

SANATSAL EYLEMİN MİMESİS BAĞLAMINDA İZLEYİCİYLE İLİŞKİSİ

DOLUNAY MAY

İktisat Fakültesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü

Anadolu Üniversitesi, 2012

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı

Işık Üniversitesi, 2016

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2016

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATSAL EYLEMIN MIMESIS BAĞLAMINDA İZLEYİCİYLE İLİŞKİSİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
DOLUNAY MAY

ONAYLAYANLAR:

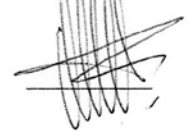
Prof. Meriç HIZAL
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



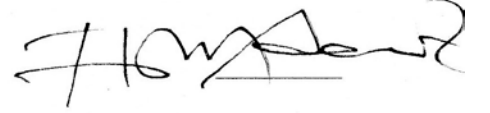
Doç.Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU
(Tez Eş Danışmanı)

İstanbul Teknik Üniversitesi



Prof. Dr. Halil AKDENİZ

Işık Üniversitesi



Prof. Ayşe ÖZEL

Doğuş Üniversitesi



Doç. Dr. Seyyit BOZDOĞAN

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 13/05/2016

ÖZET

İnsana özgü yaratıcı bir eylem olan sanat, aynı zamanda insanın ontolojik temeline ışık tutmaktadır. Bu bakımdan yaratıcı eylemi gerçekleştiren sanatçı, söz konusu eylemiyle eser ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda eyleminin izleyicisi olarak ontolojik alanda kendini inşa eder. Mimesis olarak meydana gelen söz konusu yaratıcı ‘eylem-insan’ ilişkisi, bu çalışma boyunca izleyiciyi de kapsayacak çerçevede ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda insanı tanımlayan sanatsal eylemin ontolojik temelini, tarihsel süreciyle paralel biçimde gözlenmesine imkân veren tragedya, bu yönüyle çalışmamızın ana eksenini olarak yer almıştır. Tragedya, aynı zamanda yaratıcı eylemin tüm türlerini bünyesinde barındıran yapısı nedeniyle mimesis’in söz konusu özelliğinin tüm sanatsal faaliyetlerdeki ortak noktasına işaret etmektedir. Çalışma boyunca sanatçı ve eylemiyle ortaya çıkan mimetik ilişkinin eser yoluyla izleyici için de geçerli olduğu ifade edilmeye çalışılmıştır. Mimesis vasıtasıyla, sanatsal eylem ile izleyici arasında meydana gelen ontolojik ilişkiyi tragedya zemininde incelemek için, söz konusu ilişkinin Nietzsche düşüncesinde Antik Yunan Tanrıları Apollon ve Dionysos ile sembolize edildiği “Tragedyanın Doğuşu” başlıklı eseri ele alınmıştır. Sanatsal eylemin izleyiciyle mimesis bağlamında kurduğu ilişkinin, günümüze kadar etkisinin devam ettiği şekliyle geçirdiği evrimsel sürecin ilk kırılmaları Aristoteles’in “Poetika” başlıklı eseriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bir sanat düşüncesinden öte insanın yaşamı algılayış biçimine yönelik asırlardır yürürlükte olan Aristoteles tasarımına, izleyeni eyleme çağıran sanatsal üretimlerle son vermeye niyetli bir hareket olarak Dada, çalışmamızda yer almıştır. Dada hareketinin absürt olarak nitelendirilen, farklı disiplinlerde hayata getirilmiş çalışmaları, bilinen anlamıyla ‘yapan-bakan’ ilişkisinden öte, izleyicinin zihninde yeniden inşa edilen özelliğiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler : Sanat ve İzleyici, Mimesis, Nietzsche, Aristoteles, Dada.

RELATION OF ARTISTIC ACTION WITH THE AUDIENCE IN THE CONTEXT OF MIMESIS

ABSTRACT

The art, which is a creative action specific to the human, also sheds light on ontological basis of the human. In this scope, the artist carrying out the creative action not only put forwards a work of art with his/her action, but also builds himself/herself in ontological field as an audience of the action. It has been aimed in this study to set forth such creative ‘action-human’ relation occurring as mimesis with inclusion of the audience. In this context, tragedy, which provides the opportunity to observe ontological basis of artistic event that describes the human in parallel with the historical process, has been the main axis of our study. Tragedy also indicates the common point of all artistic activities of such aspect of mimesis due to its structure bearing all kinds of creative action. During the study, it has been tried to express that the mimetic relation occurring with the artist and the action is also valid for the audience via the work. In order to examine the ontological relation occurring between the artistic action and the audience by means of mimesis on the basis of tragedy, the work of Nietzsche, “The Birth of Tragedy”, in which Ancient Greek gods Apollo and Dionysus were symbolised, has been analyzed. First fractions of the evolutionary process undergone by the relation, established by the artistic action with the audience on the basis of mimesis, have been put forth in “Poetics” of Aristotle. Dada has been also included in our study as a movement to terminate design of Aristotle which is effective for centuries as a style of perceiving life beyond an artistic idea, and to terminate artistic productions calling the audience for action. Studies of Dada movement, considered as absurd and realised in different disciplinarians, have been examined in terms of their re-constructed characteristic in the mind of the audience, rather than the ‘performer-audience’ relation.

Key words: Art and Audience, Mimesis, Nietzsche, Aristotle, Dada

Teşekkür

Sadece bu çalışmanın hayata gelmesiyle sınırlandırılmayacak şekilde, engin entelektüel birikimi ve bilinen kalıpların dışına çıkan düşünceleriyle sadece sanat hakkındaki düşüncelerime değil, hayata yaklaşımımı derinden etkileyen, tez eş danışmanım Sayın Doç.Dr. Oğuz Haşlakoğlu'na minnettarlığımı sunuyorum.

Bölüm Başkanlığı başta olmak üzere daha birçok sorumluluğun getirdiği yoğun programına rağmen tez danışmanlığımı üstlenen Sayın Prof. Meriç Hızal'a, bu çalışmaya getirdiği değerli katkı ve yorumlarla birlikte, gösterdiği ilgi için teşekkür ediyorum.

Sanat Kuramı ve Eleştiri gibi eksikliği çok hissedilen bir eğitim programının hayata getirilmesinde sonsuz emekleri bulunan Sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, eğitimim boyunca sadece dersleriyle değil, dostane kişiliğiyle çok şey öğrendiğim Sayın Doç.Dr. Seyyit Bozdoğan'a, katkılarından dolayı Prof. Ayşe Özel hocalarımın teşekkürü borç bilirim.

Proje ortaklığında bulunduğum sanatçı dostlarıma, bu çalışmaya ayırdığım zaman ve konsantrasyona gösterdikleri anlayış, sınıf arkadaşlarıma moral destekleri için teşekkür ederim.

Sanatıyla, kuramın pratiğe dönüşümünü her gün deneyimlememi sağlayan, bu çalışmanın hayata gelme süreci boyunca, aile yaşantımızdan çaldığım zamanlara rağmen sabrını eksik etmeyen sevgili eşim Deniz Sağdıç'a ve ailemizin en küçük üyesi Serin'e minicik kalbinden daha büyük sabır ve anlayışı için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Önsöz

İnsan nedir? sorusuna, düşünsel çerçevede karşılık gelebilecek tüm yanıtları kendisinde barındıran yegane alan belki de sanattır. Buna rağmen, insanın anlama ve anlamlandırma yöntemleri gereği farklı kategorilerde incelenmeye alışılmış olan sanat, çoğu insan için bir boş zaman etkinliği niteliğindedir. Bu çalışmayla amaçlanan; insanı, insan haline getiren tüm temel özelliklerin sanat ile olan bağıntısı hakkında birtakım ipuçları sunabilmektir. Öyle ki bu çalışmanın çerçevesiyle sınırlı olarak ortaya konulan, izleyicilik durumuyla ilgili temel ifadeler, sanatla sınırlı kalmayacak şekilde kültürü oluşturan temel öğeler üzerine bir kez daha düşünmeye teşvik edebilmeye yöneliktir.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
Önsöz	iv
İçindekiler Tablosu	v
Resimler Listesi	vi
1 Giriş	1
2 Yaratıcı Eylem Olarak Sanat	4
2.1 Temsil ve Taklit	4
2.2 Ayrımda Özdeşlik	14
2.3 Olma	24
2.4 Bir Sahne Olarak Dünya	30
2.5 Aristoteles Düşüncesinde Katharsis	33
3 Çocukluğa Dönüş, Dada	45
Sonuç	52
Kaynakça	57
Özgeçmiş	60

Resimler Listesi

- Resim 2.1** Raffaello Sanzio, ‘The Transfiguration’, 1516-1520, Ahşap Üzerine
Tempera, 410 x 279 cm., Vatikan Müzesi. (<http://mv.vatican.va/>).....9
- Resim 2.2** Gestalt Vazo ve Yüzler, Anonim. (www.tr.instela.com).....16
- Resim 2.3** Janus, Sikke, Erken Roma Dönemi M.Ö. 400-200, Vatikan Müzesi.
(http://mv.vatican.va).....18
- Resim 3.1** *Erika Schlegel ve Sophie Taeuber , Zürih, 1922. Arp Vakfı Arşivi,*
Clamart, Fransa. (Dachy, M.,2014).....49
- Resim 3.2** Marcel Duchamp, Şişelik (1960 tarihli kopya), Galvaniz
57 x 36 x 36 cm., Robert Rauschenberg Vakfı, New York.
(www.studyblue.com).....51

1. GİRİŞ

“Sanatsal Eylemin *Mimesis* Bağlamında İzleyiciyle İlişkisi” başlıklı bu çalışmada, sanatın; sanatçı olarak adlandırılan failinin bir fiili olduğu kadar yapıtı deneyimleyen izleyiciyi de söz konusu eyleme çağırarak bir yaratma faaliyeti olduğuna yönelik bir yaklaşım ortaya koymaya çalışılacaktır. Sanatın eylem temeli, tarihsel süreci boyunca alışıldığı şekliyle sanatı sadece faileri durumundaki sanatçıların eylemleri ile değerlendiren kategorik yaklaşımdan öte izleyicinin de bu eyleme insana özgü yaratımın mimetik mahiyeti itibarıyla çalışmamız sürecinde varlıkbilimsel bir zeminde değerlendirilecektir. Öyle ki *mimesis*'e dayalı söz konusu eylemin, genel görüşün aksine, eyleme dayalı olarak ifade edilebilecek müzik ya da sahne sanatlarıyla sınırlandırılmadan, yaratımın yapıtıla ortaya çıktığı resim, heykel gibi disiplinler için de geçerli olduğunu ifade etmeye çalışacağız.

“Tragedyanın Doğuşu”¹ başlıklı eser, Nietzsche'nin sanat alanındaki düşüncelerini yansıtmaktan öte incelememizin amacı halindeki insana özgü yaratma eyleminin icra edilmişindeki yapan-izleyen ilişkisinin ontolojik yönünü ele alması bakımından bir başlangıç noktası ve eksen olarak kabul edilmiştir. Alışıldığı şekliyle sahne sanatlarıyla özdeşleştirilmiş bir alanda eylemi kaçınılmaz hale getiren tragedyanın, incelememizde hareket noktası ve eksen olarak seçilmesi ortaya konulmak istenen düşünceye yönelik öznel bir yaklaşımdan öte, Nietzsche'nin, tüm sanatları bünyesinde muhafaza ettiğini düşündüğü tragedya ekseninde yapılandığı söz konusu eserinin, bu yönüyle çalışmamızın eylem eksenli savıyla örtüşmesinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan çalışmamız boyunca sunacağımız yaklaşım, yaratıcı eylemin izleyiciyle olan ilişkisinin, söz konusu eylemin icra edildiği anda ortaya çıktığı, sahne sanatlarıyla sınırlı olmadığını ifade etmeye çalışacaktır. Nietzsche'nin tragedyanın tüm sanatları kapsadığına dönük yaklaşımı, hem aktörlük ve müzik gibi

¹ Nietzsche, F. (1872) Die Geburt der Tragödie, Basel.

eylemin gerekleŖtiđi anda, hem de resim, heykel gibi yaratıcı eylemin bir yapıtla somutluk kazandığı alanları da kapsayan yönleriyle ifade edilecektir.

Sanatın, sadece yaparıyla sınırlandırılmayacak bir yaratıcı eylem olduğuna yönelik görüşlerimizi, Nietzsche'nin düşüncelerine ek olarak, Oğuz HaŖlakođlu'nun, alışılagelmiŖ yorumlardan farklı olarak sanatsal eylemin kendisini zemin alan, sanatın 'yapılan'dan ziyade, faili ve izleyeni için 'olma' temelinde incelediği alıŖmalarıyla desteklemeye alıŖacađız. Sanatın, sahne ve plastik gibi kategorik ayrımlarının ve bu ayrım neticesinde yapıtı yaratıcı eylemin kendisi değil de ondan ıkan bir sonucu gibi gören, dolayısıyla eylem ile eylemin sonucu arasında bir ayrım gözetilen bilinen yaklaŖıma karŖın, HaŖlakođlu, yapıtı, insanı varlıkbilimsel alanda tanımlayan bir eylem olarak inceler. Bu yaklaŖım, sanatsal eylemi gerekleŖtiren olduğu kadar izleyeni de ontolojik alanda tanımlamaya alıŖan incelememizle birok noktadan kesiŖmektedir. Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos arasında tesis ettiği görüş ile HaŖlakođlu'nun aktör zemininde ifade ettiği, sanatın ayrımdaki birlik esası, alıŖmamız sürecinde sahne sanatlarında ortaya konan eylem ile yapıt zeminli sanatsal faaliyetlerin taklit ve temsil erevesinde kesiŖtiđi noktaların tespit edilmesiyle iliŖkilendirilecektir.

alıŖmamızın ilerleyen bölümlerinde Nietzsche'nin yöntemine benzer biçimde, sanatla ilgili düşüncelerini tragedya zemininde ifade eden Aristoteles'in, Poetika baŖlıklı eseri, Aristoteles düşüncesinin, kabul edilmiŖ, alışılagelmiŖ olarak dile getirdiğimiz, gemiŖten beri yürürlükte kalmıŖ ve etkisi hala devam eden sanatsal yaklaŖımların tesisine olan etkileri bağlamında incelenecektir. alıŖmamızın söz konusu bölümünde, incelememizi, gövdesinde kurguladığımız Nietzsche düşüncesiyle kesiŖtiđi eŖitli noktalarda ve HaŖlakođlu'nun alıŖmalarına yönelik konu edildiğimiz Platon düşüncesinin, sözünü ettiğimiz kanonlaŖmıŖ sanat anlayıŖı erevesinde ayrıŖtıkları noktaları, *katharsis* kavramı zemininde incelemeye alıŖacađız. Platon düşüncesini söz konusu bağlamda incelemek, asıl odak alanımız olmamasına rağmen incelememizin olağan seyri gereği ilgin iki noktayı aığa ıkaracaktır. Bunlardan birincisi kabul gördüğu Ŗekliyle Aristoteles düşüncesinin en azından sanat alanında Platon düşüncesinin devamı veya bütünleyicisi olmadığı, ikincisi ise, incelememiz süresince sık sık kendini göstereceği Ŗekilde Nietzsche'nin sanat alanındaki düşüncelerinin kendisinin de sandığı gibi Platon düşüncesinin

karşısında durmak şöyle dursun, esastan uyum içerisinde olduğuna yönelik çeşitli tespitlerdir.

Sanatın alışlagelmiş tüm kategorik ayrımlarına karşın, ifade edeceğimiz bağlamda *mimesis*'e dayalı eylem esasının temel olduğu ve bu esasın aynı zamanda izleyeni de içinde alan biçimde insan varoluşuna etkisi, pratik yönüyle Dada hareketi düzleminde ilişkilendirilecektir. Söz konusu ilişki, günümüz sanatının kat ettiği yolda kavranması güç noktaların aydınlatılması yönünde incelenmeye değer bir başlangıç noktası ve çalışmamızın sonuç bölümü niteliğindedir.

2. YARATICI EYLEM OLARAK SANAT

2.1 Temsil ve Taklit

Nietzsche, sanatın insan varoluşunun temel dinamiği olduğuna yönelik düşüncelerine “Tragedyanın Doğuşu” yapıtında şu sözlerle başlar:

“Her insanın onları üretirken tam bir sanatçı olduğu düş dünyalarının görüntüsü, tüm güzel sanatların ön koşuludur, hatta göreceğimiz gibi, şiir sanatının önemli bir bölümünü de oluşturur. Dolaysız bir anlamayla, biçimin tadına varırız, tüm biçimler bize hitap eder, önemsiz veya gereksiz olanı yoktur.”²

Nietzsche'nin düşlerde yaşanılanlar olarak betimlediği, insanın gündelik hayatında yaşadığı gerçeklerden farklı olarak, görünen dünyanın insan yaratımı gerçekliği içinde söz konusu bu gerçekliğin kurallarına uymayan bir gerçekliğin izleridir. İnsanın idrak yetisini Yunan tanrısı Apollon ile özdeşleştiren Nietzsche, insanın düşlerinde gördüğü olarak ifade ettiği ve gündelik yaşamın dışında kalan gerçekliğin izlerine yüklediği anlamları da Apollon'a atfeder. Apollon, Nietzsche'nin düş dünyasının oluşmasını sağlayan olarak ifade edişiyile, esasen görülerin insanda bir kavrama ulaşması, yani idrak edilmesi itibariyle düzen ve ölçünün sembolleştiği tanrıdır ve bu nedenle insan idrakini temsil eder. Öyle ki Nietzsche, düşlerde görünenler olarak ifade ettiği 'hakikat'in iyileştirici, yardım edici yanıyla hayatın yaşanmaya değer kılındığını söyler. (Nietzsche,1872,1) İnsanın kendini ve kendi dışında kalanı anlamlandırma sürecini Yunan tanrısı Apollon ile özdeşleştiren Nietzsche, bu konudaki düşüncelerini desteklemek için Schopenhauer'ın “İstenç ve Tasarım Olarak Dünya I” başlıklı yapıtından alıntı yapar.

² Nietzsche,F. *Tragedyanın Doğuşu*,Çev.Mustafa Tüzel,(2015) , İş Bankası Yayınları, İstanbul

“ *Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indiği azgın bir denizde, bir gemici, bir sandalın içinde, güçsüz teknesine güvenerek nasıl oturursa; yalnız insan da böyle sakince oturur, bir acılar dünyasının ortasında, principium individuationis’e dayanarak ve güvenerek.*”
(Nietzsche,1872,1)

Nietzsche, Schopenhauer’ın bu sözleriyle insanın görünüşü bilme biçimlerinden ansızın kuşkuya düştüğünde yani insanın mantığıyla inşa ettiği dünyanın istisnalarıyla karşılaştığında düştüğü dehşeti tasvir etmeye çalıştığını söyler. (Nietzsche,1872,1) İnsan olmanın idraki tüm acılarına rağmen hayata tutunabilmeyi sağlarken beraberinde doğadan kopmayı da getirmiştir. İnsan, akli sayesinde doğadaki diğer akrabalarından ve tabii ki düşmanlarından birkaç değil onlarca adım önde olduğunu hissedebilmenin güveni ve derin huzurundadır. Ama bu idrak anı çok geçmeden, belki de saliseler içinde, bu güven hissinin hemen akabinde yeni duyumsamaları da beraberinde getirecektir. Doğadan gelenin, ama doğaya kökleriyle bağlı, bir anlığına o doğadan kopmuş olan olarak bir ölümlü oluşu. İşte o an insanoğlu dehşete düşer, o dehşettir ki aklın getirdiği o tüm güven hissini bir anda lanete dönüştürmeye yetecektir. İnsanın düştüğü bu dehşet, güzel olana karşı duyulan hazla birleşince en yakın ifadesini Dionysos’da bulacaktır. Aklın getirdiği yaratıda ‘temsil’e dönüşmüş insan, sadece doğaya tabi ihtiyaçları bağlamında değil, doğasına bağlı yaklaşımıyla da doğaya aidiyetini duyumsar. Akliyle bilinçte temsil ettiği öznel insan, doğanın diğer canlıları ile özdeş ve birlik içindedir. Nietzsche’nin ifade ettiği şekliyle Apollon ve Dionysos birbirlerinden öylesine farklı ama bir o kadar yan yanadırlar ki birliklerinden her an yeni ve daha güçlü doğumlar uyandırırılar. (Nietzsche,1872,1)Söz konusu birbirinden farklılık ama ayrılmaz yanyanalık, yaratıcı eylem itibariyle insanın varoluşsal köklerine temas eden ve sanatın temel dinamikleri bakımından yakından ilgileneceğimiz bir meseledir. Şimdilik bu meseleye incelememizin ilerleyen bölümlerinde değineceğimizi belirtmekle yetinelim.

Dionysosçu özellik Nietzsche’nin Schopenhauer’dan alıntıyla ifade ettiği *principium individuationis* (bilinç, temsil yetisi) olarak ortaya çıkan insan öznelliğinin (birey) kaybolmasını sağlamaktadır. Öznelliğin kaybolmasıyla doğadaki diğer varlıklarla insan arasında kapanan farkın yanında, *principium individuationis* vasıtasıyla koptuğu düşünülen doğaya, insanın geri dönüşü sağlanır. (Nietzsche,1872,1)Dionysosçu yaklaşımın insanlar arasındaki farkı ortadan kaldıran

etkisi, toplumda sosyolojik farkların da ortadan kalkması anlamında ‘demokratik’ olarak niteleyebileceğimiz özelliktedir. -İnsan bireyselliğinin ortadan kalkması bağlamında aynılığın, medeniyet tarihindeki dönüşümünün arkasında yatan temel dinamikleri, incelememiz boyunca hissedilir derecede tartışılacaktır. Nietzsche’nin Apollonculuk olarak sembolleştirdiği bireyleşmenin Dionysosçu özelliği kendinden uzaklaştırdığında toplumsal sınıfların önünü açıcı çeşitli olgusal düşünceleri de beraberinde getirmiştir.- Dionysosçu etkiyle özüne dönebildiğini duyumsayan insan, özlerini barındırdığı doğayla barışır, bu aynı zamanda türlü ölçü ve düzenden bağımsız kalan yaratıcılığın da duyumsanmasıdır. Bu nokta, incelememize başlangıç olarak belirlediğimiz Nietzsche düşüncesinin, bizim için en can alıcı noktalarından birine işaret eder. Doğayla barışarak özüne dönen, bu sayede kendindeki tanrısal yaratıcılığı deneyimleyen insan, Nietzsche’nin söylemiyle; “*artık bir sanatçı değil, bir sanat yapıtı olmuştur.*” (Nietzsche,1872,1)Kulağa fazlaca şiirsel gelen bu söyleyiş, aynı zamanda araştırmamızın asıl gövdesini oluşturan ve ilerleyen bölümlerde açılmaya çalışacağımız şekliyle sanatın fiil esasının insanın varoluşsal idrakindeki için önemine temas etmektedir.

Nietzsche düşüncesinde, insana has ve öncelikle kendini, akabinde kendi dışında kalan tüm şeyleri temsil edebilen yetisi Apolloncu ve bunun bir nevi çelişkisi ve doğaya ait yanı Dionysosçu olarak sembolize edilmiştir. Nietzsche’ye göre insan yaratımı olarak sanat ve bu fiili ortaya koyan olarak sanatçı, söz konusu bu iki algının ağırlıklı hangi yönünde olursa olsun bir ‘taklitçi’dir. (Nietzsche,1872,2)Bu taklitçi; kültürden ve coğrafyadan bağımsız olarak bir anlamda evrenselleşmiştir. Apolloncu Yunanlı ile köklerini Yunan coğrafyası dışında da gözlemleyebildiğimiz Dionysosçu algı ‘Dor’ sanatıyla kaynaşarak Yunan kültüründe yerini almıştır. *Principium individuationis* olarak kavramsallaşan ve Nietzsche’nin Apollonculukla özdeşleştirdiği insan bilinci, kendini ve kendi dışında kalanları inşa ederken Dionysos’la doğasına kavuşmuştur. Nietzsche’nin düşler olarak ifade ettiği ve bu düşlerin yaratıcı ve ilham kaynağı olarak gösterdiği Apollon, bu yönüyle mitolojinin de kaynağıdır. İnsan bilincinin kendini anlamlandırması, bir kimlik (*ethos*) bulması bakımından mitolojinin işlevi düşünüldüğünde, Nietzsche’nin insanın kendi varoluşunu Apollon ile sembolleştirmiş olması manidardır. Apolloncu insan ile doğa ait bir varlık olarak kendini duyumsamanın, yani Dionysos’un, bir araya gelişini Nietzsche şu şekilde ifade eder:

“Ancak Yunanlılarda kavuşur doğa, sanatsal bir övgüye principium individuationis’in parçalanması ancak onlarda sanatsal bir görüngü olur. Şehvet ve vahşetten oluşan o iğrenç büyüğü içki burada etkisizdi: yalnızca Dionysosçu esriklerin coşkulanımlarındaki tuhaf karışım ve ikilik, acıların haz vermeleri, sevincin göğüsten ıstırap çığlıkları koparması görüntüsü anımsatır o içkiyi- ilaçların ölümcül zehirlemeleri anımsatmaları gibi.”
(Nietzsche,1872,2)

Nietzsche, bu sözleri aynı zamanda, kaynağını doğada gördüğü melodilerin, insanın kendini idrak edişiyile koptuğu doğaya ait özleriyle buluşmasını sağlayan etkisinden bahseder. Melodi yani müzik bu yanıyyla tragedyaya dolayısıyla tüm sanatlara kaynaklık eden bir konum kazanır Nietzsche düşüncesinde. Kendini idrak yetisiyle bir akıl varlığı haline gelen insan, bu aklın tabir yerindeyse laneti durumundaki ölümün de idrak edilışine karşı, kaynağını doğada bulan sanatın varlığıyla bir avuntuya sahip olabilmıştır. Apolloncu yetilerle anlam bulan melodi aynı zamanda tüm anlamlandırma faaliyetlerinin de kaynağıdır. Apolloncu düş dünyası insanın yaratıcı eylemine kaynaklık ederken, aynı biçimde mitosların da yaratılmasını sağlamış, bu sayede insan kendine kökensel bir bağ kurgusu yaratabilmiştir.

“ Yoksa, bu kadar aşırı duyarlı, bu kadar deli dolu arzulu, böyle eşsiz acı çekme yeteneğine sahip bu halk, nasıl katlanabilirdi varoluşa, aynısını daha yüksek bir şanla çevirili bir biçimde tanrıların da yaşadığı gösterilmeseydi.”
(Nietzsche,1872,2)

Nietzsche’nin bu sözleri ayrıca, tragedyanın işlevi ve özellikle ileriki bölümlerde detaylıca ele alacağımız *katharsis* kavramıyla ilgili derin ipuçları barındırmaktadır.

Appolloncu kendini ve dolayısıyla insanın kendi dışında kalan dünyayı idrak ediş, ölümlü oluşun da idrakini beraberinde getirmiş, bununla duyulan acı kendini anlamlandırma sürecini zorunlu kılmıştır. Anlamlandırmanın ilk adımı *mitos*lardır. Bu sayede insan kendine bir köken, amaç ve gelecek yaratmış bu dünyadaki varlığını bir derece anlamlı kılabilmiştir. Bilinç ile kurulan bu sahnede, doğaya aitliğin ve bu bağın getirdiği başta ölüm olmak üzere aklın açıklanamazı durumdaki duyumsamalar Dionysos’un bir çağrısı niteliğindedir. Böylece Apolloncu akılla kurulan *mitos* sahnesi Dionysos’u da bu sahneye dahil etmiştir. Nietzsche’ye göre Apolloncu ve Dionysosçu olanın bu, bir araya gelişi insan yaratısı olarak kendini ilk olarak müzikte

gösterir. Yunanlılarca Apollon'a atfedilen müzik, Dionysos şenliklerinde çalınan tınılara yabancı, hatta ondan ürken uzak durmaya çalışan yapıda ama nihayetinde doğaya ait olan olarak ondan kaçması, etkilenmemesi imkansız bir durumdadır. Öyle ki Dionysosçu müzik tam da insanın Apolloncu bilinçle örtünmüş, gizlenmiş olan yaratıcı yanını ortaya çıkaran güçtedir. Söz konusu ortaya çıkarma, saklı olanın açılması bağlamında Antik Yunan düşüncesinin hakikat (*alethia*) esasına temas etmektedir. Dile getirilen yaratı yetisi bilinçle birlikte ölümü de tahayyül edebilmeyi beraberinde getirirken, buna rağmen yaşamı anlamlı kılar. Aynı zamanda insanın bilince rağmen dürtülerini sürdüren doğaya ait, yani Dionysosçu yanı, Apollon'la bir araya gelerek, doğanın içinde ama ondan farklı bir varlık olarak onu ehlileştirir. Yaratma yetisi olarak dile getirilen esasen bu ehlileştirmeden başka bir şey değildir, bu nedenle Apollon, tüm insan yaratımının kaynağı, sanatın tanrısı olarak adlandırılmıştır. Yaratıcı yeti düşleri gerçek yapar, gerçeğe dönüştürür, bu bağlamda Nietzsche'e göre düş dünyasına ait olanın yaşama yansıtılmasıdır. Apollon ile imkan ve anlam bulan bilinç dünyasıyla, doğa arasında, bir anlamda ne bilincin algılarla duyumsadığı, ne de Dionysosçu, doğaya ait itkilerin tamamen hükümranlığında olmayan ara alanda, sanatın yaratım alanı başlar. Bu alan, Nietzsche'ye göre bir anlamda düş dünyasıdır, öyle ki "düş dünyası" benzetmesi, Apollon'un mitolojide 'düş yorumcusu' tanrı konumlandırılmasıyla da sanat ile bağlanmış olur. Bu düş dünyasıdır ki, insan yaşamının korkunç bezdiriciliğini (Nietzsche,1872,4)dayanılır hale getirir. Düş dünyası aynı zamanda insanın günlük yaşamının aksine her şeyin yaratılabileceği, değiştirilebileceği, dolayısıyla, insanın gücünün her şeye yettiği alan olarak, insan yaratımının temeline kaynaklık eder. Bu anlamda sanatçı; Nietzsche'nin söyleyişiyle "*bir düş bu, görmeye devam etmek istiyorum*" (Nietzsche,1872,4)diye seslenebilen yegâne insandır. *Principium individuationis* ilkesiyle, dolayısıyla Apollon'la simgeselleştirilen temsil yetisi, varoluşun getirdiği tüm acıları da duyumsanır hale getirir. İdrak bir gerçeklik olarak insanın kendi maddesel gerçekliği ve kendi dışında kalan şeylerin de duyumsanır gerçekliğini beraberinde getirirken, varoluşun hayretini giderecek bir ilk kaynağa ihtiyaç olacaktır. *Mitos* gibi tüm sosyal ve psikolojik olgulardan farklı olarak, Nietzsche'e göre, belki de tüm bu olgulara kaynaklık edecek bağıntı; kendimizi ve diğer tüm şeyleri ilk, temel kaynağın her an yeniden üretilen tasavvurları olarak kavramaktır. (Nietzsche,1872,4) İdrakin yeniden ürettiği tasavvurlarını, bir kez daha üreterek karşımıza çıkaran, yine sanatçı ve onun üretiminden başkası değildir. Bu

tanım çerçevesinde temel insan yetilerini kaybetmemiş olması bakımından Nietzsche'nin 'naif' olarak nitelendirdiği sanatçıyı, Raphael'ı³ ve onun 'The Transfiguration' (Resim 2.1) adıyla bilinen eserini örnek gösterir. (Nietzsche,1872,4)



Resim 2.1 Raffaello Sanzio, 'The Transfiguration', 1516-1520

Ahşap Üzerine Tempera, 410 x 279 cm., Vatikan Müzesi. (<http://mv.vatican.va/>)

Hakikati görebilen anlamında Nietzsche tarafından 'naif' olarak nitelenerek, önemsenen Raphael, bu eserinde gündelik yaşamın görünürü halindeki dünya ile dile getirdiğimiz şekilde görümlerin oluşmasına kaynaklık eden temeli aynı anda ama farklı katmanlar olarak resmetmiştir. Sanat, Raphael'in söz konusu bu yapıtında vücut bulduğu şekliyle, her iki dünyayı görebilen bir ara alanda bulunabilen kişi olarak

³ Raffaello Sanzio, İtalya, (1483-1520)

sanatçı tarafından, tam da bu ara alanda olunabildiği müddetçe mümkündür. Yaratıcı eylemin; sınırdaki, böyle bir ara alanda bulunma durumuyla ilgili ilişkiye, incelememizin ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak yer vereceğiz. Şimdilik söz konusu resim zemininde Nietzsche'nin görüşleriyle devam etmek gerekirse, resimdeki iki dünya aynı zamanda, Nietzsche'nin de belirttiği gibi Apolloncu güzellik, yani insanın idrakini oluşturan bilinci ve insanın yaşamsal köklerini barındıran doğasını, bir anlamda Dionysos'un acımasızlığının bir aradalığını temsil eder. Bu biraradalıkta insanın yaşamı olumlamasının, yani Dionysosçu yanıyla duyumsadığı ölüme rağmen hayata tutunması Apolloncu yanı, yani bilinci ve onun vasıtasıyla kazandığı bireyselliğiyle mümkün olabilmıştır. Bu bireysellikte yaşam imkânı bulan ölçülülük tüm Antik Yunan dünyasının birincil ilkesi haline almaya başladıkça, insan, Dionysosçu doğasından ilerleyen süreçte uzaklaşarak, hakikat ile arasına yapay bir set kurmaya başlamıştır.

Nietzsche, insanın ve onun tüm yaratımı anlamındaki sanatın, öteden beri Apolloncu ve Dionysosçu yanlarıyla birlikte var olduğunu, bu bir aradalığın zaman zaman oranları değişse de birbirlerinden ayrılamaz karşıtlar olduklarını ileri sürer. Nietzsche'nin sembollerle bezediği bu *mithos*, tıpkı Antik Yunanlıların *ethos* için şart gördükleri *mithos*u, bu defa sanatın *ethos*u şeklinde sunulmuştur. Bu bağlamda Apollon vasıtasıyla *mithos*laşan insan bilincinin inşa ettiği birey ve bireyi meydana getiren sınırlar, Dionysosçu olarak *mithos*laşan, bir canlı olarak insanın doğaya ait yanı tarafından çözülür, yıkılır. Bu öteden beri, farklı oranlarda olsa da bu şekilde gerçekleşegelmiştir. Nietzsche'e göre:

“Tüm sınırları ve ölçüleriyle birey, Dionysosçu durumların kendinden geçmişliği içinde yitip gidiyor ve Apolloncu yönergeleri unutuyordu. Aşırı ölçü, hakikat olduğunu ortaya koyuyordu; çelişki sancıdan doğan sonsuz haz, doğanın kalbinden doğru söz ediyordu kendinden. Böylece, Dionysosçu olanın nüfuz ettiği her yerde, Apolloncu olan ortadan kaldırılmış ve yok edilmişti.”

(Nietzsche,1872,4)

Nietzsche'nin yok ediliş olarak dile getirdiği; birey olarak insanın bilinciyle kurduğu dünyanın tüm gerçek görüşüne karşın, yaratının, insanın doğal köklerinden bağımsız düşünülemeyeceği gerçeğidir. Bu iki farklı durumu Nietzsche, Homeros ve Arkhilokhos ile örnekler. Bu örneğe göre Homeros Apolloncu, ölçülü insanı temsil

ederken, Arkhilokhos kendi özneliği ile Dionysosçuluğa yakın durur. Buna rağmen tragedyanın doğumuna da ışık tutmaya niyetli bu örnekleme zemininde, Homeros ile karşıt yapıda bulunan Arkhilokhos'un kabul görüşünü sorgulayan Nietzsche; açıklamayı Schiller'den yaptığı alıntıda bulur.

“Duygunun bende başlangıçta belirli ve net bir nesnesi yoktur; bu ancak daha sonra oluşur. Belirli bir müziksel duygu durumu daha önce gelir ve bende sonra bunu şiirsel fikir izler.” (Nietzsche,1872,5)

Böylece Nietzsche, şiirin kaynağını müzikte dolayısıyla Dionysos'ta, ama bu kaynağın bir düzen ile bir araya gelerek duyumsanır hale gelişini Apollonculukta bulur. Ölçünün, nesneliliğin temsilcisi Homeros'un yanında, ölçüden yoksun, öznel Arkhilokhos'un var olabilmemesinin nedenselliği müzikte, dolayısıyla Dionysosçulukla bağintılanmıştır. Bu aynı zamanda Nietzsche'nin epik ve lirik ayrımıdır. Ölçü ve nesneliliğin temsilcisi Apolloncu Homeros epik, acı, coşku ve tutkunun temsilcisi Dionysosçu Arkhilokhos'tur. Şiir, dolayısıyla sanat; lirik yapıda Dionysosçu esriğin, epik, Apolloncu temsil yetisiyle düzenlenmesiyle hayat bulur. Lirik şair, dolayısıyla lirik şiir bu nedenle *“başsız bir tanrı heykeli”* (Nietzsche,1872,5) gibi görünmektedir. Doğaya ait coşku, aynı zamanda doğaya ait olmanın getirdiği ölümlü olmanın acısı ve çelişkisi, Apolloncu düş imgesiyle düzenlenerek temsil oluşacak, söz konusu heykelin bir baş kazanmasıyla eser tamamlanacaktır. Burada Nietzsche'nin Schiller'den alıntıyla ifade ettiği, Homeros ve Arkhilokhos ile sembolleştirdiği yaklaşıma benzer bir örnek olarak Mozart'tan bahsetmekte fayda var. Mozart, beste yaparken yaşadığı süreci, Schiller'in söyleyişine benzer biçimde, bir mektubunda şu şekilde dile getirmektedir;

“Düşünceler bana en iyi biçimde ve sel gibi, bazen arabada gezerken ya da iyi bir yemekten sonra yürüyüş yaparken ya da uykusuz olduğum bir gecede gelir. Nereden ve nasıl geldiklerini bilmem ve onları zorlayamam da. Hoşuma gidenleri hâtırımında tutarım ve yüksek sesle mırıldanırım; en azından bu mırıldanmaları duyan başkalarının bana söylediği kadarıyla böyledir bu. Eğer bu melodilerinden birine tutunur kalırsam, birbiri ardına gelmeye başlarlar artık; adeta her şey, kontrpuan kurallarına göre çalgıların kendine has ses özelliklerini dikkate almak sûretiyle bir hamur işi yemeği lokmalarından bir araya getirir gibi olur. Eğer meşgul de edilmiyorsam, bu

durum ruhumda bir genişleme meydana getirir. Daha sonra bu genişleme sürer ve ben onu tam olarak ve belirgin bir biçimde açmaya ve genişletmeye devam ederim. Böylece ne kadar uzun olsa da her şey zihnimde nerdeyse tümüyle biter; öyle ki geriye dönüp baktığımda, hayalimde art arda sırayla gelmiş gibi değil de, güzel bir resim ya da hoş bir kimseye bakar gibi, bir bakışta tümünü aynı anda dinlerim. İşte bu durum olağan dışı bir heyecan verir bana. Her şey; bulma ve yapma süreci dâhil bende sıra dışı ve berrak bir rüya gibi sürer. Yine de tümünü bir anda dinlemek her şeye değen en iyi kısım"dır." (Haşlakoğlu,1999,s.121-122)

Mozart'ın mektubunda bahsettiği beste yapma süreci, Schiller'in, şiirleri için söylediği ile neredeyse birebir örtüşür. Haşlakoğlu'nun, mektubunu alıntılıdığı Mozart'ın beste yapma süreci hakkındaki yaklaşımı, Nietzsche'nin, lirik şairin eserlerini üretim süreciyle ilgili yaptığı açıklamalara paralellik gösterir. Haşlakoğlu, Mozart'ın söz konusu mektubundan yola çıkarak, beste yapmanın bir ziyaret edilme gibi gerçekleştiğini söyler. Bu bestecinin bestenin ne zaman davetsiz bir misafir geleceğini bilmeden hazır olması gibidir. Beste bir melodi olarak belirginleşmeye başladığında, bestecinin yapmaya başlayacağı söz konusu melodileri mırıldanarak bilincinde tutmaya başlamasıdır. Bu tutmadan sonra artık her şey kendiliğinden gelişecek, melodi bestenin armonik bütünselliği içinde, bestecinin düş dünyasında yayılmaya başlayacaktır. Bu Mozart'ın da benzettiği biçimde bir pastadan koparılmış dilimleri tekrar bir araya getirmek gibidir. Haşlakoğlu, bu durum neticesinde, besteyi oluşturan armoninin tamamının besteci tarafından açılması ve bu imkanla yayılarak olgunlaşmasının sınırında bestenin tamamlanarak ortaya çıktığını ifade eder. Ortaya çıkan beste, besteci için tıpkı bir resme bakarmış gibi tümünün bir anda dinlenebileceği bir yapıya kavuşur. Haşlakoğlu'na göre, bu, besteci için bestelemenin bir bulma ve yapma süreci olarak tüm bestesine güzel bir resme bakar gibi bakabildiği en olağanüstü andır. (Haşlakoğlu, 1999, s.122)

“Nereden ve nasıl geldikleri” Mozart'a göre belli olmayan melodileri, Nietzsche'nin söyleyişiyle ifade etmek gerekirse; Mozart'ı dünyanın yüreğiyle birlik içinde gösteren görüntü, çelişkiler, acılar ve görünüşün ilk hazzıyla gösterdiği bir düş sahnesidir. Mozart'ın doğaya tabi coşkusu ve enerjisi öngörülemeyen bir Dionysosçu esriklik anı gibi onu bir düş dünyasının deneyimini duyumsatır. Ama tüm bu duyumsama deneyiminde bestecinin ihtiyaç duyacağı tutunma Apolloncu tarafıyla

halledilebilecektir. Bu bir anlamda unutulmanın açılması, tekrar hatırlanmasıdır. Bu nedendir ki Apollon aynı zamanda hafıza tanrısıdır. Dionysosçu esrimeyle yere yığılıp uyuyakalan Arkhilokhos'a, Apollon'un yaklaşp onu defneyaprağı ile uyandırması (Nietzsche,1872,5) bu bakımdan semboliktir. Arkhilokhos'un esrimeyle edindiğı, esasen hafızasında mevcuttur, Apolloncu temas ile hafızada tutulan bir anlamda serbest kalarak yeniden hayat bulur. Nietzsche'nin Arkhilokhos örneğı üzerinden açıklamaya çalıştığımız bu durumu, yine Haşlakoğlu'nun, söz konusu Mozart mektubu üzerine yaptığı açıklamanın farklı bir bölümüyle desteklemekte fayda var. Haşlakoğlu, Mozart'ın beste yapma süreciyle ilgili kaleme aldığı mektubundan yola çıkarak, beste yapma fiilinin, hafızayla ilintili noktasına parça-bütün çerçevesinde yaklaşır. Pasta ve dilimleri benzetmesinden yola çıkarak, tüm besteyi parçalarından yani melodilerinden bağımsız olarak, zaman bağlamında önceden mevcut olduğunu düşünmek hata olacaktır. Aksi durumda söz konusu parçalardan bağımsız tümel mevcudiyet bir yaratmaya değil, bir yeniden üretim dolayısıyla kopyalama olacaktır. Öte yandan parçalardan yoksun beste ve parçalardan oluşan beste olarak iki aynı şeyin varlığının mevcut oluşu, garip bir durum ortaya çıkaracaktır. Öyleyse art arda gelen, kaynağı belli olmayan parçalar (melodiler), bestenin tümel olarak zamanın dışında olduğunu değil, hafızada bulunduğunu göstermektedir. (Haşlakoğlu, 1999, s.122)

Bestenin (ya da diğer tüm yaratıların) sanatçının hafızasında zamandışı olarak mevcut oluşu ve bunun belli bir düzen içinde bir araya getirilerek aktarımı, Nietzsche terimleriyle ifade etmek gerekirse sanatçının Apolloncu yanıyla mümkün olmaktadır. Çünkü zaten hali hazırda mevcut ama düzensiz bu parçaların bir araya gelebilmesi bir anlamda ilkeleşmeleriyle mümkün olabilmektedir. İfade edildiğı şekilde, bu melodilerin düzensiz, darmadağın ve özellikle zamandışılığı yine sanatçının Nietzsche terminolojisiyle, Dionysosçu yanına işaret eder.

2.2 Ayrımda Özdeşlik

Nietzsche, kendi düşünce sistemi içinde Apolloncu sanatı ölçülü ve nesnel oluşu nedeniyle heykel ve epik şiirle özdeşleştirmiştir. Nietzsche'e göre söz konusu bu sanatlar Dionysosçu durumla büyük oranda karşılaşmalar bile, özlerindeki ölçü ve düzen itibariyle Apolloncu bakımdan hayata gelmeye muktedirler. Ama Nietzsche, daha önce bahsettiğimiz gibi Apolloncu ve Dionysosçu durumun, zamanın farklı dönemlerinde birbirlerinden kopmuş ya da biraradalıkları zaman zaman deyim yerindeyse farklı oranlarda gerçekleşmiş olsa da, iki durumun birlikteliğini kaçınılmaz biçimde sanatın en temel kaynağını olarak gördüğü açıktır.

Mozart'ın beste yapma süreciyle ilgili mektubuna yer vererek örnekleme çalıştığımız, insanın yaratıcı eyleminin işleyiş sürecinde, hafıza hali hazırda mevcut ama dağınık ve düzensiz olanın karşılığını Nietzsche'nin ' lirik' yaklaşımında aramak isabetli olacaktır. Nietzsche'nin Dionysos, Apollon ayrımının deyim yerindeyse fakülteleri durumundaki epik ve lirik, ideal sanatın kesişmesi gereken noktalarını ifade etmektedir. Nietzsche;

“Lirik deha, mistik kendinden vazgeçme ve birlik durumundan, heykeltıraşın ve epik şairin dünyasından bambaşka bir renge, nedenselliğe ve hızla sahip bir imgeler ve benzetmeler dünyasının göverdiğini duyumsar”
(Nietzsche,1872,5)

sözleriyle dile getirdiği, yukarıda alıntılanarak ifade etmeye çalıştığımız, Mozart'ın beste yapma süreci hakkındaki anlatımıyla derin paralellik taşır. Apolloncu epik şair, Dionysosçu lirik şairin, coşku ve esriklik halinde özlerini bulduğu, doğadan çıkardığı bu imgeleri izlerken hayranlık içinde haz duyar. Bu durumda lirik şairin yarattığı imgesellik, öznellikten sıyrılarak bir nesnelleşmeye, ürettiklerinin imgeleşimiyle ortaya çıkarır. Öznelğin nesneleşmesi, lirik şairin kendi dış görünüşüne rağmen (Nietzsche'nin örneklediği şekilde; öfkeli Akhilleus imgesi, öfkeli anlatımını yalnızca görünüşten alır) yarattığı figürlerden kendisini ayrı tutabilmesinde gizlidir. Bir anlamda, bireyselliği (*Principium individuationis*)yani Apolloncu yanı kaybetmeden, aynı gövdede Dionysosçu yanın da eritilmesi ile sağlanır. Bu, daha önce ifade etmeye çalıştığımız gibi bir anlamda lirik olanın epik ile düzenlenerek bu dünyaya dahil edilmesidir.

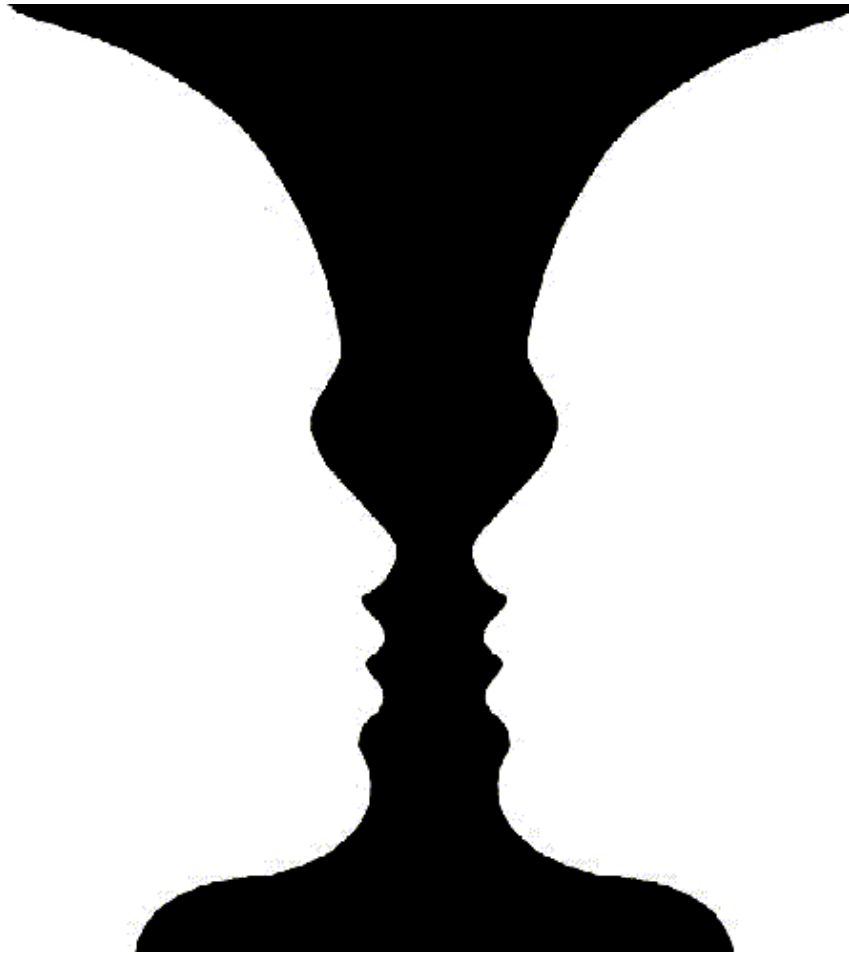
Görüldüğü gibi incelememizin ekseni sürekli Apolloncu ve Dionysosçu özelliklerin biraradalığına temas etmekte. Nietzsche'nin epik ve lirik çerçevede ele aldığı, doğa ile bağdaşık, coşkun ve çelişkinin imgeleştiği Dionysosçu davranışın, ölçü ve düzen ile anlam kazandığı Apolloncu durumun esasında, yaratının iki taraflı özelliğini, taklit ve temsili ifade ettiği belirginleşmeye başlamıştır. Temsil ve taklit gibi düşünce dünyasının neredeyse temel sorunsalı halini almış bir konunun bizim incelememiz çerçevesinde felsefi alanda derinlemesine açıklanması mümkün değildir. Ama incelememizin esası gereği temsil ve taklidin insanın yaratma eylemi olarak sanat ve yapıtın meydana gelme sürecindeki etkilerine sıklıkla değineceğiz.

Nietzsche'nin ele aldığı şekliyle Dionysosçu lirik şair, doğaya bağıntılı özünden kopmamış haliyle, bir anlamda Apolloncu olarak dile getirdiğimiz bilince sahip ama bu bilincin yapay setlerinin kendi doğal özüyle arasına girmesine izin vermeyen olarak, 'ben' diyebilendir. Nietzsche, lirik şairin bu özelliğini şu şekilde ifade eder:

“ Lirik şairin imgeleri, onun kendisinden ve adeta onun değişik nesneleşmelerinden başka bir şey değildirler ve 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 bakabilir.” (Nietzsche,1872,5)

Nietzsche'nin bu sözleri ve yukarıda belirttiğimiz şekliyle öznelğin nesnelleşmesi hakkında ifade edilen yaklaşım, müzik ve dramanın, dolayısıyla birbirine bağıntıları anlamında bütünüyle aktörlüğün, ne olduğu ile ilgili derin ipuçları taşımaktadır. Lirik şair, Dionysosçu yapısıyla acı ve çelişki gibi dramatik unsurları, Apolloncu ölçü ve düzenin alanı olan müzikle arasında köprü kurar, ve bu özelliğiyle ki Nietzsche'nin ifadesiyle *“şeylerin temeline bakabilir.”* Dionysosçu, coşku, acı ve çelişki, insanın doğayla özdeş gerçeği olarak taklit ile, Apolloncu, ölçü ve düzen insanı doğadan ayıran bilincinin yarattığı kavramlar dünyasına ait temsil olarak, arada kurulan bu köprü, aynı zamanda bu ikisi arasında, bir ara alanda bulunmayı getirir ki, bu arada bulunma durumu Dionysosçuluğun dramatik, Apollonculuğun ölçü ve düzen olarak müzikle bağdaşık yapısından ötürü, bize tam olarak aktörü tarif eder. Bahsettiğimiz nedenlerle ara alanda bulunmanın, aslında aktörün yegane özelliği olduğu ile ilgili aktarılmaya değer bir yaklaşım Haşlakoğlu tarafından dile

getirilir. Bu yaklaşıma göre; aktörün alanı olarak trajedi ve komedi arasında Gestalt Psikoloji prensiplerine uygun biçimde bir şekil-zemin ilişkisi kurmak mümkündür. Haşlakoğlu, bu ilişkinin anlaşılabilmesi için çok bilinen vazo ve yüz örneğinden hareket eder. Bu örnekte vazo biçimi karşılıklı bakan iki yüz silüetiyle aynı hattı paylaştığı bir düzlemde bulunur. (Resim 2.2) İnsan algısı, alan olarak siyah bölgeyi belirlemişse vazoyu, bu alan dışında kalan bölgeyi belirlemişse yüzleri algılayacaktır. Ama söz konusu bu iki alanın aynı anda algılanması mümkün olmayacaktır. Yan yana, bir arada olan vazo ve yüzlerden biri algılandığında, dolayısıyla öne çıktığında, diğer alan önce çıkan alana göre arka planda kalarak algılanan alana zemin teşkil edecektir. Bu algı diğer alanın seçildiği durumda tam tersi olarak duyumsanmasını sağlayacaktır. Böylece esasen aynı düzlemde, yan yana bulunan iki biçim, algının durumuna göre şekil ve zemin olarak ayrışmak suretiyle iç içe geçerek birbirlerine bağlanacaktır.



Resim 2.2 Gestalt Vazo ve Yüzler, Anonim. (www.tr.instela.com)

Söz konusu iç içe ve zemin, şekil olarak birbirine bağlanma, bilincin dikkat özelliğine göre ortaya çıkacak birbirine karşıt yönde ama aynı anda ön-arka konumlandırmasında, kendi içlerinde bir karşıtlık ilişkisi meydana getirmektedir. Vazo ve yüzler örneğinde olduğu gibi, ayrı maskeler olarak sembolize edilen trajedi ve komedi oyunculuk eylemi bakımından yan yana değil, iç içedirler. Bu iç içeliği sağlayan vazo, yüz örneğinde olduğu gibi şekil, zemin algısını sağlayan ortak hat değil, bu hatta da anlamsal kökünü veren *hupokrites*'tir. Haşlakoğlu, günümüz Batı dillerinde 'ikiyüzlülük' olarak bilinen *hupokrites*'in Eski Yunanca'da aktör için kullanıldığını ifade eder. Bu kelimenin etimolojisi, *hupo*, 'altında' , *krites*, kritik kelimesine de kaynaklık ettiği şekilde 'ayırma, yargıda bulunma, ayırma durma' anlamındadır.(Haşlakoğlu,2014,s.172) Kelimenin bu şekildeki etimolojisi gösterir ki, Eski Yunan'da aktör, sahnede oyunculuk fiiline yönelik, görünür yanı sıra değil, görünmeyen ontolojik esasına göre isimlendirilmiştir. Aktörün ismine yönelik bu yaklaşım, tiyatrunun sembolü durumundaki gülen ve ağlayan maskelerin asıl anlamlarını da ortaya çıkarır. Bu anlamda aktör ayırma duran olarak birbirine karşıt iki durumun arasında farklı olan değil, trajik ile komik olan iki durumun hem ayrıldığı hem birleştiği konumdadır. Haşlakoğlu bu nedenle trajedi ve komedinin genellikle karşıtlıkta temellendirildiği için ayrı ayrı yada aynı dramda belli oranlarda karıştırılarak ortaya konulduğunu ifade eder. Bu ayırma duran, ayırırken birleştiren, birleştirerek ayıran bir iç içeliği ifade eder. Böylece rol yapma fiili Chaplin (Charlie Chaplin, 1889-1977) gibi, aktörün hüznünde gülümseme, gülümsemesinde hüznü barındıran 'Janus' (Resim 2.3) maskesinde bütün olarak ortaya koyar." (Haşlakoğlu,2014, s.172)

Haşlakoğlu'nun yaklaşımı, yaratıcı eylemin, aktörlük bağlamında açıklamasında bulunurken, insanın varlıkbilimsel alanda incelenebilecek temelleri ile ilgili derin ipuçları sunar. Bu yaklaşım Nietzsche'nin ortaya koyduğu lirik ve epik, dolayısıyla Apollon ve Dionysos ilişkisinden meydana geldiğini öne sürdüğü sanat görüşleriyle büyük ölçüde kesişmektedir.



Resim 2.3 Janus, Sikke, Erken Roma Dönemi M.Ö. 400-200, Vatikan Müzesi.
(<http://mv.vatican.va>)

Nietzsche, halk türküsü olarak da nitelendiği lirik şiiri, esasında Apolloncu olarak dile getirdiği epik şiirin o kutsal tahtına ortak edenin ozan Arkhilokhos olduğunu dile getirir. Böylece Arkhilokhos, Apolloncu ve Dionysosçu olanın birleşiminden kalıcı bir sanat türü yaratmıştır. Arkhilokhos'un bunu başarabilmesindeki temel neden, Dionysosçu lirik şiirin, insanın doğaya bağlı özlerinden doğan müzikle olan ilişkisidir. Bu nedenle Nietzsche, melodinin ilk ve genel olan (Nietzsche,1872,6) olarak tüm sanatların kaynağı olduğunu ileri sürer, öyle ki ona göre şiirin dili de, müziği taklit ederek ortaya çıkmıştır. Lirik şiire kadar dil, görünüşler ve imgeler dünyasını taklit etmiş, sonrasında müziği taklit etmeye başlamıştır. Apolloncu düş dünyasıyla birleşen müzik, ses vasıtasıyla bilinçte çeşitli imgelerin oluşmasına olanak sağlamıştır. Müziğin bu özelliği, hatırlanacağı üzere Mozart'ın mektubunda beste yapma süreciyle ilgili bahiste, uçuşan, düzensiz melodilerin tutunması durumuyla paralellik göstermektedir. Esasen Nietzsche'nin bu yaklaşımı, müziği neden tüm sanatların 'ilk'i olarak gördüğünü de açıklamaktadır. Nietzsche, melodinin görüler dünyasına etkisini, yani müzik aracılığıyla bilinçte şeylerin imge olarak ortaya çıkışını şu sözlerle açıklar:

“Beethoven’in bir senfonisinin, tek tek bazı dinleyicileri bir resimli anlatıma zorladığını hep birlikte yaşıyoruz; bir müzik bestesi aracılığıyla üretilen bu değişik imge dünyalarının bir düzenlenişi, fantastik bir rengarenkliğe, hatta kendi içinde çelişkili olsa da: bu tür düzenlemeler hakkında sefilce nükte yapmak ve asıl açıklanmaya değer olan fenomeni görmezden gelmek, o estetiğin tarzıdır. Besteci, bir beste hakkında imgelerle konuştuysa, örneğin bir senfoniye pastoral olarak, bir müzik cümlesini ‘dere sahnesi’ olarak, bir başkasını ‘köylülerin neşeli toplantısı” olarak tanımlıyorsa, bunlar da yine, yalnızca benzetme tarzında, müzikten doğmuş tasavvurlardır.”
(Nietzsche,1872,6)

Nietzsche, duysal imgelerin insan tasavvurunda oluşumunu müziğe dayandırarak, esasen sanatın Dionysosçu, dolayısıyla doğaya özdeş, coşkun köklerine temas etmeyi amaçlamıştır. Bu kaynaklı esinin Apolloncu durum ile bir araya gelerek imgeleri inşa edişi, bu bağıntı unutulduğunda sanki mevcut imgeleri müzik taklit ediyormuş yanılgısına neden olacaktır. Zaten Nietzsche’nin olumsuzladığı sanat anlayışı da bundan başka bir şey değildir. Bu nedenle lirik şairin yaratımı, Apolloncu düş yetisiyle, yani bilincin yarattığı kavramların imgesiyle ifade edilmeye muhtaçtır. Öte yandan bu ifade ediş lirik şairin yaratımının görü imgeleri vasıtalarıyla ortaya çıktığı anlamına gelmez. Zira Nietzsche’nin ifadesiyle, lirik şair şiirini tamamıyla imgeler ile kurmaya kalkarsa, o da Apollonculuğun sakin deniz dinginliğinde oturacak yani hakikate temas edebilen yönünü kaybedecektir. Dionysosçu lirik şairin yaptığının doğaya özdeş taklit esasına dayandığı böylece daha da belirginleşir. İncelememizin ilerleyen bölümlerinde derinlik kazanacak şekliyle şairin esasen taklit ettiği kendisinden başkası değildir. Bu nedenle Nietzsche’nin ifade ettiği biçimde lirik şair, özlerin temeline bakabilen *“arı, bulanık olmayan bir güneş gözüdür.”*
(Nietzsche,1872,6)

Nietzsche, müziğin tragedyaya kaynaklık edişini geçmişte yer alan trajik koronun varlığına değinerek desteklemeye çalışır. Bu bağlamda tragedyanın ilerleyen süreçte geçirdiği evrime karşın başta yalnızca trajik korodan ibaret olduğunu hatırlatır. (Nietzsche,1872,7) Nietzsche, bu koronun ilerleyen süreçte ideal seyirciye evirildiğine ve iktidarı temsil eden sahnenin karşısında halkı temsil ettiğine dair, daha önceden öne sürülmüş görüşleri reddeder. Tragedyanın bu şekilde açıklamaya çalışılan sahne- seyirci ilişkisinin, günümüze kadar uzanan, bilindik sahne ve izleyici

konumlandırmasına yönelik ve tragedyanın tarihsel gelişiminden habersiz, yüzeysel incelemeler olduğunu düşünür. Böyle bir tragedyaya yaklaşımı, Nietzsche'nin deyimiyile 'kendinde seyirci' yani, oyundan bağımsız bir seyirci durumunu mümkün görmesi bakımından kabul edilemezdir. Tragedyanın temel unsurları olarak sahne-koro-seyirci ilişkisinde, koronun konumunu Nietzsche, Schiller'in, koroyu tragedyanın kendini gerçek dünyadan tamamen soyutlamak ve ideal zeminini ve şiirsel özgürlüğünü korumak için kendi çevresine ördüğü canlı duvar olarak dile getirdiği ifadeyle örnekler. Nietzsche'e göre, Schiller'in bu ifadesi duyular dünyası ve estetik (idealize) dünya arasında yaşanan çelişkiye, bir anlamda temsil ve taklit ile ilgili tartışmalı zemine temas etmektedir. Tragedyanın köklerinde yer alan koro, sonraları Apolloncu Yunan yaklaşımıyla birleşince, bir sahne üzerindeki doğal durum olarak satirler korosuna evrilmiştir. Yunan tragedyasında satirleri temsile dönüşen koro, aynı zamanda insanın doğal köklerine yönelik bir temsiliyettir. Satirin doğayı temsil edişi, Yunan kültürünün doğal ve gerçek ayrımı çerçevesinde bir nevi yabancılaşma, Nietzsche'nin deyimiyile Dionysosçu müziğin uygarlıkla olan ilişkisinde olduğu gibi uydurmadır. Bu uydurma insanın ontolojik temelinin gözden kaçmasına, olgusal kuramlar çerçevesinde insanın dış dünyayla olduğu kadar kendisiyle kuracağı bağıntının bambaşka kurgulanmasına neden olmuştur. Bu konuda Nietzsche'nin;

“Yaşamın, şeylerin temelinde, görünüşlerin tüm değişimine karşın sarsılmaz derece güçlü ve zevkli olduğu yolundaki metafizik avuntu, canlı canlı bir netlikte satir korosu olarak, adeta bir uygarlığın ardında da yok edilemez bir biçimde yaşayan ve kuşakların ve halklar tarihinin tüm değişimine karşın sonsuza dek hep aynı kalan doğa varlıklarının korosu olarak görünür”
(Nietzsche,1872,7)

sözleriyle koronun insanın doğaya özdeş bağları bakımından ontolojik önemi ifade edilir. Nietzsche'nin dile getirdiği avuntu, incelememizde izleri iyiden iyiye ortaya çıkmaya başlayan aktörlük ve aktörlük zemininde detaylı olarak ele alacağımız, seyircide bilinen yorumuyla 'arınma' olarak ifade edilmiş, duygu durumudur. Nietzsche'e göre her gerçek tragedyaya, seyirciyi bu avuntu duygusuyla evine gönderir.

Söz konusu 'avuntu', Apolloncu düzen ve ölçüyle yaratılmış ve hatırlanacağı gibi yapay set olarak dile getirdiğimiz duyumsanır gerçekliğin, Dionysosçu esrikliğin

içinde yok olarak, insanın diğer insanlardan farksız birliğini ve bunun yanında bir tür eylemsizliği beraberinde getirir. Nietzsche'nin eylemsizlik olarak dile getirdiği, alışılmış şekliyle düşünce dünyasının Nietzsche'e özgü karamsarlık çerçevesinde yorumlanmış bir kötümserlikten öte, duyular dünyasının yalanlarına aldanmama halidir. Dionysosçu esriklikle gözlerin görümler dünyasının geçici gerçekliğine kapanması hali anlamında, aynı zamanda sanatın kurucu ilkesi halini alır, insan bu sayede kendini sanat vasıtasıyla inşa etmeye başlar. İnsan böylece gündelik yaşamın boğuculuğuna rağmen yaşama tutunabilecek bir dal bulmuş olur. Avuntuyla ortaya çıkan ruh durumu Nietzsche'e göre gündelik gerçeklik ile Dionysosçu gerçekliğin arasındaki sınırı da belirler. Sanat vasıtasıyla bu sınırı duyumsayan insan, gündelik hayatın gerçekliğine bir pencereden bakabilme yetisi kazanır. Gündelik hayatın kavramlarla oluşturulmuş yapaylığı, Dionysosçu insan tarafından deneyimlenebilir ve bu deneyim bir kayıtsızlık hali yaratır. Kayıtsızlık esasen duyumsanan tüm acılara, dolayısıyla ölümün idrakine rağmen yaşamaya devam edebilmektir. Nietzsche bu kayıtsızlık halini Shakespeare'in ünlü Hamlet karakterine benzetir. Hamlet, tıpkı Dionysosçu insan gibi, şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış, onları tanımış fakat eyleme geçmenin gülünç ya da utanç verici olduğunu özümsemiştir. Çünkü idrak edilen hakiki bilgi, 'hakikat' dir ve eyleme dürtten her türlü güdüden üstündür. Akıl dünyasının eylemleri duyusal gerçekliğe yöneliktir ve bu gerçeklik yalandır. Bu anlamda harekete geçmek bu yalanı sürdürmek, ona ortak olmak, varoluşun, insan olmanın travmasıdır. Travma olarak dile getirdiğimiz sınırdaki olma, ara alanda bulunmanın yarattığı gerilimdir. Şimdilik insan olmanın bu nedenle Nietzsche'e göre travmatik olduğunu söylemekle yetineceğiz. Nietzsche, bu travmaya rağmen, insanın hayata tutunabilmesinin yegâne yolunun sanat olduğunu ifade eder. Ona göre sanatçı; çağlar geçse de hala satir, kırsal çoban, başlangıçsal olana, doğal olana yönelik özlemi yüreğinde taşıyan, onu arayan ve insanlara onu gösterendir. (Nietzsche,1872,8)

Nietzsche'nin sanatı, insanın özüne yönelik bir eylem, sanatçıyı da bu özü kendinde barındıran kırsal çoban, Satir olarak sembolize eden yaklaşımına benzer ifadeler, Şölen (*Symposion*)⁴ diyalogunda Platon tarafından dile getirilir. Bilge (*Sofos*)

⁴ Platon (2012), *Şölen*, Çev. S.Eyüboğlu- A.Erhat, İş Bankası Yayınları, İstanbul

Diotima ile Sokrates arasında Sevgi'nin (*Eros*) ne olduğu üzerine gerçekleşen diyalog şu şekilde gelişir;

- *Nedir öyleyse sevgi? Ölümlü bir varlık mı?*
- *Hiç de değil.*
- *Nedir öyleyse?*
- *Demin dedim ya, ikisi ortası, ölümlü ile ölümsüz arası bir şey.*
- *Evet ama ne?*
- *Büyük bir Daimon, çünkü Daimon tanrı ile insan arası bir varlıktır.*
- *Ne iş görür bu Daimonlar?*
- *İnsanlardan Tanrılara, Tanrılardan insanlara haberler, sözler götürüp getirirler, dileklerimizi, adaklarımızı onlar ulaştırır Tanrılara, onlar getirir bize Tanrıların buyruklarını, kurbanlarımızın karşılığını. Tanrı ile insan arasındaki boşluğu dolduran Daimonlar böylece bütünü bütünlüğünü kurarlar. Onlardan gelir bilicilerin büyük bilgisi, rahiplerin kurbanları, kehanetleri, falları, büyüleri, üfürükleri gereğince başarıma sanatı. Aslında Tanrı insana karışmaz, bu cinler araya girer, uykuda olsun, uyanıkken olsun, Tanrılarla insanların buluşmalarını, konuşmalarını sağlarlar. Bütün bunları bilen de Daimon'dur. Bunları değil de başka şeyleri bilen, işi, sanatı ne olursa olsun, bir zanaatçı olmakla kalır. Bu Daimonlar hem pek çok, hem de pek çeşitlidir. Sevgi (*Eros*) de onlardan biridir. (Symposion, 202 d,e -203 a)*

Nietzsche'nin Satir benzetmesinde olduğu gibi, Platon da Şölen diyalogunda, *daimon*'a vurgu yapmıştır. Antik Yunan'da *daimon*, *satir*'dir. *Daimon*'lar ilerleyen süreçte toplumlar tarafından *Pan* gibi farklı olgusal kimliklere dönüştürülmüşlerdir. Yaygınlaşan semavi dinler, Yunan paganizmini dışlayabilmek için *daimon*'u bugün bildiğimiz anlamıyla şeytana dönüştürmüştür. Nietzsche düşüncesinde karşılaştığımız şekilde, Platon da *daimon* benzetmesiyle, insanın yaratıcı eylemin özündeki temel dinamiği vurgulamıştır.

Diyalogun devamında Diotima, Sevgi'nin (*Eros*) ortaya çıkışı, yani doğumundan bahseder. Sevgi (*Eros*), *Poros* (ölçü ve düzen) ve *Penia*'nın (doğa) çocuğudur. Platon'un Diotima ve Sokrates arasında sahneye koyduğu diyalogda, bilge Diotima'nın, bir anlamda insanı yaratıcı eyleme sevk eden *Eros*'un, *Poros* ve *Penia*'dan ortaya çıktığını ifade etmesi, Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos

yaklaşımıyla örtüşür. Diyalogda Diotima, sanılanın aksine ‘Sevgi’nin (*Eros*) her zaman ince ve zarif olmadığını, tersine kaba saba, evsiz barksız, yalınayak ama babasına çeken tarafıyla hep güzelin, iyinin peşinde olduğunu aktarır. (Symposion, 203 d) *Eros*’un kaba-saba, evsiz-barksız tarifi Nietzsche’nin Dionysosçu durum tarifiyle de birebir örtüşür. *Eros*’un bu şekilde tarifiyle ilgili aktarılmaya değer diğer bir saptama da Haşlakoğlu’na aittir. Haşlakoğlu, sanatın özellikle modern dönem ve sonrasında, Diotima’nın betimlediği gibi kaba saba, yalınayak ve evsiz barksıza benzer bir yol izlediğini ifade etmiştir. (Oğuz Haşlakoğlu, Kişisel Görüşme, 2 Nisan 2015)

Diotima’nın, dolaylı olarak insan yaratisının temel dinamiği olarak ifade ettiği Sevgi (*Eros*), hakiki bilgiye (hakikat) yönelik tutkudur. Bu hakiki bilgi (hakikat) ölüm başta olmak üzere, gündelik hayatın ölüme karşı inşa ettiği yapay gerçekliğin de idrakini beraberinde getirmektedir. Bu kavrayış, Nietzsche’nin benzetmesiyle hiçbir avuntunun karşılayamayacağı bir korkunçluk yaratır. Bu korkunçluktan ortaya çıkan tiksintidir, Hamlet’i olanlar karşısında kayıtsız kalmasına neden olan. Bu çaresizlik (*Penia*) içinde kurtarıcı (*Poros*) olarak ortaya çıkar, sanat. Ama çaresizliğin ve çarenin aynı anda birbirlerini yok etmedikleri ayırım ve özdeşliğin ayırımında. Tragedyanın köklerinde, satir korolarında yaşanan esriklik anlarındaki gibi, insan yaratisının, tasavvurun yarattığı dünyalar, bu korkunçluğa çare olur. Bu bir anlamda eyleme geçmektir, hayatın günlük pratiklerinden öte, yaratılan düş dünyası içinde bir eylemdir bu. Hamlet’de olduğu gibi, hakikate ait olmayana karşı kayıtsız, hakikate doğru eylemle korkunçluğun sisli perdesinden kurtularak, hayata tutunmasını sağlayan sanattır. Sanatçı, bu bağlamda artık satirin, kırsal çobanın rolünü üstlenir.

Nietzsche’e göre, Apolloncu kültürün pençesindeki Yunanlı, Dionysosçu yanıyla, doğaya ait köklerini Satir’le deneyimlemiştir. Satir, insanın tözlerinin kaynağı, tohumlarının yeşerdiği simgeselliktedir. Evrimsel sürecin tüm dönüm noktalarına rağmen insan, köklerini Satir’de, onunla sembolleştirdiği doğada görmüştür kendini. Aynı zamanda yaratıyı temsil eden Satir, bu yaratım gücüyle ortaya çıkan sınırsız düş dünyasının esrikliğinde, kültürün tüm zorlayıcılığında sıyrılarak tanrıya kendini yakın görmüş, bundan büyülenmiştir. Nietzsche’nin, Schiller’den alıntıladığı şekliyle, tragedyanın esrik Satir korusu gerçek dünya ile insan arasında koruyucu bir duvar görevi görmüştür. Bir anlamda sanat, ölümü idrak eden insana yaşamı için koruyucu bir kalkan olmuş, yaşamak için imkan ve neden vermiştir. Sanat vasıtasıyla

anlaşılır olmuştur, *gerçek sanılan dünyanın üzerindeki yalancı süsler.*
(Nietzsche,1872,7)

2.3 Olma

Nietzsche'nin tragedyanın temel taşlarından biri olarak gördüğü satirler korosunun daha sonraları, koro olarak yeniden terkip edilişi, satirler korosunun bu anlamda taklit edilmesi şeklinde sahnelenmesidir. Nietzsche bu taklide rağmen Attika tragedyasının izleyicisinin orkestradaki korodan fiili olarak ayrılmadığını, izleyici ile koro arasında bir karşıtlık bulunmadığının altını çizer ve bu bağlamdaki seyircinin dünyayı seyreden anlamında ideal seyirci olduğunu öne sürer. (Nietzsche,1872,8)

Nietzsche'nin bununla yetinmeyip Yunan tiyatrosunun fiziksel yapısını detaylandığı aktarımında, izleyicinin, tıpkı Dionysos şenliklerinde yaşanan esrimelere benzer biçimde, kültür dünyasından ve toplumsal kimliğinden sıyrılarak, alışıldığı anlamıyla seyirciden öte kendini koronun bir üyesi olarak gördüğünü söyler. Tragedyanın ilkel aşamasındaki koro, Dionysosçu insanın kendini yansıttığı, bir anlamda kendine kurduğu sahne olarak düşünülebilir. Bahsettiğimiz sahne, sanatın icra edildiği mimari bir öğeden öte, insanın varoluş sahnesi, kendine kurduğu dünyadır. Nietzsche, söz konusu sahneyi sanatın en temel süreci olarak karşılar. Sözü edilen anlamıyla 'sahne' kurma insanın varlığını idrak edişi ekseninde, insanın öncül atalarının elinden çıkan mağara resimlerine de bir sahne kurma eylemi olarak karşılayan yaklaşımla örtüşür. Nietzsche düşüncesiyle derin paralellik taşıyan bu yorum ile ilgili detaylı tartışma incelememizin ilerleyen bölümlerinde yer bulacaktır.

Tragedya yazarı(şair, ozan) için bir varoluş sahnesi tasarlama bağlamında, konu ettiği karakterler ince ince, seçilerek kurgulanmış, bir araya getirilmiş özelliklerde değil, hayatın içinden, insan olma durumunun ta kendisidir. Şair üzerinden dile getirilen bu özellik esasında tüm sanatlar ve sanatçılar için geçerlidir. Nietzsche'e göre şairin bu bağlamda ressamdan tek farkı; sürekli yaşamaya, eylemeye devam etmesidir. (Nietzsche,1872,8)

Nietzsche'nin ifade ettiği bu bağdaşıklık, yani şairin, ya da tragedyada alışık olduğumuz biçimiyle aktörün, ressamla olan benzerliğini günümüz sanat alışkanlıkları içinde değerlendirmek güç görünmektedir. Bunun temel nedeni ressam ya da heykeltıraş gibi sanatçıların faaliyetlerinin, eylemleri zemininde değil de, yapıtları üzerinden değerlendiren bilindik yaklaşımdır. Oysa incelememizin

bu bölümüne kadar Nietzsche'den alıntılarla ifade etmeyi amaçladığımız gibi, insana özgü yaratıcı eylem, sanatsal bir ifadeden öte tüm insan faaliyetlerini kapsayan bir varlık meselesidir.

Sanat ve insan arasındaki ilişkinin, bahsettiğimiz bağlamda bir varlık meselesi olduğu üzerine Haşlakoğlu'nun , “Sanat Yapıtının Oluşum Sürecine Varlıkbilimsel Bir Yaklaşım” başlıklı çalışması, Nietzsche'nin temas ettiği zemin itibarıyla detaylı olarak incelenmeye değerdir. Haşlakoğlu incelemesine, öncül atalarımızın, diğer canlılara benzer biçimde yoğun hayatta kalma mücadelesi içerisinde, mağara resimleri yapma eylemlerini anlamaya çalışmakla başlar. İlk insanlar için bu eylem o kadar önemli olmuştur ki çizimleri yapabilmek (ve sonra da seyredilemek) için, karanlık mağaraları aydınlatıcı çeşitli yöntemler geliştirmek zorunda kalmışlardır. ‘Zorundalık’ olarak dile getirdiğimiz konu kendi alt metninde araştırmamızın sınırları dışına çıkan, farklı incelemelere değer niteliktedir. Zira teknoloji başta olmak üzere, insan zekâsının ürünü olan tüm gelişmelerin kaynağı, genel kabul gördüğü şekliyle hayatta kalma mücadelesinden öte, sanatsal eylemin nedenselliği çerçevesinde yeniden değerlendirilmelidir.⁵

Mağara çizimlerine Haşlakoğlu, duymaya alıştığımız şekliyle, bu çizimlerin yabani hayvanlar üzerinde hâkimiyet sağlamaya çalışan büyüsel etki gibi ‘neden’ odaklı bir yaklaşımdan öte, ‘nasıl’ yapıldıkları üzerinden yaklaşmıştır. Haşlakoğlu için ‘nasıl?’ sorusundaki ilk durak ‘çizgi’dir. Çünkü günümüz insanın aşına olduğu ‘çizgi’; doğada bulunmayan, soyut bir eleman olması bakımından ilk insanlar göz önüne alındığında son derece ilgi çekicidir. Nietzsche'nin, detaylandırarak aktardığımız düşüncelerine benzer şekilde, Haşlakoğlu da çizimlerin kendilerinden değil, bu çizimleri hayata getiren eylemin kendisine odaklanır. Zira çizimler üzerinden geliştirilecek her yaklaşım, eylemin kendisini değil de sonuçlarını ortaya koymaya yönelik, sosyolojik ya da antropolojik açıklamalar olacaktır. Böylece soru ilk halinden evrilerek, günümüz insanın son derece aşına olduğu ‘çizgi’nin altında yatan derin anlamların ‘ne’ olduğu üzerinde yoğunlaşır. İnsanın çizgi gibi doğada bulunmayan soyut bir öğeyi kullanarak bu çizgilerle farklı geometrik formlar oluşturması, Haşlakoğlu'na göre; çizgi çizme eyleminin temsiliyetinde gizlidir.

⁵ Mağara resimlerinden daha şaşırtıcı bir örnek Göbeklitepe'de diktirlerdir. Sanatı, insanın yerleşik hayata başlamasıyla tarihlendiren, kabul edilmiş görüşe karşın, Göbeklitepe'deki görkemli taş diktirler tarımın bile keşfinden önceki dönemlere tarihlendirilmiştir.

Özünde, insanı, insan yapan bu temel yeti; soyut ilkelerle somut sonuçlara ulaşabilmeyi işaret eder.(Haşlakoğlu, 2005, s.15) İnsanın söz konusu yetisi, resmetme eyleminin yanında, matematik gibi formel bilimlerden, mimari ve teknoloji gibi tasarım temelli tüm faaliyetlerin ortaya çıkışına imkan vermiştir. Haşlakoğlu, çizgiden yola çıkarak ulaşılan sonuçlar çerçevesinde tasarım yeteneği olan diğer canlıların, insana özgü olarak dile getirilen bu yetiye sahip olup olmadığı sorusuna yoğunlaşır ve petek yapan arı örneğini inceler. İlk bakışta mühendislik ve tasarım söz konusu olarak görülen arı peteklerinin benzer daha doğru ifadeyle rutin yapısı, belli bir sınıra kadar soyut ilke kullanan arının, hep aynı şeyi yapmasında tasarımdan öte içgüdülerinden faydalandığını göstermektedir. İnsan için bu özelliğin bir yeti olarak dile getirilebilmesi, insanın soyut ilkeyi kullanımında yaratıcı olması, yani değişken, çeşitleyici ve özgür davranabilmesindedir. Özgür bir tasarım yetisinden yoksun arının, peteğine, mühendislik bir tasarım gibi bakılmasını; Haşlakoğlu, *antropomorfik* (insan bakışlı) bir metafor olarak değerlendirir. Bu bakımdan tasarımın temelinde yer alan çizgi çizibilme yeteneği, doğadaki canlılardan sadece insana has bir özelliktir. Soyut ilkeleri, somut sonuçlara dönüştürebilme yeteneği, insanın kendisinin ve çevresinin farkında olmak yönünden doğadaki diğer canlılardan daha ileri seviyede olduğunun da kanıtı niteliğindedir. Diğer tüm canlıların çoğu zaman kendilerine hayranlık verici yeteneklerine içgüdüsel olarak mecburlarken, insanın istediğini, istediği şekilde yapabilmesi anlamında çizgi bir simgesellik taşımaktadır. Öyle ki çizgi ile her şey yapılabilir ve resim, başlı başına bir idrak olarak, yine ancak sembol bağlamında anlaşılabilir. Haşlakoğlu bu durumu şu şekilde açıklar;

“Duyusal izlenimler, en baştan itibaren, farkındalığın insana özgü idrak denilen o özel biçimine sahip olarak sembolik bir anlam taşırlar, çünkü her türlü duyusal izlenim esasen bir bilinç etkinliği olmakla, öncelikle anlamlandırma yoluyla kavranır ve böylece iç yaşantının bir parçası haline getirilir. İdrak etme; algı, düşünce, hayal kurma, duygu gibi etkinliklerde en baştan itibaren zorunlu olarak içkindir. Bu anlamda, insanın diğer canlılardan kendisini ayıracak derecedeki kendisini idraki, dil dediğimiz simge ve işaret kullanımının sonucu değil, dili geliştirmesinin nedeni ve çıkış noktasıdır.” (Haşlakoğlu, 2005, s.17)

Haşlakoğlu, bu şekilde ifade ederek, idrakin her şeyden önce idrak edenin kendisini idrak etmesi ön koşulu zorunlu olduğu sonucuna varır ve kabul edildiği şekliyle çizgi, işaret, resim evrimsel sıralamasında giden bir yaklaşımın, idrakin en yalın ve temel ifadesi olan çizginin önemini ıskalamak olarak görür. Bu temelde sembol de her hangi kavramı uygun olan duyuşsal bir karşılıkla temsil eden ve resmeden ile resmedilen arasındaki ayrılmaz birliğı kendinde barındıran, işaret etme yetisidir.⁶

Mağara resimlerini hayata getiren ve daha önce çizgiyle hiç karşılaşmamış öncül atalarımızın yerine kendimizi koyup düşündüğümüzde, bunu yaparken diğer canlılardan farklı seviyede bir farkındalıkla kendimizi aradığımız dolayısıyla kendisinin özel biçimde farkında bir bilinç varlığının, farkında oluş durumunu somutlaştırma ihtiyacı olduğu görülecektir. Yetişkin olmayan insan olarak bebek bu duruma iyi bir örnektir. Bebeğin kendini ve çevresini tanımak için bedeninden başlayarak giriştiğı keşfetme heyecanı, mağara duvarlarına söz konusu çizimleri yapan insanlarınkiyle örtüşür. Yaptığının neyle sonuçlanacağını bilmeyen bebek gibi mağara insanı da eyleminin idrakine anbean deneyimleyerek sahip olur. Haşlakoğlu'na göre bu durum çağı ve dönemi ne olursa olsun her sanatçının sanatsal eylemindeki, somutlaştırmak yoluyla esasında kendini tanımak ve bilmek yönünde temel tutkudur . (Haşlakoğlu, 2005, s.18) Bu durumda çizgi, artık başlı başına bir anlam taşımaya başlamıştır. Çizgi artık resmedilenden öte resmedenin böylelikle kendisi olur, hiçbir sınır tanımadan her şeyi biçimlendirebilme yetisini temsil eder. Hatırlanacağı gibi Nietzsche'nin tanrısal yaratıcılığı kendinde deneyimleyen insanı 'sanatçı değil, sanat yapıtı' olarak değerlendiren benzer ifadelerine önceki bölümlerde yer vermiştik. Söz konusu yaratıcı yeti, çizgiyi çizenin tıpkı kendi yansımasını aynada seyrederek gibi hayretle izlemesine neden olur. Haşlakoğlu bu hayretin nedenini, çizenin ;*"kendisinin örtük olarak sahip olduğu idrake şimdi açık biçimde sahip olması"* (Haşlakoğlu, 2005 s.18) olarak gösterir.

İmgelere insan yaşamı boyunca yüklenen anlamlar, insanın çocukluğundan itibaren hazır bulunmazken, resmedenin varlığı resmedilen her şeyde bir ön koşul olarak mevcuttur. Bu nedenle öncül atalarımız için (belki çocuk için de) resmedilen şey, resmedene ait olmuş olacaktır. Bazı yabancı kültürlerde, fotoğrafa yönelik karşı duruşun, fotoğrafı çekenin, fotoğrafı çekilen kişinin ruhuna sahip olacağı korkusunda

⁶ Sembolün bu bağlamda detaylı incelemesi için: Haşlakoğlu,O. (2014) "Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi", *Mavi Atlas*, 3/2014, s.79-86.

yattığı ve bu korkunun varlıkbilimsel bir kökenden ileri geldiği bu anlamda düşünölmeye değerdir. Modern insanın resmedenle resmedilen arasındaki bu varlıkbilimsel köken bağıını artık unutmuş olmasından dolayı, bunun farkında olan yabancı insanın bu korkusu ona tuhaf gelecektir. Yabancı zihin için bu, bizim bugün gerçek dediğimiz her şey gibi gerçektir. Dolayısıyla “ *resmetme aslında resmedeni resmeder ve resmettiği her şeyi de bu sayede onun bir parçası kılar*” (Haşlakoğlu, 2005, s.19) Bu bağlamda sanatsal eylemin kökeninde yatan kendini ‘bilme’ tutkusu, yapma yoluyla esasen ‘olma’ amacı taşımaktadır. ‘Olma’ bağlamıyla gerçekleşecek oluş beraberinde kalıcılığı da duyumsatacağı için bir anlamda ölümsüz olmaya yönelik istencin doyurulmasını sağlayacaktır.

Haşlakoğlu vardığı bu sonuçlar neticesinde, insanın kalıcı olma isteğı ile çizgi arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Bir ilke olarak çizenin, çizdiği vasıtasıyla hayret içinde kendini izlemesi, çizginin biçimden bağımsız bir anlama bürünmesine zemin hazırlar. Bu da kalıcı olma ve biçim arasında bir ilişkinin meydana gelmesini doğurur. Çizen için çizgi, kendisini idrak etmesinin yanında mevcut potansiyelinin de anbean idrak edilmesini beraberinde getirmektedir. Potansiyelin bu vasıtayla deneyimlenmesi sanatsal eylemin de özünü teşkil eder, zira insan neler yaratabileceğinin bu şekilde farkına varır. Bu farkındalığı yaratan çizimin ne olduğu, doğadan alınıp alınmadığı önemli değildir artık. Bu nedenle “...denilebilir ki sanılanın aksine, hayvan imgelerinde başat olan eğilim onlara hakim olma isteğı değil, onlarla bütünleşmiş, birlik halindeki resmedenin idrakinin bir ifadesidir.” (Haşlakoğlu, 2005, s.22) Nietzsche’nin, Apollon ve Dionysos sembolleriyle ifade etmeye çalıştığı, insan bilincinin doğayla olan ilişkisi esasen bu bağlamda kurgulanır. Resmeden insan; bir anlamda kendinin ölümlü olduğunu da, kendisine nazaran değişmeyen doğanın, değişen görüntüleri çerçevesinde, ama değişmeyen bir birlik içinde idrak eden, böylece resmettiğı sayesinde kendini ölümsüzlüğe yakın hissedendir. Dolayısıyla aslında resmeden insan örtük olarak kendisini, yani portresini resmederek esasen bir iz bırakır. Bıraktığı iz, aslında kendisi olarak, kendi kalıcılığıdır.

Haşlakoğlu, sanat yapıtını da ifade etmeye çalıştığımız şekilde ‘olma’ bağlamı temelinde incelemeyi dener. Sanat yapıtının ‘olma’ temelli incelemesinde, bir sanat eserine baktığımızda karşımızda sadece yapılmış, bitmiş bir yapıt mı görürüz? yoksa yapıt, dile getirdiklerimiz çerçevede doğrudan yapanın bir yansıması mıdır? sorusu

sorulduğunda, ‘yansıma’ fiili *mimesis* kavramını karşımıza çıkarmaktadır. Bir şeyin taklidi, benzeri anlamındaki eski Yunanca bu kavram, daha çok sahne sanatları ile özdeşleşmiş ama esasında tüm sanatsal eylemler için geçerliliğini koruyan niteliktedir. Kavramın temsil yanı açındığında, sanatsal gerçekliğin, asıl gerçekliği temsil eden bir taklidi, öykünmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu itibarla *mimesis*, ‘bir şeyin temsili’ olması bakımından bambaşka bir gerçeklik boyutuna kapı açar. (Haşlakoğlu, 2005, s.26)

Mimesis kavramı sahne sanatları göz önüne alınarak düşünüldüğünde, aktörün yapıtı kendisidir, çünkü yaratımı bedeninde hayat bulmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde aktör gitmiş, bedenini kullanarak hayat verdiği karakter artık karşımızdadır. Haşlakoğlu bu durumu ‘bürünmek’ olarak ifade eder, zira aktörün oynadığı rolü taklit ettiğini söylemek yanlış olmasa da eksik ve yüzeysel kalacaktır. (Haşlakoğlu, 2005, s.26) Önceki bölümlerde ifade edildiği şekliyle nasıl çizgi, çizenin kendi farkındalığının bir sembolüne dönüşüyorsa, bu durum çizgiyi, çizenin *mimesis*’i halini getirmektedir. Belirtildiği gibi, çizgiden meydana gelen biçimin dışsal bir formun taklit veya temsili olarak kabul eden bilinen yaklaşıma karşılık *mimesis*’in gerçekleşmesi için içsel bir *mimesis* ön koşulunu, çizgi sağlar. Haşlakoğlu, mağara resimlerini yapan öncül atalarımızda kendini idrak ile meydana gelen ‘hayret’ duygusunun kaynağını bu içsel *mimesis*’e bağlamıştır. *Başka bir deyişle, insandaki hayretin kaynağı aslında insanın kendi varlığından hayrete düşmesidir.* (Haşlakoğlu, 2005, s.26) İlk bakışta aktörün oynadığı rolde, ortada resim gibi elle tutulur bir yapıt olmamasından dolayı bu içsel *mimesis* söz konusu değilmiş gibi görünse de, aslında aktörde ortaya çıkan durumun çizgiye bile kaynaklık ettiğini söylemek mümkün olacaktır. Yaratıcı eyleme yönelik bu özellik daha önce alıntıladığımız şekliyle Nietzsche’nin “*sanat yapıtına dönüşmek*” olarak ifade ettiği görüşüyle kesişme halindedir. Çizgiye kaynaklık eden olarak ifade ettiğimiz, aktöre ya da rol yapma eylemine has bu özelliği açıklamak için bu bağlamda aktörlüğün ne olduğunu derinlemesine incelemekte fayda olacaktır.

2.4 Bir Sahne Olarak Dünya

Yunanca'da, oyuncu anlamına gelen *hupokrites* kelimesinin etimolojik kökeninde 'oyuncu' karşılığı bulunmasa da, Türkçe'de 'altta' anlamına gelen 'hupo' ve 'ayırt etmek' olarak karşılığını bulan 'krites' kelimelerinden oluştuğunu daha önceki bölümlerde Haşlakoğlu'nun ilgili incelemeleri zemininde ifade etmeye çalışmıştık. Hatırlanacağı gibi *hupokrites*'in etimolojik ve Antik Yunan kültüründeki anlamı çerçevesinde aktörlük fiilinin ayrımda duran olarak, sadece farklı duygu durumlarının sınırında değil, bilincin sınırları ile insanın doğaya ait özünün sınırları arasında, bir ara alanda konumlandığını belirtmiştik. Aktör için bir ara alan anlamında sınır, aynı zamanda söz konusu sınır çizgisini ifade eder. Çizgiyle olan bağdaşıklık aktör için de bu noktada görünür olmaya başlamaktadır. "Öyle ise" diye ifade ediyor Haşlakoğlu; "*her şeyden önce insan, çizen sıfatıyla sembolü olan çizgiyi kendisinde bir 'sınır' olarak taşıyor, ya da daha doğru bir ifadeyle, bizzat insan aslında bu 'sınır' olmakla ya da bu 'sınırdaki' durmakla insan oluyor.*" (Haşlakoğlu, 2005, s.27) Önceki bölümlerde, çizginin insanın kendisi dışındaki dünyayı anlamak ve buradan hareketle kendini de idrak edebilmesindeki çizimin önemi, bu defa aktörlük eylemiyle de aynı noktada kesişmiştir. Bu anlamda aktör olmak aslında insan olmakla özdeş, varoluşsal bir kökene temas eder. Aktörlük sanatı zemininde ortaya konan bu insanlık durumu, ressamın çizgi kullanarak gerçekleştirdiği iz bırakma eyleminin, bu kez adeta insanın kendi bedeninde ortaya çıkışıdır. Çizgi, iz ve arada bulunma anlamında sınır olarak ifade edilen sanatsal eylem, söz konusu olduğu karşıtların birliğinde ama yine bu çizgi sınırının ayrımla gerçekleşebilmektedir. Bu birlik ve ayrım sanatsal eylemin bir mücadeleye dönüşmesine ve bu mücadeleden doğan bir gerilime neden olmaktadır. Varlıkbilimsel çerçevede ele aldığımızda bu mücadelenin alanı, insan olarak ortaya çıkmaktadır. Bu mücadelenin mekanının insan olduğuna sanatsal anlamda en iyi örneğin tragedya olduğu aşikardır. Tragedya kahramanı, tıpkı tiyatronun simgesi durumundaki gülen ve ağlayan maskede bahsettiğimiz karşıt ruh hallerinin, değerlerin mücadelesinde iyiyi, yanlış tecrübe ederek deneyimler. Söz konusu bu deneyimler sürecinde çekilen acı ve ızdıraplar sonucunda kahraman iyi olanı ortaya çıkararak bir anlamda adaletin yerine gelmesini sağlar. İfade ettiğimiz şekilde, insanda meydana gelen 'var' olmaya yönelik bu mücadele, önceden ifade ettiğimiz biçimde Nietzsche'nin insan olmanın travması olarak dile getirdiği ve Hamlet

üzerinden örneklediği durum ile büyük ölçüde örtüşür. Hatırlanacağı gibi Hamlet deneyimlediği olaylar neticesinde Nietzsche'nin ifadesiyle 'şeyler'in özüne vakıf olmuş ve onları tanımıştır. Nietzsche'nin Hamlet örneğiyle, insan olmanın bu varoluşsal travmalı doğasına rağmen hayata tutunabilmesi; karşıtların birliğe kavuştuğu alan olan, sanat ile mümkün olabilmiştir. "Tragedyanın Doğuşu"nda tartışılan sanatın hayat bulabilmesi, Nietzsche'nin sembolleştirerek ifade ettiği gibi Apolloncu ve Dionysosçu ara zemininde bulunmakla doğrudan ilişkili, bu iki farklı alanın arasında, birlik içinde ama aynı zamanda ayırımında bulunma nedeniyle oluşacak gerilimle mümkündür.

Nietzsche'nin, sanatı ontolojik olduğu kadar bir anlamda tarihsel bağlamda da yapılandırmayı denediği "Tragedyanın Doğuşu" metnini zemin alarak başladığımız incelememizde geldiğimiz nokta, tragedya gibi günümüz sahne sanatlarıyla ilişkilendirilen fiilin merkezinde yer alan aktörün, şimdiye kadar söylediklerimiz çerçevesinde sanatsal eylemdeki konumunu derinlemesine irdelemeyi de beraberinde getirmiştir. Aktörün sanatsal eylemdeki konumu, sadece sahne sanatları için değil, önceden ifade ettiklerimiz çerçevesinde sanatsal eylemin özünü anlamak için de gereklidir. Haşlakoğlu, aktörün rol yapma eylemini, bahsettiğimiz çerçevede irdelemeye her zaman ki gibi bir soruyla başlar. Ahmet isimli bir oyuncu sahnede Hamlet karakterini canlandırırken düşündüğümüzde sahnedeki kimdir? Ahmet mi? Hamlet mi? Rol yapma eylemini, varlıkbilimsel zeminde tartışan bu sorunun devamı yeni açılımları da kaçınılmaz kılar. Hamlet gibi görünse de, oyuncu Ahmet rol yapmayı o an bıraksa sahnede Hamlet'ten söz etmek mümkün olamayacaktır. Haşlakoğlu, tartışmasına şu şekilde devam eder.

"Gerçekten de Ahmet oldukça sahnede Hamlet olacaktır, bu durumda Ahmet doğrudan sahnede Hamlet olmuş olmuyor mu? Bu açıdan oyuncunun rolüyle söz konusu bir özdeşleşme ilişkisi oyunculuk için zorunlu görünüyor. Dahası bu özdeşleşme olmadan bizim sahnedeki karakterden etkilenmemiz de mümkün görünmüyor. Bu nedenle, kötü bir oyunculukta, her şeyden önce seyircinin oyundan etkilenmesini engellediği için estetik bir eleştiriden daha fazlası söz konusu. Ancak, diğer taraftan bu özdeşlik için gerekli koşul, ilginç biçimde temel olarak Ahmet'in canlandığı karakter olan Hamlet olmamasına dayanıyor. Başka bir deyişle, Ahmet'in Hamlet'i

canlandırabilmesi için gerekli özdeşlik için temel olarak ondan ayrı olması gerekiyor.” (Haşlakoğlu, 2005, s.30)

Haşlakoğlu'nun örnekleyerek belirttiği şekilde oyuncu Ahmet'in esasında Hamlet olarak başarısını, onunla özdeşlik içinde ama kendisi kalarak yakaladığı açıktır. Bu durum tiyatronun simgesinin maske oluşunu da açıklar niteliktedir, oyun bittiğinde maske çıkmış, rol bitmiş, oyuncu artık kendisi olmuştur. Maske onu takan bir oyuncu olduğu sürece vardır, ama maskeyi takan oyuncu, o maske değildir. Haşlakoğlu, aktörün Yunanca'da *hupokrites* ismi ile anılmasını bu ayırmda duran yanıyla, yani maske ile kendi arasında, aynı anda ikisi olarak, ama o veya bir diğeri olmayarak yapabilmesi olarak açıklar. Bu anlamda *mimesis*; oyunu oynayan, yani rolü yapan olarak aynı, ama rol yapma eylemi itibariyle ayrı oluşunu ilke olarak tanımlamaktadır. (Haşlakoğlu, 2005, s.31)

Aktörün rol yapma eyleminin açıklamasında, varlıkbilimsel zeminde insanın 'olma' bağlamında Nietzsche'nin tanımladığı ilkelerle pek çok noktada kesişme görülür. Hatırlanacağı üzere, Nietzsche'nin tragedya çerçevesinde detaylandırdığı sanatsal eylemin, insan olma durumuyla olan derin bağlarını ifade etmeye çalışmıştı. Aktörü rol yapma eyleminin bu bağlamdaki önemi, Nietzsche'nin tragedyanın esası niteliğindeki satirler korusu ile seyirci arasındaki ilişkiyle örtüşür. Haşlakoğlu'nun aktör için bir nevi metaforlaştırdığı 'arada bulunma' durumu, Nietzsche'nin Attika tragedyasının izleyicisinin orkestradaki korodan fiili olarak ayrılmadığı, izleyici ile koro arasında bir karşıtlık bulunmadığına yönelik ifadeleriyle kesişir. Nietzsche'nin 'ideal seyircilik' olarak ifade ettiği durum, tıpkı Ahmet ve Hamlet örneğinde ifade bulduğu şekliyle birbirlerinden ayrı, ama aynı zamanda özdeş oldukları bir konumu beraberinde getirir.

Tragedyanın en temel şeklinde seyirci, sahnedeki (*orhistra*) korodan fiziksel olarak ayırmda olduğunun farkındadır. Seyirci izlediğinin etkisiyle Nietzsche'nin 'Dionysosçu esrime' olarak ifade ettiği şekilde, kendini koronun üyesi olarak duyumsamaya başlar. Seyircide meydana gelen bu etkiyle, seyirci ile koro arasındaki mesafe yok olurken, seyirci sahnedekiyle kendini birlik halinde duyumsamaya başlar. Ahmet, Hamlet örneğinde olduğu gibi, seyirci ve koro ayırmda ama özdeş bir duruma gelir. Sanatsal eylemde fail, yani sanatçı için söz konusu olan, eylem sırasında kendini izleme, idrak etme durumu bu kez oyuncu ve seyirci arasında

oluşur. Bu bağlamda seyircinin sahnede izlediği artık kendisidir. Haşlakoğlu'nun çizgi ve çizen hakkındaki ifadelerine benzer biçimde, çizenin eyleminde kendini çizmesindeki gibi, sahnede oyuncunun yarattığı, onu izleyen seyircinin kendisi halini alır. Tragedyayı (oyun), dolayısıyla koroyu (aktör) izleyen seyircide meydana gelen bu etkileşim, esasında *katharsis*'tir. Öncelikle Platon (Politeia, 435b) tarafından dile getirilen *katharsis* kavramının günümüz sahne sanatlarıyla özdeşleştirilmiş biçimi, Platon'un öğrencisi Aristoteles tarafından yapılandırılmıştır. Araştırmamızın *katharsis* kavramı ile ulaştığı bu bölüm, tüm incelememiz için dönüm noktası niteliğindedir. Zira *katharsis* kavramı zemininde tartışacağımız Aristoteles düşüncesi, yalnızca sanat alanında değil, aşına olduğumuz anlamıyla Batı kültür ve düşüncesinin üzerine inşa edildiği temel zemin ve anlayışı da ifade etmektedir.

2.5 Aristoteles Düşüncesinde *Katharsis*

Dile getirdiğimiz gibi *katharsis* kavramına temasımız nedeniyle ele alacağımız Aristoteles düşüncesinin, sadece sanat ile ilgili bölümleri bile Batı kültür ve düşüncesini etkileyen temelleri özetleyebilecek niteliktedir. En yalın ifadesiyle 'güzel' gibi estetik çerçevede değerlendirildiğinde yalnızca sanatla ilişkili gibi görünen bu kavram, hak ettiği gibi düşünsel zeminde ele alındığında insanı temelden değerlendiren, varlıkbilimsel bir alan kazanacaktır. Bu bağlamda Aristoteles'in sadece 'güzel' hakkındaki fikirleri bile tüm bir Batı düşüncesini temelden yapılandıran etkileri gözlemlemek bakımından yeterli olacaktır. Yine 'güzel'den örnekle hocası Platon ile Aristoteles düşüncesi arasındaki farklılığı gözlemlemek mümkündür. Platon için güzel *ideasının* varlığı şeylere güzel diyebilmemizi sağlarken, Aristoteles için sanat eserlerinin varlığı nedeniyle güzellik kavramından bahsedebiliriz. (Tunalı, 1983, s.7) Aristoteles'in kendi örneğiyle, normalde tiksinti duyacağımız hayvan veya cesetler, yetkinlikle tamamlanmış bir resim haline geldiklerinde hoşlanıtı uyandıracaktır. Platon ve Aristoteles'in 'güzel' kavramı üzerinden dile getirdiğimiz örnek, idealizm ve materyalizm olarak kabul görmüş iki düşüncenin ayrışım noktalarını göz önüne sermektedir. Aristoteles'in sanat hakkındaki düşüncelerinin kapsamına, Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" isimli eserinde olduğu gibi yine tragedyaya zeminde kaleme alınmış "Poetika" başlıklı eserinde karşılaşıyoruz.

İncelememizin başından itibaren yapılandırdığımız Nietzsche ve Haşlakoglu'dan alıntılılarla desteklemeye çalıştığımız yaklaşıma karşıt ifadeler, Poetika'nın ilk cümlelerinde kendini göstermeye başlar. Öyle ki Aristoteles, Poetika isimli eserine şiir sanatının ne olduğu ve başarılı bir şiirin nasıl olması gerektiği sorusuyla başlar. Bu başlangıç sorusundan da anlaşılacağı gibi Aristoteles düşüncesinin sanatı ele alış biçimi sanatsal eylemin kendisinden değil, ürün, daha doğru ifadeyle; yapıt üzerinden temellendirilmiştir. Zaten bu sorunun Aristoteles için özü, şiirin başarılı olabilmesi için konunun ne şekilde işlenmesi gerektiği üzerinedir.

Aristoteles, *mimesis* kavramını, önceki bölümlerde karşısında durduğumuz ve 'genel kabul görmüş' olarak ifade ettiğimiz şekliyle salt bir taklit eylemi olarak değerlendirmektedir. Öyle ki Aristoteles sanatı, taklit etme araçlarının, taklit edilen nesnelerin ve taklit tarzı ile farklı kategorilere ayırır. (Poetika, 1447 a3) Aristoteles tarafından başta sadece epos, tragedya, komedy gibi sanatlara atıfta bulunularak ortaya konulan ayırımın plastik sanatları da kapsadığı, taklit etme araçları arasında rengin de dile getirilmesiyle anlaşılır. Buna karşın, Aristoteles'in detaylı biçimde ele aldığı ve tüm sanatları bünyesinde barındıran, dolayısıyla Aristoteles'e göre ifade ettiği tüm taklit araçlarını kullanan sanat, tragedyadır. (Poetika, 1447 b6) Aristoteles düşüncesi, incelememizin, sanatsal eylemin temelini tragedya zemininde ifade etmeye dayalı metoduyla bu bakımdan örtüşür.

Aristoteles, Poetika'nın ikinci bölümünün hemen başında; sanatçıların eylemde bulunanları taklit ettikleri saptamasını yapar. Eylemde bulunanların iyi ya da kötü olabileceklerini ve insanların ahlaksal özelliklerinin iyi-kötü karşıtlığıyla ortaya çıktığını ifade edişiyile (Poetika, 1448 a1), Aristoteles'in eylemin taklidiyle başta insan yaşamındaki eylemi esas aldığı düşünülse de, kastedilen eylemin ne şekilde temellendirildiği ilerleyen bölümlerde açıklık kazanmaktadır. Taklide esas eylem, yaşamın içindeki insanın değil, öyküyü yazan ozanın karaktere uygun gördüğü eylemdir. Çünkü Aristoteles'e göre tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür. (Poetika, 1450 a11) Bu nedendir ki Aristoteles, karaktere dayanmayan tragedya olabileceğini, ama öyküsü olmayan bir tragedyanın mümkün olamayacağını iddia eder. Böylece Aristoteles, öyküyü yani yazılmış, tamamlanmış ve ortaya konulmuş metni, tragedyanın en temel ögesi haline getirir. Öyle ki kendi deyimiyle; karaktere, yani aktörün fiiline bile ihtiyaç duyulmayabilir.

Aristoteles'in öyküyü esas alan tragedya yapılandırması, onun sanatsal düşüncesinin yaratıcı eylemin kendisine odaklanan bir anlayıştan öte, yapıt zemininde oluşturulduğunu göstermektedir. Aristoteles yaratıcı eylemi o denli göz ardı etmeye meyillidir ki, sanatsal eylemin temeli olarak gördüğü tragedyayı ölçülü, ağırbaşlı, başı, sonu ve uzunluğu belirli olan bir eylemin taklidi olarak ifade eder.(Poetika 1449 b2) Bu düşünce daha önce Haşlakoğlu'ndan alıntılanarak örneklediğimiz, arının mükemmele yakın geometrik formda petek yapabilme yetisinin, soyut ilke kullanımı bakımından insanın yaratıcı eylemine paralel, ama rutinliği bakımından ayrışan fiilin kavrayışta aynısıdır. Aristoteles, arıya peteği yapabilmesini sağlayan içgüdü adını verdiğimiz yetiye benzer biçimde, tragedyayı, dolayısıyla ozanı, metin (öykü) bağlamında çeşitli metotlarla sınırlar. Böylelikle Aristoteles, ozanın tam da sanatçı vasfını kazandığı yaratıcı eylemini deyim yerindeyse ondan çekip çıkarır. Aristoteles'in tragedyayı, dolayısıyla sanatı bu şekilde yapılandırmasındaki temel neden; tragedyanın ödevinin, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek (Poetika, 1450 a2), olarak tanımladığı *katharsis*'tir. Daha önce de ifade etmeye çalıştığımız gibi, Aristoteles'in tragedya zemininde şekillendirdiği sanat düşüncesi, her aşamasıyla tamamlanmış, şekillenmiş yapıt üzerinden hareket eden bir anlayışın izlerini taşır. *Katharsis* kavramını ele alış biçimi de bu yöndedir, zira ruhun tutkularından temizlenmesi olarak anladığı *katharsis*'in hayata gelebilmesi, bir eylemden ziyade bir seyirci ön koşuluna bağlıdır. Ama bu seyirci Nietzsche'nin ifade ettiği gibi sahnedeki trajik koroyla özdeşleşen ya da Haşlakoğlu'nun iz bırakma fiiliyle kavramlaştırdığı, yapanın kendini aynı zamanda izleyerek idrak edişinden farklı bir yapıda, günümüzde alıştığımız şekliyle, yapan ve bakanın birbirlerine tamamen farklılaştıkları yapıdır. Aristoteles, yapıt odaklı, eylemin bu bakımdan önemsizleştiği söz konusu yaklaşımını o kadar ileri götürür ki, örneğin sahne dekorunun tragedyanın amacı olan arınmayı yaratma bakımından yeterli olabileceğini ileri sürer.

Oğuz Haşlakoğlu, *katharsis* kavramının Platon düşüncesindeki yeri ve bu kavramın Aristoteles düşüncesinde Platon'dan ayrıştığı noktaları, "*Techne in Plato's Thought*"⁷ başlıklı incelemesinde, ilgili bölümde tartışır. Haşlakoğlu, Aristoteles'in *katharsis* kavramından ne anladığını araştırmak için, kelimenin anlamını kendi içinde

⁷ Haşlakoğlu,O.(1999) *Techne in Plato's Thought*,Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi.

ele almaktansa, tragedya zemininde inceleme yöntemini tercih etmiştir. Daha önce dile getirdiğimize benzer şekilde, Aristoteles'in *katharsis* ile ilgili düşüncelerindeki temel kırılmanın, *katharsis*'i tragedyanın temel ödevi olarak konumlandırmasında yaşandığını ifade eder. (Haşlakoğlu, 1999, s.78) Öte yandan Aristoteles'in tragedya esasına bakışını en belirginleştiren ifade, tragedyanın bir fiilin *mimesis*'i, yani taklidi olduğuna yönelik temel açıklamadır. Aristoteles, 'karakter' (*ethos*) ve 'idrak'a (*dianoia*) 'fiil' (*praxis*) zemininde ve tamamlayıcı öğeler olarak tragedyada yer vermiştir. Bu nedendir ki Aristoteles'e göre, karaktere dayanmayan tragedya olabilirken, 'öykü'den (*muthos*) yoksun tragedyadan bahsetmek mümkün değildir. Bu da öyküyü (dramatik kurgu, tertip) tragedyanın esası ve temel ilkesi (*psukhe*)⁸ haline getirmiştir.

Haşlakoğlu, Aristoteles'in öyküyü (*muthos*) tragedyanın *psukhe*'si olarak ele alan yaklaşımının, kendi düşüncesindeki *psukhe*'nin, Platon düşüncesinde temellendirildiğinden çok farklı olduğunu ortaya çıkardığını ifade eder. (Haşlakoğlu, 1999, s.78) Neticede yazılı bir metin biçimindeki öyküye, büyük ölçüde insana özgü esas ve temel teşkil eden *psukhe* kavramının yüklenmesi, Aristoteles'in bu kavramı farklı değerlendirdiğini göstermektedir. Böylece Aristoteles, tragedyanın araçlarına ve etkilerine odaklanarak, tragedyanın *mimesis* esasının seyirciyi eyleme çağırarak olduğu gerçeğinden uzaklaşmaktadır.

Tragedyanın *mimesis* çerçevesinde incelemesini önceki bölümlerde ifade etmiştik. Bu anlamda tragedyada rol alan aktörün *mimesis* ekseninde bir ayırmda duran olarak konumu, yine Haşlakoğlu incelemesinden alıntılarla dile getirilmişti. Hatırlanacağı gibi aktörün ayırmda duran, sınır teşkil eden ama aynı zamanda bu sınırdaki oluşla, iki ruh hali arasında özdeşlik oluşturan *mimetik* konumunu Haşlakoğlu'nun, günümüzde tiyatronun sembolü durumundaki gülen ve ağlayan maske mecaz örneğiyle dile getirilmişti. Maskenin bu sembol ifadesi, Aristoteles tarafından da değerlendirilmiş, ama verdiğimiz örnekten farklı olarak, bir teknik öge çerçevesinde ele alınmıştır. Aristoteles, gülen maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla ağlayan ve acı

⁸ *Psukhe*, Platon felsefesinin temel olduğu kadar, en derin ve açıklanması zor kavramdır. İncelememiz boyunca Haşlakoğlu'ndan alıntıladığımız tüm ifadelerin zeminini teşkil etmesi nedeniyle kaçınılmaz olarak dile getirdiğimiz bu kavramı açıklamaya çalışmak araştırmamızın sınırları dışındadır. İnsan ile ilgili tüm düşünsel faaliyetlerin esası olarak yetersiz bir ifadeyle özetleyebileceğimiz bu kavram ile ilgili ayrıntılar için Oğuz Haşlakoğlu'nun "*Techne in Plato's Thought*" başlıklı inceleme metnine başvurulabilir.

veren ifadesi olmadığını iddia eder.(Poetika, 1449 b1) Maske bu yönüyle ifade etmeye çalıştığımız *mimesis* kavramının, Aristoteles düşüncesindeki *mimesis* kavramıyla ne derece ayrıldığını net şekilde özetlerken, esastan yaşanan bu ayrımın *katharsis* kavramına da sirayet etmemesi mümkün değildir. Bu bakımdan Aristoteles tragedyayı formülize etmeye çalışırken, tragedyanın temel varlık amacından uzaklaşmıştır. Haşlakoğlu, Aristoteles'in ileri sürdüğü gibi, tragedyanın amacının seyircide bir takım rahatlama ve arınma yaratabilmek olsaydı, oyunun uyandırdığı eyleme geçme çağrısını kavrayamadan seyircinin oyundan çıkmış olacağını ifade eder. Bu yaklaşıma göre “*bir oyunun oyun oluşunun asıl amacı; seyircisini oyunun özünde yatan eyleme çağırmasıdır.*” (Haşlakoğlu, 1999, s.78) *Katharsis*'in asıl anlamı da seyirciyi eyleme çağıran bu etkidir. Zaten Nietzsche'nin Dionysosçu esrime olarak adlandırdığı tragedyanın en temel etkisi de bu eyleme çağrıdan başka bir şey değildir. *Katharsis*'in seyircide bu etkiyi yaratabilmesi, aktörde meydana gelen *mimesis*'in seyircide de ortaya çıkmasına bağlıdır. Buraya kadarki ifadelerle bile belli olduğu şekilde, Aristoteles'in, aktörün yaptığı taklitle sınırladığı *mimesis*'in seyirciyi eyleme çağırmak şöyle dursun, deyim yerindeyse haz ve rahatlama yaratan bir *katharsis* etkisiyle koltuklarına daha fazla çivilenmelerini tragedyanın asıl başarısı olarak görmüştür.

Aristoteles'in çirkin ve kusurlu olarak nitelediği gülen maske: komedyaya, acı veren yanıyla ağlayan maske: tragedyanın, birbirine karışamayacağına yönelik ifadesi, Platon'un Şölen (*Symposion*) diyalogunun çoğu zaman gözden kaçmış bir bölümünü akla getirir. Söz konusu bölümün öneminin gözden kaçması bir bakıma doğaldır, çünkü tüm diyalogun ana zemini işgal eden sevgi (*eros*) üzerine konuşmalarla birlikte diyalogun da sonuna gelindiği bir konumda yer almıştır. Şölen (*Symposion*) diyalogunda adı geçen neredeyse tüm konuşmacılar ya evlerine gitmiş, ya da uyuya kalmış, dolayısıyla şölen sona ermiştir. Ama sabah olduğunda anlaşılır ki, Sokrates, Agathon ve Aristophanes tüm gece uyumadan tragedyaya üzerine tartışmışlardır. Bu bölümde, Sokrates'in Agathon ve Aristophanes'i tragedyaya yazarı ozanın başarısının, hem tragedyaya hem de komedyaya yazabilmesinde olduğuna ikna ettiği ifade edilir. (Symposion, 223 d) Sokrates'e ait bu ifade diyalogun finalinde yer alması nedeniyle detaylı şekilde ele alınamamış olmasına rağmen, Platon'un tüm düşüncesini üzerine kurduğu ve insanı da bu ontolojik alanda tanımlayan, sınırdan bulunma haliyle, tragedyanın bulunduğu zemin hakkındaki ipuçlarını fark etmek mümkündür.

Hypokrites olarak ifade ettiğimiz aktörün komedyaya ve tragedyaya arasındaki konumunun izleri, Platon'un tragedyaya yazarı ozanın başarısı hakkında söyledikleri ile bir kez daha görünür olur. Platon'un tragedyaya hakkındaki düşüncelerinin isabeti, yüzlerce yıldır adından söz ettirmeye devam eden bir sanatçı olarak Shakespeare'in en önemli özelliğinin hem tragedyaya, hem de komedyaya yazabilmiş olmasında gizlidir. Öyle ki Shakespeare, hayatı bir oyun sahnesi⁹ olarak ifade ettiğinde, sanatın insanı ontolojik alanda tanımlayan esaslarına temas etmesi bakımından Platon'la hayret verici bir uyum içerisindedir. Meşhur tragedyaya ve komedyalarıyla dünya genelinde haklı bir ün kazanmış olan Shakespeare'in başarısı, insanın, esasen aktörün kendisi olduğu gerçeğini fark etmiş olmasında aranmalıdır. Shakespeare'in sanatsal başarısı, tragedyaya ve komedyayı kuramsal ve teknik anlamda birbirlerinden tamamen ayıran Aristoteles düşüncesinin yanlıgısını da ortaya koyar. Shakespeare'in sanatsal yaklaşımı ve bu yaklaşımın büyük başarı kazanmasına rağmen, özellikle sahne sanatlarında Shakespeare'den sonra bile esasları Aristoteles tarafından tespit ve tesis edilmiş bir yaklaşımın hüküm sürebilmiş olması bu bağlamda ilginçtir. Öyle ki Shakespeare'in yaşamın bir sahne olduğuna yönelik sözleri insanla ilgili temas ettiği ontolojik zemine rağmen, sahne sanatları için söylenmiş bir vecize olarak karşılanmıştır.

Aristoteles'in tragedyanın temeline yönelik diğer bir ilginç yaklaşım, tragedyanın öyküsüne *psukhe* yüklemine bulunmasıdır. Aristoteles, aynı zamanda hocası olan Platon ile bu kavramı isim olarak aynı şekilde kullansa da, farklı şekilde değerlendirdiği görülmektedir. Haşlakoğlu, Aristoteles'in anladığı ve tragedyaya uyguladığı *psukhe* kavramı ile Platon için neredeyse tüm düşünce sisteminin odak noktası halindeki bu kavramın ayrıştığı noktaları, yine tragedyaya üzerinden açıklamaya çalışır. (Haşlakoğlu, 1999) Platon düşüncesinde insana özgü canlı ve akıllı bir temeli tanımlayan *psukhe*'nin, Aristoteles'te görüldüğü şekliyle, metin gibi cansız kavram ve olgular için geçerli olması imkansızdır. Söz konusu nesne, kavram veya olgular ancak insana özgü *psukhe* sayesinde varlık kazanabilir durumda ve bu çerçevede bir *psukhe* den söz edilecekse bu o metni yaratan insana ait olabilecektir. Bu durum Aristoteles'in *psukhe*'i zihinle kavranabilir bir kavrama indirgemiş olmasının kanıtı niteliğindedir. (Haşlakoğlu, 1999, s.79)

⁹ William Shakespeare'in ünlü sözü “*Yaşam bir sahnedir*”, ‘As You Like It’ isimli oyununa ait bir repliktir.

Aristoteles, Poetika'da teknik unsurların yanında, tragedya öyküsünün etkisini arttıran (*katharsis* bağlamında) bazı öğeleri de maddeleştirmiştir. Dramatik kurgunun etkisini arttırıcı *peripetie* (baht dönüşleri) ve *anagnorisis* (tanıma, idrak) kavramları bu çerçevede öykünün dinamikleri durumundadır. Baht dönüşü(*peripetie*), tragedyalarda alışık olduğumuz (halen sinema ve sahne sanatlarına özgü kurgularda sıkça karşılarız) şekilde, öykü kahramanın kaderinde görülen ani değişimdir. *Anagnorisis* (tanıma, idrak) ise yine benzer biçimde tragedyanın konusu içinde kahramanın kendi hakkındaki bir gerçeği öykünün kendi süreci içinde ortaya çıkarması, anlamasıdır. Tragedyanın öyküsünü çekici hale getiren bu tür kurgusal teknikler, Aristoteles için *katharsis*'in ana öğeleri halindedir. Haşlakoğlu, Aristoteles tarafından tragedyanın öyküsünde meydana gelen baht dönüşü için kullanılan *peripetie*'nin etimolojik temelde, bağlı olduğu *periagoges* ve Platon'un bu kelimedden fiilleştirdiği *periakteon* terimleri çerçevesinde inceler. Platon'un çok bilinen 'mağara istiare'sinde, insanın bağlı olduğu zincirlerden kurtularak, günışığına (hakikate) doğru dönüşü *periakteon* terimi ile karşılanmıştır. Oldukça önemli, bir o kadar da derin bu 'dönüş' meselesini detaylarıyla ifade etmeye çalışmak incelememizin sınırlarını zorlayıcı nitelikte olacaktır. Özetle ifade etmek gerekirse, mağaraya zincirlenmiş şekilde görümler dünyasının (*doksa*) gerçekleriyle, hakikat dünyasına (*aletheia*) sırtını dönmüş insana (*philosophos*) zincirlerinden kurtararak hakikat dünyasına dönebilmesini sağlayan bilge(*sophos*), bu dönme fiili de *periakteon*dur. (Haşlakoğlu, 1999, s.79) Aristoteles, hocası olan Platon'un düşüncesinin temel esaslarından biri halindeki bu dönüşün, sahnede olan oyuncu itibarıyla ve onun dönüşüyle mümkün olduğunu bambaşka değerlendirmiş, söz konusu dönüşü en azından oyuncuda veya karakterde değil, oyun öyküsünün kurgusunda aramıştır. İki düşünürün, yaklaşımlarındaki farklılığın temeli insan anlayışlarında ortaya çıkmaktadır. Platon düşüncesine göre; daha önce dile getirdiğimiz, aktörün sınırdaki konumuna özdeş şekilde, hakikat (*aletheia*) ile görülen (*pistis*), değişmez (*ousia*) ile değişen (*genesis*) ve nihayetinde hakikatin bilgisi (*episteme*) ile görünen gerçeklik (*doksa*) arasında, ara konumda, sınırdaki, insana özgü (*anthropos*) bir fiil olarak gerçekleşen dönüşü (*periagoges*, *periakteon*,*peripeteia*), Aristoteles, insan üretimi ve bu nedenle hakikatten ziyade, duyular dünyasına (*doksa*) ait insan üretimi metin vasıtasıyla, tragedyanın öyküsüyle gerçekleşebileceğini düşünmüştür. Platon için bu dönüş neticesinde duyular

dünyasına ait bağlarından kurtulma anlamındaki *katharsis*, Aristoteles için seyircide, tragedyanın yazılı metniyle yaratılması mümkün olan etki için sarf edilmiştir.

Aristoteles ifade etmeye çalıştığımız şekilde tragedya zemininde sanatı sınır tanımaz biçimde öylesine kategorikleştirmiştir ki, tabir yerindeyse bu konuda bir şablon meydana getirmiştir. Ona göre tamamlanmış ve bütünlüğü olan eylemin taklidi (Poetika, 1450 b1) olarak tragedya (dolayısıyla sanat) kendisinin belirlediği ölçülerin dışına çıkmamalıdır. Bu sistem, aynı zamanda Aristoteles'in 'güzel'i, düzen ve ölçü olarak ele alan görüşleriyle uyum halindedir. Bir düşünce adamı konumuna rağmen, 'güzel' gibi düşünce dünyasının temel mesele olarak tartışmaya alıştığı bir kavramı, Aristoteles, duyularla terkip edilmiş ölçütler zeminine indirgeyerek incelemiştir. Örneğin gözün görmekte zorlanacağı kadar küçük olan veya insanın tamamını algılamakta zorlanacağı bir şeyin güzel olarak kabul edilemeyeceğini ileri sürer. (Poetika, 1451 a2) Bu niceliksel yaklaşım tragedya öyküsünde yer verilen karakterlerin sayısına bile yansımış, tek bir kişinin başından geçenlerin ya da yaptığı eylemlerin birlikli yani tamamlanmış olamayacağını dile getirmiştir. Bu düşünceye göre birlikli eylemlerden ortaya çıkacak olaylar olasılık ve zorunluluk yasaları çerçevesinde kurgulanmalıdır. Aristoteles'in olasılık ve zorunluluk olarak dile getirdiği, duyular dünyasına ait olan kavram, ilke ve nesnel bütünüdür. Aristoteles şablon olarak dile getirdiğimiz yapılandırmasında, belirlediği olasılık ve zorunluluk çerçevesiyle neredeyse hayal gücüne yer bırakmayacak kadar katı bir yaklaşım sunmaktadır.

Amacı, korku ve acıma duygularını uyandırma (Aristoteles düşüncesindeki anlamıyla *katharsis*) olarak tesis edilmiş tragedyanın, bu çerçevede Aristoteles düşüncesiyle paralel ahlaki bir yönü de vardır. Esasen tüm Aristoteles düşüncesini özetler nitelikteki ahlaki kaygı, incelememiz gereği sanat zemininde sınırlı kalmak zorunda olsa da, tragedyanın formüle edilişinde de kendisini apaçık belli eder. Öyle ki Aristoteles bu konuda ayrıntılara girmeye çekinmeden örnekler sunar. Ona göre tragedya yazarı ozan, konuyu inşa ederken erdemli kişileri, mutluluktan felakete, ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa erdirmemelidir.(Poetika, 1453 a2) Korku ve acıma duygusunu yani *katharsis*'i tesis edebilmek için, adalet duygusu oluşturacak olsa da çok kötü kişi öyküde mutluluktan felakete düşmemelidir. Aristoteles'e göre en ideal son, herkesin mutlu olduğu değil, felakete düşüşleri konu edinen

tragedyalardır. Öyle ki Aritoteles bir adım daha ileri giderek konu gereği öldürülecek ya da kötü niyet beslenecek karakterlerin birbirlerine göre konumlarını da tayin eder. Kardeş kardeşi, oğul babayı, annenin oğlu ya da oğlun anneyi öldürdüğü tragedyaalar, ona göre düşmanın düşmanı öldürdüğü tragedyalardan daha başarılıdır. Tragedyayı *katharsis* bağlamında başarılı hale getirecek bu eylemler arasında en etkilisi, kurban öldürülmeden hemen önce yakın akrabaların fark edildiği kurgulardır.

Aristoteles'in yine kurgusal bir öge durumundaki tanıma, anlama karşılığı olarak dile getirdiği *anagnorisis*, bahsettiğimiz çerçevede tragedyanın öyküsü gereği kahramanın gerçekleştirdiği veya gerçekleştirmeyi planladığı trajik eylemin kurbanı olan kişiyle kökensel bağıdır. Aristoteles, düşüncesinde temel aldığı ve kaçınılmaz olarak sanat görüşlerine de yansıdığı şekilde görmeye alıştığımız, beşeri olarak özetleyebileceğimiz, kültürel ve olgusal yaklaşımı çerçevesinde bu tür sosyal olguların *katharsis* etkisi yarattığını düşünmüştür. Tragedyanın öyküsü gereği, trajik eylemin gerçekleştiği, örneğin kahramanın öldürdüğü kişinin esasen öz annesi olduğunu öğrenmesi, o güne kadar nefret beslediği ya da bir sebepten hayatında yer almayan bir kişiyi öldürmesiyle yaşadığı tamamen sosyolojik ve buna bağlı geleneksel, ahlaki bir durumdur. Aristoteles söz konusu sosyolojik olguyu bir ön kabul görerek bir anlamda *katharsis*'in temel beslenme kaynaklarından biri haline getirmiştir.

Öğrenme ve idrakin sanatın insan yaratımındaki temel dinamiklerinden biri olduğunu daha önce dile getirmiştik. Özellikle Haşlakoğlu'nun sanatın 'olma' bağlamında insan için varlıkbilimsel alanda incelenebilecek derinlikte bir tartışma olduğu üzerine kurulu incelemesinden alıntılarla konuyu detaylandırmıştık. Sanatın veya sanat eserinin izleyicide yarattığı etkinin, kendi varlığını deneyimlemek, idrak etmek olarak özetleyebileceğimiz söz konusu deneyimin, Aristoteles tarafından sosyolojik olgular çerçevesinde ele alınmış olması ilginçtir. İlginçtir çünkü hocası olan Platon'un düşünsel ekseninde, hem tarihsel, hem geliştirilip, belki de aşılması bakımından mirasçısı olarak değerlendirilen Aristoteles'in, öğrencisi olduğu Platon'un düşüncesini ilk elden deneyimlemiş olmasına rağmen, bu düşünceyle temel esastan ayrılmıştır. İfade ettiğimiz örneklerde olduğu gibi Aristoteles'in anlama, idrak olarak tanımladığı *anagnorisis* kavramı, Aristoteles'in bahsettiğimiz; Platon'un öğrencisi olma ve Batı kültürünün şekillenmesinde düşünceleriyle temel

teşkil etmiş bir filozof konumu nedeniyle, sadece tragedya çerçevesinde ele alınmış teknik bir terim olarak geçiştirilemez. Aristoteles'in hocası olan Platon'un ilk defa bir disiplin haline getirdiği felsefe (*philosophia*) faaliyetinin temel amacı; hakikatin (*aletheia*) açığa çıkarılmasıdır. *Aletheia; philosophia* faaliyeti çerçevesinde, unutulmanın yeniden hatırlanması olarak, Platon tarafından dile getirilen bu kavram tüm bir *philosophia* (felsefe) faaliyetinin de temel esasını teşkil eder. Haşlakoğlu, Platon düşüncesinde saklı olanın açılmasını (*aletheia*), yani hakikati, insanın zaten bir zamanlar bildiğinin tekrar hatırlanması tecrübesi olarak açıkladığını aktarır. Bu nedenle *aletheia* orada olmasına rağmen saklı, üstü örtülüdür. *Aletheianın* bilinenin yeniden hatırlanma tecrübesiyle görünmesi, aslında kendini bilmektir. Burada unutulmanın esasında insanın kendisi olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda bilinenin unutulması, üzerinin örtülmesiyle saklı hale gelmiş olanın açılması, aslında kendini idrak edebilmektir. (Haşlakoğlu, 2008, s.206) Hatırlanacağı gibi Nietzsche'den aktardıklarımız ve Haşlakoğlu'nun ifadeleriyle, mağara resimleri ekseninde iz bırakmanın, insanın yaratıcı eylemi bağlamında varlıkbilimsel bir mesele olarak detaylandırmış, bu eylemin insanın kendisinin 'kim' olduğundan öte 'ne' olduğu deneyimi neticesinde anlama ve idrak etme süreçleri olarak tartışmıştık. İnsanın 'olma' bağlamında sanat ve sanat eseriyle ortaya çıkan ilişkisi; Aristoteles tarafından şaşırtıcı biçimde sanatın teknik yöntemleri düzlemine indirgenmiş, bu teknikle yaratılan etki sosyal olgulara bağlı olarak değerlendirilmiştir. Haşlakoğlu'nun eleştirdiği ve incelemesinden alıntılıyarak dile getirmeye çalıştığımız şekliyle, sanatı, insanın yaratıcı eylemi bağlamında varoluşsal bir tecrübe yerine, bu fiilden soyutlanmış, tamamlanmış yapıt üzerinden değerlendiren genel kabul görmüş yaklaşımın tohumları Aristoteles tarafından atılmıştır. Aristoteles'in bu yaklaşımını, tragedyayı teknik özelliklerini detaylandırarak formüle ettiği *Poetika* isimli eseri, yalnızca tragedyayla sınırlı kalmayarak, sanatın diğer alanlarını da bahsettiğimiz bağlamda yapıt üzerinden değerlendiren tanımlamalarla örülüdür. Örneğin Aristoteles, tragedya yazarı ozanı, ressamdan farklı görmez, ikisinin de betimleyici ve taklitçi olduğunu belirtir. (*Poetika*, 1461 a1) Bu her iki sanatçıya da (ve sanatın tüm alanlarında üreten sanatçılara) bir şeyi nasıl taklit edecekleri konusunda daha önce örneklerini verdiğimiz benzer şablonlar sunar. Bu genelleyci ve bir o kadarda sınırlayıcı yaklaşım, duyularla algılanan ya da dile getirdiğimiz gibi sosyal olguların Aristoteles tarafından gözlenmesi neticesinde tanımlanmıştır. Buna göre sanatçı şeyleri nasılsalar öyle, ya da mitos ve inançlara göre veyahut nasıl

olması gerekiyorsa öyle taklit etmelidir. (Poetika, 1461 a1) Öyle ki Aristoteles'e göre tragedya ozanları portre ressamalarını örnek almalıdır, çünkü ona göre iyi bir portre ressamı portresini yaptığı kimselerin özelliklerini ortaya koyarken, onları olduklarından daha güzel resmetmektedir. (Poetika, 1454 b9) Bu idealize edilmiş şüphesiz seyredende bir hoşlanma uyandıracaktır. Aristoteles'e göre amacı hoşlanma duygusu uyandırabilmek olan sanatın icracıları, taklitçiler, olağanüstülüğü, hoşlanma duygusu uyandırabilmek için etkin şekilde kullanılmalıdır. (Poetika, 1460 a7) Bu ve buna benzer örnekler Aristoteles'in belli düzen ve ölçü çerçevesinde değerlendirdiği sanatı, seyirciye haz ve zevk veren bir fonksiyonda, olanı değil, olması gerekeni ahlaki çerçeve içerisinde, insanın yaratıcı eylemine yer bırakmadan, tamamlanmış yapıt zemininde düşünmüştür. Haşlakoğlu, bu nedenlerle Aristoteles'in Poetika'da tanımını yaptığı sanat anlayışının, Platon'un 'Politeia' diyalogunda, ideal devletten uzak tutulması gereken olarak dile getirdiği sanatın ta kendisi olduğunu ifade eder. (Haşlakoğlu, 1999, s.78)

Aristoteles, daha önce detaylarına girmeden hakikat (*aletheia*) bağlamında örneklediğimiz gibi, hocası (ya da olduğuna inanılan) Platon'un düşünce sisteminden alarak kullandığı kavramların isimleri örtüşse de, tanımladığı anlamlar itibariyle tamamen farklılaşmıştır. Bu ayrışmanın tam olarak görülebilmesi için *aletheia* kavramının detaylandırılması gerekir, zira bu kavram daha önce de dile getirdiğimiz gibi Platon düşüncesinin ana gövdesini teşkil etmektedir. Platon'un "Politeia" diyalogundan, daha önce özetleyerek aktardığımız 'mağara' benzetmesinde, esasen zincire vurulu durumda olan insanın kendisi ya da zihni değil *psukhe* dir. Platon tarafından en derin ve çetin mesele (Haşlakoğlu, 1999, s.56) olarak dile getirilen *psukhenin* dilimizdeki karşılıklarından en uygunu 'can' gibi görünmektedir. Platon düşüncesinde, zihinsel ve duygusal olarak başlıklandırabileceğimiz, insana özgü tüm faaliyetlerin zeminini ve esasını bu kavram teşkil eder. Saklı, örtülü durumdaki hakikati (*aletheia*) deneyimleyen de yine *psukhe*dir. Antik Yunan mitolojisinde, ruhların dünyaya gönderilmeden önce geçmek zorunda oldukları ırmak olan '*lethe*', insanın esasında *psukhe* de mevcut bilgisinin, dünyaya gelme öncesinde unutulmasına neden olur. *Aletheia* bu ırmağın ismi olan *lethe* ile olan etimolojik ve bu bağlamdaki kavramsal ilişkisinden türemiştir. Platon düşüncesinde filozofun (*philosophos*) felsefe (*philosophia*) faaliyeti ile temel amacı esasen bilinen ama üstü örtülü, saklı olan hakikati (*aletheia*) can (*psukhe*)zemininde yeniden idrak ve inşa

edebilmektir.¹⁰ Haşlakoğlu, Platon'un *aletheia* nın deneyimlenmesini¹¹ *anamnesis* olarak tanımladığını ifade eder. (Haşlakoğlu,2008, s.206) Günümüzde 'hafıza kaybı'nın tıptaki karşılığı olan *amnezi* terimiyle etimolojik bağa sahip *anamnesis*, Platon tarafından *amnesis*in ön ek ile olumsuzlanmasından türetilmiştir. Bu da *anamnesisi* unutulmanın tekrar hatırlanması anlamına getirmektedir. Böylece *lethe* ırmağı mitosundan hareketle, etimolojik detaylarını ve Platon tarafından bu kavrama karşılık gelen anlamını ifade ettiğimiz şekliyle toparlayacak olursak, *anamnesis*, *aletheia* da saklı olanın açılmasıyla gerçekleşen bir yeniden hatırlamadır. (Haşlakoğlu,2008) Esasında yeniden hatırlamak bildiğini de unutmak ile mümkündür. Platon'un, Sokrates üzerinden dile getirdiği ve çokça bilinen "*bildiğim, hiçbir şey bilmediğimdir*"(Apologia, 21 c) sözü, dile getirdiğimiz şekilde bilebilmek için bildiklerini unutma esasını bünyesinde barındırır. Bilebilmek için bildiğini unutma; kavramlarla dünyayı anlamlandıran yetişkinlikten öncesine, çocukluğa geri dönebilmekle mümkündür.

¹⁰ Esasında söz konusu 'anlama' ve 'idrak'ın gerçekleşmesi için, dilimize bilgi olarak çevirebileceğimiz *sofos*'un varlığı şarttır. *Aletheia* nın idrak ve tecrübesi *psukhe* zemininde, ama *sofos* un ekseninde gerçekleştirilebilecek bir eylemdir. Bu konunun ayrıntıları için O.Haşlakoğlunun, *Platon Düşüncesinde Aletheia* ,Kaygı Dergisi, sayı : 11 ,2008, 205-209, ve *Techne in Plato's Thought*, 1999 inceleme ve makalelerine başvurulabilir.

¹¹ Fark edileceği gibi *Aletheia* bağlamında, anlama ve idraki sürekli 'deneyimleme' olarak dile getiriyoruz. Bunun nedeni incelememizin önceki bölümlerinden hatırlanacağı gibi, Platon'un felsefeyi (*philosophia*) zihinle kavranabilen ve metin üzerinden muhakeme edilebilen bir eylemden ziyade tecrübeyle kavranan bir faaliyet olarak değerlendirmesidir.

3. ÇOCUKLUĞA DÖNÜŞ, DADA

“Bir gazete ve makas alınır. İstedığınız şiirin uzunluğunda bir makale gazeteden kesilir. Makaleyi oluşturan bütün sözcükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözcükler torbadan sırayla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kağıda yazılır”

(Antmen, 2013,s.124)

Yukarıda alıntılanan, Dadacı şiirin nasıl yazılacağına dair, Tristan Tzara'nın verdiği tarifdir. I.Dünya Savaşı devam ederken, bu savaşta tarafsızlığını koruyabilmiş çok az Avrupa ülkesinden biri olan İsviçre'nin Zürih kentinde bir araya gelen bir avuç genç sanatçıdan oluşan bir harekettir Dada. Münih'te Mavi Süvari (*Blaue Reiter*) grubuyla yakınlık kurmuş yazar Hugo Ball ve kabare şarkıcısı eşi Emmy Hennings tarafından, 1916'nın Şubat ayında 'Cabaret Voltaire' isimli bir gece kulübü kurulur. Bu gece kulübünü kurarken Ball'un amacı, o dönem Zürih'e sığınmış tüm savaş karşıtı, muhalif sanatçıyı bir araya getirecek, özgürce yaratımlarda bulunabilecekleri bir ortam yaratabilmektir. Ball, şiir, tiyatro, resim, heykel gibi farklı alanlardan sanatçıları bir araya getirerek yaratma eylemine odaklanan, bu eylemin başlı başına bir sanat formu olacağı bir birliktelik amaçlar. Kabarenin ilk gecesinin sanatçıları Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara ile Marcel ve Georges Janco olmuştur. Marcel Janco resimleriyle birlikte, Arp, Picasso ve Kandinski'nin birkaç resmi ve bu sanatçıların deyimiyle 'fütürist' afişler kabarenin duvarlarına asılır. Hugo Ball piyanonun başında alışılmadık tınılarda şarkılar çalarken Hennings'in kulağa hoş gelmeyen sesi ve sözleriyle şarkı söyleyerek başını çektiği sanatçılardan kurulu koro sahnede dans eder. Tristan Tzara bağıra bağıra şiirlerini okumaktadır. Sahnede sanatçılar, masalarında izleyiciler kısa sürede kendilerinden geçmişlerdir. O gece ve bundan sonraki her gece böyle geçer. 'Cabaret Voltaire' daha ilk günlerinde Zürih'te müthiş bir sansasyona yol açmış, ilgi ve heyecanla takip edilmeye başlanmıştır. Her gece muazzam bir karmaşa, coşku ve heyecan hakim olmuş,

sanatçılar seyirciler, gösterinin, dansın, çılgınlığın etkisiyle dans edip kendilerinden geçmeye başlamışlardır.

Kısa zamanda Hugo Ball ve çevresinde toplanan sanatçılar amaçlarına ulaşmışlar, dünyayı tarihinde görülmemiş bir katliama sürükleyen insan aklının, gerçekte nelere yol açabileceğini gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade edebilmek adına rasyonel aklın karşısına kendi 'absürt' eylemleriyle başarılı olmuşlardır. İlerleyen süreçte 'Dada' ismini alacak bu yönelim basın bildirimleri ve manifestolarını kaleme alıp, gösterilerinde dile getirdikçe bu isimle adlandırılan bir harekete dönüşmüştür.

Hugo Ball, Cabaret Voltaire'de başlayan bu gösterileri şu şekilde ifade eder;

"1914 Dünya Savaşı'nın kasaplığına karşı isyan edenler, Zürih'te kendimizi sanata verdik. Çevrede silahlar gümbürderken biz bütün gücümüzle şarkı söyledik, resimler ve kolajlar yaptık, şiirler yazdık. Çağın çılgınlığını sağaltacak köklü bir sanat, cennet ve cehennem arasındaki dengeyi yerine oturtacak yeni bir düzen arıyorduk. İktidar delisi gangsterlerin, bir gün sanatı insanların zihnini öldürecek bir yol olarak kullanabileceklerine ilişkin bulanık bir önseziye sahiptik" (Arp, 1964, s.25)

Kabare Voltaire'de başlayan ve ilerleyen süreçte söz konusu sanatçılar tarafından Dada ismini alan bu eylem, İsviçre'nin dışında, başka ülkelerde de etkisini kısa sürede göstermiştir. Dada hareketi sanatta yeni bir eğilimden öte dünyayı sadece anlamakla yetinmeyen, insanın kendini anlaması bağlamında çeşitli sorulara neden olan sosyal ve psikolojik etkileri de beraberinde getirmeye başlamıştır. Dada'nın manifestolar, gösteriler, ilan ve duyurularla kapalı alanlardan dışarıya, kalabalıklara doğru taşınan söylemleri yürüyüş, gösteri ve dergi gibi çeşitli mecralarla da insanlara ulaşmıştır.

Kabarenin yanı sıra yazın geceleri düzenleniyor, burada Dada müziği çalınıyor, Dada dansları (*Dadatrott*) yapılıyor, Dada şiirleri okunuyordur. Saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, eğlence, eleştiri, oyun hepsinin birbirine karıştığı, insan yaratımının her imkanın sonuna kadar zorlandığı bir atmosfer hakim olmuştur. Dadacılar daha önce örneği görülmemiş gösteriler yapıyor, adı konulamayacak hareketleri doğaçlama yaparak icra ediyorlardı. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve

oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlayamadan bu sanatçılarla birlikte coşmuşlardır. Dada sanatçılarının amacı da esasında buydu; sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve insanları bilinçlendirmek. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurtulamıyordu. Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan ‘değişmez’ kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir ‘sanat tapınağı’ gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı vergisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. (Sürmeli, 2012, s.338) Dada’nın sadece sanatın plastik unsurlarıyla sınırlı kalmayan, yaşama yönelik bir hareket olduğunu dile getiren manifestolardan belki de en öne çıkanı Tristan Tzara tarafından 1918’de kaleme alınmıştır.

“ Şu sonsuz, biçimsiz çeşitlemeyi, yani insanı oluşturan kaosa düzen vermeyi nasıl isteyebiliriz ki? ‘komşunu sev’ ilkesi bir ikiyüzlülüktür. ‘Kendini tanı’ bir ütopyadır ama daha kabul edilebilir niteliktedir çünkü içinde kötülüğü barındırır. Acımak yok. Katliamın ardından bize arınmış bir insanlık umudu kalır. Hep kendimden söz ediyorum çünkü ikna etmek istemiyorum, başkalarını kendi ırmağında sürüklemeye hakkım yok, kimseyi izimden gelmeye zorlamıyorum, hem herkes sanatını kendi yolu yordamınca ortaya koyar, eğer göğün katlarına ok gibi yükselen ya da kadavraların ve doğurgan kasılmaların çiçekleriyle dolu madenlere inen neşeyi biliyorsa. Sarkıtlar: onları her yerde aramalı, acının büyüüttüğü kreşlerde, meleklerin tavşanları kadar beyaz gözlerde.”

(Tristan Tzara, ‘Dada Manifestosu 1918’den bir bölüm. Alıntılayan :Dachy, 2014, s.98)

Tzara’nın dile getirdiği; ‘düzen karşıtlığı’, Dada’nın bir hareket olarak temel amacını özetler nitelikteydi. Dada sanatçıları farkındaydı ki, insanları vahşete sürükleyen savaşı sadece dönemin siyasi ya da ekonomik gelişmeleriyle açıklamaya çalışmak dünyanın ulaştığı vahameti anlamak bakımından yetersiz olacaktır. Dada’nın 1918 Manifestosu’nda da açık şekilde dile getirildiği gibi, sorun; asırlardır insanlara dikte edilmiş olan, ‘düzen’ olarak adlandırılmış şablonlar bütünüdür. Öyle ki, söz konusu bu şablonlar Tzara’nın deyimiyle ‘sonsuz, biçimsiz çeşitlemeye’ yani insana, onun

yaratıcı esasına, tıpkı Platon mecazındaki zincirlerin vurulmasıydı. Ve düzen denilen insan aklından başka bir şey değildi, bu akıl ki saf çocuk olan insanı ‘*kreşlerde*’ ‘*acıyla büyütmişti.*’ Öyleyse o saf çocuğa bir an önce dönülmeliydi, hem de ‘*acımadan*’.

Çocukluğa dönüş olarak dile getirdiğimiz, Dada hareketinin doğası gereği sanat zemininde çeşitli eylemlerle alışlagelmiş gerçekliği tersyüz ederek, birey vasıtasıyla tüm toplumu sağaltmayı amaçlamalarıdır. Dada’nın sanatı bu yönde işleme yöntemi, daha önce çeşitli akımlarda görüldüğü gibi sanata başka bir biçim vermekle yetinmek değil, onu en baştan yeniden yaratmaktır. Bu yolla sanatçı, düzenin bir takım engellerle ona dayattığı sanat ile değil insanın temel özelliği olarak yaratıcı yanıyla direkt ilişki kuracaktır. Çalışmalarda görülen biçimsellik direkt olarak ifade edilmese de, insanlığın en saf hali olarak çocukluğa dönüşün izlerini taşır. Bu anlamda Batı Kültürü’ne nazaran çocuk olarak nitelendirilebilecek görece ilkel kültürlerle ait form ve biçimler Dada sanatçıları tarafından sıkça kullanılmıştır. (Resim 3.1) Tristan Tzara’nın ilkel toplulukların dillerine olan düşkünlüğü Dada hareketiyle birlikte oldukça su üstüne çıkmıştır. Tzara ,Afrika kabilelerinin dillerinde şiirler oluşturmuş, bunları farklı şekillerde okuma denemeleri yapmıştır. (Dachy, 2014, s.26) Janco’nun, kendine has yöntemlerle Afrika maskalarını, çeşitli objeleri kullanarak ortaya koyduğu kolajların kurgusu ve sunumu da bu bağlamda çocukluğa dönüşü arzulayan biçimde ilkel toplulukların izlerini taşımaktadır. Janco’ya benzer biçimde Hans Arp’ın ahşap gravürler, yırtık kağıtlarla ortaya koyduğu çalışmalar, Dada’nın “ her şey ve insan doğa gibi ölçsüz olmalıdır” görüşünün somutlaşmış halidir. (Dachy, 2014, s.30) Dada Hareketi mensubu Raoul Hausmann’ın tasarladığı afişlerde kullandığı Janco ve Arp’ın kolajlarını (Hopkins, 2004, s.101) andıran biçimsellik, devamında ahşap kesim harflerle birlikte kurgulanmış, bunlara ‘afiş şiirler’ adını vermiştir. Afiş şiirleri oluşturan büyük boyutlu harfler bir araya getirilmiş, sonuçta anlamsız sözcükler oluşturulmuştur. Harfler olağan işlevlerinden koparılarak, aynı durumdaki bir başka harfin yanına konulduğunda bir görsel değer kazandığı gibi bir ses etkisi de yaratmıştır. Hausmann’ın afiş şiirlerinde, harflerin bilinen işlevinden koparılması Duchamp’ın hazır yapım nesnelereyle (ready-made) derin paralellik taşımaktadır. Sanat tarihinde gerçeküstücülerden çok Dada hareketiyle birlikte anılmasına karşın “*Dada ölü biçimlere karşı çıkıyordu, ama zaten ölmüş bir şey için*



Resim 3.1 Erika Schlegel ve Sophie Taeuber , Dada hareketi sanatçılarının “Harf Şiiri” olarak adlandırdıkları bir gösteri sırasında. Zürih, 1922. Arp Vakfı Arşivi, Clamart, Fransa. Dachy, M. (2014).

*fazla patırtı koparıyordu*¹² gibi sözleriyle Dada’ya mesafeli yaklaştığı anlaşılan Duchamp’ın çalışmaları neredeyse Dada’nın sembolü haline gelmiştir. Bunun nedeni arasında Dada hareketinin temelde amaçladığı, bilinen gerçekliği yıkarak, onu

¹² Marcel Duchamp’ın 1961 yılında Ulf Linde ile yaptığı söyleşiden. Alıntılayan : Marc Dachy, (2014) *Dada; Sanatın Başkaldırısı*, Çev.Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

yaratıcı eylemle yeniden inşa etmek zeminin Duchamp'ın çalışmalarıyla örtüşmesine karşın, Duchamp'ın kullandığı yöntemin Dada hareketinin diğer sanatçılara nazaran daha bütünlüklü görünmesindedir. Öyle ki anlamı olmayan hareketlerle ortaya konan sahne gösterileri, hiçbir dilde karşılığı olmayan sözlerle yazılmış şiirler gibi Dada eylemlerinin tümü 'absürt' tanımı altında toplanmışken, Duchamp'ın tanınan obje ve kelimelerden ortaya koyduğu çalışmaları farklı bir zeminde değerlendirilmiştir. Dolayısıyla Duchamp ve beraberinde Dada'nın sembolü haline almış Pisuar'ın (Fountain) Arp'ın çeşitli nesne veya biçimlerle meydana getirdiği kolajları arasında yöntemsel fark bulunsa da, eserin izleyen tarafından inşa edilmesi, dolayısıyla seyirciyi eyleme çağırması bakımından ortak özelliğindedir. Yine çoğunlukla Duchamp'a mal edilen ve dil kullanımı zemininde günümüz sanatını derinden etkilemeye devam eden, tıpkı hazır yapım nesnelere olduğu gibi kelimelerin anlamlarından kopararak izleyici zemininde farklı anlamlar yaratan çalışmalar Hausmann'ın anlamsızca bir araya getirilmiş harfleriyle büyük ölçüde örtüşür. Bu bakımdan Duchamp'ın öne çıkan ve kült haline getiren yaklaşımı hazır nesneyle sanatçıya ait yaratıcı fiili eylem esasında kaldırarak düşünce zemininde bir seçim çerçevesine oturtması ve bu yöntemi 'Ready Made' olarak isimlendirmiş olmasında gizlidir. Dada hareketi sanatçıların yine hazır nesnelere kullandıkları ama onları bölüp parçalayarak, tanınmaz hale getirip, diğer farklı malzemelerle birlikte ortaya koyan kurgulara nazaran, Duchamp'ın sadece sanatçının bir seçim yaprak (Gale, 1997.s.103) müdahil olduğu, başka hiçbir fiilde bulunmadan nesneyi olduğu gibi sanat nesnesi olarak tanımladığı çalışmaları, (Resim 3.2) nesnenin hala tanınır olmasına rağmen anlamlandırılmasını daha güç hale getirerek, izleyicide yapının yeniden oluşturulması fikrinin sınırlarını zorlamıştır. Duchamp'ın sanat tarihine olan etkisi de bu noktada belirginleşir, onun çalışmalarında yıkım ve yapım aynı anda, eş zamanlı olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece sanat, Duchamp'ın deyimiyle insan aklıyla tekrar bulunmuş, eser, izleyenin bilincinde farklı şekillerde ve yeniden inşa edilmiştir.

Dada'nın, sanat çevrelerince 'absürt' olarak tanımlanan anlamsız tiyatroları, şiirleri ve resimsel anlamdaki çocuksu karalamaları, bu absürtlüğü tartışmalı hale getiren



Resim 3.2 Marcel Duchamp, Şişelik (1960 tarihli kopya), Galvaniz, 57 x 36 x 36 cm.

Robert Rauschenberg Vakfı, New York. (www.studyblue.com)

farklı bir alana işaret etmiştir. Bir iddiaya göre Dada'nın anlamı bir çocuğun çıkardığı ilk ses olan "da da da" ya bir göndermedir. Dada'nın anlamı ne olursa olsun, Dada hareketinin bir 'sıfır noktası'na (Antmen, 2013, s.122),ama sanat tarihinde daha önce örnekleri görüldüğü gibi, sadece yürürlükteki sanatsal yaklaşımları yeniden tanımlamakla yetinmeyecek, medeniyeti, kültürü dolayısıyla insanı yeniden tanımlayabilecek bir sıfır noktasına, çocukluğa dönüşün arzusudur. Çocukluğa dönüş Belki, binlerce yıldır insanın önce doğaya, medeniyetle birlikte kendine karşı verdiği mücadeleden, ilk dünya savaşıyla birlikte tüm halkları, toplu bir biçimde, dolayısıyla daha önce örneği görülmemiş şekilde vahşileştiren bir akıl tutulması karşısında hayrete düşmüş bir grup sanatçının, sadece kendilerini değil, seyirci kalmadan, seyredenleri de içine alacak şekilde çocukluğa olan kaçıştır.

SONUÇ

İncelememize, Nietzsche'nin sanat anlayışını genel hatlarıyla su yüzüne çıkarabilecek ana duraklarından alıntılar yaptığımız ve sonradan dahil ettiği önsözde kendi ifadesiyle görevinin; “*Bilime sanatçının gözüyle, ama sanata yaşamın gözüyle bakma*” (Nietzsche,1872,2) olarak belirttiği, ‘Tragedyanın Doğuşu’ başlıklı eseriyle başladık. ‘Tragedyanın Doğuşu’ Nietzsche'nin belirttiği şekilde ‘bilim’in bir sorgusudur. Ama Nietzsche'nin bilim olarak dile getirdiği esasen tüm bir Batı Kültürü’nü şekillendiren ve dünya genelinde de kabul görmüş, hayatın algılanış tarzıdır. Nietzsche, ‘Tragedyanın Doğuşu’nu yazdıktan 16 yıl sonra kaleme aldığı ‘yeni önsöz’de eserinin ve dolayısıyla kendisinin bir özeleştirisinde bulunur. Kendisinin ‘kötümser’(Nihilist) olarak kabul görmesinden, hatta kendisinin bile bir zamanlar kötümserliği coşkuyla karşılamış olmasından pişmanlık duyan bir ruh durumundadır. Belki de söz konusu bu kötümserlik, kendisinin olumsuzlayarak eleştirdiği, öteden beri yürürlükte olan dünya düşüncesine Dionysosçu bir direncin coşkuluğunda kendince de desteklenen bir örüntüye bürünebilmiştir. Nietzsche kendini eleştirir, çünkü yorgunluğunun ve bir anlamda pes edişinin nedenlerini, dile getirdiği kötümserlikte arar. ‘Güçlü’ olarak addettiği Batı Medeniyeti’nin eserini kaleme aldığı dönemdeki ‘kötülüğünün’ yıllar sonra artarak devam ediyor oluşunun nedenlerini bu önsözde de sorgulamaya, bu kez eskisinden daha şiddetli olarak devam etmektedir.

Nietzsche'nin söz konusu yeni önsözünde kendisinin de dahil olduğu kültüre karşı kaybettiği heyecanın ve karamsarlığın izlerini görmek zor değildir. Dönemin başta Alman olmak üzere tüm Batı kültürüne karşı hissettiği ümitsizliği ve hayal kırıklığını büyük ölçüde yine Yunan kültürü üzerinden sorunsallaştırır. Çünkü başta eksiklikten, yoksunluktan, acıdan doğan bir Apolloncu ihtiyaç söz konusu iken Apolloncu bolluk, bereket, zenginliğe kavuşulduktan sonra çirkin olana, trajik olana (Nietzsche,1872,4) dolayısıyla Dionysos’a olan ihtiyacın kaynağını tartışır. Bunun nedeni hazdan,

kuvvetten, sağlık ve bolluktan bir sıklılmamıydu ve delilik, Apolloncu akıl ve dūzene rağmen, Dionysosçu deliliğin anlamı nedir? gibi soruların Őekli deđiŐse de, iŐeriđi Nietzsche'nin genŐ yıllarında, eserini kaleme aldığı dōnemden farklılaŐmamıŐtır. Yunanlıların Apollonculuk ve Dionysosçulukla harmanladıkları sanatlarına rağmen ilerleyen sūreŐte Nietzsche'nin ideal sanat ve belki de ideal kūltūr olarak seslendirebileceği anlayıŐtan neden uzaklaŐıldıđına dair sorular yeni Őnsōzde de devam eder. Esasen Nietzsche'nin, Yunanlıların Őzōlme ve zayıflama dōnemlerinde daha yūzeyssel, daha tiyatrocı, dūnyanın mantığına ve mantıklaŐtırılmasına daha susamıŐ ve daha bilimsel (Nietzsche,1872,4) olmaları olarak cevaplamaya ŐalıŐtıđı sorunsalla metaforlaŐtırdıđı kendisi ve o dōnem yūrūrlikte olan kūltūrdür. Őūnkū kendisinin tarihsel bağıntılılarıyla ele aldığı tragedyanın, dolayısıyla sanatın ortaya Őıkma nedenleri ve tanımladığı anlamıyla sanata duyulan ihtiyaŐ aynı Őekilde onun yaŐadıđı dōneme rağmen devam etmektedir. 'Tragedyanın DođuŐu'nda aktardıklarını o sōylememiŐ olsaydı da, bunları zaten bilen bir kūltūr buna rağmen neden bir akıl tutulması iŐerisinde sorusu, Nietzsche'i iyiden iyiye karamsarlığa sevk eder. Sanatla Őrneklenen bu hayat dūŐūncesi aynı zamanda bilimin geldiği noktanın, dūŐūnsel olana dolayısıyla insan anlayıŐına olan etkileriyle ilgili gibi gōrūnmektedir. Zaten 'Tragedyanın DođuŐu' bu anlamda baŐtan itibaren bilim ile olan bir hesaplaŐmadır. Nietzsche, bilimin, insanın hakikate karŐı "*ince bir savunması*" (Nietzsche,1872,1) olabileceğini dile getirirken, bilimi kendisinin yaptığı ŐerŐevede daha Őnce sorunsallaŐtırılamamasının, bunu yapabilecek bir bilimin anlayıŐının hiŐbir zaman mevcut olamamasına bağlar. Nietzsche, eserini kaleme aldığı dōnemde coŐkuyla araŐtırdıđı, Őzōlme ve zayıflama dōnemine Őok yaklaŐıldıđına inandığı bu sorunsalın yıllar sonra hala Őzōmlenemediđine yōnelik karamsar ifadeleri yeni Őnsōzde dile getirir. Bilimi olumsuzladığı mevcut yapısıyla ilgili sorgulamasının ve esasında kūltūrle ilgili duyumsadığı tūm sorunsalın bilanŐosunu eserini kaleme aldığı dōnemdeki Őiddette olmasa da yine Sokrates'e dolayısıyla Platon'a Őıkarır.

" Ah, Sokrates, yoksa senin gizemin miydi? Ah gizem dolu ironici, yoksa bu muydu senin ironin?" (Nietzsche,1872,1)

ŐalıŐmamızı yapılandırma yōnteminde de gōrūlebileceđi gibi, aktardıđımız Őekliyle esasında birbiriyle, en azından sanat alanında ŐrtūŐūr gōrūnen Platon ve Nietzsche dūŐūncesinin, birbirinden ayrıŐmaları Őōyle dursun, Nietzsche, tūm dūŐūnce sistemini

Platon karşıtlığı çerçevesinde kurmaya çalıştığını ifade etmiştir. Nietzsche'nin Platon'a duyduğu neredeyse öfke olarak dile getirilebilecek karşı duruşun detaylarını, bu iki düşünürün düşünceleri çerçevesinde tartışmamız incelememiz sınırları içerisinde mümkün değildir. Ama tıpkı Aristoteles düşüncesinde dile getirdiğimiz şekilde, Nietzsche'nin de Platon düşüncesinin temel esaslarını farklı değerlendirdiğini söylemek zor olmayacaktır. Söz konusu farklılaşmanın temelinde Platon düşüncesinin ana gövdesi durumundaki *alethia* kavramının, Aristoteles'te olduğu gibi, değerlendirilişinde meydana gelen farklılık yatmaktadır. Özetleyerek ifade etmek gerekirse; Nietzsche, Platon'un *alethia*'ı saklı olanın açılması olarak tanımlamasıyla, hakikati insanlığın ulaşamayacağı bir dünyaya mahkum etmekle suçlar. Nietzsche, 'Tragedyanın Doğuşu'nda, Sokrates'i (dolayısıyla Platon'u) insan ruhunun temel güdülerini (Dionysosçu yanı) dışlayan bir 'mantıkçı' şeklinde addederken öte yandan Platon'un felsefeyi (*philosophia*) metin üzerinden değil de tamamen tecrübi olarak gören yaklaşımına rağmen 'kuru akılcılık' ile suçlaması (Haşlakoğlu, 1999, s.94) ilginçtir. Çünkü Nietzsche de, Aristoteles'in yaptığı gibi Platon düşüncesinin temel kavramlarını farklı değerlendirerek aynı hataya düşmüş, üstelik Platon'a öfke beslemesinin nedeni olarak dile getirdiği düşüncenin, aynı zamanda Batı Kültürünce esas alınan temel zemin olan aslen Aristoteles'e ait olduğunu görememiştir. Öyle ki incelememiz boyunca ifade etmeye çalıştığımız şekilde, Nietzsche'nin Dionysosçu coşku olarak sembolize ettiği, insanın yaratıcı eylemindeki esas ifade eden *mimesis*'i, çeşitli formül ve tanımlarla 'mantıkçı' çerçevede ele alarak şablonlara hapseden Aristoteles'ten başkası değildir.

Nietzsche'nin 'Tragedyanın Doğuşu' için sonradan kaleme aldığı önsözde Batı Kültürü hakkındaki derin hayal kırıklığını, 'Ahlak Sokratesçiliği'(Nietzsche,1872,1) olarak özetlediği sebeplere bağlarken, söz konusu ahlakçılığı Aristoteles'in inşa ettiğini, 'Poetika'sında, sanatı 'ölçü ve düzen' temeli üzerine kurgulayan ve incelememiz boyunca defalarca yer verdiğimiz ifadelerinden çıkarmak güç değildir. Bireyin tanrılaştırılarak, buyrukçu talimatlar verdiği bir yaklaşımın 'ölçü' anlamına geleceği ve bu yaklaşımın Dionysos'tan yoksun olması nedeniyle bu tanımlamayla Nietzsche düşüncesinde olumsuzlandığı yaklaşım, adeta Poetika'nın bir özeti niteliğindedir. Dolayısıyla tüm sanatların beşiği durumundaki tragedyadan, daha da vahimi tüm insan yaşamından Dionysos'u çıkararak, esasında Platon değil, tam da bu talimatçı nedensellik bağlamında Aristoteles'tir. Birbirleriyle son derece örtüşükleri

incelememizin çeşitli bölümlerinde, defalarca gösterilen Platon ve Nietzsche düşüncesi, Nietzsche'nin belki de tüm Batı düşüncesinin aynı hataya düştüğü şekilde, Aristoteles'in, Platon düşüncesinin bir devamı ya da farklılıklar olsa da temel zeminin aynı olduğuna yönelik hatalı kanaati nedeniyle esasen Aristoteles düşüncesiyle şekillenmiş kültürün tüm olumsuzluğunun Platon'a yüklenmesi nedeniyle ayrılmış görünmektedir.

Nietzsche'nin 'Tragedyanın Doğuşu'nu kaleme aldığı tarih, kendisinin idealleştirdiği sanat düşüncesinin hayata gelmesi adına fazlaca umut beslediği ve buna çok yaklaşıldığını hissettiği Alman Romantizmi'nin zirvesinin yaşandığı bir dönemdir. Bel bağlayarak umutlandığı, bunun coşkusuyla kaleme aldığı eserinden on altı yıl sonra, yeni önsözde, Alman Romantizmi'nin, Dionysosçu özlerini kaybetmemiş bir sanat ortaya koyamayacak oluşunu kabullenmiş öfkeli ifadeler göze çarpar. Nietzsche, başlangıç nedenlerini Sokrates'e yüklediği, sanatın, mantık ve kuramsal akılcılıkla çöküşünü, bununla birlikte kültür ve medeniyetin bitkinliğini ve hastalığını ümitsizce kabul eder. İnsanlığın geldiği yozlaşmayı bu düşünce zemininde nedenselleştirirken, yaşadığı dönem itibariyle tüm medeniyetin kendi kendisini yok etmeye soyunduğu dünya savaşlarına daha şahit bile olmamıştır. İşte tam da Nietzsche'nin şiirsel ifadelerle dile getirdiği sanatın ve dolayısıyla tüm insanlığın içine düştüğü akıl tutulmasından kurtuluşun yolunu Romantikler'den yıllar sonra Dada hareketi üstlenmiştir. Yüzyıllardır Aristoteles'in bir zamanlar ortaya koyduğu esaslar üzerine inşa edilmiş, Nietzsche'nin söyleyişiyle varoluşun ahlaki yorumlanışına karşı, 'tin'i (Nietzsche,1872,5)insanı var eden yaratıcı eylemi açığa vuran bir harekete Dada sanatçıları girişmiştir. Temelinde sadece görüneni kabul eden, ilerleyen süreçte yayılarak bu yolla tüm ideolojileri, inanışları şekillendiren, insanı insan yapan temel yaratıcı esası, Nietzsche'nin söyleyişiyle yalan alanına gönderen, olumsuzlayan, lanetleyen ve yargılayan bir düşünce Aristoteles'ten itibaren varolagelmıştır. Schopenhauer'ın bilinci (*principium individuationis*) "güçsüz teknesine güvenmek" olarak dile getirdiği Aristotelesçi mantık insanın teknesinin zayıflığı ilk dünya savaşının korkunçluğuyla deneyimlenmiştir. İnsan yaratıcılığının en temel yansıması, sanatın, asırlar boyu yapan-bakan ilişkisi içine hapsedildiği, böylece insanın kendi hayatına da eylemsiz bir yaklaşımla seyirci kaldığı yaşam tarzı sonunda canavarını yaratmış, tüm dünyayı kıyıma götürecek vahşet kol gezmiştir. Nietzsche'nin daha dünya savaşlarını bile görmeden insanlık

adına derin ümitsizliğe kapılmasına neden Aristotelesçi dünya kurgusu, Dadacılar tarafından yıkılamamış olsa da yeterince yara alması sağlanmış, yaratıcı eylemin sadece sanatçı için değil, izleyen için de özgürleştiği sanat anlayışının önü açılmıştır. Aristoteles'in tıpkı tarifini yaptığı ideal tragedyalardaki sahne kurgusu gibi gerçeğin önüne yüzyıllar boyu çekilen yapay setler çatırdamış, varlığını yaratımıyla idrak edebilen insan, sahneden aşağıya itilerek mahkum edildiği seyirci koltuklarından kalkarak, kendisinin de aktör olduğunu hatırlamaya başlamıştır. Dada 'absürt' diye adlandırılan yaratılarıyla belki de asırlardır hapsedildiği yerden Dionysos'u kurtarmış, izleyenin esrimeyle kendisini sahnede yaşayanla ayrı görmediği 'Satir Koro'su adeta yeniden hayat bulmuştur. Şiirin, resmin ve sanatın tüm yaratımlarının Aristoteles'in salık verdiği gibi önceden esasları belirlenmiş ölçülerde olmadığı, yapanın anbean kendini deneyimlediği, izleyeni de bu deneyime davet edebildiği yaratı böylece zincirlerinden serbest kalmıştır. Adeta insan, atalarının ilk yaratımlarını hayata getirdiği mağaraya yeniden girmiş, unuttuğu özlerini deneyimleyerek yeniden idrak edebilmenin imkanına kavuşmuştur. Aristoteles'in asırlar önce içeriğini formülize edip suyuna karıştırdığı *lethe* ırmağının diğer yakasına, çocukluğa doğru Dadanın kat ettiği yol, bir hareket olarak başarılı olmuş, Dada'dan sonra sanat bu yeni güzergâhta yol alabilmiştir. Dada, insanı, Aristoteles'in asırlardır oturduğu seyirci koltuklarından, her yerin esasında bir sahne olduğu oyuna, hayatın kendisine davet etmiştir.

Bu anlamda Dada belki de, Nietzsche'nin "*canavara karşı kahramanca bir sefer düzenleyen kuşağın*" ilk temsilcileridir.

" Bakışlarında korkudan eser bulunmayan, canavara karşı kahramanca bir sefer düzenleyen bir kuşağın yetiştiğini düşünelim; bu ejderha avcılarının serinkanlı adımını, tamamen ve eksiksiz 'kararlı yaşamak' uğruna söz konusu iyimserliğin zayıflık doktrinlerinin tümüne birden sırt çevirdikleri gururlu atılganlığını düşünelim, bu kültürün trajik insanın, kendi kendini tehlikeye ve dehşete eğitirken, yeni bir sanatı, metafizik avuntunun sanatını tragedyaı kendine ait Helena olarak özlemesi ve Faust'un ağzından şöyle seslenmesi gerekli olmayacak mıdır:

Ve ben, en özlem dolu güç,

Çekmeyeyim mi yaşama, biricik figürü?" (Nietzsche,1872,7)

Kaynakça

- Antmen, A. (2013) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles, (1983) *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Arp, H. (2016) *Dadaland, Kabare Voltaire*. Çev. Ali Artun, Skopbülten.
- Dachy, M. (2014) *Dada; Sanatın Başkaldırısı*. Çev. Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gale, M. (1997) *Dada & Surrealism*. Phaidon Press, New York.
- Hançerlioğlu, O. (1999) *Felsefe Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Haşlakoğlu, O. (2005) *Sanat Yapıtının Oluşum Sürecine Varlıkbilimsel Bir Yaklaşım*. Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi.
- Haşlakoğlu, O. (2014a) "Araf'ta Barınan: "Özdeşlik" ve "Değil Özdeşlik" Arasında Sanatçının Hupokrites Olarak Portresi" *Dört Öge Dergisi*, Sayı:6 , s.165-178.
- Haşlakoğlu, O. (2014b) "Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi" *Mavi Atlas Dergisi*, 3/2014, s.79-86.
- Haşlakoğlu, O. (1999) *Techne in Plato's Thought*. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi University.

Haşlakoğlu, O. (2008) “Platon Düşüncesinde Aletheia”, *Kaygı Dergisi*, sayı : 11, s.205-209.

Hopkins, D. (2004) *Dada ve Gerçeküstüçülük*, Çev. Suat Angı, Dost Yayınevi Ankara.

<http://e-skop.com>

<http://mv.vatican.va>

<http://redkiosk.files.wordpress.com>

<http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html>

<https://www.studyblue.com/notes/n/modern-art-history-pictures/deck/1229519>

<http://washington.edu>

<https://tr.instela.com/gestalt-psikolojisi--65691>

Mengüşoğlu, T. (1997) *Felsefeye Giriş*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Nietzsche, F. (1872) *Tragedyanın Doğuşu*. Çev.Elif Yıldırım, Oda Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F. (1872) *Tragedyanın Doğuşu*. Çev.Mustafa Tüzel, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F. (1883) *Böyle Söyledi Zerdüşt*. Çev.Mustafa Tüzel, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Platon, (2006) *Politeia*. Çev.S.Eyuboğlu, M.A.Cimcoz, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Platon, (2012), *Symposion*. Çev.S.Eyüboğlu , A.Erhat, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Platon,(2014) *Sokrates'in Savunması*.Çev.Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi,
İstanbul.

Shakespeare, W. (1599) *Size Nasıl Geliyorsa*. Çev.Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi,
İstanbul.

Sürmeli,K. (2012) “Dada Hareketinden Kavramsal Sanat”. *İnönü Üniversitesi Sanat
Tasarım Dergisi*, Cilt :2, Sayı:6, s.337-345.

Özgeçmiş

Dolunay May, 1980 yılında Karaman’da doğdu. Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi Çalışma Ekonomisi bölümünden 2012 yılında mezun oldu. Bir süre çeşitli sanatçı atölyelerinde atölye asistanlığı görevlerinde bulundu. Çeşitli sanat kurumlarında proje asistanı ve koordinatör olarak görev yaptı. 2013 yılında Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans eğitimine başladı. Halen sanat kurumları için bağımsız küratör olarak projeler üretmekte, çeşitli sanat yayınlarında yazıları yayınlanmaktadır.

Yayınlar

- 1 “Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Bir Öneri : Sanat Mediatörlüğü”
Sanatı Yönetmek, Yıldız Teknik Üniversitesi Uluslararası Sanat Sempozyumu
Bildiriler Kitabı / Hakemli, 4-7 Kasım 2014, İstanbul , s.199-204.
- 2 “Seven’ler, Aşkın Çocukları”, Uniq Galeri ‘Seven’ Sergisi *Sergi Katalog*
Metni, Turkmall Sanat Yayınları, Şubat-Mart 2016, s.92-95.
- 3 “Hatırlamak”, *Çağdaş 1985 Sanat Postası*, Ekim 2015, Sayı: 26, s.3-5.
- 4 “Yusuf Taktak- Zam-anlama” Röportaj (Hande Yıldırım ile birlikte) *Çağdaş*
1985 Sanat Postası, Ağustos 2015, Sayı:23, s.2-7.
- 5 “Devrim Erbil- Bodrum Bodrum 2015” Röportaj, *Çağdaş 1985 Sanat Postası*
Temmuz 2015, Sayı:22, s.2-7.
- 6 “Hayat Bir Sahnedir” *Antidepresanat Dergi*, 2015, Sayı:2, s.23-29

- 7 “Günümüz Şamanı” *Mixer Art Writing*, 2015, Mixer Art Yayınları, s.18-20.
- 8 “İyi, Güzel ve Ölüm” *Psikeart Dergi*, Ocak-Şubat 2015, Sayı:37, s.120-121.
- 9 “Sanatta Mobbing” *Psikeart Dergi*, Kasım-Aralık 2014, Sayı:36, s.106-109.
- 10 “Sanatta Samimiyet Üstüne” *Psikeart Dergi*, Eylül-Ekim 2014, Sayı:35,s.79-83.
- 11 “Server Demirtaş Heykelleri” İzlekler e-dergi, 22 Temmuz 2014
<http://izlekler.com/server-demirtas-heykelleri>.
- 12 “Money’erizm”, *Rh Magazine*, Mayıs-Haziran 2014, Sayı:107, s.54-57.
- 13 “Sanat Rönesans’tan Beri[mi?] Pop”, *Rh Magazine, Özel Sayı* , Aralık 2013-
Ocak 2014, s.66-68.
- 14 “Kadın:Mülk” Sergi Katalog Metni, *Deniz Sağdıç, Kadın:Mülk Kişisel Sergisi*,
İş Sanat, 6-23 Kasım 2013, İzmir.

Projeler

- 1 “Anadolu’dan Genç Sanat II”, Jüri Üyesi, Şubat 2016, Turkmall Sanat, İstanbul.
- 2 “Seven” Karma Sergi, Küratör, Uniq Galeri, Şubat 2016, İstanbul.
- 3 “Peekaboo” Cansu Tanpolat Kişisel Sergisi, Küratör, Mine Sanat Galerisi,
Ekim 2015, İstanbul.
- 4 “PostHoc II” Karma Sergi, Eş Küratör, Mine Sanat Galerisi, Haziran 2015,
İstanbul.
- 5 “İklim Değişimi” Karma Sergi, Belgesel, Bozlu Art Project, Mayıs 2014,
İstanbul.

- 6 “Halil Akdeniz- Sınırlar Ötesi”, Belgesel, Bozlu Art Project, Nisan 2014, İstanbul.
- 7 “Balkan Naci İslimyeli- Arka Yüz”, Proje Asistanı, Bozlu Art Project, Şubat 2014, İstanbul.
- 8 “Bağlantı” Karma Sergi, Proje Asistanı, “Bozlu Art Project, Aralık 2013, İstanbul.