Ridley, Aaron. *Nietzsche on Art*. New York: Routledge, 2007.
- Sallis, John. *Crossings: Nietzsche and Space of Tragedy*. Chicago ve London: The University of Chicago Press, 1991.
- Schiller, Friedrich. *Über die naive und sentimentalische Dichtung*. *Samtliche Werke*, Band 1-5, 3. Ed. Michael Holzinger, *Samtliche Werke*, Band 1-5, 3. München: Hanser, 1962.
- Schlegel, August W. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Çev. John Black. London: Harrison and Sons, 1846.
- Schopenhauer, Arthur. *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. Çev. Levent Özşar. İstanbul: Biblos, 2018.
- Sedgwick, Peter R. *Nietzsche: Key Concepts*. London ve New York: Routledge, 2009.
- Silk, M. S. ve Stern, J. P. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Wiles, David. *Greek Theatre Performance: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Wiles, David. "The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama." *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Ed. Edith Hall, Fiona Macintosh, ve Amanda Wrigley. Oxford: Oxford University Press, 2004, 245-64.
- Young, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.