

SCHOPENHAUER VE NIETZSCHE'DE SANAT VE YAŞAM

Ayşe Bilge DEMİR*

ÖZ

Bu çalışma Nietzsche ve Schopenhauer'ın tragedyaya yaklaşımları üzerinden onların yaşama ilişkin kavrayışlarını ele almaktadır. Nietzsche Schopenhauer'ın pesimizminin üstesinden yaşama sanatın gözüyle bakmak yoluyla gelir. Schopenhauer'da principium individuationis ile isteme arasındaki ilişkiyi sergiledik ve bu ilişkide insanın sanat yoluyla bir anlığına bile olsa istemeyi susturabildiği karşımıza çıktı. Schopenhauer'da yaşam, insanın kendisini bir şekilde ondan bağımsız kılması gereken bir şeydir. Yaşamın antagonizmasını ortaya koyan tragedyaya, insanın bu bağımsızlık çabasındaki çaresizliğine de ayna tutar. İkinci olarak, Nietzsche'nin yaşam ile sanat arasında sıkı bağlar kurmasının onu başka bir doğrultuya yönelttiğini savunduk. Tragedyanın Doğuşu'nda sanatı yaşamın gözüyle değerlendirme gayesinin diğer eserlerinde, yaşamı sanatın gözüyle değerlendirme gayesine dönüştüğünü ileri sürdük. Tragedyanın Doğuşu bu çalışma açısından, Nietzsche'nin diğer eserlerinden ayrı bir yere koymak suretiyle değerlendirilmedi. Bu kitabın öne sürdüğü Apollon Dionysos ikiliğini, sanatın sınırlarını aşan bir bağlamda yorumladık. Böylece bu ikiliği görünür kılan tragedyanın, yaşamın zenginliğinin iyinin ve kötünün ötesinde olumlanmasına teşvik ettiğini gösterdik. Sonuçta, Nietzsche'nin Dionysosçu olumlama ile Schopenhauer'ın pesimizmini aşabildiğini, fakat bir yandan da bunu varoluşun dehşetini ve terörünü reddetmeksizin yaptığını öne sürdük. Tasarım ve isteme olarak dünya düşüncesi ile Schopenhauer'ın sanatı bir teselli olarak gördüğü yerde, Apollonik ve Dionysosçu sanat düşüncesi ile Nietzsche'nin yaşamı teselli gereksinmeyen bir şey olarak gördüğünü ortaya koyduk.

Anahtar Kelimeler Tragedya, Sanat, Pesimizm, Tasarım, İsteme, Dionysos, Apollon

ART AND LIFE IN SCHOPENHAUER AND NIETZSCHE

ABSTRACT

This study discusses Nietzsche's and Schopenhauer's understanding of life through their approaches to tragedy. Nietzsche overcomes Schopenhauer's pessimism by looking at life through an artistic scope. In Schopenhauer, first we have demonstrated the relationship between principium individuationis and will. We came across that in this relationship, one can silence the will, even for a moment, through art. For Schopenhauer, life is something one has to somehow make oneself independent from it. Tragedy, which reveals the antagonism of life, mirrors the desperation of human in this effort for independence. Secondly, we have argued that Nietzsche took on a different direction as he establishes close ties between life and art. We have also argued that his aim of evaluating art through the eyes of life in *The Birth of Tragedy* turned into an aim of evaluating life through the eyes of art in his other works. In this study, we have not considered *The Birth of Tragedy* apart from Nietzsche's other works. We have interpreted the duplicity of Apollo-Dionysus introduced in this book in a context transcending the boundaries of art. Accordingly, we have shown that the tragedy that renders this duplicity visible encourages the richness of life beyond good and evil. Finally, we have asserted that Nietzsche was able to transcend Schopenhauer's pessimism with a Dionysian affirmation while at the same time not denying the horror and terror of existence. We have demonstrated that while Schopenhauer regards art as consolation with his idea of world as representation and will, Nietzsche considers life as something that does not need consolation with the idea of Apollonian and Dionysian art.

Keywords Tragedy, Art, Pessimism, Representation, Will, Dionysus, Apollo

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Felsefe bölümü doktora öğrencisi, Muğla / Türkiye
E-posta: aysebilged@gmail.com ORCID: 0000-0001-7592-3051

Makalenin geliş tarihi: 18.04.2022
Makalenin kabul tarihi: 05.10.2022

Submission Date: 18 April 2022
Approval Date: 05 October 2022

Giriş

Friedrich Nietzsche'nin genel olarak sanata ve özel olarak tragedyaya yaklaşımını şekillendiren Apollon-Dionysos ikiliği, Arthur Schopenhauer'ın tasarım ve isteme olarak dünya düşüncesinden izler taşır. Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* da dahil olmak üzere özellikle ilk yazılarında -bazı yorumculara göre tüm yazılarında- Schopenhauer felsefesinin etkisi altındadır. Bununla birlikte Nietzsche'nin tragedyaya yaklaşımını şekillendiren çok özgün bir unsur vardır. Baştan söylemek gerekirse bu, Nietzsche'nin yaşamı olumlayıcı tavrıdır. Her iki filozof da kendi tarzında, yaşamın değerine ve anlamına ilişkin söylenen büyük sözleri tepkiyle karşılamış, yaşamın kendi başına bir değere ve anlama sahip olduğunu reddetmiştir. Bu çalışmada temelde bu iki filozofun yaşam karşısında sanata biçtikleri değer ele alınmaktadır. İlk olarak Schopenhauer'ın tasarım ve isteme olarak dünya düşüncesini inceleyecek, bu felsefi yapı içerisinde sanatın ve tragedyanın konumunu belirgin kılmaya çalışacağız. Daha sonra Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos ikiliğini ortaya koyarak, onun Schopenhauer'dan yalnızca tragedyaya ve sanat anlayışı bakımından değil, yaşam anlayışı bakımından da farklılaştığını; aslında bu ikinci farklılığın önce geldiğini öne süreceğiz. Sonuçta Nietzsche'nin, Dionysosçu yaşam anlayışı ile Schopenhauer'ın pesimizminin üstesinden geldiğini ve bunun da Nietzsche'nin yaşama, sanatın gözlüğüyle bakması ile mümkün olduğunu ortaya koyacağız.

Schopenhauer: Tasarım ve İsteme

Schopenhauer *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'nın* ilk kitabında dünya deneyimini yeterli temel ilkesine bağlı kılarak açıklar. Özne, her türlü deneyimi yeterli temel ilkesinin dört kökünden birine göre 'tasarımlar'. Burada Berkeley'inkine çok yakın bir idealizmle karşı karşıya kalırız. Yani bizim tasarımlarımız, zihnin belirli kategorilerine bağlı olarak oluşturduğumuz şeylerdir. O halde objektivitenin nasıl tesis edileceğine yönelik bir problem, Berkeley'de olduğu gibi Schopenhauer'da da karşımıza çıkmaz mı? Gerçekten de Schopenhauer, özne ile nesne arasındaki ayrımı bilincin bir ürünü olarak koyar ve şunu ileri sürer: "Dünya benim tasarımımdır."

Ancak bu iddiada kalarak, dünya tasarımı ile rüya deneyimini ayırt edemeyiz. Tasarım, Hinduizm tarihinde Mâyâ ya da yanılısma denilen "görelî bir gerçekliği" oluşturur.¹ Bu nedenle Schopenhauer, bilgi tasarımlarımızın

¹ Robert Bruce Cowan, "Nietzsche's Attempted Escape from Schopenhauer's South Asian Sources in The Birth of Tragedy", *German Studies Review*, vol.30, no. 3, (2007): 539. Erişim Tarihi: Kasım 27, 2021. <https://www.jstor.org/stable/27668372>

ardındaki gerçekliği açıklamak için, Kant'ın kendinde şeylerine referansla, *isteme olarak dünyadan söz eder*. Peki isteme, dünya tasarımımın bir rüyadan fazlası olduğunu nasıl garanti etmektedir? Benim tasarımım olan, yani algısal tasarımda duyumsadığım bir fenomenin kendinde bir gerçekliği, bir anlamı olduğu nasıl iddia edilebilir? Schopenhauer bu soruya cevap vermek için sırasıyla matematiğe, doğa bilimlerine ve felsefeye bakar ama umduğu açıklıkta bir cevabı hiçbirinden (farklı nedenlerle) ele geçiremez. Ancak bu soruşturma ona başka bir şeyi açık eder:

Bizler tasavvurların anlamını bilmek istiyoruz. Bu dünyanın tasavvurdan ibaret olup olmadığını soruyoruz; ki durum buysa bu dünya üzerimizden boş bir rüya ya da hayalet benzeri dumanlı bir görüntü gibi, hiç de dikkate değmez şekilde geçip gidecek demektir; yoksa bu dünya tasavvurdan başka bir şey midir, bundan daha fazlası mıdır, eğer öyleyse acaba ne olabilir diye soruyoruz. En azından şundan eminiz: 'Aradığımız şey külliyen tasavvurdan farklı olmak zorundadır ve hiçbir biçimi ve yasası da tasavvurunkilerle uzaktan yakından alakalı değildir; dolayısıyla bunun yasalarını keşfedebilmek için asla tasavvurları kullanamayız çünkü tasavvurları birbirine bağlayan yasalar sadece nesnelere - tasavvurları- birbirine bağlamaktadır; ki bunların kalıpları da yeterli temel ilkesidir'.²

Öyleyse Schopenhauer'a göre fenomenlerin ne'liği, yeterli temel ilkesinin belirleniminde olan tasarımlardan hareketle farkına varamayacağımız bir şeydir. Şeylerin özüne dışarıdan ulaşamayız, çünkü bu durumda elimizde yalnızca tasarımlar bulunur. Ancak isteme olarak dünya, tasarım olarak dünyanın gerçekliğini garanti eden bir şey olması bakımından, tasarımdan, dolayısıyla akıldan önce gelmektedir. Tüm tasarımlarımızın kaynağında isteme bulunmaktadır. İsteme ve tasarım birbirine indirgenebilir şeyler değildir. Çünkü önce isteme gelmektedir. Tasarımların ardında istemenin yatmasından hareketle Schopenhauer, fenomenin ne'liğini, yani istemeyi bedende ifşa eder.³ Şöyle ki; kendinde şeyi bilmek için özne, kendisini bir *individuum* yapan

² Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev: A.O. Aktaş, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2020, 196. Tırnak içerisindeki vurgular bana ait.

³ Burası Schopenhauer felsefesinin en can alıcı ve en kritik noktasıdır. Çünkü Schopenhauer burada yüzyıllardan beri ölüm uykusuna yatırılmış olan bedeni yeniden uyandırır ve felsefede yeni bir yol açar. Felsefeye genetik bir araştırmayı da dahil eder. Bu, insanın özüne ve bu özün ilerlemeyi gerektirdiğine dair büyük lafların sesini kısmak anlamına da gelecektir.

bağlardan ayrılmış bedensiz bir saf bilgi öznesi olmalıdır. Ancak böyle bir özne yoktur. Schopenhauer'a göre özne hiçbir meşru gerekçeyle bedeninden soyutlanamaz; ama bu bedenli özneyi iki farklı şekilde ele almak mümkündür: "Öncelikle beden, anlamanın algısında tasavvur, nesnelere arasında bir nesne olarak ve nesnelere için geçerli yasalara uygun şekilde mevcuttur."⁴ Bu bakımdan bedenim, tıpkı algıladığım ve tasarladığım diğer nesnelere gibi, algılayan ve tasarlayan olarak varlığımdan başka, ona yabancı bir şeydir. Ama eğer beden bundan ibaret olsaydı, eylemlere yol açan güdülerini doğa yasalarını belirleyen bir belirlenimden ayırt edemezdik. Oysa biz bu güdülerini capcanlı istemeler olarak duymaktayız. Böylece Schopenhauer şu iddiayı ileri sürer: "(F)akat beden aynı zamanda, tamamen farklı, yani herkese dolaysızca tanıdık gelen şekilde mevcuttur ki bunu *isteme* kelimesi belirtmektedir."⁵ Öyleyse bedenli özne, bilme yetilerinin veya güdülerinin belirleniminde olmasına bağlı olarak bir yanıyla tasarım, bir yanıyla istemedir.

Bedende dolaysızca farkına vardığım isteme, akıldan türetilmemiş olması nedeniyle yeterli temel ilkesine bağlı olmayan bir dayanak sunmaktadır. İstemeyi kavrayıştaki bu dolaysızlık, sadece beden söz konusu olduğunda mümkündür. Ancak Schopenhauer solipsizmden çıkmak için, tasarım olan diğer nesnelere de bir yönleriyle isteme olduklarını ortaya koymalıdır. "Eğer cismani dünya, yalnız bizim tasavvurumuz oluşunun dışında bir şey olacaksa, bunun ... *isteme* olduğunu söylemeliyiz."⁶ Schopenhauer insan bedeninden kalkarak bir genellemeye varmaktadır. Ancak bu keyfi değil, epistemolojik bir sonuçtur.⁷ Böylece Schopenhauer tasarım olarak dünyayı zihne bağımlı olmaktan kurtarır ve onu istemeye bağımlı kılar.

Burada istemenin neden ayrıcalıklı bir edim olduğunu sormak gerekir. Örneğin neden insanın yaratma edimi tüm doğaya genellenebilecek bir şey olamaz da isteme böyle bir edim olabilir? Üstelik yaratma, sadece insanda değil, canlı doğanın tümünde karşımıza çıkması bakımından genelleştirmeye daha uygun bir şey değil midir? Schopenhauer istemenin ayrıcalıklı bir edim olmasının nedeninin, onun dolaysızlığında yattığını şu sözlerle ifade eder:

(B)ütün tezahürlerin bizatihi kendi özü olarak *isteme* kelimesinin yerine herhangi bir kelimenin de kullanılabilir olduğunun düşünülmesi de benim yanlış anlaşılma yol açacaktır. Eğer bu kendinde şey varlığını salt *çıkarmılarla* ve bunun sonucu olarak da

⁴ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 198.

⁵ A.g.y.

⁶ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 204.

⁷ Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Australia: Cambridge University Press, 1992, 7.

sadece dolaylı yoldan *in abstracto* idrak ettiğimiz bir şey olsaydı, durum bu olurdu. Bu durumda tabii ki buna ne istersek o adı verebilirdik; isim sadece bilinmez bir niceliğin sembolü oluverirdi. Fakat, tıpkı doğadaki bütün her şeyin en iç özünün kilidini bizlere açan bir tılsım gibi, *isteme* kelimesinin işaret ettiği, kesinlikle bilinmez bir nicelik, çıkarımlarla ve akıl yürütmelerle ulaşılmış bir şey değildir; bilakis tamamen, dolaysızca ve oldukça tanıdık bir şekilde idrak edilir; ki bizler istemenin ne olduğunu, her ne olursa olsun, -başka herhangi bir şeyden çok daha iyi biliriz ve anlarız.⁸

Dolaysızca algıladığımız istemeyi anlama yetisine taşıdığımızda sahip olduğumuz tasarım, bize istemeyi tüm varlıkların en içsel özü olarak tanımlama imkânı verir. Böylece istemenin bütün yeryüzünde hüküm süren mutlak bir güç olduğunu fark ederiz. Schopenhauer, istemenin tüm varlıklarda evrimsel bir gelişmeye bağlı olarak görünür olduğunu söylemektedir. İnsandaki isteme, istemenin en tam tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

İsteme, mekân ve zamandaki fenomenlerde farklı derecelerde tezahür etmektedir. Ama bu, varlık hiyerarşisi içinde istemenin farklı ölçülere bölündüğü anlamına gelmez. Buradaki derecelendirme, fenomenin varlık hiyerarşisindeki konumuna bağlı olarak değişir. Bu hiyerarşinin kendisi ise istemenin nesneleşme derecelerini oluşturur. Hiyerarşinin her basamağında, istemenin kendisi, bir ve bölünmez olarak kalır. Schopenhauer'ın örneğini göz önüne alırsak; isteme tek bir meşe ağacında olduğu gibi meşe türünde de kendisini ifşa eder.⁹

İsteme en yüksek nesneleşme derecesine erişmek için çabalar ve bu, onun tezahürleri, yani fenomenler arasında bir çatışmaya yol açar. Burada Schopenhauer'ın pesimizmi belirir. "(B)ir organizma, istemenin daha düşük seviyelerini ifade eden doğal kuvvetleri baskılamadaki başarısıyla orantılı olarak İdeasının aşağı yukarı mükemmel bir ifadesi olacaktır."¹⁰ Öyleyse ister mekanik ister biyolojik olsun her tezahür, mekân ve zamanı birbirinden koparmak ve onda kendi *principium individuationis*'ini¹¹ görünür kılmak için savaşıyor. Bu durum hayvanların birbirini avlamasına, insanların birbirini aldatmasına vd. yol açar. Aslında tüm bu süreç boyunca hüküm süren, kendini tekil varlıklar suretinde gösteren hep aynı istemedir. Öyleyse tüm varlıklar istemenin

⁸ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 212.

⁹ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 233.

¹⁰ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 256.

¹¹ Bireyleştirici ilke. Varlıkların zaman ve uzay içinde belirlenim kazanan, dolayısıyla belirli sınırlara ve yasalara tabi bir yapıya bürünmesini ifade eden ilkedir.

oyununda birer oyuncudurlar. İnsan da kendi istemesine sahip olduğu yanılıgısıyla yaşarken, aslında, oyunun zorunluluğunun belirlenimi altındadır. Bu yanılıgı bir tek, istemesiyle arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak isteyen insana özgüdür; çünkü insanda anlama yetisinin varlığı, istemenin aynı zamanda tasarım haline gelmesine olanak sağlar. İnsan kendi istiyorum'unu bir türlü ele geçirememeye ama bu çabayı vermeye yazgılıdır.

Yine de insanın pozitif bir ayrıcalıktan bütünüyle yoksun olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Çünkü Schopenhauer, anlama yetisinin kimi zaman istemenin zincirlerinden kurtularak dünyanın aydınlatıcı bir aynasına [verdeutlichenden Spiegel] dönüşebileceğini öne sürer.¹² İnsanın estetik etkinliği böyle bir dönüşüme imkân tanır. Dünyanın aydınlatıcı bir aynasına dönüşmenin, kendi istiyorum'unu bütünüyle kendinin kılmaktan daha anlamlı olduğu dahi söylenebilir. Böylece dünyanın *sub specie aeterni* bilgisi ele geçirilir. Ama sadece bir anlığına. Ama bu bize neden kalıcı değil, anlık bir bakış sağlamaktadır?

Estetik etkinlikte biz, istemenin kendisini değil, ideayı biliriz. İsteme teorik bilginin bir konusu değildir; çünkü teori, tasarıma ilişkindir ve isteme tasarımdan önce gelir. Schopenhauer estetik etkinlikte kendisini bildiğimiz ideadan, bütünüyle Platoncu bir şekilde şeylerin ilk örneklerini anlar. Yani idea, istemenin kendisi değildir. İsteme yeterli temel ilkesine bağlı değilken, idea bu ilkeye dolaylı bir şekilde bağlıdır, çünkü o, fenomenlerde "çoklu" haline gelir.¹³ Schopenhauer'a göre ideayı bilme şekline göre öznenin fenomenlerle iki türlü ilişkisi olabilir: Ya onları yeterli temel ilkesine bağlı olarak değerlendirir ve bu durumda onlar arzusunun nesnelidirler; ya da onları estetik deneyimde idea olarak değerlendirir ve estetik görünümün nesnelere kılar. Bununla birlikte Schopenhauer'a göre ideanın böyle bir görüsü öznedeki bir dönüşümü şart koşar. Çünkü öznenin yeterli temel ilkesine bağlı olarak nesnelere kurduğu ilişki, ideaların görüsünü olanaksız kılar. İdeaların görüsü, nesnelere arzumuzun ve istememizin konusu kılmaya yönelik bir bakışla ele geçirilemez. Oysa bir isteme varlığı olarak bizim yönelimimiz bu yöndedir. Öyleyse burada bizim, isteme varlığı olarak değil, tasarım varlığı olarak kurduğumuz türde bir ilişki söz konusudur. Nitekim Schopenhauer da sanatı, tasarım olarak dünya başlığı altında inceler. Ancak burada nesnelere dair teorik tasarımlar oluşturmaktan farklı bir tasarım vardır. Çünkü bu tür teorik tasarımlarda biz yine, istemenin belirlenimi altındayızdır. "Anlama yetisi, kural olarak daima istemeye tabidir."¹⁴

¹² Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 293.

¹³ David. E. Cartwright, *Schopenhauer*, çev: S. Erduman, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, 275.

¹⁴ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 292.

Öyleyse estetik tasarımda ideayı kavramak için bizim kendimizi istemeden kurtarmamız, bu yolla zaman mekân tasarımlarının dışına çıkmamız gerekmektedir.

Ruh gücümüz tarafından yükselip şeylerin sıradan değerlendirmesini terk ettiğimizde; sadece şeyler arasındaki ilişkileri takip etmek (ki bunların nihai hedefi daima kendi istemesine bir ilişkidir) için yeterli temel ilkesinin kalıpları tarafından yönlendirilmeyi bıraktığımızda; yani şeylerin 'Nerede'liğini, 'Ne Zaman'lığını, 'Neden'liğini ve 'Nereden'liğini değil de sadece ve özellikle 'Ne'liğini değerlendirdiğimizde; daha da ötesi soyut düşüncenin ve aklın kavramlarının zihne hakim olmasına izin vermeyip tüm bunların yerine ruhumuzun tüm gücünü algıya yükleyerek ve bunun içinde tamamen eriyerek bütün bilincimizi halihazırdaki doğal nesnenin -ki bu ister bir manzara, ister bir ağaç, ister bir kayalık, ister bir bina veya herhangi bir şey olsun- sükunet dolu tefekkürü ile doldurduğumuzda; anlamlı bir Alman deyiminde olduğu gibi kendimizi karşımızdaki nesne tamamen *kaybettiğimizde*; yani bireyselliğimizi ve istememizi unutup saf özne - nesnenin tertemiz bir aynası- olarak var olduğumuzda; ve bu sayede adeta nesne, kendisini algılayan olmadan kendi halinde var oluyormuşçasına ve bizler algılanan ile algıyı -bu ikisi bir olmuş gibi- daha fazla ayırt edemediğimizde; ve bütün bilinç tek bir algısal imge ile tamamen dolup kaplandığında; dolayısıyla, nesne bu şekilde diğer şeylerle olan bütün ilişkilerden ve özne de isteme ile olan bütün ilişkilerden koptuğunda bizler artık daha fazla olduğu haliyle tekil bir şeyi değil *ideayı*, ebedi formu, bu seviyedeki istemenin dolaysız nesneliğini idrak ederiz.¹⁵

Öyleyse bizim estetik temaşada istemenin bağlarından kurtulmamız ile istemenin dolaysız nesneliği olan ideayı ele geçirmemiz tek hamlede gerçekleşir. Algıladığımız nesneyle dolarak onun bir aynası haline gelmemizle, subjektif zaman ve mekân tasarımlarının dışında bir saf özneye dönüşürüz. Çıkardan bağımsız ilgi sayesinde nesneyi, yeterli temel ilişkilerinin dışında, kendinde olduğu haliyle görürüz. Bu bir kavrayıştan ziyade bir ele geçirmedir. Çünkü biz o tekil nesne ile yoğun duyusal bir temas yoluyla onu adeta kendi türünün bir ideası olarak anlarız. İstemenin en tam belirişi o ideanın kılığında karşımızda durmaktadır. Böylece kendimizle her şey arasındaki o kesintisiz bağı

¹⁵ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 293.

duymaktayızdır. Ama o, bir an sonra yeniden ellerimizden kaçmaktadır. Bedenimiz bize yeniden istemenin emirlerini duyurmaya başlamaktadır.¹⁶

Schopenhauer ideayı temsil etme derecelerine göre sanatlar arasında bir sıralama yapar. Mimarlık örneğin, istemenin nesnelleşmesindeki en alt türden ideaları (mekanik idealar, örneğin yerçekimi) ifade ettiği için bu sıralamada en alt derecede bulunur. İnsan ideasının en etkili ifadesi olduğu için en yüksek sanat düzeyi ise şiirdir. Farklı şiir türleri arasında en yüksek sırayı ise tragedya işgal eder.¹⁷ Çünkü tragedya yalnızca en yüksek türden idea olarak insanı anlatmakta değildir, o aynı zamanda insanın kader karşısındaki çaresizliğini, varoluşundaki korkunçluğu anlatmaktadır. Bu bakımdan tragedya “istemenin antagonizmasını” göstermektedir.¹⁸

Tragedya bize varoluşun yapısını ifşa eder. İstemenin içinde bulunduğu o amaçsız döngüyü gösterir. Bu amaçsızlık içinde, insanın amaçlı eylemleri yerini bir türlü bulamaz. İnsanın amaçlılığı ile yaşamın amaçsızlığı aslında karşı karşıya bulunan şeyler değildir; çünkü insan yaşam dışı bir şey değildir. Onun amaçlı eylemleri de istemenin amaçsız dolayımıdır. Tragedyada adil olan için mücadele eden insanın eylemlerinin sonuçta onu nasıl da adaletsiz durumların tam ortasında bıraktığını görürüz. İşte bu, istemenin kendisiyle çatışmasıdır. Bu çatışma insan kötülüğünden ya da kaderden, ama her halükârda istemeden kaynaklanır. O halde tragedyada aynı istemenin tezahürleri olan farklı görünümeler çatışır; antagonizma burada yatar.

Schopenhauer'a göre trajik etkide görünür olan bu antagonizma, yaşamdan el etek çekmeye yönlendirir. “Trajedinin hakiki anlamı şu derin vakıf oluşudur: Kahraman, kendi tekil günahlarının değil, temel günahın yani var olmuş olma suçunun kendisinin cezasını çekmektedir.”¹⁹ Çünkü kahraman ne yaparsa yapsın, nasıl eylesen eylesin, kendisini daha iyi bir durumda bulması mümkün değildir. Bu bakımdan tragedya varoluşu yansıtır. Daha adile, daha iyiye yönelik her adım -zamanın döngüselliğini göz önünde tutarsak-nihayetinde sadece geri dönüş yolunda bir adımdır.

¹⁶ Şunun da altını çizmek gerekir: İdeanın tekil tezahürler içinde dağılması onun için asli değil, tesadüfidir. Tezahürlerde asli olan şey ideanın kendisidir. Bu durumda bir andaki bir tezahür ile başka bir andaki tezahür aslında aynı ideanın tezahürleri olmaları bakımından eşit değer taşımaktadır. Bu ise doğrusal zaman anlayışına daha fazla tutunamayacağımız anlamına gelir. Nietzsche'de aynı düşünce, bengi dönüş ismi altında bir kez daha karşımıza çıkacaktır.

¹⁷ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 335 vd.

¹⁸ Cartwright, *Schopenhauer*, 281.

¹⁹ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 384.

Schopenhauer, şairin tragedyadaki felaketi üç şekilde sunabileceğini öne sürer. Ya karakter görülmedik bir kötülüğe sahiptir ve felaketin sorumlusudur, ki Schopenhauer bu tür tragedyalara şu örnekleri verir: “III. Richard, *Othello*’daki Iago, *Venedik Taciri*’ndeki Shylock, Franz Moor, Euripides’in Phaedra’sı, *Antigone*’deki Kreon vb.”²⁰ Ya kader/ tesadüf/ yanlışlık sonucu bir felaket doğar; ki Antik Yunan tragedyaları bu türdendir. Örnek, “Sophokles’in *Kral Oidipus*’u ve *Trakyalı Kadınlar*’ıdır. ... Yenilerde ise *Romeo ve Juliet*, Voltaire’in *Tancrede*’si ve *Messinalı Gelin* böyle örneklerdir.”²¹ Ya da felaket, insanların birbiriyle ilişkileri yoluyla doğmaktadır, öyle ki bu kişilerin buldukları konum içinde felaketin doğmaması imkansızdır. Bu tür trajedinin en büyük örneği Schopenhauer’a göre Goethe’nin *Clavigo Kardeşler*’i ve bir dereceye kadar Shakespeare’in *Hamlet*’idir. Schopenhauer, sonuncusunun en üstünü olduğunu söyler. İlk iki türdeki tragedyada, felaketten kaçışı düşünmek bir şekilde mümkündür. Üçüncü türdeki tragedyada hakkında Schopenhauer’dan şu alıntı, onun pesimizmi ile tragedyaya bakışı arasındaki ilişkiyi de açıkça sergilemektedir:

(B)u son tür trajedide, mutluluğu ve yaşamı yok eden güçlerin bize çıkan yollarının her daim açık olduğunu görürüz; kaderimizin de bir parçası olduğu karmaşanın getirdiği ızdırapları, bunların bizim de icra edebileceğimiz eylemlerle ortaya çıkabileceğini ve dolayısıyla da adaletsizlikten şikâyet etme hakkımızın olmadığını görürüz. İşte o zaman ürpererek zaten bir cehennemın ortasında olduğumuzu duyumsarız.²²

Schopenhauer sanatın ideanın doğrudan tezahürü olduğunu söyleyerek onun aynı zamanda bilmeye dayalı bir etkinlik olduğunu, varlığımızın duyulur-üstü yanını bize gösterdiğini öne sürer. Ama bu, Kant’ta olduğu gibi yüce bir duygu değildir. Özellikle tragedyada karşımıza çıkan yaşamın yaşamaya değer olmadığı, ondan el etek çekmenin en doğru tavır olduğu düşüncesi, negatif içerimler taşır. “Cehennemın ortasında olduğumuzu” duyumsarız. Çünkü sanatın, kendisine *principium individuationis* kazandırdığı şey, istemenin anlaşılabilir, ele geçirilmez birliğinden türer. Biz o birliğe *principium individuationis* kılığında sadece bir bakış atabiliriz. Ama böylece istemenin kendisini ortadan kaldıramaz ya da onun sürekli bir kavrayışına ulaşamayız. Schopenhauer’da sanat sadece bilmeye değil, aynı zamanda duyguya ilişkin bir etkinliktir; ama bu duygu bütünüyle pesimisttir. Nietzsche’de Schopenhauer’ın

²⁰ Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 385.

²¹ A.g.y.

²² Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, 386.

düşüncelerine yoğun göndermelerle karşılaşırız; ama pesimizm söz konusu olduğunda Nietzsche farklı bir perspektif geliştirecek, tragedyanın tam da yaşamın anlamsızlığına karşı alınan belirli bir tavrı önerdiğini ortaya koyacaktır.

Nietzsche: Apollon ve Dionysos

Schopenhauer'ın tasarımın kaynağında istemenin yattığına dair düşüncesindeki ikilik, Nietzsche'de Apollon – Dionysos formunda karşımıza çıkar ve Nietzsche, tragedyanın kökenini, bu ikiliğe dayanarak açıklar. Tragedyanın kökeni bir gizdir.²³ Nietzsche'nin tragedyanın kökenine dair sorusunun karakteristik yönü ise, bu soruyu Helenlerle ilişkisinde ele almış olmasıdır. Kendilerinde canlılığın ve gücün cisimleşmiş olduğu zengin dürtülere sahip, dinamik bir halk olarak betimlediği Helenler, nasıl olur da tragedya gibi kötümser bir sanatın doğuşunda rol oynayabilir?

Bu soruya Nietzsche'nin verdiği yanıtı açıklamaya geçmeden önce, Nietzsche'nin genel olarak sanata ilişkin tavrından söz etmek gerekir. Böylece Nietzsche'nin tragedyanın doğuşuna ilişkin düşüncelerini, sanata dair daha genel düşüncelerinden çıkarsayabiliriz. Julian Young'ın söylediği gibi, Antik Yunan tragedyasında karşımıza çıkan, sanatın sunduğu olumlama tavrının paradigmatik bir örneğidir.²⁴ Nietzsche sanatın bir yanılsama, taklidin taklidi, bir görünüş olduğu ve bu nedenle değersiz olduğu görüşüne katılmaz; çünkü onun için gerçeklik ile görünüş arasında bir sınır çizmek ve gerçeklik uğruna görünüşü, yani yaşamı değersizleştirmek Hristiyanca bir tutumdur. Hristiyanlık o büyük ideallerinin karşısına koyduğu yaşamın, yaşanmaya değmeyeceğini söyler. Schopenhauer da bu çizgiden tam anlamıyla sapabilmiş değildir. Çünkü Schopenhauer da yaşamın tümünün görünüş olduğu şeklindeki görüşü benimser ve sanatı bir tasarım, bir illüzyon alanına gönderir. Buna karşılık Nietzsche, kendi değerlendirmesini “Dionysosçu adıyla vaftiz ettiği” bir değerlendirme biçimi olarak, yaşamın “saf sanatsal değerlendirme” olarak sunar.²⁵ Nitekim *Tragedyanın Doğuşu*'na on dört sene sonra yazdığı önsözde, kendisine artık “nahoş görünen”, girişmiş olduğu bu “cüretkâr” projeyi şöyle ifade eder: “bilime

²³ Öyle görünüyor ki Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü*'nde yaptığı tarzda bir etimolojik araştırmayı temele almış ya da sonuçta böyle bir etimolojik araştırmayı doğrulayan bir sonuca varmıştır. Nitekim 'tragedia' sözcüğünün kökeni trago ve edia, tragedyanın 'teke/satir şarkısı' olarak doğduğunu gösterir. Göreceğimiz gibi, satir şarkısını söyleyen koro, tragedyanın asli unsurudur.

²⁴ Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, 31.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev: M. Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, 9.

sanatçının gözlüğüyle, ama sanata yaşamın gözlüğüyle bakma.”²⁶ Öyleyse Nietzsche’de sanat ile yaşam arasında, görünüş-gerçeklik ayrımını anımsatır bir ayrım olmadığını belirtmek gerekir. Bununla birlikte Nietzsche’de yaşam ile sanat arasında bir ayrım vardır ve bu ayrım eldeki çalışma açısından önem taşımaktadır. Nietzsche’nin felsefesinin bütünü göz önünde bulundurduğumuzda, onun genel tavrının “yaşama sanatın gözlüğüyle bakmak” olduğunu görürüz. Değerlerin yeniden değerlendirilmesine yönelik talebinde sanattaki ‘yaratıcılık’ unsurunda karşımıza çıkan Apollonik bir tutum; yaşamın olduğu haliyle olumlanmasına, *amor fatiye* yönelik ısrarında Dionysosçu bir tutum dikkatimizi çekmektedir. Nietzsche’de yaşam ile sanat arasındaki ayrım bunların birbirini dışlaması üzerine değil, tam tersine sanatın yaşama ilham olması üzerine kurulu bir ayrımdır.

Nietzsche’nin tragedyanın kökenini aydınlatırken kavramlara değil de Apollon ve Dionysos figürlerine odaklanması, kavramlaştırmanın bu bahsi ifade etmedeki yetersizliğinden kaynaklanır. Schopenhauer’da istemenin kendinde olduğu haliyle ifade edilebilir olmadığı karşımıza çıkmıştı. Benzer şekilde Nietzsche için de kavramlarla uygun bir şekilde ifade edilemeyen bu ayrımlar, Helen Tanrı figürleriyle ifade edilir. Kavrayışın tek tarzının tasarıma, kavrama ilişkin olmadığı Nietzsche’de yeniden karşımıza çıkar.

Apollon ve Dionysos bazen savaşıyor bazen barışan iki figürdür. Bu nedenle bunlar arasındaki ilişki bir dikotomiye indirgenemez. Doğanın sanatsal dürtüleri olarak karşımıza çıkan bu tanrılardan Apollon düşü, Dionysos esrikliği ifade eder. Güzel sanatın kökeni düşlerde yatar. Düş bize biçimin saf görüntüsünü sunar. Düşün gerçek olmayışını bile bile ondan aldığımız keyif, biçimin bu saf görüntüsünden kaynaklanır. Bununla birlikte düş, kendisine başvurarak yaşamı yorumladığımız, bize yaşama ilişkin kehanetler sunan bir şeydir. Ama gerçeği düş sanmak, bizi içinden çıkılmaz hallere sokar. Bu nedenle düşün sınırları kesin olarak çizilmelidir. Kehanet ve sınırlandırma, Apollon’un nitelikleri olarak karşımıza çıkar. Bu sınırlandırma belirsiz olanı belirli hale getirme, ona bir *principium individuationis* biçme anlamına gelir. Böylece Apollonik bir sınır çizme edimi sayesinde kavrayışımızdan kaçıp giden yaşamı kendimize belirli bir formda sunar, “fırtınanın ortasında dingince otururuz.”²⁷

Dionysos ise “öznel olanın tam bir kendini unutmuşluk içinde yitip gitmesidir.”²⁸ Bu esriklik ve sarhoşluk hali içinde tüm sınırlar silinir ve “primordiyal birliğin” [primordial oneness] içinde bir yandan insanla insan

²⁶ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 4.

²⁷ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 20.

²⁸ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 21.

arasındaki bir yandan insanla doğa arasındaki ayrım ortadan kalkar. Bu primordiyal birlik kendi doyumunu için bütün Apollonik belirlenimleri parçalar. "Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur."²⁹ Diğer varlıklardan farksızdır artık o. Adeta Euripides'in Bakkhalar'ında karşımıza çıkan Dionysos tarzında, bir kimlikten diğerine akmaktadır.

Helenlerde Apollonik dürtüler son derece gelişmiştir. Dionysosçu dürtüler ise onlara dışarıdan, Doğu'dan gelmiştir.³⁰ Doğu'da Dionysos "şehvetin ve vahşetin" karışımı olarak, şarapların, orjilerin ve cinayetlerin ortasında kendisini gösterir. Oysa Helen dünyası, Apollonik kültürü sayesinde ona bir süre direnebilmiş, diremediği noktada ise onu sanatsal bir görünüme bürümüş, böylece o vahşeti elimine etmiştir. İşte tragedyanın kökeninde, Dionysos'un Apollon'la bu buluşması yatmaktadır.

Olympos tanrılarında biri olarak Apollon, bu tanrıları yaratan sanatsal dürtüdür de. Bu tanrıların imgeleri altında, onların birbirleriyle savaşları, kötülükleri, aptallıkları altında varoluşun dehşeti belirir. O tanrılar *bile* yaşamın dehşet uyandıran güçleriyle baş edememektedir. Bu durum Helen insanına kendi dehşeti için, Silenos'un bilgeliği anlatısında karşımıza çıkan çaresizlik için teselli olur:

Der ki eski bir efsane, Kral Midas bilge Silenos'u, Dionysos'un eşlikçisini, 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 ölümlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir -en kısa zamanda ölmek."³¹

²⁹ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 22.

³⁰ Bunu Bakkhalar'dan biliyoruz. Orada Dionysos şöyle diyor: "Ben Lidya'nın, Frigya'nın altın ovalarından geliyorum. İran'ın güneşten kavrulan kırlarını, Baktra'nın uzun surlarını, Media'nın buzlarla örtülü topraklarını, saadet diyarı Arabistan'ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, barbarlarla Hellenlerin karışık yaşadığı, güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştım." Euripides, *Bakkhalar*, çev: S. Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2021, 4.

³¹ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 27.

Helen tanrıları, var olmanın acısını dindirmek ve yaşamın yaşanmaya değmediği gerçeğiyle baş etmek için gerekli yanılısamalardır. Bu korkunç gerçek, Schopenhauer'daki gibi bir pesimizme, bizim kendimize yarattığımız yanılısamalar yoluyla istemenin kendi oyununu sürdürdüğü şeklindeki pesimizme benzer görünür. Ancak Helen dünyasında bu, kendisi karşısında zayıf düşmeyi gerektirmeyen bir pesimizmdir. Bunun "anıtı" ise Homeros'tur.

Bir yanılısama yoluyla kendi istencini kurtaran Helen insanı, yine de primordiyal birliğin o acılı varlığını duyar. Çünkü bu primordiyal birlik, kendisinden kaçmanın mümkün olduğu bir şey değildir. Acı vericidir çünkü bilenebilir olanın, Apollonik olanın verdiği güvenden mahrum eder, kişinin kişiliğini elinden alır ve onu bilinç ötesi güçlere teslim eder. Bu primordiyal birlikten kaçılmasa da o, bireyleştirici bir vizyon altında zapt edilebilir. Bunun bedeli ise şu Apollonik buyrukta duyurulur: Kendini bil. Bu buyruğa uymamanın bedeli ağırdır ve tragedyada bize duyumsatılan da budur. Tragedyada kahraman, geçilmemesi gereken bir sınırı geçmekle, yeniden primordiyal birliğe dönmeye mahkûm edilmektedir. Kendini bilmemesinin bedeli, kişiliğinin bütünüyle dağılmasıdır.

Dionysos'un Apollonik Helen kültüründe görünür olmaya başlamasıyla bu ikisi arasındaki mücadele, her birinin zaferiyle yeni bir sanat formunun doğması üzerine süregitmiştir. Tragedya bu sürecin nihai ereği, her iki dürtünün de ortak hedefidir.³² Tragedyanın temeli olan satir korosu, Dionysos'u görünür kılar. Seyirci, koro ile özdeşleşerek kendisini ortadan kaldırır. Çünkü Dionysosçu koro seyirciye "kendiyi birlik içinde olduğunu bildiği bir tinler sürüsüyle çevrili olduğunu görme yeteneği" iletir.³³ Yeniden insan ile insan arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Tragedya bu Dionysosçu primordiyal özdeşliğin Apollonik sergilenişidir. Martha Nussbaum'a göre Nietzsche'de tam da bu, Antik Yunan tragedyasının en büyük başarısıdır: izleyiciyi doğrudan tek bir dünya olduğu gerçeğiyle yüz yüze getirmek.³⁴ Yani tragedya, bütün belirlenimlerin ardında yatan ve kendi kişiliğimizin sınırlarıyla kendimizi ayırdığımız o ele geçirilemez dünyanın, hepimizin ortak kökeni olduğunu gözler önüne serer.

Nietzsche'nin Dionysos'u kabul etmesi, Johann Joachim Winckelmann'dan beri kabul edilen klasik yoruma, Apollon'u merkezi bir yere koyan yoruma karşı

³² Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 34.

³³ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 53.

³⁴ Martha C. Nussbaum, "The Transfiguration of Intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus", *A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 1, No. 2 (1991): 104. Erişim Tarihi: Kasım 27, 2021. <https://www.jstor.org/stable/20163469>

bir saldırıdır.³⁵ Böylece Nietzsche, döneminin klasisist yönelimlerine meydan okumaktadır. Antik Yunan idealinin zannedildiği gibi ütöpik bir düzen sergilemediğini göstermektedir. Aslında kendisi de bir Helen hayranı olan Nietzsche, Helen'in büyüklüğünün tam da bu Dionysosçu unsurdan, bu kaos deneyiminden geldiğini sergilemektedir. *Tragedyanın Doğuşu*'nun şu sözlerle bitmesi de bunu açıkça gösteriyor değil midir:

'Mutlu Helen halkı! Nasıl da büyük olmalı aranızdaki Dionysos, dithrambik çılgınlığınızı iyileştirmek için Delphi tanrısı böylesi büyülere gerek duyduğuna göre!' -Bu ruh hali içindeki yaşlı bir Atinalı, ona Aiskhylos'un yüce gözüyle bakarak, şu yanıtı verebilirdi: 'Şunu da söyle ama, ey tuhaf yabancı: ne kadar çok acı çekmesi gerekmişti bu halkın, bu kadar güzel olabilmek için!'³⁶

Nietzsche "varoluş ve dünya ancak estetik bir fenomen olarak bengi haklı çıkarılmıştır" demektedir.³⁷ Yaşamın köksel anlamsızlığını haklı çıkaracak olan şey sanattır. Bu anlamsızlık yaşamın yaşanmaya değmediği düşüncesinin yol açtığı acının da kaynağıdır. Bu acının Silenos anlatısında ifade edildiğini söylemiştik: İnsan için en iyinin hiç var olmamak, en iyi ikinci iyinin bir an önce ölmek oluşu. Öyleyse yaşamın kökenindeki anlamsızlık, anlamı olmayan, acı verici bir yaşamı hâlâ yaşamak istiyor oluşumuzdan, Schopenhauercu bir pesimizmin bile isteye kabul edilmesinden doğar. Bununla birlikte Helen insanı, dünyayı Apollonik bir şekilde yüceltmesi yoluyla acısını anlamlı kılmıştır. Bu yüceltme, Homeros'ta öylesine 'güzel' bir şekilde çıkar ki karşımıza, tanrıların acısı karşısında üzülmez, hatta coşku duyarız. Apollonik bakışın görünüşü bu yüceltişinde "derin bir yüzeysellik" vardır. "Görüntünün görüntüsünü her şeye tercih etmekte olan" bu yönelim Helen dehasının kökeninde bulunur.³⁸ Böylece yaşamın korkunçluğuyla bir yalan perdesi yaratma, acıyı anlamlı kılma yoluyla baş edilir. Ancak bu, acının kendisini ortadan kaldırmaz; onla baş etmeyi mümkün kılar. Başka deyişle yaşamın bu köksel acısı, Helen insanının farkında olmadığı veya yadsıdığı bir şey değildir. Helen insanı için bu acı, bilinçli bir şekilde, kendisine karşı sanat yoluyla konum alınan bir şeydir.

³⁵ Dieter Mersch, "Nietzsche's Dionysos", *Performance Philosophy*, vol. 3, no. 3 (2017): 604. DOI: <https://doi.org/10.21476/PP.2017.33183> Winckelmann neo-klasisizmin temellerini atan Alman düşünürdür. Ayrıntılı bilgi için onun *Antikçağ Sanat Tarihi* başlıklı kitabına başvurulabilir.

³⁶ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 147.

³⁷ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 39.

³⁸ Egon Friedell, *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, çev: N. Aça, İstanbul: Alfa Yayın, 2017, 53.

Sanat yapıtında karşımıza çıkan trajedi, yaşamın kendisinin bir temsilidir. Max Scheler'e göre "(t)rajik, her Şeyden önce olaylarda, yazgılarda, karakterlerde ve benzerlerinde algılayıp gözlemlediğimiz ve onların gerçekten de içinde var olan bir özelliktir. Bu Şeylerin kendisinden çıkan ağır bir nefes, onların etrafını kuşatan bulanık bir parıltı gibidir; bu nefeste, benliğimizin, onun duygularının, acı ve korku deneyimlerinin değil de *dünyanın* yapısının belirli bir özelliği görünür bize."³⁹ Dünyanın yapısına yönelik bu 'görme', acıma ve korku duyguları yoluyla katharsis yaşadığımız Şeklindeki Aristotelesçi görüşü, tragedyaya dair yeterli bir görüş olmaktan çıkarır. Scheler için olduğu gibi Schopenhauer ve Nietzsche için de tragedyada bizzat varoluşun yapısı görülür olur ve burada korku ve acımanın ötesine geçen bir kavrayış söz konusudur.

Nietzsche, Apollon ve Dionysos'u yaşamın kendisinin sanatsal gleri olarak alır. Bu glerin sanatta bir araya gelişi, yaşamın uygun bir ifadesi olarak tragedyayı doğurmuştur. Bununla birlikte tragedya, Schopenhauer'da olduğu gibi, insan ideasının uygun bir ifadesi olması bakımından insana dair bir kavrayışi getirmez. Biz tragedyada insan yaşamıyla değil, bizzat yaşamla ve onun kavranmasıyla değil adeta duyumsanmasıyla ilgiliyizdir. Tragedya bizim anlama yetimize değil, bütün varlığımıza hitap etmektedir. Bu nedenle tragedya seyircisi, doğanın dinamizmiyle uyumlu akışkan bir kimliğe bürünür. Öyleyse Nietzsche'de tragedyanın sahip olduğu g, Dionysosçu birliği duyumsatmasıdır.

Her ne kadar tragedya Dionysos ile Apollon arasındaki bir gerilimden doğmuşsa da Nietzsche'ye göre bu ikisi arasındaki asli unsur Dionysos'tur. O, "Apollon, Dionysos olmadan yaşayamazdı" demektedir.⁴⁰ Dionysos başlangıçtaki kaosu temsil eder. Yaşamın kendisinden doğup kendisine döndüğü bengi güçtür. Apollon'un Dionysos'u bertaraf edebilmesi mümkün değildir. Öyleyse sanat, gerçekliğin üzerine ne kadar perde gererse gersin, ne kadar görüntü yaratırsa yaratsın, primordiyal birliği kuşatamaz, onu bütün olarak anlamlı kılıp zapt edemez. Öyleyse Apollonik bir duruş noktasından Nietzsche'nin Schopenhauer'daki pesimizmi aştığını söylemek mümkün değildir. Ama Nietzsche'nin sonraki eserlerini de göz önünde bulundurarak, onun, sanatı yaşam yoluyla değerlendirmeyi ardında bırakarak, yaşamı sanat yoluyla değerlendirmeye yöneldiğini söylemek gerekir. Böylece sanatın Dionysosçu kökenleri bir tehdit olarak değil, yaşam için bir ilham olarak yeniden değerlendirilebilir. Nietzsche'nin yaşama dair Dionysosçu anlayışını göz önünde bulundurarak sanata yeniden yaklaştığımızda, sanat acıya karşı bir direniş ya da

³⁹ Max Scheler, "Trajik Görüngüsü Üzerine", *Cogito*, sayı: 54 (2008): 237.

⁴⁰ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 32.

bir teselli olarak değil, acının olumlanması, yaşamın bir dublikasyonu, yaşamın yaratıcı güçlerinin insan eliyle gerçekleşen bir oyunu olarak karşımıza çıkar.

Sanatta olduğu gibi yaşamda da karşımıza çıkan bu “Dionysosça olan” nedir? Nietzsche *Putların Alacakaranlığı*'nda bu soruya şöyle cevap veriyor: “En tuhaf ve en sert sorular karşısında bile yaşama evet demek; yaşamın en üstün tiplerinin kurban oluşunda, kendi tükenmezliğinden sevinç duyan yaşama istenci – buna Dionysosça dedim ben.”⁴¹ Dionysosça olan, yaşamın sevinçte olduğu kadar acıda da olumlanması; yaşamın, Apollonik maskelemelere başvurmaksızın coşkuyla karşılanmasıdır. Bu tür maskelemeler yaşamı haklı çıkarılması gereken bir şey olarak görür ve bu haklılığı tesis etmek için ideallere başvurur. Oysa idealler yaşamı çürütür, onun kendiliğinden akışının önüne bir set çeker. Yaşamın dinamik güçleriyle uyumlu akışkan bir özneliğin imkanını ortadan kaldıran şey, bu ideallerdir.

Yetersizler için, yetersizliğin esiniyle gerçekten korkup kaçmak, ‘ideal’, bir gereksinimdir, işte bunun gibi güçlüler için de bilmek, gerçeği onaylamak...Bilmek, bilmemek yetersizliklerin elinde değildir: yalansız yaşayamaz decadent olanlar, onların varlığını sürdürme koşullarından biridir bu. – ‘Dionysosça’ sözcüğünü kullanmakla kalmayan, o sözcüğün içinde ‘Dionysosça’ davranabilen kimse için Platon’a, Hristiyanlığa ya da Schopenhauer’a karşı çıkmak gerekmez artık – kokusunu alır onlardaki çürümenin...⁴²

Öyleyse yaşamın Dionysosça kavranışı, onun olduğu haliyle olumlanması anlamına gelir. Nietzsche, tragedyanın yeniden doğmasının imkanını da Dionysosça bir yaşamın yeşermesinde ve böylece trajik bir çağın doğmasında bulur. “Ben trajik bir çağı bildiriyorum: insanlık en acımasız, en zorunlu savaşları, ufak bir acı duymaksızın arkada bıraktığı evrede, yaşamı onaylamanın en yüksek sanatı olan tragedya yeniden doğacaktır.”⁴³ Yaşamın Dionysosçu onaylanması sayesinde, insanın ona karşı devamlı olarak beslediği direnç de zayıflar. Yaşam kendisiyle mücadele edilmesi gereken, kendisinden kaçılması gereken bir şey olarak görülmekten çıkar. Dionysosçu olan, Schopenhauer’ın ifadesiyle “istemenin” kölelerinden başka bir şey olmasak bile bu yazgı ile barışma tavrıdır. Böyle bir perspektif içerisinde sanat da duyduğumuz acıları bir

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*, çev: M. Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 110.

⁴² Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, çev: İ. Z. Eyuboğlu, Ankara: Say Yayınları, 2013, 61.

⁴³ Nietzsche, *Ecce Homo*, 63.

anlığına durduran bir şey değil, yaşamın sevinci olduğu kadar acıları da içeren ve tam da bu nedenle bu kadar zengin olabilen canlı güçlerinin bir oyunudur.

Sonuç

Eğer Nietzsche'nin düşünsel gelişimi içerisinde *Tragedyanın Doğuşu*'nun ayrı bir yerde durduğunu kabul etmek için bir nedenimiz yoksa, onun yaşama Dionysosçu yaklaşımının sanat anlayışını karakterize ettiğini söylememizin önünde bir engel de yoktur. Bu, Nietzsche'nin Schopenhauer'daki pesimizmi sanatta aştığını söylememize olanak verir. Dionysosça olan, yaşamın ele geçirilemez, Apollonize edilemez, ne düşüncede ne de eylemde zapt edilemez güçleridir ve Dionysosça bir yaşam bu güçlerle savaşmayı bırakan bir yaşamdır. Yaşamla organik bir ilişki adına ölümün, acının, en korkunç şeylerin varoluşu karşısında isyan tavrını bırakmaktır. Schopenhauer'ı okurken bizi dehşete düşüren o satırlarda yüz yüze geldiğimiz, insan varoluşunun aciziyeti ve sefaleti düşüncesi ile barışmaktır. İnsan bir yanıla Apollonik bir yanıla Dionysosçu dürtülere sahiptir ve bu, insanın trajedisinin kökenlerinde yatmaktadır. Çünkü insan, kendisini giderek ayırdığı -ve bunu yapmaktan geri duramadığı- gerçekliğe kavuşmayı umutsuzca arzulamaktadır. Nietzsche hemen her yerde, Apollonik belirlemeler ile kendimize sürekli yanılsamalar yarattığımızı söyler. Bu yanılsamalar 'güzel' biçimler altında görünür olabiliyorsa da nihayetinde yaşama ilişkin gerçek bir olumlamanın gücüne sahip değillerdir. Yaşamın olumlanması Apollonik değil, Dionysosçu bir olumlama ve Apollonik olan Dionysosçu olanla bağlarını yitirmediği ölçüde, yanılsamalarını yaşamın ideallerinde değil de bir oyunda, bir kurguda gösterdiği sürece, yani bu yanılsamaları mutlak hale getirmede müddetçe değerlidir. Nitekim bu idealleri yaratarak yaşamı olumsuzlayan tam da Dionysos ile bağlarını yitiren Apollon'dur.

Dionysosçu olumlama sayesinde sanattan bir teselli olması beklenmez artık. Çünkü yaşam, teselli gerektiren bir şey olarak değerlendirilmekten çıkmıştır. Sanat;

“(d)ünyanın kaçınılmaz dönüşümüne geçici bir biçim kazandırma çabasıdır. Dünya, başkalaşmaları sırasında kimi belli biçimler kazanmak zorunda olduğundan ‘sanat, bütünün eğilimini deyim yerindeyse küçük ölçekte yinelemektir’ – şimdi şu farkla ki, iradi bir çabayla. Böylece sanat aslında varoluş modeliyle mücadele çabası değil, daha çok bu modeli tanımlanabilir bir şey olarak

biçimlendirmek, 'kendinde, oluşun sonsuz sevincini, yok oluştaki sevinci de içeren o sevinci gerçekleştirmektir.'"⁴⁴

İşte bu durum, Nietzsche'de sanatın bir teselli sunmadığı, aksine yaşamın Dionysosça olumlanmasını yinelediği, bir oyun sunduğu anlamına gelir.

Nietzsche, yaşam karşısında çaresizlik olarak pesimizmi reddeder; ancak bu, yaşamın, insanın hiçbir dirençle karşılaşmadan kendini gerçekleştirebileceği bir alan olduğu anlamına da gelmez. Başka deyişle Nietzsche için yaşam her zaman dizginlenemez güçler barındırır ve insan, Apollonik biçim vermeler ile bu güçlerin üstesinden gelemez. Nietzsche'nin vurgusu, sanatta olduğu gibi yaşamda da yaratıcı olmak üzerinedir. Onun Schopenhauer'ın pesimizmini aşması, Apollonik güçlerin ideal yaratarak değil, yalnızca varoluşa geçici biçimler vererek kullanılmasını, başka deyişle onların Dionysosçu temellerinden ayrılmamasını, nitekim de ayrılamayacağını öne sürmesiyle ve yaşama sanatın perspektifinden bakmasıyla mümkün olmuştur.

⁴⁴ Joshua Foa Dienstag, "Tragedya, Pesimizm, Nietzsche", *Cogito*, sayı:54 (2008): 141.

KAYNAKÇA

- Cartwright, David E. *Schopenhauer*, çeviren Sibel Erduman, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Cowan, Robert Bruce, "Nietzsche's Attempted Escape from Schopenhauer's South Asian Sources in The Birth of Tragedy", *German Studies Review*, vol.30, no. 3 (2007): 537-556. <https://www.jstor.org/stable/27668372>
- Dienstag, Joshua Foa, "Tragedya, Pesimizm, Nietzsche", *Cogito*, sayı:54 (2008): 133-143.
- Euripides. *Bakhtalar*, çeviren Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.
- Friedell, Egon. (2017), *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, çeviren Necati Aça, İstanbul: Alfa Yayın, 2017.
- Mersch, Dieter, "Nietzsche's Dionysos", *Performance Philosophy*, vol. 3, no. 3 (2017): 604-615. . DOI: <https://doi.org/10.21476/PP.2017.33183>
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*, çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu, Ankara: Say Yayıncılık: 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Putların Alacakaranlığı*, çeviren Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*, çeviren Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Nussbaum, Martha C., "The Transfiguration of Intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus", *A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 1, No. 2 (1991): 75-111. <https://www.jstor.org/stable/20163469>
- Scheler, Max, "Trajik Görüngüsü Üzerine", *Cogito*, sayı: 54 (2008): 237-245.
- Schopenhauer, Arthur. *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, çeviren A.Onur Aktaş, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2020.
- Young, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*, Australia: Cambridge University Press, 1992.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Antikçağ Sanat Tarihi*, çeviren Oğuz Özgül, İstanbul: Say Yayınları, 2017.

SCHOPENHAUER VE NIETZSCHE'DE SANAT VE YAŞAM
ART AND LIFE IN SCHOPENHAUER AND NIETZSCHE
Ayşe Bilge DEMİR