



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



İsmail ÖZÇELİK

ARİSTOTELES VE NİETZSCHE’DE ŞİİR VE HAKİKAT

Felsefe Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2022



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



İsmail ÖZÇELİK

ARİSTOTELES VE NİETZSCHE'DE ŞİİR VE HAKİKAT

Danışman

Doç. Dr. Önder BİLGİN

Felsefe Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2022

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

İsmail ÖZÇELİK' in bu çalışması, jürimiz tarafından Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Eray YAĞANAK

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Önder BİLGİN

Üye : Prof. Dr. Hasan AKKANAT

Tez Başlığı:	Aristoteles ve Nietzsche'de Şiir ve Hakikat
--------------	---

Tez Savunma Tarihi : 29 / 09 / 2022

Mezuniyet Tarihi : / / 202...

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Aristoteles ve Nietzsche’de Şiir ve Hakikat” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

İsmail ÖZÇELİK





AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	İsmail ÖZÇELİK
Öğrenci Numarası	20195231025
Anabilim Dalı	Felsefe
Programı	Felsefe
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Önder BİLGİN
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Aristoteles ve Nietzsche’de Şiir ve Hakikat
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	1911094904
Rapor Tarihi	28.09.2022
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %4 Alıntılar dahil: %23
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE, Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 81 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır. Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: (X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım. () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.	
Gerekçe:	
Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim. Danışman Öğretim Üyesi Unvanı, Adı-Soyadı İmza	

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
TEŞEKKÜR	v
GİRİŞ	2

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN'DA ŞİİR VE HAKİKAT

1.1. Antik Yunan'da Mitoloji ve Şiir.....	8
1.2. Platon'da Şiir ve Hakikat.....	12
1.2.1 Sanatta Kavramsal Dönüşüm: Platon'dan Aristoteles'e	20

İKİNCİ BÖLÜM

ARİSTOTELES'TE ŞİİR VE HAKİKAT DÜŞÜNCESİ

2.1. Aristoteles'in Tragedya Kuramı	23
2.2. Şiiri Alımlamak: Aristoteles'in İnsan'ı	29
2.3. Aristoteles Felsefesinde Mythos'tan Pathos'a Şiir ve Hakikat.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NİETZSCHE'DE ŞİİR VE HAKİKAT DÜŞÜNCESİ

3.1. Nietzsche'nin Tragedya'ya İlişkin Görüşleri.....	40
3.1.1 Nietzsche'nin Aristoteles Eleştirisi	44
3.2. Kuramsal İnsandan Doğaya Dönüş: Sokrates ve Nietzsche	47
3.3. Hakikati Aralamak: Mythos'tan Pathos'a Şiir, Dil ve Varoluş	57

SONUÇ	65
--------------------	-----------

KAYNAKÇA.....	71
----------------------	-----------

ÖZGEÇMİŞ	73
-----------------------	-----------

ÖZET

Çalışmanın odaklandığı temel problem, şiirde gerçeklik olanağını sorgulamak ve bunu gerçekleştirirken Aristoteles ile Nietzsche felsefelerinde şiir ve hakikatin hangi biçimde işlendiğini bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirmektir. Şiir ve hakikat arasında ne türden bir ilişki olduğunu saptarken iki filozofun tragedya kuramları ve tragedya ile ilgili görüşleri, farklılıkları açısından sunulmuştur. Nitekim Aristoteles şiir sanatı hakkında yaptığı değerlendirmelerde daha teknik ve içeriğe dair sistemli bir bütün oluşturabilecek bilgiler verirken, Nietzsche ise systemsiz bir filozof olduğundan dolayı şiir sanatı hakkındaki değerlendirmelerini pek çok eserinde dağınık bir biçimde yinelemiştir. Bu doğrultuda anlayış bakımından inceleyecek olursak Aristoteles, şiirin taklitten ibaret olduğunu fakat yine de eğitici, öğretici ve insan ruhuna hoş gelen bir yanı bulunduğunu belirtmiştir. Nietzsche ise eski Yunan sanat anlayışının özellikle Sokrates, Platon ve dolaylı olarak da Aristoteles ile şiirin hakikati ifade eden yönünün, *mythos*ların terk edilişiyle değişime uğradığını bildirmiş ve şiir konusunda öze dönüşü sağlamak için çabalamıştır. Şiiri algılayan insanın yaşam içerisinde gerçekleştirdiği eylemler ve eylemlerin verdiği sonuçlar hem Aristoteles hem de Nietzsche perspektifinde *mythos*, *logos*, *ethos* ve *pathos* kavramları dikkate alınarak hakikate nasıl etki ettikleri açıklanmıştır. Felsefe tarihi açısından şiirde gerçeklik olanağına yer verebilmek için gerçekleşen bu yolculuğun Nietzsche aracılığıyla nasıl bir kapı araladığı incelenmiştir. Bunun yanı sıra metaforun, şiir dili ve insan varoluşu için önemi vurgulanmış, şiirsel dilin yaşam üzerindeki etkileri dikkatlere sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Aristoteles, Nietzsche, Şiir, Hakikat, Tragedya, Sanat

SUMMARY

POETRY AND TRUTH IN ARISTOTLE AND NIETZSCHE'S PHILOSOPHY

The main problem that the study focuses on is to question the possibility of reality in poetry and while doing this, to evaluate the way poetry and truth are handled in the philosophies of Aristotle and Nietzsche from a holistic perspective. While determining what kind of relationship there is between poetry and truth, the two philosophers' theories of tragedy and their views on tragedy are presented in terms of their differences. As a matter of fact, while Aristotle gave information that could form a more technical and systematic whole in his evaluations about the art of poetry, Nietzsche repeated his evaluations about the art of poetry in many of his works, since he was an unsystematic philosopher. In this direction, if we examine it in terms of understanding, Aristotle stated that poetry consists of imitation, but still has an educational, instructive and pleasing side to the human spirit. Nietzsche, on the other hand, stated that the ancient Greek understanding of art, especially with Socrates, Plato and indirectly Aristotle, that the aspect of poetry that expresses the truth, has changed with the abandonment of *mythos* and has endeavored to return to the essence of poetry. The actions of the person who perceives the poem in life and the results of the actions are explained in the perspective of both Aristotle and Nietzsche, taking into account the concepts of *mythos*, *logos*, *ethos* and *pathos*, and how they affect the truth. In terms of the history of philosophy, it has been examined how this journey, which took place in order to include the possibility of reality in poetry, opened a door through Nietzsche. In addition, the importance of metaphor for the language of poetry and human existence was emphasized, and the effects of poetic language on life were presented to attention.

Keywords: Aristotle, Nietzsche, Poem, Truth, Tragedy, Art

TEŞEKKÜR

“İnsanı öldürmeyen acının güçlü kılmasını” yaşam boyu deneyimlemiştir. Edip Cansever’in “Saate Bakmak” isimli şiirindeki “acılarımızdan bir yaz kurduk onarıyoruz” dizesini ufak bir kelime oyunuyla değiştirerek: “acılarımızdan bir düş kurduk onarıyoruz.” Kendini yaşamın bütün zorluklarına rağmen onarmasını becerebilen gerçek bir yaşam savaşçısı anneme, bu sözcüklerin kâğıda dökülmesini sağladığı ve bana sunduğu bütün imkânlar adına sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



GİRİŞ

Şiir, insanın varoluş gerçekliği içerisinde kelimelerin kimyasını bozarak ve sözcüklerden birtakım yeni anlamlar çıkararak gerçekleşen bir etkinliktir. Bu bağlamda şiirin rolü, sözcükler ve imgeler ile tam da yaşadığımız bu dünyayı -bu gerçeklik alanını- daha iyi ifade etmek, anlamın ve dilin içini açmaktır. O halde şiire atanan bu rol, felsefi zeminde düşünüldüğü zaman bir edebiyat felsefesi ve hayatın içinden fışkıran bir düzlem açığa çıkmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde felsefi bir zeminde şiirin neliği tartışılmalı bir konu olmaktadır. Dolayısıyla kavramların zihindeki imgesi ile gerçeklik alanındaki karşılığının örtüşüp örtüşmediği sorunu ortaya çıkmaktadır. Nitekim bir şeyin zihindeki imgesi ile nesnel gerçeklik alanındaki durumu incelendiğinde, kurmaca ile gerçek arasındaki temel sorun açığa çıkmaktadır. İster bilgiye ilişkin düzlemde ister varlıkbilimsel düzlemde olsun, genelde sanatın özelde ise şiirin gerçeklik ile ne türden bir bağ içerisinde olduğu, hayatı anlamlandırma çabasında etkin bir rol benimseyen insan için önemli bir mesele haline gelmiştir.

Şiir ve hakikat arasındaki gerilim, yüzyıllardan beri tartışma konusu olmuş ve çeşitli düşünürler bu alana ilişkin görüşler bildirmişlerdir. Şiirde hakikat sorunu, kimi filozoflarca sadece estetik bir sorun olarak kabul görmüş kimileri de şiirin hakikati yansıtmadığı gerekçesiyle şiiri dışlamışlardır. Öyle ki çalışmanın özü, şiirin gerçeklik alanında da bir söz sahibi olduğunu, dışlanmışlıktan öte sanatın varoluş içerisinde süregelen bir yönünün bulunduğunu ve gerçeklik ile nasıl bir bağı olduğunu göstermeye yöneliktir. Şiir, temelde insan doğasıyla ilişkili bir etkinliktir. Dolayısıyla çalışmada kastedilen şiir, o ya da bu şiir olmamakla beraber, şiirin dil ve gerçeklik ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin meyvesi olarak insan zihninde tasarlanan imgeler bütünü ve anlam derinliği oluşturan *pathos*lardır. Öyle ki insan, varoluşu gereği sözcüklerle oynar durur. Bu eylem kişide birtakım duygu durumlarına neden olur. Demek ki şiir denilen şey -bu şiirin hangi türü olursa olsun- insanda duyguların açığa çıkmasına yol açmaktadır. Burada şiirden anlaşılabilecek olan şey – ölçülü olsun ya da olmasın- kalıpların ötesinde şiirin özüne dair bir arayıştır. Şiir, gerçeklik ile olan ilişkisini dil ile açığa çıkarmaktadır. Dil de bu noktada gerçekliğin ifadesi olarak hakikate daha da yakınlaşır.

[...] şiir, yalnızca hakikat iddiası bulunan bilimsel literatürden değil, aynı zamanda diğer edebiyat türlerinden de ayrılır. Bilgi alışverişine dayalı bir hakikat yoktur şiirde: yani şair, bildiklerini okurlarına aktarmaz; bulguladığı, keşfettiği şeylerin bir dökümünü yapmaz. Bu tür bilgi aktarımlarında dil de yazar tarafından bir aracı olarak kullanılır. Deney sonuçlarının dökümü, araştırma yazıları, olay anlatıları, dil aracılığıyla bir gerçeklik tasarımı yapar ve muhatabını bu tasarımla gerçekliğin uyduğu ikna etmeye çalışır. Şiirin ise ikna tarzı başka olacaktır: Şair, okurunu, kurduğu imgelere ikna ettiği sürece okur,

kelimelerden bir dünya inşa edecek ve kurulan bu dünyayı mesken edindiği, oraya yerleşip kendini yuvada hissettiği kadar şiirin ve dilin hakikatini tecrübe edecektir.¹

O halde şiir, dilin sınırlarını zorladığı ölçüde hakikat ile bir bağ kurmaya çalışır. Örneğin kavramsal bağlamda “çiçek” denildiği zaman her insan zihninde imlenen bir “çiçek imgesi” oluşmaktadır. Fakat bu “çiçek” her insan özelinde farklılaşmaktadır. Bu da bir nesnenin veya olgunun farklı perspektiflerle temsil edilmesini ortaya çıkarmaktadır. Şiir bu sayede sonsuzca yorumlanabilmektedir. Öyle ki dil de buna aracılık etmektedir. Bunun sonucunda insan, kendi anlamını ve varoluşun anlamını şiirde bulmaktadır. Yani “çiçek” sözcüğünden kastedilen şey her okuyucuda kendi anlamını kazanır. Şiirin belirlenemez ve öngörülemezliği de burada anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla şiirdeki hakikat burada vuku bulmakta ve insanın kurduğu imgelerin tesirinde yerini almaktadır.

Şiirde yalnızca dil konuşur, dil söyler. Dilin kendi kendisiyle bir oyunudur şiir; şair ve okur ise bu oyunun oyuncularını. Bu yüzden şiirin hakikati, her iki tarafı da aşar. Şiir buradaki gücünü, dilden başka bir gerçekliğe götürmemesinden alır: Şiirsel ifadeler, kendisine yetecek kadar *bütün* ve eksiksizdir. Kâğıda alınan bir not, yazılan bir makale veya öykü ve romanlardaki sözcük seçimleri kadar “gelişigüzel” değildir. Tam aksine, şiirdeki sözcük değiştirilemez. Bütünlüğü kurşun geçirmez, zedelenmezdir; bir şiirin başarılı olup olmaması da bu “gelişigüzel” sınavından geçmesine bağlıdır zaten.²

Çalışmada sözü edilen hakikat kavramı, gerçeklik olarak ele alınmış olup iki kavram eş anlam içerecek biçimde kullanılmıştır. Yine de iki kavram arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Bu ayrımı belirginleştirmek için sözcüklerin tanımlarına değinilmiştir. Nitekim Ahmet Cevizci’nin tanımlamasıyla hakikat, “özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkarak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hali.”³ Gerçeklik ise “en genel anlamı içinde, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, varolanların tümü, varolan şeylerin bütünü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak varolan her şey.”⁴ olarak tanımlanmaktadır. Hakikat erişilemeyen bir alan olmasından dolayı, ele avuca sığmayan, bir yapıdadır. Gerçeklik ise mevcut dünyanın içerisinde bulunan bir alandır. Bu bakımdan çalışmanın başlığını oluşturan şiir ve hakikat ifadesi, şiirin gerçeklik ile nasıl bir teması olduğunu ve şiirin gerçekliği ifade ediş biçimi olarak insan varoluşu üzerindeki etkisinin oluşturulmasını kapsamaktadır.

¹ Başaran, 2021: 88-89.

² A.g.e. 91.

³ Cevizci, 2005: 793.

⁴ A.g.e. 761.

Sanatın neliği sorusu çağlara, toplumlara ve üzerinde durulan sanat alanına ilişkin olarak dönemsel birtakım değişiklikler göstermektedir. Temelde bir insan etkinliği olarak sanat, insanı etkileyen ve dönüştüren bir faaliyettir. Bu bağlamda insan varoluşu açısından şiir; yaşamın içinden ve doğanın kendisinden bir parça olarak duyguları harekete geçiren estetik bir yapıdır. Antik Yunan’da mitler ve kehanetler aracılığıyla dile getirilen şiir ve tragedyalar, kimi zaman felsefe ile iş birliği içerisinde bulunarak felsefi bir şiir etkinliğini ortaya koymaktadır. Felsefe ile şiir kimi bakımlardan birbirine uzak iki alan gibi görünse de belirli açılardan kesişimler içermektedirler. Çalışmamızda şiir ve hakikatin çerçevesini çizme aşamasında izlediğimiz yol, Antik Yunan sanat anlayışından hareketle şiirde gerçeklik olanağına ilişkin olarak, konuyu Aristoteles ve Nietzsche ile sınırlandırmak olmuştur. Bu sınırlamanın temel nedeni, Platon ve Aristoteles’te göremediğimiz şiirde gerçeklik alanının Nietzsche’de bir sapmaya uğrayarak şiirin gerçeklik olanağı bulması ve insan yaşamında etkili bir olgu olarak karşımıza çıkmasıdır. Aynı zamanda düşünce tarihi açısından da Nietzsche’nin diğer filozofların yanında öze dönüşü arzulaması ve Sokrates öncesi şiir anlayışına vurgusu, çalışmanın odağını belirlemiştir. Dolayısıyla tezin odaklandığı bir diğer nokta *mythos*lar ile başlayan şiir serüveninin giderek insan yaşamı içerisinde bir *pathos* olarak yer edindiğini göstermektir. Tezin kapsamı doğrultusunda Aristoteles ve Nietzsche ile sınırlamanın nedeni iki filozofun da sanat ve şiir özelinde görüşler ileri sürmeleri ve bu konuya ilişkin birbirlerinden bağımsız değerlendirmeler sunmalarıdır. Şiirin gerçeklik olanağını sorgulama sürecinde iki filozofun da eserleri bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilerek, şiire taklidin ötesinde bir rol atamaya çaba gösterilmiştir.

Buna bağlı olarak genel anlamda kavramsal analizlerle desteklenen ve bütüncül bakış açısıyla gerçekleştirilen hem eleştirel içeriği hem de yorumsal yönü bulunan bir yöntem hedeflenmiştir. Karşılaştırmalı ve yorumbilimsel bir dayanağa da işaret ettiği için kullanılan yöntem, analiz yöntemi olarak belirlenmiştir. Kimi kısımlarda kavramsal analizler yapmaya, kimi kısımlarda ise eleştirel ve yorumsal bir değerlendirme sunmaya gayret edilmiştir. Her iki filozofu da incelerken eserlerinden çıkarsadığım kadarıyla bir değerlendirme sunarak sanata dair görüşlerini ve hakikate bakış açılarını anlamlandırmaya ve açıklamaya odaklanılmıştır.

Çalışmada ele aldığım şiir ve hakikat meselesi, diğer bir deyişle şiirin gerçekliğin bir ifadesi olup olmadığı sorunu düşünce tarihi boyunca tartışılmalıdır. Dolayısıyla bu sorunu temel almamdaki sebep, şiirin gerçekliğe ilişkin yönünü vurgulamak ve şiire dair tartışmayı farklı bir bakış açısı ile değerlendirmektir. Düşünce tarihi açısından şiirin gerçeklik olanağına ilişkin pek çok görüş yer alsa da, çalışmada odaklandığım nokta şiirin insan yaşamı üzerindeki etkisi ve bir *pathos* (duygulanım, duygu, etkileniş, maruz kalma) olarak bu sanatın çerçevesini çizmeye yöneliktir.

Çalışmamızın amacı, şiirin varoluşsal ya da insana ilişkin etkisinden yola çıkarak, duygular üzerinden gerçekliğe ilişkin birtakım sonuçlara varmaktır. Şiir ve hakikat alanına ilişkin yazınsal metinler aracılığıyla günümüze aktarılan Platon'un sanat anlayışını ve sanata karşı bakış açısını da içerisinde barındıran çalışmada, özellikle Aristoteles ve Nietzsche'nin sanat görüşlerine odaklanıp tragedya ve şiire ilişkin kuramları karşılaştırılarak kısmen benzer, büyük oranda farklı yönleri araştırılmıştır. Bu analizi gerçekleştirirken dört kavram çalışmanın zeminini oluşturmuş, bu doğrultuda şiirin *Mythos*, *Logos*, *Ethos* ve *Pathos* kavramları ile eklemlenişi, Aristoteles ve Nietzsche üzerinden okunup felsefi ve sanatsal anlayışlarına terkip edilerek gerçekleşmiştir. Şiir ya da tragedya başlangıçta söylene/mit olarak ilerlese de bireylerin erdem ve karakterlerini etki altında bırakmıştır. Öyle ki gerek Aristotelesçi anlamda bir *eudaimonia*'ya ulaşma fikri gerekse Nietzsche'de üstinsanın ve sanatçı filozof görüşlerinin kesişimi son kertede arzu, erdem, güç ilişkisi içerisinde mutluluğa ulaşmada işlerlik göstermektedir. Potansiyel anlamda, imkân ve olanaklar bütünü içerisinde şiir, gerek hakikatin yalan üzerinden bir habercisi olmakta, gerekse ruha ve bedene varoluşsal olarak tatminkâr gelmektedir. Var olanlar arasında düşünebilme yeteneği ile varoluşunu sürdüren insanın yegâne işlerliği olan duyguların, insan karakterini ve dünyaya bakışını değiştirdiği ve dönüştürdüğü görülmektedir. Çalışmamızın diğer amaçladığı şey ise şiir dilinin hakikatin bir ifadesi olup olmayacağına dair görüşler ileri sürerek şiir diline ilişkin tartışmayı göstermektir. Şiir, sonsuz sayıda imgeler bütünü yaratarak, var olan gerçekliği metafor yoluyla ifade ediş biçimidir. Bu yönüyle şiir, bir nevi hakikatin farklı bir perspektiften yorumlanmasıdır. Bu yorumlayış biçimi salt benzetmeci bir tavra dayanmaksızın olgular hakkında pek çok sayıda imgeler oluşturmamızı sağlar. Örneğin bir buluta salt “bulut” demekten ziyade “gökyüzüne çakılı pamuklar” demek yine de bulutun bulut olmağı bakımından buluta referans sağlamaktadır. Diğer bir ifadeyle metaforlar dünyayı ve yaşamı anlamlandırma çabasında insan hayatını kolaylaştırıcı faktörlerdir. O halde asıl hakikat, kimsenin üzerinde uzlaşmadığı yanlışlara ve sanılara gebe olan ilişkiler bütünüdür. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda;

Çalışmamızın ilk bölümünde Antik Yunan sanatsal anlayışı ve mitlerine dair bilgiler aktararak, kökensel bağlamda kavramların işaret ettiği anlamlar tarif edilmiştir. Tragedya ve şiirin hangi düzlemde ve hangi biçimde işlendiği, efsaneler ve mitlerin şairler aracılığıyla nasıl aktarıldığı bölümün temel konusunu oluşturmuştur. Antik dönem tragedya şairleri olan Aiskhylos, Sophokles ve Euripides üzerinden dönemin öykü anlayışlarına değinilmiştir. Öte yandan Platon'un şiire ve şiir yaratıcılarına ilişkin tavrı *Devlet*, *Gorgias*, *İon* ve *Sofist* isimli diyalogları göz önünde bulundurularak incelenmiş gerek toplumsal ve siyasal bağlamda gerekse bilgi anlayışı ve varlık bilimi anlamında şiirin hakikatle olan teması değerlendirilmiştir.

Bunun yanında Platon ve Aristoteles'in taklit, yaratım, üretim gibi kavramlara yükledikleri anlam ve nüans farklılıkları irdelenmiş ve bu kavramların şiirin yapı taşı olarak hangi biçimde konumlandığı tespit edilmiştir.

İkinci bölümde ise, Aristoteles üzerinden tragedya ve şiirin kuramsal anlamda yapısı değerlendirilmiş gerek biçim açısından *Poetika* isimli eserin öğelerine değinilerek gerekse içerik bakımından bütünlük oluşturmaları için sanata yönelik görüşler belirttiği *Nikomakhos'a Etik, Retorik, Metafizik* gibi diğer eserlerinin, şiir ve hakikat bakımından oluşturduğu etkiler soruşturulmuştur. Varılan bir diğer saptama, Aristoteles'in insan kavrayışı ve tarifleri üzerinden şiir sanatının nasıl idrak edildiği ile ilgili bir anlayış ileri sürerek, insanın şiiri algılayış biçimini gözler önüne sermek olmuştur. Bunu gerçekleştirirken sanatçının karakter ve üslubunun, dil üzerindeki etkisinden yola çıkarak olayları aktarış tutumunun dinleyici, seyirci veya okuyucu ekseninde bir değerlendirmesi sunulmuştur. Öte yandan şiirin amaçladığı hedefin hakikatle bir dostluk yaklaşımı olduğu belirtilerek Aristoteles'in şiir sanatı üzerinden *mythos*'tan *pathos*'a doğru gerçekleşen felsefi ve sanatsal serüven açıklanmıştır. Bu doğrultuda şiirin hakikat ile temas ettiği durumlar *mythos*, *logos*, *ethos* ve *pathos* kavramları ve bu kavramların yol açtığı duygular (*pathos*) bağlamında insanda bıraktığı hissiyatlar üzerinden yaşama etkinliklerine ne türden katkılar sağladığı işlenmiştir. Şiirde hakikatin, insanın maruz kaldığı trajik olay ve gerçekleştirdikleri eylemler neticesinde oluştuğu konu edinilmiştir. Öte yandan şiirin, *Metafizik*'in *Epsilon* isimli kısacık bir bölümünde yer alan üç bilgi ve yaşam anlayışı üzerinden şekillenen, yaratım ve üretim açısından işe yarar yönüne ve işlevselliğine değinilerek insan yaşamı açısından tasarım ve hayal gücü yetisi çerçevesinde “amaç, uygunluk, imkân, olanak” gibi kavramlara yer verilmiştir. Dolayısıyla şiirin hakikat ekseninde bulundurduğu potansiyel gücü nasıl açığa çıkardığı üzerinde durulmuştur. Neticede bu açığa çıkan gücün telos (amaç) kavramı ile bağlantısı kurulmuştur.

Üçüncü bölümde, Nietzsche'nin sanata ilişkin görüşleri ve tragedya kuramını yeniden var etme çabası üzerinde durularak Antik Yunan tanrılarında Apollon ve Dionysos'u tragedyanın oluşumunda iki karşıt güç olarak nasıl ele aldığı ve bir yandan akıl, düzen gibi rasyonel; öte yandan arzu ve tutku gibi duygusal insan niteliklerinin geriliminden nasıl bir sonuç çıkardığı değerlendirilmiştir. Nietzsche'nin, Aristoteles'in sanat anlayışına çarpıcı bir biçimde dile getirdiği eleştirileri de içerisinde bulunduran çalışmamızda arzunun dizginlenmesi ve taşkınlığı içerisinde sıkışıp kalan sanatın yönü, Nietzsche felsefesi doğrultusunda tayin edilmiştir. Öte yandan Nietzsche'nin Sokrates üzerinden eleştirmiş olduğu kuramsal insan anlayışı, akılcılık vurgusu ve doğadan kopuş anlayışının etkileri üzerinde durulmuştur. Sokrates ile başlayan kuramsal insan aklının yerine, sanatı ve sanatçı filozof fikrini ön planda tutan

Nietzsche'nin, öte dünya ve gerçeklik ilişkisini hangi yönleriyle tartıştığı incelenmiştir. İnsan aklının ve yücelik tutkunu insanın doğa karşısında bulunduğu durumu tersine çevirmeyi başaran Nietzsche, bu duruma karşı çıkmış ve hakiki olanın merkezine değer yaratma noktasında etkin bir güç olan şiiri konumlandırmıştır. Gizli olanın örtük perdesini metaforlar yoluyla kaldırması ve yaşamın içini açması bakımından insanın, yeni değerler yarattıkça içinde bulundurduğu güç istencine şekil vermesi, hakikati arayan insanın sonunda kaderini sevecek ölçüde eylemesinin, sanat ve şiir aracılığıyla gerçekleşebilecek bir gösterge olduğu vurgulanmıştır. Şiirin hakikati ifade etme olanağı hakkında ise Nietzsche'nin felsefî anlayışı ve yaşamı olumlayışı açısından üstinsanın ne tür bir tanımı olduğu sorgulanarak, Nietzsche felsefesinin kilit noktasını oluşturan kavramlara değinilmiştir. Bu bağlamda “perspektivizm, *amor fati*, ebedi dönüş, nihilizm, üstinsan” gibi kavramların yaşamı anlamlandırma arayışındaki insanın hedeflediği ya da yadsıdığı görüşler değerlendirilmiş, Batı metafizik geleneği ve Hristiyanlık değerleri üzerinden gerçekleşen dekadans olgusunun yarattığı etkiler ve oluşturduğu karşıtlıklar açısından hangi cephede konumlandığı tartışmaya açılmıştır. Bu çıkarımlar doğrultusunda şiir sanatının ihtiyaçları karşılama noktasında insan yaşamı açısından gerekli duyulan ve benimsenmesi gereken bir program olduğu değerlendirilmiştir.

Son olarak, şiir sanatının dil ile arasındaki etkileşim dikkatlere sunulmuş ve insanın varoluş tarzının şiirsel bir yaşam ve yaşamı anlamlandırma, yorumlama tarzı olduğu öne sürülmüştür. Dolayısıyla şiirin hakikat ve yalan ekseninde değerlendirildiği boyutlar, kurgusal olanın ve öznel hakikatin yaşam mücadelesinde nasıl bir bakış açısı sağladığı tespit edilmiştir. *Böyle Söyledi Zerdüşt* ve *Dionysos Dithyrambosları*'ndan birkaç şiir örneği ile metaforik imgelerin tespitinin ve şiir yorumlamalarının bulunduğu çalışmada, son aşamada şiirin *mythos* ve *pathos* kavramlarıyla ilişkisi açıklanmış ve şiirin bir *pathos* olarak insan yaşamındaki yeri ve önemi hakikat perspektifinde dikkatlere sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN'DA ŞİİR VE HAKİKAT

1.1. Antik Yunan'da Mitoloji ve Şiir

Tragedya kavramı etimolojik anlamı bakımından *tragos* (keçi) ve *oidie* (ezgi) kavramlarının birleşiminden oluşmakta ve tam mânâsıyla keçi ezgisi ya da keçilerin şarkısı olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bunun sebebi, Dionysos gecelerinde söylenen *dithyrambos*ların ve ona eşlik eden bir koro niteliği taşıyan Satyr'lerin keçi kılığında olmalarıdır. Bu toplanmalara Dionysos şenlikleri denmesinin temel nedeni, tanrı Dionysos uğruna insanların tapınaklara çeşitli meyveler ve ona adanmış kurbanlıklar bırakması, her sene üzüm hasat mevsimlerinde düzenli olarak gerçekleştirilmesidir. Dionysos, genelde başında asma yapraklarından yapılmış bir taç ve elinde şarap kadehi ile esrik bir biçimde betimlenmektedir. Satyrler ise Yunan mitolojisinde yarı keçi yarı insan biçiminde tasavvur edilen, Dionysos ile şarap içip eğlenen ve şenliklerinde koroyu temsil eden varlıklardır.

Antik Yunanistan, uygarlık kavramıyla, dünyaya insan gözü ile bakmak uğruna, ilkel insanın hayvansı yanıyla, görememe ve kavrayamama durumundan sıyrılmak için çektiği o müthiş sınırsız zorluk arasındaki akıl almaz karmaşıklık gözler önüne sermektedir; somut bir ayrılıktır bu. Atina'da her yıl, ilkbaharın tekrar gelmesi için görkemli törenler yapılırdı -zira ilkel dönem insanları ilkbaharın, kışın yerini almayı unutacağından korkarlardı- teke ya da boğa kılığındaki Dionysos'un, baş yargıç olan kralın karısı yani Atina "kraliçesi" ile evlenişi kutlanırdı. Buna bağlı olarak, Attika kırsalında, yılın kalan bölümünde kapalı tutulan bir tapınak ziyaret edilirdi; heykeli "kral" sarayına ilahiler söyleyerek götürülürdü ve tanrı geceyi "kraliçenin" yatağında geçirirdi. Atina'nın bir numaralı hanımıyla tanrının evlenmesi -ki bu evlenme simgesel değildi, eylemsel olarak da eksiksiz yapılması gerekiyordu; zira kullanılan Yunanca terim bunu göstermektedir- tarlalarda, meyve bahçelerinde ve bağlarda bereketi, hayvan sürülerinde ve ailelerde ise üretkenliği güvence altına alıyordu.⁵

Antik Yunan tragedyası, dönemin en bilinen etkileşim aracı olarak insanları alanlara toplama ve yarışmalar düzenleme açısından etkilidir. Dolayısıyla tragedya için geçmişin sosyal medyası veya sineması olduğunu ve insanları yatıştırıcı etkisinin bulunduğunu dile getirebiliriz. Tragedya, şarap tanrısı Dionysos adına belirli bir tarihte düzenlenen ve şenlik şeklinde kutlanan, içerisinde koronun bulunduğu ve çeşitli ritüellerin gerçekleştiği, bütün arzuların coşup taşıdığı etkinliklerdir. Yunan sanatı, mitler üzerine şekillenmekte, şairlerin hayal güçleriyle birlikte çeşitli süslemeler içermektedir. Genelde Yunan tanrılarının başlarına gelen trajik olayları ele almakta, onların doğum ve ölüm imgeleri tematik bir nitelik taşımaktadır. Nitekim Yunan kültüründe öldükten sonra yeniden dirilişin gerçekleşeceğine dair inanç tragedyalara yansarak onun işleyiş biçimine katkı sağlamaktadır.

⁵ Bonnard, 2004: 15-16.

Mitler doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öykülerdir. Mitin simgesel ve kutsal bir ağırlığı olur. Yüzyıllar boyunca bu öyküler birbirlerinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Başlarda kulaktan kulağa gizlice yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır. Bugün elimizde hemen her öykünün, devşirilmiş olduğu yere ve zamana, öyküyü aktaranın meşrebine göre değişen anlatımları bulunuyor. Bu çeşitlilik rahatsız edici değil. Mitler evrenin ve insanın yaratılışı, dahası, doğa güçlerinin birer dev olarak türettiği tanrılar hakkında ana sorulara cevaplar da veriyorlar. Tarihleri boyunca Yunanlılar şehirlerinin kökenine ilişkin başka mitler de üretmişlerdir. Yunan kültürünün temelini mitler oluşturur, herkes de bunları bilir. Evrenin bilinmezliği karşısında iç huzuru sağladıkları için de herkes mitlere inanır.⁶

Antik Yunan tragedyası, eski Yunan dinsel, toplumsal, siyasi yaşayış biçimine işlemiş ve dönemin kültürünü etkilemiştir. Yunan dünyasında tanrıların ruhlarının yeniden dirildiği ve ölümsüzlüğe ilişkin inanış biçimi mevcut olmakla beraber tragedyalar, tanrıların doğum ve ölüm mitoslarından oluşarak, onların ölümsüzlüğüne vurgu yapmaktadır. Öte yandan mitosların başka bir boyutu ise bizlere gerek kültürel gerekse tarihsel bilgiler sunmalarıdır. Dolayısıyla mitoslar geçmişten günümüze değin gerçekleştirilen faaliyetler, inanış biçimleri, gelenekler ve yaşam tarzları açısından uygarlığın oluşumuna katkı sağlamaktadırlar. Öyleyse insan yaşamına ilişkin bilgiler sunmakta, sanatın ve gerçekliğin özüne ilişkin sorgulamalarda mitosların yol gösterici etkileri bulunmaktadır.

Mitoslar boş zamanlarda anlatılmak için uydurulmuş fantastik masallar değil, insanlığın bugüne gelişinin öyküsünü verebilecek kültürel veriler içeren, hayatı belirleyen, şekillendiren, sınırlamalar getiren, kültür dediğimiz şeyin DNA'sıdır. Mitler insanın anlam arayışının yegâne mekânı, dilin mucididir. Kaynağını, insanın kaybettiği, eksikliğini hissettiği kimlik sorunsalından alır. Bu haliyle, “İnsan nedir?” sorusunun zamansal, coğrafi ve değişken yanıtlarını verir. Mitler ontolojik sorunların yanıt bulduğu toplumsal bilinçdışının ürünleri olarak on binlerce yılın insani deneyim, duygu ve kabullenişini ifade eder ve geleceğe aktarır. Geçmişte edilmiş ölü sözler değildir; içinde yaşadığı, dile getirildiği, her topluluk ve kültürden beslenen, onlara dair izler taşıyan, yaşadıkça değişen ve koşullara bağlı olarak kendini sürekli yenileyen bir organizma gibidir; çok yönlüdür, herhangi bir yöntem ve analizle tam olarak anlaşılabilceği iddiasından uzaktır. İçine giren ışığı mutlaka farklı bir açıyla kırarak yansıtan kristal gibidirler, ifade ettikleri tek gerçek yoktur; kendilerine bakan her göze farklı bir ayna sunarlar, insanın kendini bu aynalarda tanım(lan)asının nedeni budur.⁷

Antik Yunan'da düzenlenen dinsel törenler (ritüeller), dönemin devlet yapısı, politik yaşam ve toplumsal düzenden bağımsız düşünülmemelidir. Dionysos şenlikleri de zaman içerisinde belirli yarışmalar düzenlenen ve gerek siyasal gerekse hukuksal açıdan devlet aygıtının içerisinde yer alan, dini içeriği bulunan bir programa dönüşmektedir. Dolayısıyla tragedya bu şekilde oluşmaya başlamış, kralın da yetkisiyle kent devletlerinde gerçekleşen bu gösteriler yurttaşlara açık bir biçimde ve açık alanlarda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla tragedya, topluma hitap ederek mitsel geleneklerle cisimleşen bir yapıyı meydana getirmektedir. Bu bağlamda tragedya, yurttaşların mitlere karşı bakış açılarıyla şekillenmiştir.

⁶ Estin, 2002: 1.

⁷ Gezgin, 2021: 11.

Dolayısıyla mitlerde de tanrıların ve tanrısal olanın kahramanlık efsanelerinin konu edildiği öyküler yer almaktadır.

Kentdevlete özgü düşünce biçimleriyle mit arasındaki gerilim; insandaki, değerler dünyasındaki, Tanrılar âlemindeki çatışmalar; dilin belirsiz ve iki anlama gelebilirlik niteliği -bütün bu özellikler Yunan tragedyasına damgasını güçlü bir şekilde vurur. Ama belki de onu özünde belirleyecek olan, sahneye taşınan dramın hem günlük yaşam düzeyinde, art arda gelen ve sınırlı olaylardan oluşan, tek anlamlı, insana değin bir zamanda hem de dünyevi yaşamın ötesinde, her yerde hazır ve nazır olan, olayların tümünü kimi zaman gizlemek için kimi zaman da açığa çıkarmak için kucaklayan ama hiçbir şeyin gözünden kaçmadığı ve de unutulmuşluk içinde yitip gitmediği Tanrısal zamanda cereyan etmesidir. Tüm olay örgüsü boyunca insanların zamanının ve Tanrıların zamanının bu aralıksız birliği ve çatışmasıyla dram, insan eylemlerinin bizatihi akışı içinde Tanrısalın parlak açıklığını getirir.⁸

Tragedya'nın Dionysos ile ilgisi, gerçek ile düşün birbirine karışıp bulanıklaştığı, muğlak ve maskelerle donatılmış bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Seyirciler, izledikleri bu örgülerin ve karakterlerin yaşam tarzlarının geçmiş dönemlere ait olduğunun bilincindedirler. Öyleyse tragedya geçmişin maskesini takarak eski Yunan kültürünün derinliklerini ve bilinmezlerini gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu sebeple tragedya insanın gözünden gerçekliği altüst eden bir biçimde ve yanılsamalara gebe olarak izlenmektedir. Tragedyanın amacı kurmaca ile gerçek arasından, kurmaca olanı gerçekmiş gibi göstermesi yani hakikatin sürekli olarak kurmaca ile iç içe geçmiş bulanık bir biçimini ortaya sunmasıdır. Bu da tanrı Dionysos ile mümkün kılınmaktadır.

Tragedya, gerçek varoluşun görünüşlerine bürünmüş olaylar ve karakterleri sahneye taşır. Seyirciler bu olayları ve karakterleri kendi gözleri ile izlerken, tragedya kahramanlarının orada olmadıklarını ve olamayacaklarını, çünkü kahramanların tamamen geride kalmış bir döneme bağlı, tanım olarak artık var olmayan, girmenin mümkün olmadığı başka bir dünyaya ait olduklarını bilirler. Bu sebeple sahnedeki oyuncuların temsil ettiği "mevcudiyet" halkın günlük yaşam gerçekliğindeki bir "yokluğun" işareti ve maskesidir. Hikâyenin sürüklediği, gördükleri yüzünden altüst olmuş izleyici sözkonusu olanın bir taklitten, bir öykünmeden ibaret olduğunu, tek kelimeyle "mimetik" olduğunu bilir. Böylece Eski Yunan kültüründe tragedya yeni bir alan açar; olduğu gibi, yani tamamen kurmaca bir insan eseri olarak hissedilen ve anlaşılan imgelem alanını açar.⁹

Yunan tragedyası Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi üç büyük şair etrafında şekillenerek mitolojik öyküler aracılığıyla aktarılmaktadır. Dolayısıyla tragedya sanatının gelişimine katkı sağlayan isimler arasında ilk akla gelen bu üç şair olmuştur. Bu isimler gerek tragedyaların içeriği bakımından uyguladıkları yöntem ve anlayışlar gerekse biçimsel açıdan gerçekleştirdikleri değişiklikler dolayısıyla birbirlerinden ayrılmaktadır. Aiskhylos'un tragedyaya getirdiği yenilik niceliksel olup önceden tek kişi tarafından gerçekleştirilen tragedyanın iki oyuncu ile oynanmaya başlanması olmuştur. Eserlerini din, ahlak ve insani duygular temaları içerisinde gerçekleştirilerek üslup bakımından diğer şairlere göre daha metaforik bir dil

⁸ Vernant ve Naquet, 2012: 43.

⁹ A.g.e. 256.

kullanmaktadır. Sophokles ise daha doğal bir dil kullanarak, tragedyanın konularını genişleterek ve her oyunu kendi içerisinde değerlendirerek birbirleri arasındaki bağlantıları bağımsızlaştırmaktadır. Tragedyalara iki değil üç oyuncu ekleyerek bu karakterlere atanan rolleri daha ayrıntılı, yalın ve belirgin bir hale getirmektedir. Öte yandan Euripides, yine sade bir dil kullanımını tercih etmiş fakat anlam derinliği yüksek öyküler yazmıştır. Dolayısıyla gündelik dili sanatlı ve özdeyişli bir biçimde kullanmaktadır. Öyküsünü gerçekleştirirken daha zayıf ve kopuk bağlantılar kuran şair, olayları çeşitlendirerek tragedyalara şekil vermektedir. Euripides'in tragedyalara getirdiği en büyük değişiklik ise koro ve koro şarkılarına olan değeri azaltmak olmuştur. Kendisinden önceki tragedya şairlerine göre koroyu bir amaç olmaktan çıkarıp sadece bir araç biçiminde kullanmaktadır. Aynı zamanda karakter çokluğu yaratmış ve mevcut karakterleri daha gerçekçi tasavvur etmiştir. Bu tavrı nedeniyle Euripides, insan psikolojisine daha çok eğilen ve insan yaşamını trajik olarak ele alan bir şair olarak yer almaktadır.

Kesin olan şey VI. ve V. Yüzyılların sınır çizgisinde tragedyanın gelişim etaplarını takip etmemizi sağlayan Aiskhylos, Sophokles, Euripides'in elimize ulaşmış büyük yapıtlarının analizi gibi veriler, bize tragedyanın kelimenin tam anlamıyla bir yenilik, bir buluş olduğunu gösterir. Eğer tragedyayı daha iyi anlamak istiyorsak, sadece onun dinsel pratiklere göre olduğu kadar eski şiir biçimine göre de ne tür bir yenilik getirdiğini, hangi kesitleri ve kopuşları temsil ettiğini daha iyi ölçüp biçmek için -gereken tüm ihtiyat ile- kökenlerinde söz etmek gerekmektedir. Tragedya'nın "hakikati" kendisini gizli gizli tiyatro sahnesinde göstermeye devam eden az veya çok "ilkel" ve "mistik" karanlık bir geçmişin içinde bulunmaz: bu hakikat tragedyanın Eski Yunan kültürünün ufkunu değiştirdiği üç düzlemde getirdiği yenilikler ve özgünlükler içerisinde anlaşılabilir.¹⁰

Bu düzlemler, Vernant ve Naquet'e göre sosyal kurumlar, edebi biçimler ve insani deneyim düzlemleri olmak üzere üç şekilde anlaşılmaktadır. Bu düzlemlerden ilki siyasi alana ilişkin gerçekleşen ve tragedya müsabakalarının yapıldığı düzendir. İkincisi sahnede oynanan ve seyirciler tarafından hem işitsel hem de görsel alana hitap eden şiirsel türler olarak varlığını sürdürmektedir. İnsani deneyim düzlemi ise, insanın deneyim ve etkinlikleri sonucunda özgün bir perspektifle gerçekleşen ve kişiye özgü anlam farklılıklarına yol açan tragedya düzlemidir.

Mitler, dönemine göre çok farklı şekillerde beliren ve çeşitlilik açısından da farklılıklar gösteren efsaneler olarak pek çok karmaşık yapıyı barındırmaktadırlar. Bu sebeple onları çözümlemek ya da mit hakkında kesin sonuçlar elde etmek mümkün değildir. Ancak mitler üzerinden hareket ederek yani mitleri bir dayanak noktası olarak ele almakla birtakım sonuçlara varılabilmektedir. Çünkü mit, her zaman hakikatin farklı bir biçimde ifade edilişi olmak istemekte ve çok anlamlı yapısı itibarıyla hem kavramada güçlük çekilen bir hâl almakta hem de çokça ayrıntı içermektedir. Dolayısıyla şairler işledikleri mitleri pek çok farklı biçimde değerlendirip hayal gücü ve gizemlerle süsleyebilmektedirler.

¹⁰ A.g.e. 254.

Kimi zaman tarihi renklere bürünür, siteler ve aileler için asalet unvanı olur. Kimi zaman destan olarak gelişir. Kimi zaman ise dini inanç ve törenleri destekleyici ya da açıklayıcıdır. Efsanenin yerine getirdiği işlevlerin hiçbirisi ona yabancı değildir. Ama yine de mit başka şeyler içerir. Bunu belirtmeye yarayan Yunanca kelime (μύθος) anlatılan bütün hikâyelere uygulanır; bir trajedinin konusuna ya da bir komedyanın olay örgüsüne olduğu kadar bir Ezop masalının temasına da uygundur. Tıpkı hayalgücünün akla, anlatan sözün kanıtlayıcı söze karşıt olması gibi, mit de *logos*'un karşıtıdır. *Logos* ve *mythos* dilin iki yarısıdır, tinsel yaşamın aynı ölçüde temel iki işlevidir. Bir akıl yürütme olan *logos* ikna etmeye çalışır; dinleyende bir yargıda bulunma zorunluluğuna yol açar. *Logos*, eğer akla yatkın ve “mantığa” uygunsa doğrudur; gizli bir kurnazlığın üzerini örtüyorsa (“safсата”) yanlıştır. Ama “mit”in kendinden başka amacı yoktur. Kişi, keyfine göre, inancını bildirerek inanılır ya da inanmaz, “güzel” bulabilir, muhtemel diye düşünebilir ya da yalnızca inanmak istediği için inanır. Böylece mit, insan düşüncesindeki bütün irasyonel yanı kendinde toplamış olur: Mit, bizzat doğası gereği, bütün yaratılarında sanatla bağlantılıdır. Ve Yunan mitinin en şaşırtıcı niteliği ise belki de buradadır: Zihnin bütün faaliyetlerine mitin de dahil olduğunu saptıyoruz. Helenizmin, plastik sanatlardan edebiyata dek, mite düzenli olarak başvurmamış hiçbir alanı yoktur. Bir Yunanlı için mit hiç hudut tanımaz. Yaşamı için hava ya da güneş ne kadar vazgeçilmezse, düşüncesi için de mit o kadar elzemdir.¹¹

Son noktada, Yunan düşüncesinin kökenini mitlere dayanarak almış olması ve zamanla gerçekleşen *mythos*'tan *logos*'a olan geçiş, kısacası hayal gücü-akıl karşıtlığı, sanat anlayışlarında birtakım sapmalara neden olmaktadır. Bu sapmalar, önce Sokrates'in daha sonra da onun etkisiyle Platon'un şairler ve şiir sanatı hakkında dile getirdikleri eleştiriler ve gerçekleştirdikleri felsefi anlayışlar ekseninde cereyan etmektedir. Zaman içerisinde öyküler, yani söz aracılığıyla gerçekleşen anlatılar yerini *logos* denilen kanıtlayıcı ve mantıksal sözleri temele alan bir anlayışa bırakmıştır. Bu durum da felsefe tarihi açısından yeni bir kapıyı aralamaktadır. O hâlde Sokrates'ten itibaren başlayan bu kavrayış farkı, sonrasında Platon'da etkilerini göstererek ileri bir düzeye taşınmaktadır. Fakat Platon'un kendisi de zaman zaman düşüncelerini açıklamak ve onlara bir temel bulmak için şüphesiz *mythos*lara başvurmuştur. Dolayısıyla *mythos*'tan *logos*'a geçiş tam anlamıyla bir kırılım yaşamamıştır.

1.2. Platon'da Şiir ve Hakikat

Sanat ve şairler hakkında görüş belirten filozofların başında hiç kuşkusuz Platon gelmektedir. Platon'un sanat anlayışını ve şairlere karşı olan tutumunu incelerken *mimesis* (taklit), *tekhné* (zanaat), *poiesis* (yaratım) gibi belirli birtakım kavramlardan yola çıkılacaktır. Bu kavramların yanı sıra onun *Devlet*, *İon*, *Sofist*, *Gorgias* gibi eserlerinden hareketle sanata (özellikle şiire ve şairlere) ilişkin görüşleri tek bir çatı altında toplanarak, bütünlüklü bir biçimde ifade edilmeye çalışılacaktır. Platon'un sanat ya da sanatçı hakkındaki görüşleri onun bilgi anlayışıyla yakından ilintilidir. Onun sanat anlayışının ve sanata ilişkin bakış açısının incelenmesinde öncelikli olarak epistemolojisinin anlaşılması gerekmektedir. Bu noktada Platon'un görünüş-gerçeklik, hakikat-temsil ya da idealar âlemi-görünüşler âlemi olarak adlandırdığımız düalist evren anlayışını irdelememiz gerekecektir. Bu anlayışa göre bilgiyi iki

¹¹ Grimal, 2018: 8-9.

farklı kanaldan almaktayız ve bunlardan ilki yanılsamalı olarak kabul edilen, duyular alanıyla ilişkili olan görünüşler dünyası iken ikincisi daha akılsal olan ve bize hakikati gösteren idealar dünyası olarak açıklanmaktadır. Dolayısıyla görünüşler dünyası algının konusunu oluştururken, buna ilişkin bilgilerimiz *doxa* (sanı) bilgisinin temelini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra düşünmenin konusunu oluşturan ve hakikatler alanı olarak adlandırılan bilgi, *episteme*dir ve idealar dünyası ile bağlantılıdır.

Platon'un *Devlet* isimli kitabının 6. Bölümünde açıkladığı üzere bilmenin dört farklı düzeyi bulunmaktadır.¹² *Bölünmüş Çizgi Analogisi* olarak adlandırılan bu sisteme göre en üst katmanda *İyi* ideası, idealar ve matematiksel nesneler bulunmakta olup bunların karşılığı olarak akıl, episteme ve düşünme açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde en üst katmandakiler kavranabilir olanlardır. Öte yandan sanı olarak adlandırılan *doxa* ve imgeleme olarak adlandırılan *eikasia* ise görünür dünyaya yani duyumsadığımız alana ilişkin bilgilerdir. Buradan hareketle varılacak olan sonuç, sanatın imgeler aracılığıyla yapıldığı ve nesneler dünyasını taklit ettiği için Platon'a göre en alt katmanda yer aldığına yönelik çıkarsamadır. Sonuç olarak Platon felsefesi açısından sanat, görünüşler âleminde asılı kaldığı, gerçeği yansıtmadığı, imgeler yarattığı ve sapasağlam bilginin temeli olmadığı gerekçesiyle dışlanmaktadır.

Devlet isimli kitabının 7. bölümünde bu konu hakkında keskin bir ayırım yapmakta ve mağara benzetmesi ile durumu tasavvur etmektedir. Mağara benzetmesine göre görünüşün, yanılsamanın içerisine hapsolmuş insan bedenleri, arkalarındaki ışığın duvara yansımaları sebebiyle sadece nesnelerin ve insanların görüntüsüne yani gölgesine sahip olduklarından, hakikati bir yanılsama olarak görüp ona inanmaktadırlar. Gördükleri ve gerçek sandıkları gölgelerden bir hakikat devşirme eğiliminde olan bu insanlardan biri prangalarından kurtulup ışıktan yansıyan nesnelerin ya da insan bedenlerinin aslında gerçek olmadığını, esas gerçekliğin mağaranın dışında veya gölgelerin ötesinde olduğunu fark ettiğinde şaşkına dönerek hakikatin anlamını kavrayacaktır. Platon bu metaforu şu şekilde açıklamaktadır:

Şimdi, dedim, insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?

(...)

Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor. Bu durumdaki insanlar kendilerini ve

¹² İyi ideası ve matematiksel nesneler, düşünme, sanı, imgeleme.

yanlarındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?

(...)

Şimdi düşün: Bu adamların zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse, ne yaparlar? Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelemleri gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğü şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden daha gerçek gibi gelmez mi?¹³

Platon bu benzetme ile görünüş-gerçeklik arasında bir ilişki kurmuştur. Esas gerçekliğin, görünüşte olan bu dünya değil, idealar dünyası olduğunu dikkatlere sunmuştur. Platon'un bilgi teorisine göre sürekli değişen, illüzyonlara sebebiyet veren ve kusurlu olan bu görünüş alanı; karşısına düşünülür olanı alarak, değişmeyen mutlak bir hakikate, dolayısıyla *İyi* ideasına kapılarını açmaktadır. Bu nedenle Platon'a göre sanat, mimetik bir unsur yani taklit olarak görülmektedir. Onun felsefi sisteminin zeminine oturttuğu ikircikli dünya görüşü en temel anlamda görünüş, algı, sanı diyebileceğimiz bir form ile bunun karşısında bulunan idea yani gerçeklik görüşüdür. Platon'un bu düşüncesi bir bütünlük içerisinde epistemolojik, ontolojik, metafizik ve dolayısıyla da sanat görüşüne de tesir etmektedir. Platon'a göre hakikat, idealar formuna özgüdür. Çünkü gerçekliği salt görünüşlerle açıklamanın yanıltıcı olduğunu düşünmektedir. Sürekli olarak değişen bir görünüş ya da algılama formunda duyu verileri kanalıyla aldığımız kimi zaman yanılgı içeren kimi zaman değişen veriler, hakikatin ölçütü olamamaktadır. Bu nedenle hakikat, kavramların zihinde yer aldığı ideallara aittir. Kısacası Platon'a göre tek tek nesnelerin yer aldığı ve ideaların silik kopyaları olan bir görünüşler dünyası var iken, bu görünüşler dünyasının pay aldığı ve her şeyin 'mükemmel' olduğu bir idealar dünyası bulunmaktadır. Buradan hareketle varılan sonuç, Platon'un sanatı tıpkı mağara benzetmesindeki duvara yansıyan ve taklidin taklidi olan bir gölge gibi görme düşüncesidir. Platon, *Devlet*'in 10. bölümünde *mimesis*'in sanatsal konumuna değinmektedir. Elbette Platon'un sanat ve sanatçı hakkındaki görüşleri ele alınırken toplum ve devlet hakkındaki görüşleri de dışarıda bırakılmamalıdır. *Devlet* adlı yapıtında görüldüğü üzere sanatın taklit oluşu, beraberinde eğitimi ve ahlakı da olumsuz yönde etkilemektedir.

[...] her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyumlanmaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak. Böylece başına kokular sürer, çelenkler takar, onu başka bir ülkeye yollarız. Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek, deriz. O kadar hoş olmasın, zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri.¹⁴

¹³ Platon, 2020: 231-232.

¹⁴ Platon, 2020: 89.

Platon, bu sözleriyle sanatçıyı açıkça devletin dışına itmekte, şairlerin uydurma sözlerle gerçeği çarpıtıp imgeler yaratmalarının devlete ve gençlere zarar vereceğini, toplumun ahlaki ve eğitsel düzenini bozacağını düşünmektedir. Öyle ki ne kadar hoş olursa olsun, birtakım süslü sözlerle insanları etkilemeye çalışan şairlerin, sanatına saygı duysa da onlara ideal devletinde yer vermek istemez. “Platon, şiirin etkisini “aklın kötürüm bırakılması” olarak tasvir eder ve saldırıyı başlatır. Bu etki, bir çeşit hastalıktır, ve bunun ilacını bulmak elzemdir. İlacın ise “şeylerin gerçekte ne olduğu” bilgisini içermesi gerekir. Kısacası şiir, bir çeşit zihin zehridir ve hakikatin düşmanıdır.”¹⁵ Bu tutumunun altında yatan temel düşünce, hakikatin kendisinden pay alma noktasında şairlerin ve sanatın en alt kademelerde yer almasının yanı sıra imgesel sözlerle gençleri hakikatten uzaklaştırma eğilimidir. Dolayısıyla onlara sansür uygulanması gerektiğini düşünmektedir.

İşte ilk haklı sebep bu, onu bizim devlete sokmamak için. En iyi kanunlara uyacak bizim devletimiz, oysa içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor; böylelikle de aklı yıpratıyor. En akıllıları yok edip kötülere başa getiren bir devlet ne hale gelirse o hale sokuyor insanı. Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıdıklıyor, o yanımızsa üstünlüğümüzle aşağılığımızı ayırt edemez birbirinden; aynı şeyleri bir büyük görür, bir küçük. Bir sürü görüntüler, kuruntular yaratır, her zaman alabildiğine uzak kalır doğrudan.¹⁶

Burada Platon’un esas hedefi, benimsemiş olduğu *mimesis* düşüncesidir. *Mimesis*, kelime anlamı bakımından taklit demektir. Ontolojik bakımdan var olan şeylerin taklidi, insanda tasarlama, tasarım, imgeleme kavramlarını da beraberinde düşündürmektedir. Dolayısıyla gözle görmediğimiz ya da tasarlayamadığımız bir şeyin taklidini, kopyasını yapabilmemiz mümkün olmamaktadır. Bu ancak hayal gücü ile mümkün olabilecek bir yetidir. Bahsettiğimiz üzere Platon, şiirin yaratıcısının (diğer bir ifadeyle sanatçının) bir taklit (*mimesis*) aracılığıyla, var olan şeyler üzerinden kopya ederek, var olanı yansıtarak sanatını icra ettiğini düşünmekle beraber bu türden bilgilerin eksik, kusurlu olduğunu ve *İyi* ideasından daha az pay aldığını dile getirmektedir. Sanatçı ile olan sorunu bu görüşlerinden kaynaklanmaktadır. “Şair de herhalde ele aldığı sanata, kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme, düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da, savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki sürüklüyor insanları.”¹⁷ Sanatın *İyi* ideasına yaklaşarak rasyonel bir nitelik kazanması, Platon açısından pek mümkün görünmemektedir. Yine de o, - yarar sağladığı ölçüde- şiir ya da sanatı tamamen yadsımaz. O halde şiir, iyiyi işaret ettikçe Platon nezdinde yer edinebilmektedir.

¹⁵ Hevalock, 2015: 22.

¹⁶ Platon, 2020: 349.

¹⁷ Platon, 2020: 343.

Platon'un gençlik dönemi diyalogu olan *İon*, şiir hakkındaki görüşlerini içermesi bakımından değer kazanmaktadır. Diyalogun konuşmacıları İon ve Sokrates'tir. Bu eserde güzel konuşma vergisinin tanrılardan gelme bir nitelik olduğundan söz edilmektedir. Platon'a göre bu tanrısallığın yansıtıcısı şairlerdir ve zincirin halkaları gibi tanrılardan şairlere, oradan da halka işlemektedir. Dolayısıyla şairlerin şiirlerinin, sanatın değil, insanın yüreğine, benliğine üflenmiş tanrısal bir nefesin ürünü olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre şairlerin güzel sözler söylemelerinin sanatla bir alakası olmayıp tamamen tanrısal bir vergiyle olduğu dile getirilmektedir. Şiir üstüne tartışmaların gerçekleştiği diyalog, şairlerin Tanrılar aracılığıyla ve onlardan alınan ilhamla hareket ettiğini dile getiren Platon'un, şairi Tanrı'nın sözcüsü, elçisi olarak nitelediği görüşü üzerinden gerçekleştirilen tartışmayla devam etmektedir. Bu görüşe göre şairler, Tanrısal kudreti ve esini, zincirin halkaları gibi birbirlerine ileten ve adeta mıknaş gibi sözcükleri çeken, Tanrı kelimcileridir. Kendileri hiçbir şey yaratmamakla birlikte, Tanrısal gücün buyruğunda hareket ederek, sözlerini ondan edindikleri ilhamla dile getirmektedirler. "Şair hafif, kanatlı, kutsal bir şeydir, ilhamı duymadan, kendinden ve aklından öteye geçmeden yaratamaz şiirini. Bu tanrısal vergiye kavuşmamış insanın şiir yazmaya, biliciliğe gücü yetmez."¹⁸ Platon eserin ilerleyen kısımlarında *Ephesus*'lu İon ve Sokrates karakterleri aracılığıyla Homeros ve şiir üzerine bir tartışma içerisine girmektedir. Bu tartışmada Platon, İon'un güzel konuşma vergisine ilişkin birtakım çıkarımlarda bulunmakta ve şairlerin şiirlerini icra ederken bir mıknaş taşı etkisiyle bunu gerçekleştirdiklerine değinmektedir. Onun metaforik bir biçimde tasarladığı ve aktardığı bu düşünce, şairlerin temel aldığı, referans aldığı Tanrı'dan -ki bu çekme özelliğini kendinde bir şey olarak barındıran mıknaş olarak açıklanmıştır- almış oldukları çekim gücüyle, esinle sanatlarını icra ettikleri düşüncesidir. Bunun yanında şairler de bir zincirin halkaları gibi bu çekme özelliğini birbirlerine aktarmaktadırlar. Yani temelde çekim gücünü kendisinde barındıran bir güç ve o gücün etrafında ondan aldıkları güçten beslenerek içlerinde bulundurdıkları gücü hareket ettiren ve diğer güçleri çekmeye çalışan bir nitelik olarak anlamlandırmaktadır. Mıknaşın çekim gücünün etkisiyle kendisine yönelen diğer nesnelerin, beraberinde başka nesneleri de sürüklemesi gibi bir durum olarak özetlenebilir. Bu durumda şairin konumu da tam olarak Tanrı kelimcisi olarak tanımlanabilir. İon'un yaptığı şey de Platon tarafından bu şekilde kavranmaktadır.

Sendeki bu Homeros üzerine güzel konuşma vergisi, demin de söylediğim gibi, bir sanat değil, Euripides'in mıknaş taşı dediği, ama çoğunluğun Herakles taşı adını taktıkları taşı cinsten, tanrılardan gelme bir nitelik. Bu taşı bilirsin, yaptığı şey yalnızca demir halkaları kendilerine çekmek değildir, üstelik kendindeki niteliği onlara geçirir, bu halkalar da taşın yapabildiğini yapar, başka demir halkaları

¹⁸ Platon, 2010: 268.

kendilerine çekerler ve birçok halkalar o taştan aldıkları güçle birbirlerine asılı kalırlar. Böylece Musa’lardan şairlere aktarılan güç, onlardan da daha başka şairlere geçer ve bir zincir uzanır. Kahramanlık şiirlerini yazmış büyük şairlerin, duygu şiirlerini yaratmış büyük şairlerin o güzel şiirleri, sanatın değil, insanın yüreğine, benliğine üflenmiş tanrısal bir nefesin ürünleridirler.¹⁹

Kısacası Platon, şairleri Tanrıların elçisi, şairlerin aktarıcılarını da elçilerin elçisi olarak tanımlamakta ve yüce olana, kutsal olana ait sözleri, aracı varlıklar olarak aktaran kişilikler şeklinde tarif etmektedir. “Platon, Formlar Kuramı’nın zorunlu kıldığı, ancak açıklayamadığı *mimesis* imgelerini bütün yapıtlarında kullanır. Görkemli bir mitte Formlar’a ışıltılı fakat gizemli son bir rol verirken, imgeyi sonunda içtenlikle kucaklar ve sanatçıyı kutsallaştırır. Tek bir gerçek sanatçı vardır, o da Tanrı’dır; tek bir gerçek sanat yapıtı vardır, o da Evren’dir.”²⁰

Platon, yaşlılık dönemi eseri olan *Sofist* diyalogunda ise teknik bir sınıflama yapmakta fakat bu sınıflandırma şairden ziyade hatipleri ve onların güzel konuşma yeteneğini içermektedir. Fakat şairlerin de amaçlarından biri sözleri süsleyerek aktarmaktır. Bu sebeple sanatçıyı retorik bağlamda bir insan avcısı, söz ustası olarak tasarlamaktadır. Bu eserde sanatçının daha çok devlete yönelik ve politik olarak çözümlemesini sunan filozof, sanatçının oltayla balık avlayan bir balıkçı gibi gençleri nasıl avına düşürdüğünü, kelimelerin büyüyle, kavramların kimyasıyla nasıl oynadığını açıklama girişimindedir. Dolayısıyla sofist avcısı Platon, toplama ve bölme olarak adlandırılan *dikotomi*²¹ yöntemiyle sofiste bir kılıf uydurmaya, onun görevini açıklamaya ve onu belirli bir noktada sıkıştırmaya çalışmaktadır. Bu amaç doğrultusunda yedi farklı sofist tanımlaması yaparak onları alt etmeye yönelik bir sınıflandırma çabası içerisine girmektedir. Ancak Platon’un bu eserdeki hedefi küçük bir ölçekte sanatçılar olmakla birlikte, büyük ölçekte politik-siyasi alanda retorik ustası, sofist kimliği bulunan kişiler olarak değerlendirilebilir. Şiir yaratıcılarıyla doğrudan doğruya ilgilendiğini ya da onlara ilişkin belirleyici sözler sarf ettiği söylenemez. Fakat dolaylı yoldan onların da benzer niteliklere sahip olduğu söylenebilir.

Diyalogun iki temel karakteri olan *Theaitetos* ve *Yabancı* ortak bir isim (*Sofist*) üzerine yoğunlaşarak, başlangıçta Sofist dedikleri şeyin anlamı ikisinin zihninde farklı bir biçimde zuhur etse bile, ikisi için de aynı şeyi ifade etmesi bakımından onu açık ve seçik bir hale getirmeye çalışmaktadırlar. Öncelikle Sofist’i bir oltacı ya da avcı olarak ve avcılığı da bir sanat olarak tasarlamaktadırlar. *Yabancı* buradan hareketle *sanat* cinsi ile başlayarak üç ayırım yapar ve sanatı kazanmaya yönelik, ayırıcı ve üretici sanat olarak adlandırır. Platon’un kazanmaya yönelik sanatlara dâhil ettiği üç sofist tanımlaması bulunmaktadır. Bunlar değiş-tokuş yoluyla

¹⁹ Platon, 2010: 267.

²⁰ Murdoch, 2008: 58.

²¹ Tür ve cins ayrımı üzerinden gerçekleştirilen bir yöntem. Detaylı bilgi için bkz. (Platon, 2019: 24).

gelen kanaldan; bilgi tüccarı, bilgiyi perakende olarak satan ve bilgi imalatçısı olarak kendini göstermektedir. Sofistlere ilişkin dördüncü bir tanım da yakalama yoluyla gerçekleştirilen, adeta bir balıkçı ya da avcı edasıyla ağlarına takılan gençleri avlama sanatıdır. Burada Platon'un sanata karşı görüşü, onu *tekhné* olarak tanımlamasında yatmaktadır. Bu anlamda *tekhné*, zanaat, ustalık ve sanat anlamlarına gelmektedir. (Bu kavramların anlaşılabilirliğini arttırmak adına Aristoteles kısmında daha etraflıca tartışacağız.) Beşinci tanımlamada Sofist, bir savaşımci ve didişimci olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamaya göre sofistler savaşım sanatından yola çıkarak doğruluk için değil, sadece eristik bir yöntemle yani retorik yaparak tartışmayı kazanmaya yönelik bir amaç güden insanlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Son olarak yedinci tanımlamada ise üretici cinsi üzerinden görüntü yaratan (üreten) kişi olarak görülen sofist, temelsiz bilgelik kibri yaratan kişi olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre Sofistler, gerçek bilgiye değil de görünüşte bilgiye sahip olan kişilerdir. Bir görünüş yaratıcısı, illüzyonist, gerçek şeylerin taklidini üreten kimselerdir. Sofistler tarafından aldatılan ve görünüşlere inanan gençler, tıpkı mağara metaforundaki gibi gerçeklikle karşılaşınca şaşkına döndükleri söylenebilir. Buradan hareketle ortaya çıkan tanımlamaya göre, sofist ile sanatçı arasında bir bağ kurulabilmektedir. Bu bağlantı hem Platon'un epistemolojik görüşünü hem de *mimesis* olarak adlandırdığı sanat görüşünü destekler niteliktedir. Sofist sözcüğünün sanatla olan ilişkisi o dönemlerden beri rağbet görmekteydi. "Sofist olan kimse, öğretici konumdaydı ve Eski Yunanlar tarafından saygıyla karşılanırdı; özellikle şairler, bireyleri iyi bir yurttaş haline getirmek için dizelerinde verdikleri yararlı öğütlerden dolayı bu adla anılırlardı."²² Dolayısıyla sofistler ve şairler başlangıçta bilge kişilikler olarak anlaşılmaktadır fakat zaman içerisinde Sokrates ve Platon aracılığıyla onlara atfedilen bu anlam değişmiştir. Onların eleştirileri nedeniyle gerçekleşen bu değişim, felsefe tarihi açısından kötü yorumlanmalarına sebebiyet vermiştir.²³

Sofistlerin de bu bağlamda gerçeklikten uzak ve gerçeğin bizzat kendisini değil de gölgesini sunmaları onları sanatçı ile ortak bir nitelikte buluşturmaktadır. Bu özellikleri bakımından Platon'a göre onlar görünüşte takılı kalmakla birlikte bize hakiki dünyaya ait bir şey vermemektedirler. Onun Sofistlere ilişkin saptaması, Sofist'in bilgeyi taklit ettiği yönündeki yaklaşımıdır.

Gorgias diyalogunda *Sokrates* ile *Kallikles* arasında geçen konuşmada, tragedya ile alakalı bir görüş yer almaktadır. Bu diyalog da *Sofist* gibi daha çok söylev sanatı üzerinde durmakta, söylev sanatının ahlaksal ve siyasal alanlardaki tesiri üzerine değerlendirmeler

²² Dürüşken, 2019: 134.

²³ Bu konu hakkında detaylı bilgi için bkz. (Arslan, 2006: 19).

yapmaktadır. Platon burada şiirin (*dithyrambos*), tragedyanın zevk uyandırdığını, Aristoteles'te de göreceğimiz üzere seyircide hoşluk duygusu uyandırdığı olgusunu soruşturmaktadır. “Peki, tragedya? Böylesine görkemli ve olağanüstü şiirin amacı nedir? Tüm amacının izleyicilerin beğenisini kazanmak olmadığını mı sanıyorsun? Belki de izleyiciler için hoş ve güzel bir şey varken onu atıp yerine yararlı olanı çağıracaktır. Sence tragedya hangisini yapar?”²⁴ sorularını sorarak ilerleyen kısımda şiirin hitabet sanatına bağlı olarak dalkavuklukla ilişkili olduğunu söylemektedir. Nitekim tragedyalar Platon'un beklentisini karşılayamamış olacak ki onun pragmatik olduğu ölçüde iyi olduğunu dile getirmek istemiştir. Sadece hoş ve güzel olan yanının bir anlam ifade etmediğini düşünmektedir. Öyle ki şiirden ezgi, ölçü, uyum gibi nitelikleri alırsak geriye sadece söz (*logos*) kaldığını, aynı zamanda bu söylevcinin dalkavuktan hiçbir farkı olmadığını ifade ederek değersiz görmektedir. Öte yandan Platon, Aristoteles'ten hoşluk duygusunu farklı bir anlamda kullandığı, farklı bir amaca hizmet ettiği olgusuyla ayırmaktadır. Platon bu türden bir yapının söz sanatları açısından aldatıcılığını vurgulamak için ele almıştır. Fakat Aristoteles tam tersi bir biçimde gerçekten bu sanatların hoş duygular uyandırarak eğitime katkı sağladığını, insan ruhunu iyileştirdiğini düşünmektedir.

Aristoteles'in açıklamaları ışık yayan sağduyu gibidir. Platon'un “tanrısal çılgılık”a övgüsünün de düşündürmesi gerektiği gibi, sanat şüphesiz dönüştürür; taklitten çok yaratmadır. Yeniden sedir örneğine dönersek, ressam, sıradan gözlemcinin “tek görüş açısı”nın açığa vurduğundan çok daha fazlasını açığa vurabilir. Ressamlar ve yazarlar yalnızca birer kopyacı ya da yarılsamalar yaratan kişiler değildir ve ele aldıkları konunun biraz daha derin bir yanını görerek, hakikati dile getiren ayrıcalıklı kişiler haline gelebilirler.²⁵

Burada sözü edilen sedir örneği, Platon'un *Devlet*'inde resamlara ilişkin getirdiği, sanatın, hakikat konusunda görünüşlerin taklit edilmesinden öteye gitmediği ve duyulur dünyaya ait eleştiriye yöneliktir. Platon'un düşünceleri bütünlüklü olarak ele alındığı zaman şiire ve şaire yönelik çıkarımlarda birkaç ana nokta üzerinde durduğu ve bunlar üzerinden şairlere ilişkin eleştiriler getirdiği görülmektedir. Bunlardan ilki taklit ya da benzetmeci olarak sanatçı, yani var olan görüntülerin de görüntülerini tasarlayan kişi olarak sanatçı görüşüdür. İkincisi sahte erdemler üreten ve görüntüler yaratan bir diğeri ise hitabet konusunda yetenekli fakat rasyonel ya da mantıksal bir gerçekliğe ilişkin olmayan tarzda sözler meydana getiren söz ustası olarak tanımlanabilmektedir. Platon ve Aristoteles'in kesiştiği noktalardan biri *mimesis*, *tekhné*, *poiesis* gibi kavramlara atfettikleri anlamda yatmaktadır. Bu kavramların iki filozof açısından değerlendirilme tarzı bir sonraki başlıkta tespit edilecektir.

²⁴ Platon, 2011: 131-132.

²⁵ Murdoch, 2008: 16.

1.2.1. Sanatta Kavramsal Dönüşüm: Platon'dan Aristoteles'e

Çalışmanın ikinci bölümünde ele alınacak olan Aristoteles'in öğretisine geçmeden önce gerek Platon ve Aristoteles arasındaki birtakım temel farklılıkları gerekse anlayış bakımından birkaç kavrama yükledikleri anlamları değerlendirmek açısından bu ara bölümün işlevsel olacağı kanaatindeyim. En genel mânâsıyla bu üç kavramın şiire ilişkin değerlendirilmesinde iki filozof arasında belirgin farklılıklar bulunmamaktadır. Ancak Platon bu kavramlara yüklediği anlamlar bakımından Aristoteles'in aksine sanata daha kısıtlayıcı bir alan sunmaktadır. Aristoteles ise bu konuda sanata daha ılımlı ve yetkin bir yön belirlemiştir. Ona göre sanat, sadece basit bir taklit olmaktan çıkarak bir üretim ve yaratım faaliyetine dönüşmektedir. Öncelikle bu kavramların ilki olan *mimesis* (μίμησις), bir şeyin taklidi, benzerini ortaya çıkarmak anlamına gelmekte ve dış dünyanın yansımaları içermektedir. *Tekhné* kavramı ise daha çok zanaat olarak, teknik açıdan birtakım işlevleri yerine getirme becerisi olarak kullanılmakta ve sanattan farklılaşmakla beraber ortak yönleri de bulunmaktadır. *Poiesis* kavramı da yaratım anlamına gelen, var olmayan bir şeyi estetik bir kaygı ile meydana getirmek anlamına gelmektedir. Bu kavramlar elbette pek çok anlama da yorulabilir fakat bu çalışmada sanat felsefesi açısından en bilindik anlamlarına değinilecek ve bu anlamlar üzerinden çıkarımlar gerçekleştirilecektir. Aslında *poiesis* kavramı poetik olandan gelmekte ve estetik alana dair yaratma ve bilgi elde etme süreci olarak değerlendirilebilir.

Bu kavramlar etimolojik olarak incelendiğinde *mimesis*'in "mi, mai köklerinden türemiş olduğu söylenir. Mi, mai kökleri de Hintçe maia sözü ile ilgi içine sokulur. Hintçe maia sözü, görünüş anlamına gelir ve özünde bir aldatma, yanıltma, sandırma anlamlarını taşır. İşte bu köklerden türeyen mimeisthai' (taklit faaliyeti) da aynı karakter gizli olarak kalmıştır. O da sanı, aldatma özelliği gösterir. Bunun için mi-meisthai sözünün bu karakterine dayanarak Antik düşünürler söz konusu olan şeyin, gerçeklik değil de, bir görüntü (doxa) ve sanı olduğunu ifade etmek istemişlerdir."²⁶

Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü'ne göre *tekhné* (τέχνη) sözcüğü; "beceri, el becerisi, ustalık, sanat, uygulama ilmi veya bilimi"²⁷ anlamına gelmektedir. Bu kavram daha çok zanaate ilişkin yetenek -özellikle Aristoteles'te- ile ilişkilendirilmekle beraber şiirin bu noktada pratik ol(may)ana ilişkin soyut bir zanaat olduğunu düşündürebilir. *Poiesis* kavramı ise; ilintili olduğu poieîn (ποιεῖν); "yapmak, etmek, eylemek, etkilemek, etki, etkinlik" kavramından türeyerek, "yapma, biçimlendirme, oluşturma, şiir sanatı"²⁸ anlamlarına karşılık gelmektedir.

²⁶ Tunalı, 1998: 173.

²⁷ Peters, 2004: 366.

²⁸ A.g.e. 307.

Platon *mimesis* kavramına ağırlık vererek sanatın gerçekliği hepten taklit ettiğini, onu yansıttığını düşünerek sadece kopya şeklinde nitelendirmektedir. Çünkü sanatçı gerçeğin kendisini değil onun görünürde olan kısmını ve akla yakınlığını temsil etmektedir. Buna karşın Aristoteles ise *tekhné* kavramı üzerinden sanata bir imkân açarak onu yaratım kavramıyla birleştirmektedir. Çünkü sanatçı elinde bulundurduğu ya da zihninde imgelediği şeyi tasarlayarak onu yoktan var etmektedir.

Platon yaratılan eseri, şiiri kopyanın kopyası sayarak gerçeği bilinmeyen, ancak bana göre yansıması görülen, tam olarak bilinemez, hakikat olarak hep ardında koşacağımız bir yere taşımıştır. Oysa yaratılan eser, şiir, gerçekten yola çıkılarak yaşanılanın anlamı üzerinde yoğunlaşır, gerçeği bu anlamlandırma üzerinden değerlendirir. Ortaya çıkardığı hakikat ya da hakikatimsiler bu anlamlandırma sığınağında değer bulur. İşte Aristoteles bu değeri bizzat yaşamın, insanın kendisinde aramış, bunlara ait kılmıştır. Sanatçıya düşense gerçekliği çoklu yanıyla, kendini oluşturan ilişkileri içinde ve gelişmesi sürecinde görmek, elemek, değerlendirmek, tasarımsal olarak sanatsal düzeyde, estetik olanın kristalinde sunmaktır. Sunulan özgün, biricik, imgesel; gerçeği daha derinlemesine kavramamıza yarayan özüdür. Hakikat bundan başka bir şey değildir.²⁹

Dolayısıyla şiirde hakikat meselesi incelenirken, bu temel kavramlardan yola çıkarak belirli sonuçlara varılması gerekmektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki şiir, içerisinde yaratımı da barındıran sanatsal bir etkinliktir. Nitekim şiir, bir söz becerisi ile de ilişkilendirilebilir ve bu yetenek sanatçının meydana getirdiği pratik bir etkinlik (*praksis*)tir. Bu nedenle Aristoteles sanatı *tekhné* kavramı ile de ilişik görmektedir. Ancak günümüzde sanat ile zanaat Antik döneme göre daha keskin bir biçimde ayrılmaktadır. Fakat ikisi de imal etme bakımından benzerlikler taşımaktadır. Sözgelimi Platon'un *Devlet*'te incelediği sedir örneğinde düşündüğü gibi eğer dülgerin sedirden bir masa imal etmesi gerekiyorsa bunu zihinsel olarak tasarlaması, sonrasında ürünü üretme aşamasına geçmesi yani bir eyleme faaliyetinde bulunması gerekmektedir. Öte yandan ressam da bir yaratım faaliyeti içerisinde bulunur fakat bu noktada Platon, onu üçüncü dereceden bir eylem olarak görmektedir. Bu durumda asıl gerçeklik, sedir ideası, sonrasında dülgerin yaptığı sedir ya da masa, son olarak da ressamın (sanatçının) çizdiği sedir resmi. Burada ressamın yaptığı sedirin en alt kademede yer almasının nedeni, Platon'un düşüncesine göre bir nevi 'taklidin taklidinin taklidi' fikridir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı ile aynanın aynı işlevi gördüğünü, ikisinin de sadece dış dünyayı yansıtmakta ve bunu gerçekleştirirken hayal gücünden yoksun olarak bu eylemin yapıldığını düşündürmektedir. "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların."³⁰ sözüyle yanılsamaların ve görünüşün ekseninden çıkıp idealara işaret etmektedir.

²⁹ Cengiz, 2016: 48.

³⁰ Platon, 2020: 337.

Son tahlilde Platon perspektifinde şiir, benzetmeci yönüyle gerçekliği olduğu gibi verememekte ve dolayısıyla taklit sınırları içerisinde kalmaktadır. Aristoteles'te ise taklidin yanı sıra şiir, ustaca bir yaratım ve üretim etkinliği olarak karşımıza çıkmakta, temelde birtakım benzetmelerden yola çıkarsa da insan etkinliği bağlamında gerçekleşen üretkenliğin hoşluk duygusunu (*pathos*) açığa çıkardığı görülmektedir. Bu hoşluk durumu, eylemi de beraberinde getirerek, Platoncu tavrın dışında, pratik alanda yarar sağlayan, eğitici ve öğretici, öte yandan kişide zevk duygusunu yaratım aracılığıyla ortaya koyan bir aktivite olarak değerlendirilebilmektedir. “İnsan kendine ve hayatına ilişkin anlamı yeniden var etmek ve yaratmaktan yani sanattan hoşlanmakta, bundan sevinç duymaktadır. Aslında Aristoteles hoşlanma kavramıyla insanı insan yapan önemli bir olguya değinmektedir. Bu da insanlardaki yaratma gücüne hoşlanmadan dolayı verdiği önemdir. Hoşlanmanın sebebi öğrenme olsa da Aristoteles öğrenmeyi de derin bir hoşlanma duygusuna bağlar.”³¹ Platon şiiri hakikatten uzak tutmaya çalışırken, Aristoteles bu etkinliği hakikat ekseninde değerlendirmeye yönelik bir adım atmaktadır. Çünkü şiir ve tragedya, hakikat ile yüzleşmede aracı nitelik olarak yer bulmaktadır. Bizatihi erdemlerin ve deneyimlerin bu sanatlar aracılığı ile de kavranabilecek düzeyde önemli bir adım attıkları ve yol gösterici oldukları görüşündedir. Bu durum ilerleyen kısımlarda da göreceğimiz üzere Nietzsche'de bambaşka boyutlara taşınmaktadır. Aristoteles'in tragedya ve şiire ilişkin olarak sunduğu *Poetika* isimli eserde ise sanata ilişkin detaylı incelemelere yer verilerek gerek tragedyanın biçim-içerik açısından öğeleri değerlendirilecek gerekse şiir sanatının filozofun bütüncül görüşlerine ilişkin uyumu serimlenecektir.

³¹ Cengiz, 2016: 70.

İKİNCİ BÖLÜM

ARİSTOTELES’TE ŞİİR VE HAKİKAT DÜŞÜNCESİ

2.1. Aristoteles’in Tragedya Kuramı

Platon’un ardıllarından olan ve felsefe tarihinin en önemli filozofları arasında bulunmasının yanı sıra felsefî anlayışının geçerliliğini yüzyıllardır koruyan Aristoteles’in, *Poetika* adlı eseri şiir ve tragedya hakkında yazılmış olan, özellikle tragedyanın ne olduğuna ve işlevlerine ilişkin bütüncül bir metin olması açısından değer kazanmaktadır. Şunu belirtmek gerekir ki Aristoteles’in metinde ele aldığı konular arasında kısmen komedyaya, büyük ölçüde destan ve tragedya yer alsa da günümüze ulaşmayan kısımlar arasında komedyaya ilişkin görüşlerin yer aldığı tartışılmaktadır.³² Bu açıdan düşünüldüğünde ilerleyen aşamalarda komedyaya çalışmamızın kapsamında olmadığı için, yalnızca destan-tragedya farklılıkları ve en genel anlamda tragedyanın kavram ve ilkeleri üzerinde durulacaktır.

Aristoteles’in felsefesi incelendiğinde açığa çıkan durum, bu felsefenin özelden ziyade daha genel ve bütüncül bir biçimde irdelenmesi gerektiğidir. Dolayısıyla bu bütüncül yapı göz önünde bulundurulduğunda, tragedyaya yönelik görüşlerinin diğer felsefî görüşlerinden kopuk veya bağımsız olduğunu iddia edemeyiz. Tragedya’ya ilişkin görüşler temelde filozofun etik, estetik ve epistemolojik görüşleri etrafında değerlendirilmektedir. Aristoteles’in *Poetika*’da dile getirdiği şekliyle “tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışta bulunan insan aracılığıyla taklit edilmesidir.”³³ Tragedya, en kaba tabiriyle insan ruhuna işleyen, birtakım ölçülerle belirlenmiş, kimi zaman içerisinde şarkının da yer aldığı ve koro eşliğinde dramatize edilmiş, izleyicide belli duygular uyandırmayı amaç edinen basit ve/veya karmaşık yapılarıdır.

Öyle ki tragedyanın belirli bir ağırlığı olması, Aristoteles nazarında erdemli ya da bayağı karakterler arasında bir noktada bulunmaktadır. Öte yandan bir tragedyanın güzel olabilmesi için öyküsünün (*mythos*) ne uzun ne de kısa olması gerekmektedir. Orta düzeyde bir uzunluğa, düzene ve ölçüye sahip olan tragedyalar güzel olmaları bakımından önem arz etmektedirler.³⁴

³² Bu konu hakkındaki temel tartışma Aristoteles’in *Poetika*’da komedyaya ilişkin söylemlerini kimi kısımlarda yarım bırakmasıyla ya da o konuyu daha önce ifade ettiğine yönelik görüş belirtmesinden dolayı ortaya çıkmıştır. Konuyu *Poetika*’nın sonundaki açıklamalar kısmında detaylı bir yorum ve edisyon karşılaştırması sunan Ömer Aygün değerlendirmeye çalışmıştır. Detaylı bilgi için bkz. *Poetika*, 2020: 98-100.

³³ Aristoteles, 2020a: 15.

³⁴ bkz. *Poetika*, 1450b25-35.

Aristoteles şiir sanatının belli türlere ve ögelere ayrıldığını, bunların da birer taklit (*mimêsis*) unsuru olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla destan, komedya ve tragedya gibi unsurların birer taklitten ibaret olduğunu, fakat bu unsurlar arasında araç, nesne ve tarz bakımından birtakım ayrımlar oluşturduğunu göz ardı etmemektedir. Aristoteles şiirin ortaya çıkışını iki ana nedene bağlamaktadır. Bunlar insanın taklit etme yetisine sahip olması ve öğrenme aşamasında kişinin taklit yoluyla öğrenmeye yatkın olmasıdır. “Görünen o ki bütün olarak şiir sanatının ortaya çıkması iki nedene dayanır ve ikisi de doğal nedenlerdir: Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitten hoşlanır.”³⁵ Görüldüğü üzere Aristoteles’in taklit yoluyla öğrenmeye yönelik çıkarımı, günümüz sosyal öğrenme kavramları arasındaki rol-model alma olarak da tanımlanabilmektedir. İyi karakterler rol model alındığı sürece, kişinin davranışları da iyiye ve mutluluğa erişimde artış göstermektedir. Tragedyada’ da “bir eylemin taklidi söz konusu olduğundan, eylemleri birtakım insanlar yapar ve bu kişiler ister istemez karakter ve düşünce yapılarına göre belli nitelikler taşırlar, zaten bir eylemin niteliğini bu ikisinin belirlediğini söyleriz; eylemlerin doğal olarak iki nedeni vardır: Düşünce ve karakter; başarı da başarısızlık da eylemlere bağlıdır.”³⁶

Tragedya’nın başlıca öğelerinden söz etmek gerekirse bunlar; öykü (*mythos*), karakterler (*éthê*), dil kullanımı (*leksis*), düşünce (*dianoia*), görsellik (*opsis*) ve şarkı (*melopoiia*) şeklindedir.³⁷ Tragedya, taklit açısından araç nesne ve tarz bakımından ayrıldığı için burada öykü ve karakterler taklit aracı, dil kullanımı taklit tarzı, düşünce, görsellik ve şarkı ise taklit nesnesidir. Nitekim birtakım eylemleri taklit ederken belli bir öykü olmalı ve bu öykü de karakterler aracılığıyla temsil edilerek seyirciye aracılık etmelidir. Bu süreçte dil kullanım tarzı, biçimi öykü anlatıcısının üslubuna, sözcüklerin ölçülü dizilimine ve anlamların hermeneutik dışavurumuna ait bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Düşünce, anlatıcının konuşurken bir şeyi ispat etmeye ya da bir görüşü dile getirmeye yönelik kullandığı faktör, görsellik ve şarkı ise nesne bakımından dekora ve sahneye ilişkin seyircinin gözünde canlandırılmak istenen, verilmek istenen mesajın duygular, ritimler, melodiler, kostümler ve görseller aracılığıyla dekoratif görüntüler ve imgeler açığa çıkarma yöntemi olarak açıklanabilir. Şarkı ve görsellikle desteklenen tragedya, seyircide haz veren ve ruhu canlandıran nitelik kazandırmaktadır. Trajik veya komik olanın iyinin veya kötünün ifade edildiği nesnelerdir.

³⁵ Aristoteles, 2020a: 9.

³⁶ A.g.e. 15-16.

³⁷ bkz. *Poetika*, 1450a5-15.

Tragedya'nın en temel ögesi olan öykünün (*mythos*) bütünlüklü olması gerekmektedir. Bir anlatıya öykü denebilmesi için giriş, gelişme ve sonuç gibi başlangıcı, ortası ve sonu olması icap eder. Öykü ögesi yapı bakımından kendi içinde ikiye ayrılmakta; basit öyküler baht dönüşü ve tanıma içermeyen, karmaşık öyküler ise her iki durumu da içerisinde barındıran eylemlerdir. O halde öykünün yapı taşlarından ilk ikisi baht dönüşü (*peripeteia*) ve tanıma (*anagnorisis*) diğeri ise duygu (*pathos*)dur. Baht dönüşü, karakterin gerçekleştirdiği eylemlerin tersine dönmesi anlamına gelmekte ve bu durum olasılık ile zorunluluk koşulları ekseninde gerçekleşmektedir. Öyle ki gerçekleşen eylem ya tesadüfî bir biçimde olmakta ya da zorunlu olarak o şekilde gerçekleşerek karakterin eyleminin verdiği sonuç, trajik-şaşkınlık gibi bir durumu gözler önüne sermektedir. Bu durumda tanıma açığa çıkmakta ve karakter tanınmaz halden tanınır hale geçerek bahtiyar ya da bedbaht olmaktadır. Bu tanıma iki farklı türlü olabilmekte, kimi durumlarda tarafların birinin kimliği belli olmak kaydıyla ötekini tanıırken, kimi zamanlarda ise karşılıklı olabilmektedir. Aristoteles'in de deyimiyle³⁸ en güzel tanıma eylemi, baht dönüşüyle eş zamanlı olan tanımalardır ve bu türden bir olgu beraberinde acıma (*eleos*) ve korku (*phobos*), dostluk ya da düşmanlık uyandırmaktadır. Öykünün üçüncü ögesi olan duygu, tümüyle zarar ya da rahatsız edici, trajik, ölümcül bir durumdan kaynaklanan sonuçlardır.

Şimdi, tragedyanın biçimlerine ilişkin öğelerinin yanı sıra niceliği bağlamında ele alınması gereken öğeleri değerlendirmek gerekirse; ilksöz (*prologos*), ara öykü (*epeisodion*), çıkış (*eksodos*) ve koro şarkısı olmak üzere dört çeşittir. Koro şarkısı kendi içerisinde giriş şarkısı (*porodos*) ve sabit şarkı (*stasimon*) olarak ikiye ayrılmaktadır.³⁹ Giriş şarkısı, koronun bütünlüklü olarak ilk ele aldığı sözdür. Sabit şarkı ise belirli bir ölçü ve ölçü kalıbı içermeyen koro şarkısıdır. İlksöz giriş niteliğinde olup, tragedyada koronun giriş şarkısından önce söylediği bütünlüklü bir bölüm olması açısından önemlidir. Ara öyküler de tragedyanın iki tam koro şarkısı arasında kalan kısımlarıdır. Çıkış ise arkasından herhangi bir koro şarkısının gelmediği, bitişi simgeleyen bütünlüklü bir tragedya bölümüdür. Bu bölümler bütün tragedyalarda zorunlu olarak bulunması gereken, ortak nicelikler olmaları bakımından büyük önem arz etmektedirler.

Tragedya'da ne çok soylu ve saygın insanların ne de çok alçak seviyedeki karakterlerin mutluluktan talihsizliğe olan geçişleri işlenmelidir. Her iki durum da acıma ve korku hissiyatı uyandırmamakla beraber, aşağı olan insanın durumu en az trajik olandır. Dolayısıyla saygın insan da aşağı insan da tragedyaların gerekliliklerini yerine getirmeyerek insanları şaşırtan

³⁸ bkz. *Poetika*, 1452a30-35.

³⁹ bkz. *Poetika*, 1452b15-20.

tarafları bulunmamaktadır. Tragedyanın gayesi, ikisi arasında kalan ortalama insanı konu edinmektir. Bu nedenle erdem sahibi kişiler ya da ruhları kötülüğe bulanmış insanlar tragedyanın konusu olmamaktadırlar. Fakat aşırılık ve eksiklik arasında bulunan ortalama bir insanın mutlu bir konumdayken trajik ve talihsiz bir olay yaşaması, hem izleyicide acıma ve korku duygularını tetiklemekte hem de yaptığı hata karşısında -ki buna trajik hata (*hamartia*) denir – bahtiyar durumdan bedbahta doğru bir geçiş sergilemektedir. Tragedya’da esas olan iyi karakterin başına trajik bir bela gelmesi ve gerçekleşen olayda bu hatadan kaynaklı olarak etkilediği ya da etkilendiği kişinin ancak kendisinden daha iyi bir karakterin yaptığı hata ile mümkün olmalıdır. Acıma ve korku duyguları uyandırmanın iki yöntemi görsellik aracılığıyla ya da olay örgüsü yoluyla gerçekleşir. Ancak Aristoteles⁴⁰, olay örgüsünün çarpıcılığının görsellikten daha önemli ve etkili olduğunu düşünmektedir. Çünkü görsellik yaratmak sanatın dışarısında kalan ve maddi kaynak gerektiren bir durumdur. Dolayısıyla şair, korku ve acıma hissiyatlarına sebebiyet veren olguları olay örgüsüne yerleştirerek seyircide arınma (*katharsis*) duygusunun oluşmasına neden olmaktadır. “Aristoteles edebiyatın özünün ne olduğu sorusunu yanıtlamak için onun amacına ve yarattığı etkiye bakmak gerektiğini bildirir ve bunu tragedya örneğinde göstermek ister. O, en üstün edebi tür saydığı ve şiir ile tiyatronun bulunduğu tür olarak gördüğü tragedyada amacın korku ve acıma duygularını uyandırmak yoluyla ruhu tutkulardan arındırmak (*katharsis*) olduğunu belirtir.”⁴¹ Tragedyalarda düşmanın düşmana karşı gerçekleştirdiği eylemler korku ve acıma uyandırmamakta, bir olayın bu durumları oluşturması için duygulara dokunan ve birbirine yakın insanlar (aile vb.) arasında meydana gelmesi gerekmektedir.

Örneğin Sophokles’in eseri olan *Kral Oidipus*’un babasını farkında olmadan öldürdükten sonra olay örgüsünün ilerleyen kısımlarında gittiği şehirde yine farkında olmayarak annesi ile evlenmesi, daha sonra tanınmanın gerçekleşmesi sonucu karakterin gerçek kimliğinin farkına varması gibi. Bu öyküde yapılan trajik hata (*hamartia*), farkına varmadan babasını öldürmesi ve annesiyle evlenmesi iken tanı(n)ma eylemi karakterin gerçek kimliğini öğrenip içinde bulunduğu durumun farkına varmasında yatmaktadır. Tragedyada en güçlü en etkili olgulardan biri ise eylemlerin geri dönüşü olmayan sonuçlar -öldürme veya öldürülme- açığa çıkarmasıdır. Nitekim Oidipus’un başına gelen olay da bunun benzeridir. Öyle ki tragedyada üç türden örnek teşkil edecek tanıma davranışı söz konusu olmaktadır. İlkinde öldürme eylemi bile isteye gerçekleşir, diğerinde bilmeden eylemi gerçekleştirme ve eylem gerçekleştikten sonra durumun farkında olma vardır, sonuncuda ise eylemi gerçekleştirirken

⁴⁰ bkz. *Poetika*, 1453b1-10.

⁴¹ Özlem, 2011: 9.

farkına varılması görülmektedir.⁴² Bu üç seçenek dışındaki faktörler -eylemden vazgeçme- öyküyü tragedya olmaktan çıkartarak, trajik olmayan bir duruma sevk eder ve bu istenmeyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aristoteles'e göre eylemin bilmeden yapıp tanınmanın daha sonra gerçekleştiği durumlar daha iyidir. Çünkü kişi eylemi bilmediği için rahatsızlık edici bir etki yaratmamaktadır. Aynı zamanda bu gibi durumlarda trajedinin sarsıcılığı ve tanıma daha yüksek olmakta, kişi yaptığı eylemin farkına vardığı zaman dehşete kapılmaktadır. Tanıma'nın çeşitleri arasında işaretler aracılığıyla olanı; tarafların birbirlerini herhangi bir iz, kolye, doğuştan kalan leke vb. göstergeler aracılığıyla tanıdığı şeklidir. Ozan'ın uydurduğu tanıma, sanatsal olmayan, tragedya şairinin öyküde işaret ettiği tanımalardır. Hatırlama yoluyla gerçekleşen tanıma ise daha önce görülmüş işaretlerin ya da nesnelerin fark edilmesiyle oluşmaktadır. Son olarak çıkarıma dayalı tanıma, temeli sağlam olmayan bir çıkarıma dayanan ve öncüllerden çıkan sonuçların birebir örtüşmediği ama örtüştüğü yanılgısına kapılarak gerçekleşen, aynı zamanda nedensellik hatası oluşmasına sebebiyet veren tanımalardır.⁴³

Tragedya ile destan (*epos*) arasındaki ilişkiye gelirsek; en temel farklılık, destanın çok uzun soluklu ve basit, tragedyanın ise daha kompleks ve belirli ölçüde olmasıdır. Destan, fazla ara öykülü ve bütüncül iken tragedya daha az öyküye sahip ve belirli konular üzerine yoğunlaşmaktadır. Tragedya daha felsefi ve sanatsal bir içeriğe yakın olduğu için destandan daha üstün görülmektedir. Trajik şiirin olmuş şeylerin dışında, olması gerekeni olasılık (*eikos*) ekseninde konu edinmesi, şiirde hakikatin süreç dahilinde değişebilirliğini, oluş halinde kavranabilen bir şey olduğunu anımsatmaktadır. "Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin ölçülü öbürünün ölçsüz yazması değil, birinin olmuş şeyleri, diğerininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Şiir bu nedenle tarihten daha felsefidir ve ağırlığa sahiptir, çünkü şiir daha çok tümelleri, tarih ise tikelleri dile getirir."⁴⁴

Poetika'nın XXI. Bölümünde metaforun tanım ve ögelerinden bahsetmektedir. "Metafor bir adın yabancı bir şeye aktarılması demektir; aktarım ya cinsten türe, ya türden cinse, ya türden türe doğru ya da orantı yoluyla yapılabilir."⁴⁵ O halde metafor, bir şeye ilişkin aktarılan -bir şeyin başka türlü sözcük veya nesnelerle aktarıldığı- ve insanların veya toplumun üzerinde uzlaştığı ve iletişim halinde iken yarattıkları sözcüklerle ona işaret ettiği dilin farklı sözcüklerle yansıma biçimidir. Örneğin cinsten türe doğru gerçekleşen metafor, demir atmanın durmak ile benzeştirildiği metafor şeklidir çünkü gemi yalnızca demir atarak durdurulabilir. Bu

⁴² bkz. *Poetika*, XI ve XVI bölümler.

⁴³ bkz. *Poetika*, XVI bölüm.

⁴⁴ Aristoteles, 2020a: 23.

⁴⁵ Aristoteles, 2020a: 62.

metafor, durma cinsinin bir türü olan demir atmak ile eşleştirilmiştir. Nitekim bir şey, önüne başka nesneler yerleştirerek de durdurulabilir, bu da aynı cinsin farklı pek çok türünden bir tanesidir.

Türden cinse doğru olan metafor, eylemin gerçekleştiği durumun olandan çok gösterilerek abartılmasıdır. Bu metafor biçimi çokluğun yani kapsamın içlem (binlerce, yüzlerce) aracılığıyla ifade edilmesini içermektedir. Türden türe aktarılan ise, aynı işleve sahip sözcüklerin farklı anlamlarda kullanılmasını içeren metaforlardır. Çoban yıldızının hem akşam yıldızı hem de sabah yıldızı olarak nitelendirilmesi gibi temelde aynı yıldıza işaret eden ifadelerdir. Orantı ise daha çok o şey ile özdeşleşmiş bir nitelik yoluyla gerçekleştirilen metaforlardır. Aristoteles'e göre, "dört tür metaforun en başarılısı orantılı olanıdır. Mesela Perikles savaşta ölen gençler için, "Kent çocuklarını yitirince baharsız kalan yıla döndü," demiştir."⁴⁶ Bu metafor biçimi biraz analogi ile de ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, yazarın kalemini kılıç ile ilişkilendirirsek; yazarın 'kılıç' işleviyle görevini gerçekleştirmesine yönelik olarak savaşçı ya da askerin 'kalem' ile görevini gerçekleştirmesi, amacına ulaşması bu türden bir benzeşim örneğidir. O halde şairin kılıcı denildiği zaman bu metafor ile şairin kalemi işaret edilmekte, aynı durum asker için de geçerli sayılmaktadır. Dolayısıyla ikisi arasında bir orantı söz konusu olmakla birlikte, şair için kalem ne anlam ifade ediyor ise asker için de kılıç aynı şeyi ifade etmektedir.

Metaforlar, şiirler için vazgeçilmez birer parça olmaları bakımından önemlidir ve şairlerin hizmetinde, el altında bulundurdıkları gereçlerdendir. "Beylik laflardan uzak ve ağırbaşlı bir dil, bir yabancılık taşıyan sözcüklerin kullanılmasıyla olur; yabancılık taşıyan sözcük derken, yerel sözcüğü, metaforu, uzatmayı ve yaygın kalıpların dışına çıkan her şeyi kastediyorum."⁴⁷ Bu bağlamda düşünüldüğünde şiirin dili olağan kalıpların ve sıradan beyhude lafların dışına çıkabilen, gerektiği zaman vurgulu ve belirli tonlamalar içeren bir yapıya sahip olmaktadır. Böylelikle şairin dilinin doğal ve sıra dışı bir yetenekten kaynaklanması gerekmektedir. Nitekim şair de sözcükler ile oynayarak, onlara olağanın dışında anlamlar yükleyerek, bir olasılıklar bütünü yaratmada doğal bir kudrete sahiptir. Aristoteles'in deyimiyle, "[...] şiirde, olanaklı olduğu halde inandırıcılık taşımayandansa, olanaksız ama inandırıcı olanı tercih etmek gerekir."⁴⁸

Aristoteles'in tragedyada sözünü ettiği şiire dair kavram ve ilkeleri derinleştirmek için filozofun diğer eserlerinden de referans alarak derli toplu bilgiler edinmek gerekmektedir. Bu açıdan söylev ile ilgili *Retorik* isimli eseri, insana ve nasıl yaşanmalı sorusuna ilişkin savlar

⁴⁶ bkz. *Retorik*, 1411a1.

⁴⁷ Aristoteles, 2020a: 65.

⁴⁸ A.g.e. 79.

için *Nikomakhos'a Etik* yapıtının içeriğinden hareketle, filozofun biçimlendirdiği insan tanımından yola çıkarak şiirin alımlanışını incelemek problem odağını çözümlememiz açısından yarar sağlayacaktır. Şiir sanatını alımlayan insanın, hakikati kavrama noktasında *Poetika* ile kesiştiği yönleri aktarmak, günümüz şiir anlayışının da nasıl şekillendiği ya da değişime uğradığını varoluşsal ve toplumsal düzlemde ele almak diğer başlığımızın temel hedefi olacaktır.

2.2. Şiiri Alımlamak: Aristoteles'in İnsan'ı

Aristoteles'in insan kavrayışı, trajik olanı alımlarken ölçülü bir anlayışa sahiptir. Doğrusu, duygulanımları (*pathos*) dizginlemeye çalışmak, ölçülü olabilme yolunda bir adım atmak, Aristoteles'in imlediği insan tasavvurunun içerisinde yer almaktadır. *Nikomakhos'a Etik* isimli kitabında mutluluğun temel formülünün ne olduğunu, insanın nasıl tanımlanabileceğini ve iyinin ne olduğunu temel kavram ve erdem öğretileri üzerinden şekillendirmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda bu kitap politika ile mutluluk arasındaki ilişkiyi anlatması bakımından önem taşımakta ve filozofun *Politika* isimli kitabının bir tür başlangıcı veya parçası olarak görülmektedir. İnsan erdemleri ve ahlaki eylemlerinin nasıl oluştuğunun soruşturulduğu bu eserde orta olma (*mesotes*) düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Orta olma düşüncesi, ahlaki, etik ya da duygusal bağlamda aşırılık ve eksikliklerden kaçınarak bireylerin birtakım erdemlere sahip olması ve yaşam içerisinde bu eylemleri yapa yapa alışkanlıklara dönüştürerek norm ve değerlere göre hareket etmesidir. Aristoteles'in temel amacı, erdemler üzerinden bir karakter şekillenmesine varmak ve buradan da mutlu bir toplumu oluşturan temel yapı taşlarının neler olduğu sonucuna varmaktır. İnsan, kendisinin oluşturduğu karakter erdemleri sonucunda mutluluğa (*eudaimonia*) yani Sokrates'in kullandığı anlamdaki *daimon*'umuzun iyi durumda olması noktasına varabilmektedir. Nihai amaç, insanı mutluluğa götürecek olan yolun reçetesini ve formülünü sunmaktır.

Eudaimonia'ya karşılık olan sıfat, köken olarak 'iyi bir cin (daimon) tarafından korunan kişi' anlamına gelmekteydi, ama sözcük gündelik Yunanca kullanımında çoğunlukla dışsal zenginliğe yapılan özel bir göndermeyle basit olarak 'iyi talih' anlamını taşımaktaydı. *Nikomakhos'a Etik*'te sözcüğün 'mutluluk' olarak alışılacağı çevirisinin doğurduğu güçlük şudur ki 'mutluluk'un bizim dilimizde 'haz'dan yalnızca süreklilik, derinlik ve dinginlik telkin etmek bakımından ayrılan bir duygu durumunu işaret etmesine karşılık Aristoteles 'eudaimonia'nın bir tür etkinlik olduğu konusunda ısrarlıdır.⁴⁹

Aristoteles'e göre erdem, amaca (*telos*) uygun davranmak ve bu amaca uygun davranırken ölçülü olmakla bütünleşmiş bir hâldedir. İnsanların akıl (*phronesis*) erdemi ile gerçekleştirdikleri eylemler ve yapıp etmeler sonucu kazanılan alışkanlıkların, birtakım

⁴⁹ Ross, 2011: 297.

yerleşik karakter yapıları ortaya çıkardığını dile getirmektedir. “Erdemleri ise, öteki sanatlarda olduğu gibi, daha önce etkinlikte bulunarak ediniriz; çünkü öğrenip yapmamız gereken şeyleri biz yapa yapa öğreniriz, örneğin ev yapa yapa mimar, gitar çala çala gitarci oluyorlar; bunun gibi adil şeyler yapa yapa adil insan, ölçülü davranma davranma ölçülü, yiğitçe davranma davranma yiğit insanlar oluruz.”⁵⁰ Dolayısıyla erdem dediğimiz şey doğuştan bizde bulunan bir şey değil, bunun aksine kazanılan bir edimdir. Öte yandan Aristoteles, kitabın ilk pasajında amaç-eylem ilişkisi bakımından belirli tercihlerde bulunduğumuzu, her bilginin ve her tercihin iyiyi arzuladığını dile getirmektedir. Örneğin bir bıçağın erdemi gerektiği ölçüde, amacına uygun - nasıl kesmesi gerekiyorsa o şekilde- kesmesi ise, insanın erdemi de amacına uygun eylemler gerçekleştirebilmektir. Bu nedenledir ki her bir erdemi, örneğin “cömert olma” erdemini ne “savurgan olma” ne de “cimri olma” etkinliğiyle değil de ikisinin ortasında bir noktayı referans alarak gerçekleştirmemiz gerekmektedir. “Her erdem neyin erdemi ise, onun iyi durumda olmasını ve kendi işini iyi gerçekleştirmesini sağlar. Sözcüleri gözün erdemi gözü ve onun işini erdemli kılar; çünkü gözün erdemi sayesinde iyi görürüz. Aynı şekilde atın erdemi atı erdemli kılar; iyi koşmasını, binicisini iyi taşımasını ve düşmanların karşısında kaçmasını sağlar. Bu her şeyde böyleyse, insanın erdemi insanın iyi olmasını ve kendi işini iyi gerçekleştirmesini sağlayan huy olmalı.”⁵¹

Bir eylemi gerçekleştirirken temel ölçütümüz, onu akıl (*phronesis*) ile kendi usumuzdan geçirerek, sağduyuya uygun hareket ederek, neyin tercih edilmesi gerektiğini görme ve uygulama etkinliğidir. İnsan ruhunun böyle bir yatkınlığa sahip olduğunu ve kişinin bu tercihleri gerçekleştirirken, kendisi için iyi olanı tercih ettiğini dile getirmektedir. Bu anlamda, düşünce erdemlerinin yanı sıra oluşan karakter erdemleri neticesinde insan, aşırılıklardan ve eksikliklerden kaçınıp orta yolu bularak, olaylar karşısında olması gereken tutumu sergileyip iyiye ve mutluluğa ulaşmaktadır. Nitekim *Nikomakhos’a Etik*’te söz ettiği üzere karakter erdemlerinin huy (*ethos*) ile bir ilişkisi olmakta ve insanı tercihe götüren, karar vermesini sağlayan durumların etkilenimler (*pathos*) olduğundan bahsetmektedir. Bu durumlar güzel, yararlı ve haz veren olgulardır o halde tragedyalar bu türden edimleri oluşturmaya ve kişiyi iyiye ve mutluluğa sevk etmeye yarayan duygu yüklü faaliyetlerdir.

Aristoteles’in insan tanımlamasını ele aldığımız zaman; eğitimle ya da alışkanlıklarla birtakım erdemleri edinen ve bunun sonucunda karakterini oluşturan bireyler, öykülere (*mythos*) maruz kalarak onları iyiye ve orta olmaya yöneltecek yerleşik düşünce ve duygu biçimlerine sahip olmaktadır. Dolayısıyla bu eserin de amaçladığı temel ahlaki düşünce

⁵⁰ Aristoteles, 2018b: 30.

⁵¹ A.g.e. 36.

bahsettiğimiz doğrultuda ilerlemektedir. Aristoteles’e göre bunun yolu *logosa* göre eylemekten geçmektedir. Buradaki *logos* sözcüğü pek çok anlamının dışında akıl ya da oran olarak düşünülebilir.

Logos, sürekli bir olanak halindedir ve onu harekete geçirme potansiyeline sahip olan varlık insandır. Dolayısıyla tercihlerimizi belli biçimlerde ortaya koyduğumuz zaman, karakterimiz ve kişilik yapımız da şekillenmektedir. Tek tek her bireyin içinde bu potansiyel (*potentia*) mevcuttur ve bu tercihler sonucu insanların farklı farklı yapıp etmeleriyle karakterleri ya da huyları (*ethos*) ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle ruh etkinliklerimizin yaşam boyunca tamama ermesi ve tam erdeme uygun etkinlikler olması gerekmektedir. Zaman zaman yaşadığımız pişmanlık benzeri duygular da erdemler arasında yaptığımız seçimlerden kaynaklanmaktadır.

Aristoteles’e göre cömertlik, cesaret, dostluk, adalet, doğruluk, ölçülülük, bilgelik, sakinlik gibi pek çok erdem bulunmaktadır. Aristoteles, haz yaşamı, siyasal yaşam ve teoria/bilgelik yaşamı olmak üzere üç bilgi türü ve yaşama biçiminden söz etmekte, aralarında en değerli bulduğu ve erişilmesi gerekenin sonuncusu olduğunu dile getirmektedir. Teoria bilgisi, eudaimonia’ya en yakın olan bilgidir ve temelinde bilgelik yatmaktadır. Teoria yaşamı, diğer bütün erdemleri de içinde barındıran ve aynı zamanda dingince bir yaşama sahip olunan, bilgece yaşama durumudur. Us ya da nous denilen düşünce erdemi bu kategoriye girmektedir. Nous bir bağlamda kişiyi o kişi yapan şeydir. Herkeste ortak bulunan erdemler arasında “adalet” yer almakta, fakat adaletli olma ya da adaletsiz olma kişinin kendi potansiyeli dâhilindedir. Tüm bu erdemler ise başkalarıyla birlikte ortaya çıkan, başkaları olmadan ölçüt alamayacağımız, kıyaslayamayacağımız erdemlerdir. Öteki olmadan adil ya da adaletsiz şeklinde bir tanımlama yapamayacağımızdan dolayı, insan başkasına ihtiyaç duymaktadır. Nitekim bu da dostluğu ve toplumsallığı da beraberinde getirmektedir. Aristoteles’in de söylediği üzere⁵² insan, “*zoon politikon*” yani siyasal ve toplumsal bir canlıdır. Bunun yanı sıra yüce gönüllülük ve cömertlik de bir toplum içerisinde ortaya çıkmakta, insan kendini bir şehir içerisinde gerçekleştirmektedir. Sonuç olarak tek tek bireylerin kendi erdemli davranışları, kendi karakterleri üzerinden şekillenerek toplumsal bir bütünü ve bir ahlaki yapıyı ortaya çıkarmaktadır.

Aristoteles, *Retorik* isimli eserinde ise söylev, söylev türleri, duygular, sanat, hukuk ve politika alanları üzerine yoğunlaşmıştır. Hatip’in konuşurken karşısındaki kitleye nasıl hitap etmesi ve inandırıcılık açısından gerekli olan niteliklerin nasıl olması gerektiği, biçim ve üslup açısından değerlendirilmektedir. Söylev ustası, duygular üzerinden birtakım etkiler yaratmakta

⁵² bkz. Politika, 1993: 6.

ve ikna becerisini buna göre şekillendirmekte ya da mantıksal çıkarımlara başvurarak tartışmayı kazanmak yahut muhatabını inandırmak için geçerli birtakım öncüller ileri sürmektedir. Şair de söylev sanatçısı ile benzer özellikler taşımakta ve karşısındaki kişileri (dinleyici, izleyici ya da okuyucu) etkilemektedir. Konuşma yoluyla üretilen inandırma çeşitleri hatibin karakterine (*ethos*), sözlerinin dinleyicilerde uyandırdığı duygulara (*pathos*) ve konuşma içindeki gerçek ya da gerçeğe benzer inandırmalara (*logos*) dayanmaktadır. Öte yandan şair de şiirini oluştururken bu kaynaklardan yararlanarak sözlerine canlılık ve ikna edicilik kazandırmaktadır. Bu nedenle şair, imgeler yaratarak ve benzetmelerden yararlanarak şiire sıra dışı bir etki atfetmekte ve inandırıcılık katmaktadır. “Alışılmış olmayana karşı merak ve hayranlık duyulur, merak ve hayranlık da keyif uyandırır. Şiirde bu birçok şekilde yapılabilir ve şiire uygundur, çünkü şiirde haklarında konuşulan şeyler ve insanlar sıradanlıktan uzaktır.”⁵³

Nitekim Aristoteles’in *Poetika*’daki niyeti de tragedyalar ve şiir sanatı açısından bu yöndedir. Sanatçı bu yönüyle duygulara hitap etmekte ve kullandığı dil ve üslup ile izleyiciyi etkilemektedir. İnsanlar da bu söylemleri alımlarken birtakım duygular hissederek yaşamını şekillendirmekte ve bu söylemler kişilerin karakterine ve eylemlerine de etkide bulunmaktadır. Tragedyalardaki acıma ve korku duygularının da oluşturmaya çalıştığı temel etki bu şekildedir. “Uygun el kol hareketleri, seslerin tonu, giyimleri ve aktörlük yetenekleriyle geçmişte gerçekleşen ve gelecekte gerçekleşebilecek olayları gözlerimizin önünde canlandırarak yakınımıza getiren hatiplerin acıma duygusu uyandırmada başarılı olması bu yüzdendir. Kısa süre önce gerçekleşen ya da çok yakında gerçekleşmesi beklenen olaylar daha büyük acıma uyandırır.”⁵⁴

Doğası gereği öğrenen ve öğrendikleri karşısında şaşıran insan, bu durumdan hoşnut olmaktadır. “Öğrenmek ve şaşırmak hoş olduğuna göre resim, heykel ve şiir gibi taklit sanatları ve taklit edilen nesne hoş olmasa bile ustaca taklit ürünü olan her şey de hoştur. Burada hoşnutluğu nesnenin kendisi değil, gördüğümüz şeyin neyin taklidi olduğunu düşünme süreci doğurur ve bu şekilde bir şey öğrenilir. Aniden gerçekleşen baht dönüşleri ve tehlikelerden son anda kurtulmak da hoştur, çünkü bizi şaşırtırlar.”⁵⁵

Daha önce de değindiğimiz üzere metaforlar, şiirin temel yapı taşı olarak insanları etkileme, hoşluk duygusu yaratma ve inandırıcılık aracılığıyla dizginlemekte oldukça etkilidirler. Haliyle insan da eylemlerinin sonuçları doğrultusunda birtakım değerler oluşturmakta ve yaşamını sürdürmektedir. Bu nedenle sanatçının dili kullanım biçimi oldukça önemlidir. “Dile açıklık, hoşluk ve sıra dışılık katan metafordur ve [metafor tasarlama yeteneği] bir insanın başkasına

⁵³ Aristoteles, 2020b: 170.

⁵⁴ A.g.e. 110.

⁵⁵ A.g.e. 59.

öğretebileceği bir şey değildir. Ancak metaforlar da sıfatlar gibi uyumlu kullanılmalı, belirttikleri nesneye birebir uygun olmalıdırlar.”⁵⁶ Bu bakımdan dilin işlevi metaforları en uygun biçimde, süslü ve istenileni açık bir biçimde aktarmaya yönelik olmalıdır. Öyle ki metaforik anlatımda sanatçının aktardığı şeyi, gözler önünde canlandırılabilir düzeyde yetenekli bir anlatım sergilemesi gerekmektedir. Bu bağlamda sanatçının kelimeleri ustaca seçmesi elzemdir. “Metaforlar zorlama olmamalıdır, çünkü bu durumda dinleyici hiçbir şey anlamaz; apaçık da olmamalıdır, çünkü bu durumda dinleyici üzerinde hiçbir etkileri olmaz. Olayları gözümüzün önünde canlandıran anlatım başarılıdır, çünkü dinleyici olayları gelecekte gerçekleştirmeleri olasıymış gibi değil, şu anda oluyormuş gibi görmelidir.”⁵⁷

Şiiri alımlayan insan, sanatçının bakış açısı ile olayları gözlemleyerek adeta sinematik bir evren içerisinde, hayal gücünü kullanarak ve imge yetisini canlandırarak anlatılanı belleğine kaydetmektedir. “Aristoteles’in anlayışı tahayyül, insanın varoluşsal durumuna içkin (*immanent*) olarak yorumlamaktadır: Buna göre, tahayyülün kaynağı, duyu verilerinin de kaynağı olan dış dünya, yani nesneler dünyası değil, arzu yetisinin kaynağı olan iç-dünyamızdır. Aristoteles’in bu tahayyül/imelem anlayışı, Kartezyen görüşün egemen olduğu günümüzün modern evreninde bile, imgenin oluşumu ve işlevini açıklamak için daha uygun görünüyor.”⁵⁸ İnsan kendini var ederken, hayal gücü ile imlediği iç dünyasını sanat aracılığıyla tasarlamaktadır. Dolayısıyla insan yeni değerler oluşturma noktasında şiiirden hareket ederek varoluş biçimine yön vermektedir. İnsanın yaşamı ve doğayı anlamlandırma çabası ve doğumdan ölüme kadar işleyen bir süreç olarak öğrenme dürtüsü, ömür boyu ilerleme kat etmektedir.

Bilgiyi arzulayan insan, yaşamından hareketle tecrübeler edinerek hayata farklı açılardan bakma yeteneği kazanmaktadır. Şiir de bu bakış açılarını ya da yaklaşım farklılıklarını elde etme açısından insana çeşitlilik sunmaktadır. Şiir bu bakımdan toplumu, bireyi, doğayı yani insanın kendisini ve içerisinde bulunduğu alanı da içinde barındıran teması ile anlam çabasına katkı sağlamaktadır. “Aristoteles’in şiiirden söz ederken insanın kendisinden, insanı ve hayatını dile getiren bir anlatı sanatından söz ettiği anlaşılıyor. Şiir, insanları yapıp etme halinde, onları gerçek hayatları içinde, gerçek sorunlarıyla konu edinir. Öyleyse, şiir öncelikle bir anlatıdır. Ama insanın anlaşılmasına adanmış bir anlatı. İnsan kendi gerçekliği ile taklit edilir, kötüsüyle, iyisiyle. Demek taklit insanın kendisini sözle, yapıp ettikleri ile, sorunları, mutsuzlukları, açmazları, mutlulukları ile vermektir. Ve elbette bunun yolu da (metodu) şiiire

⁵⁶ A.g.e. 172.

⁵⁷ A.g.e. 194.

⁵⁸ Sarıalioğlu, 2020: 27.

ait auradır.”⁵⁹ Dolayısıyla şiir, yaşamı simgeleyen ve insan deneyimlerinin artışını sağlayan metaforik bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak şiir haz yaşamına ilişkin, yararlı, işlevsel bir imgeler bütünüdür. Şiir en nihayetinde olası durumları da içerisinde barındırdığı için olması gereken ya da gerçekleşecek olan hakkında içerisinde potansiyel bir güç barındırmaktadır. Ne var ki olanı değerlendirdiği için hakikate yaklaşmakta, olasılık içerdiği için de olumsal olmaktadır. Şiirin hakikat ile flörtü, söylencelerin duygulara hitap etmesiyle başlar. “Aristoteles, insanı, insanın yapıp ettiği alanı yani hayatı işaret ederek aslında hakikatin arayışının yönünü de değiştirmektedir. İstikamet gökten yeryüzüne, insanın kendine doğru değişmiştir. Bu bağlamda Aristoteles’in mimetik anlayışı romantik ögeyi, yani sanatın hakikati üstünde bir gömlek gibi taşıdığı anlayışını da içermektedir.”⁶⁰ Nitekim şiir, bir insan etkinliği olarak hakikati anlama çabasında etkin bir anlayışa sahiptir. O halde *mythos*ların *logos*, *ethos* ve *pathos* üzerinden gerçekleştiği serüveni incelemek ve şiirin hakikate ilişkin ne türden bilgiler verdiğini irdelemek sonraki başlığımızın merkezinde olacaktır.

2.3. Aristoteles Felsefesinde Mythos’tan Pathos’a Şiir ve Hakikat

Şiirin hakikate ilişkin bir bilgi verip vermediğine ya da ontik bir biçimde hakikate yakınlığına ilişkin pek çok şey söylenmiştir. Aristoteles’in *Poetika*’sı bu konu bakımından sanat kuramı ve şiir hakkında bize ilk izlenceleri vermektedir. Aristoteles gerek insana bakış açısı gerek de felsefi üslubu bakımından kişinin ölçülü bir yaşam sürdürmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. İnsan bu noktada eylemlerini gerçekleştirirken ruhunu ve bedenini de dizginleyebilen bir anlayışa sahip olmaktadır. Tragedyaların da nihai amacı, insanların ruhlarına etki ederek kimi davranış ve huylardan kaçınmalarını sağlamaktır. Öyle ki *mythos*’un etkisi ve *ethos* ile ilişkisi burada açığa çıkmaktadır. *Mythos*’ta tanımı gereği içerisinde *logos*’u barındırmaktadır. *Mythos*ların epik yapısı, büyük bir coşkuyla bireylerin duygularına (*pathos*) tesir ederek gündelik yaşantılarına etkide bulunmaktadır. Şiire maruz kalan izleyiciler, onun tesiri altında eylemlerini düzenleyecek ve kimi davranışlardan kaçınacaklardır. Ölçülü bir hayat sürerek, gerektiği noktada birtakım davranışlarını dizginleyeceklerdir. Bu olgu, şiirin hakikate, insan yaşamının kendisine ilişkin olan sürece dahil olmaktadır. Bu şekilde toplumun da etik/ahlaki yapısı yenilenecektir. Tragedyanın en temel amacı olan acıma ve korku yoluyla birtakım duyguların açığa çıkarılması ve sonrasında bu nedeni sonuca ulaştıran bireysel/toplumsal ahlaki yapı, ruhun ve tutkuların dizginlenmesi açısından önemli bir rol oynamaktadır. Trajik şairin de -Aristoteles’in de dediği üzere- temel gayesi budur. *Mythos* ile

⁵⁹ Cengiz, 2016: 68.

⁶⁰ A.g.e. 103.

başlayan yani bir nevi öyküleme ve şiir aracılığıyla başlayan bu serüven, son safhada insan *ethosuna* etkide bulunarak ve insanı *logos* aracılığıyla *pathos'a* sürükleyen bir yolculuğa çıkarmaktadır.

Mythos'a logos aracılığıyla maruz kalan insan, hakikatin kendisini bu noktada kavrayarak kendine yeni bir yol, yeni bir yaşamsal konum edinecektir. Kısacası bir mit ya da söylence olarak başlayan bu serüven, hakikate doğru evrilerek yinelenecek ve ilerleyecek, hiç olmazsa hakikatten pay alma konusunda bir ilerleme kat edecektir. Salt efsane olmaktan çıkıp, mit üzerinden kendini şekillendirerek amaç (telos) bakımından gerçeğe uygunluk safhasına konuşlanacaktır. Bu bakımdan mitos, amacına uygun bir eyleme hizmet etmektedir. Dolayısıyla şiir ve hakikat ilişkisi açısından bakarsak, *mythos* olarak aktarılan söylenceler ya da işitilen sözler, yaşamın kendisini şekillendirecek ve bireylerin aşırılık veya eksiklikten arınmalarını sağlayarak yaşamın stabilizasyonu konusunda birtakım göstergeler sunacaklardır. Bu türden göstergelere maruz kalan insanlar, hakikatin kendisine potansiyel olarak daha da yaklaşacaklardır ya da pay alma noktasında ilerleme kaydedeceklerdir. Şiirin coşkun yapısı ve kimi zaman olmayan bir durumu olmuş gibi göstermesi, içinde barındırdığı potansiyel olabilirlik ve olasılık açısından bir eşik açmaktadır. Dolayısıyla duyusal ve duygusal bir süreçle başlayan bu serüven daha düşünsel ve rasyonel bir sürece dönüşmektedir. Bu da hakikatin kavranabilirliği açısından önem arz etmektedir.

Aristoteles aşkın bir varlığa ait olanın özünü, gerçekliğini, hakikatini bulup ortaya çıkarmayı değil, onun bir taklidini, benzerini yaratmayı şiire (genel olarak sanata) bırakır. Gerçeklik değişkendir. Zamana ve döneme göre değişir. Demek şiirin kapsadığı, içerik olarak sunduğu hakikatler de gerçekliğin bu özüne uygun olacaktır. Aristoteles böylece şiirin dile getirdiği gerçeklikle ilgili hakikatimsilerdir düşüncesini üretmemize olanak veriyor.⁶¹

Acıma ve korku duygularıyla karşı karşıya kalan insan, bir *Pathos'a* maruz kaldığı, etkilediği ve etkilendiği için bu insan tipi düşünce ve davranışlarını da bu denli dizginlemiş ve düzenlemiş olur. Antik Yunan tragedya şairlerinin sergiledikleri trajik durumlar karşısında dehşete kapılan insanlar, yaşamlarına da etki edecek bu düşünce ve duyguları iyileştirmek adına eylemlerde bulunacaklardır. Kısaca tragedya ya da şiir, insan *ethosuna* etkide bulunan bir *pathoslar* bütünüdür. Bu eylemi gerçekleştirirken de *mythos* ve *logos*tan bağımsız düşünülememektedir. Bu dört temel kavram yaşamın içinden fıskıran ve insanı şekillendiren bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla sanatın insan ruhunu iyileştirici ve ruha hoş gelen etkisi açığa çıkmaktadır. Öyle ki şairin, etkileyici bir anlatım yoluyla – adeta bir hatip edasıyla– ifade ettiği olay örgüsü, söz ile (*logos*) birleşerek seyirci ve dinleyici üzerinde birtakım duygular

⁶¹ Cengiz, 2016: 61.

uyandırmayı amaçlamaktadır. Bu duygular, birtakım etkilenimlere-duygulanışlara (*pathos*) sebebiyet vererek bireylerin huy ve karakterleri ya da ahlaki davranış biçimleri üzerinde gelişim ve değişimlere yol açmaktadır. Tragedyanın esas amacı bu duygulanımları iki temel duygu (acıma ve korku) aracılığıyla dizginlemeye çalışmaktır. Tragedyanın en çarpıcı özelliği, bireyleri duygusal açıdan etkilenecekleri dehşet verici olay örgülerine maruz bırakarak onların huylarına (*ethos*) yerleşik bir etkide bulunup iyiye ve orta olmaya yönlendirmektir. Dolayısıyla tragedyanın *mythos*u bu denli çarpıcı olarak dile getirmesi insanın ahlaki düşüncelerini de şekillendirmektedir. Öykü içerisinde trajik bir hata (*hamartia*) ile karşı karşıya kalan karakter, dehşete kapılarak hakikatin örtük perdesini aralamışçasına gerçeğin farkına varmakta ve bu dehşet karşısında şaşkına dönmektedir. Bu noktada seyirci de bu duruma maruz kaldığı için benzer hissiyatlara sahip olmaktadır.

Şiirin özü, insanda doğuştan bulunan taklit içgüdüğü olduğuna göre hakikat şiirde taklidi olarak var olur. İnsanın güzel gördüğü şeylerden hoşlanması ve aksi durumda hoşlanmaması ise onun ruh haliyle ilgilidir. Daha açıkçası tabiatı ya da sanatçılar tarafından üretilen eserlerde, insan psikolojik bir hal yaşar. Ayrıca insan bu psikolojik durum sayesinde bilgi elde eder. Sözelimi Homer'in geçmişe dair şiirsel dille anlattığı öykülerin bir kısmı yanlış olsa da bir kısmı doğrudur. Ahenkli ve vezinli yani ölçülü sözlerle ifade edilen bu bilgi aracılığıyla insan, haz duygusunu yaşayarak bilgilenir.⁶²

Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik* eserinde karakter erdemleri hakkında görüşlerini dile getirirken karakter erdemlerinin huy (*ethos*) ile ilişik olduğundan söz etmektedir. Bu bakımdan insanı tercihe götüren durumlar etkilenimleri (*pathos*) ve duygulanımlarıdır. Bu olgular güzel, yararlı ve hazza ilişkin olgulardır. Dolayısıyla Aristoteles'in *Poetika*'da ele aldığı tragedya kuramına ilişkin bakış, bu türden edimleri oluşturmaya ve mitos üzerinden kişiyi iyiye, mutluluğa yönlendirmeye yöneliktir. Öncelikli olarak Aristoteles'in tragedya kuramı, teknik bir biçimde tasarlanmış ve keskin sınırları olan bir yapıdan ibarettir. Bunun sebebi Aristoteles'in aktarım üslubundan ve tasnife dayalı tarzından kaynaklanmaktadır. Ona göre sanatın arındırıcı ve insan ruhunu iyileştirici bir yönü var olmakla beraber yine de taklit olduğu görüşü büyük oranda hâkimdir. Fakat bunların yanı sıra sanatın yaratım, üretim (*poiesis*) ile de yakından ilişkisi var olmaktadır. Öyle ki bir marangozun tahtadan bir ev imgesini tasarlayıp inşa etmesi ya da imal etmesi gibi şairler de şiirlerini belleklerinde tasarlayıp kaleme almaktadırlar. Dolayısıyla amaç (*telos*) bakımından da şairler ile marangozlar, yani zanaatkârlar arasında yaratım açısından bir ilişki bulunmaktadır. Tragedya şairi de bu açıdan bakıldığında taklitten ziyade, yaratım üzerinden bir tür gerçeklik alanı açmış gözükmemektedir. Nitekim şairin amacı da şiir yaratmaktır. Burada bir tür amacına uygunluk söz konusudur. Bütün bu yaratımlar gerçekleşirken kullanılan anahtar kavramların başında *mythos* (öykü) –çünkü her tragedyanın

⁶² Altunya, 2017: 89.

öyle ya da böyle bir öyküsü olmak zorundadır-, *logos* (söz) –tragedyayı dile getirmek için gerekli olan ana unsurların başında gelmektedir- *ethos* (karakter ahlakı) – tragedyanın iyi ya da kötü olarak nitelendirilebilecek ve *mythos* ile *logos*u içinde barındıran durum- *pathos*, (etkilenim, duygulanım, hal) ki bütün bunların sonucunda ortaya çıkan ve izleyicide acıma veyahut korku duyguları üzerinden gerçekleşen durumdur. Bütün bu durumlar sonucunda seyirci-izleyici üzerinde gerçekleşen bir *katharsis* (arınma) durumu söz konusudur.

Öte yandan bu şiirlerin insan varoluşu üzerinde doğrudan bir etkisi olmakla birlikte hakikat ile de bağlantılıdır. Nitekim içinde bulunulan dünyanın gerçekliğin kendisi olması, her açıdan insan karakteri üzerinden de şiirin bir etkileme aracı olarak var olduğunu göstermektedir. “Hocası Platon’dan farklı olarak o, şiirin hakikati dile getirdiği ancak bunun düşüncede olduğu gibi form verilmesi gerektiği görüşündedir. Bu nedenle *Poetika*’da şiirin özünden başlamak üzere dilsel anlatımına kadar hakikati nasıl ifade ettiği açıklanır. Edebiyat, felsefe ve mantık tarihi açısından önem arz eden bu eser, şiire, felsefî ve mantıkî düşünce karşısında meşruiyet kazandırır.”⁶³ Sanat yapıtında (tragedya) içinde bulunulan durumdan kurtulma, hakikati keşfetme arayışı bulunmaktadır. İnsanlar şairin etkisiyle ‘kendi olamama’ hallerinden kurtularak, arınıp kendilerine dönmeye, bir nevi ‘kendini bil’meye, davranışlarını dizginlemeye ve doğruya yönelmeye çalışırlar. Şiir, biricik olan ve düşünüp tasarlanarak yapılan bir yaratım etkinliği olarak bunu amaçlamaktadır.

Metafizik’te Aristoteles’in üzerinde durduğu ve şiir açısından önemli olan bazı kavramlar bulunmaktadır. Bu kavramlar aynı zamanda şiire ve hakikate ilişkin ontolojik-epistemolojik bağlamda üretim üzerinden kimi yetkinlikler vermektedir. Daha önce değindiğimiz fakat etraflıca incelemediğimiz olanak, olasılık, olası, üretim, praksis, amaç, uygunluk, işlerlik ve üç tür yaşam biçimine (haz, siyaset, teoria) denk düşen üç bilgi türünden söz edeceğiz. Aristoteles, *Metafizik*’in *Epsilon* kitabında pratik, poetik ve teorik olmak üzere üç bilgi türünden bahsetmektedir. Bu bilgi türleri içerisinde bizim açımızdan değerlendirilecek bilgi türü poetik bilimdir. Dolayısıyla şiir, üretim/yaratım açısından değerlendirildiğinde hem yapıp edilenler ve işe yarayanlar hem de üretkenliğe ilişkin kategoride yer almaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde şiir, hem pratik bir etkinlik yani praksistir hem de poetiktir. Pratik olan beraberinde eylemi de getirmekte ve işe yararlığı bakımından önem arz etmektedir. “Nitekim bugün de eskiden de insanlar felsefe yapmaya hayret ederek başlamışlardır; başlangıçta el altındaki açmazları merak ederek, sonra bu şekilde küçük küçük devam edip daha büyük açmazlara denk gelerek. Öte yandan açmaza düşen ve merak eden kendini cahil sanır (bu yüzden söylenceleri sevenler de bir bakıma filozoftur; nitekim söylence de hayretten çıkar);

⁶³ Altunya, 2017: 94.

dolayısıyla eğer cehaletten kaçmak için felsefe yaptılarsa, açık ki sadece kavramak için bilgi sahibi olmanın peşine düşmüşlerdir, herhangi bir fayda uğruna değil.”⁶⁴ İşe yararlık ilkesi bir yandan günümüzde bilim olarak nitelendirdiğimiz ve sarsılmazlığından şüphe duymadığımız olgunun altını oyarak onu sanat ile aynı kategori içerisine yerleştirmektedir. Zira şiir de bu bakımdan işe yaramakta ve olasılık söz konusu olduğu vakit, bilimle benzeşmektedir. İkisi de geçmiş gelecek ve şimdi açısından değişiklik gösterme potansiyeli taşımaktadır. İster pratik ister poetik olsun iki bilim de kendi imkân ve gücünü açığa çıkarmaktadır.

Metafizik’in *Delta* kitabında kısa bir sözlük sunan Aristoteles, imkân ya da güç konusunda yaptığı tanımlama “hareketin ya da değişimin bir başkasındaki yahut bir başkası olmak bakımından aynı varolandaki ilkesidir”⁶⁵ şeklindedir. Bu tanımlamaya göre olanak ya da güç kavramı, kişinin kendisinde veya bir başkasında potansiyel olarak mevcudiyetini ve insan varoluşunun eylemek için kendinde bulundurduğu gizil gücü ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında olası ve olanak kavramları, bir şeyde potansiyel olarak bulunan, harekete geçmeyi bekleyen ya da eyleme imkanına sahip olunan olanaklar, imkanlar, koşullar bütünüdür. “[...] hem ruhta hem ruhun akıl [logos] sahibi kısmında, açık ki imkânların da bazıları akıldan bağımsız, bazıları akılla birlikte. Bu yüzden bütün sanatlar ve poetik bilgiler imkânlardır; zira bunlar değişimlerin bir başkasındaki veya başka bir şey olmak bakımından aynı varolandaki ilkeleridir.”⁶⁶ İnsan bu koşulları kendisi için geliştirir, değiştirir ve dönüştürür. Örneğin bir şairin olanak olarak ya da gücül bir biçimde elinde bulundurduğu şey, şiir yaratabilme potansiyelidir. Bu eylem onun aynı zamanda amacıdır. Aristoteles’e göre amaç (telos) kavramı önemli bir kavram olmakla birlikte, amaca uygun eylemek de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Kişi kendi potansiyelini iyi ölçüde ve güzele uygun biçimde gerçekleştirirse mutluluğa ulaşarak amaca uygun davranmış olmaktadır. Öyle ki şair de, şiirini yazdığı ölçüde harekete geçmiş ve gücü dahilinde sonuca ulaşmış olur.

Üçüncü ve son bölümde Aristoteles ve Nietzsche’nin tragedya hakkındaki görüşlerinin ayrıştığı noktalar ve tragedyanın içerik bakımından acıma ve korku duygularıyla arınmaya yönelik amacı, Nietzsche’nin getirmiş olduğu kimi eleştiriler bağlamında incelenecektir. Nietzsche, tragedya sanatını kökensel bir problem olarak görmüş ve bu doğrultuda onu gerek özsel gerekse tarihsel bağlamda değerlendirmeye çalışmıştır. Bu sebeple Aristoteles ile arasında düşünsel ve yaklaşımsal farklılıklar bulunmaktadır. Bu yaklaşım farkı tarihsel bir dönemin yarattığı algılayış ve düşünüş biçimi de içermekte ve etkilemektedir. Dolayısıyla yaşamı ve

⁶⁴ Aristoteles, 2018a: 19.

⁶⁵ bkz. *Metafizik*, 1019a15.

⁶⁶ Aristoteles, 2018a: 273.

özellikle insanın var oluşuna ilişkin olarak şiiri ve hakikati kavrayış biçimini de anlamlandırma çabasıdır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NIETZSCHE'DE ŞİİR VE HAKİKAT DÜŞÜNCESİ

3.1. Nietzsche'nin Tragedya'ya İlişkin Görüşleri

Nietzsche, tragedy görüşleri bakımından kendisinden önceki düzeni altüst etmiş ve yeni bir kavrayış biçimi ortaya atmasıyla birlikte tragedyayı adeta yeniden 'doğurmuş', ona olması gereken görevi teslim etmiştir. Nitekim sanatın hak ettiği konum açısından gerektiği yerde bulunmadığını düşünen filozof, değerlerin tekrardan değerlendirmesini gerçekleştirecek öncü adımı her alan için atmış bulunmaktadır. Tragedya kuramına ilişkin görüşleri, yazdığı ilk eser olması bakımından önem taşıyan, *Tragedya'nın Doğuşu* isimli eserinde detaylıca değerlendirmiş olduğu iki ana tanrı, belki de iki mit ekseninde meydana gelmektedir. Bunlardan ilki esrikliğin ve coşkunluğun kendisinde dile geldiği şarap tanrısı Dionysos, diğeri ise ölçülülüğün, düzenin, aklın, ışığın tanrısı Apollon'dur. "Sanatları, her sanat yapıtının zorunlu yaşam kaynağı olan tek bir ilkedен türetmeye çalışanların tutumunun aksine, ben bakışlarımı Yunanlıların sanatçı tanrılarının ikisine birden, Apollon'a ve Dionysos'a dikiyorum, ve onlarda en derin özleri ve en yüksek hedefleri birbirinden farklı iki sanat dünyasının canlı ve somut temsilcilerini görüyorum."⁶⁷ Nietzsche'nin bu iki tanrı arasındaki gerilim ve karşıtlığı ele alması, Antik Yunan tragedya anlayışını yıkıma uğratan bir durumdur. Çünkü Nietzsche'nin savunduğu görüş, daha çok estetize edilmiş ve duygulanım (pathos) ve tutkulara hitap eden, coşkunluk ve taşkınlığın yer aldığı Dionizyak tarafa daha yakındır. Apolloncu ölçülülüğten uzak bir anlayışı benimsemeye ve tragedya kuramını buna uygun bir şekilde düzenlemeye çabalamıştır.

Sanatın en üstün görünüşü, insanın olağanüstü bir başarısı olan trajediyi, genel olarak trajiği, o, apollonik-dionizik bir ikilik olarak dile getirir. Nietzsche, özellikle bir sanat olarak trajedinin üzerinde durur. Ama bu trajedi, aynı zamanda yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat-yaşam ayrımı yoktur onda. Trajedinin özündeki bu ikiliğe Nietzsche, iki tanrı adını vermekle, sanat, özellikle de trajik karşısında tutumunu belirtmiş olur. Dionysos ve Apollon, kavramlar değil, eski Yunan yaşamına karışmış ve onu etkilemiş iki varlıktır; insan onları görebilir, onlara dokunabilir. Nietzsche'nin trajediyi böyle bir çerçevede içinde görmesi, sanata mantık çıkarımlarıyla değil, doğrudan doğruya bir kavramla yaklaştığını gösterir.⁶⁸

Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu* isimli eserinde gerçekliği, "bu dünyaya kara çalmak için uydurulmuş bir öbür dünya"⁶⁹ olarak belirtmekte ve görünüşün gerçekliğine vurgu yapmaktadır. Bu anlayış biçimi Nietzsche'nin temel felsefi düşüncesini açıklar niteliktedir.

⁶⁷ Nietzsche, 2020e: 96.

⁶⁸ Kuçuradi, 2009: 25-26.

⁶⁹ Nietzsche, 2020e: 9.

Nietzsche'ye göre gerçeklik, yalnızca görünürdeki dünyaya ait olan ve fiziki düzlemde doğanın kavranışını içermektedir. Öte dünya ya da Platon'un gerçeklik dünyası olarak tanımladığı bir ideal dünya anlayışı bulunmamaktadır. Dolayısıyla her şeyin duygulara ve bu duygulardan taşan olgulara dönüştüğü bir dünya yapısı anlayışı var olmaktadır. Nietzsche'nin bu eserdeki Apolloncu tavrı ve Sokrates/Platon eleştirisinin nedeni de buradan açığa çıkmaktadır. Sokratik düşünceyi trajik olarak okuyan Nietzsche, Sokratesçiliğin öte dünya görüşünün çöküşün habercisi olduğunu düşünmektedir. Sokrates ve öğrencisi Platon'da görülen hakikatin üzerine yeni bir hakikat inşa etme girişimi olarak idealizm, Nietzsche'de uydurulmuş bir öbür dünya anlayışı ve sahicilikten uzak bir ilke olarak açığa çıkmaktadır.

Evet, dostlarım, inanın benimle birlikte Dionysosçu yaşama ve tragedyanın yeniden doğuşuna. Sokratesçi insanın zamanı geçti: sarmaşıktan taçlar takın başınıza, Thrysos kargısını alın elinize ve şaşırmanın kaplan ve panter yaltaklanarak uzandığında dizlerinizin önüne. Şimdi cesaret edin yalnızca, trajik insanlar olmaya: çünkü kurtarılacaksınız. Dionysosçu şenlik alayına Hindistan'dan Yunanistan'a dek eşlik edeceksiniz! Sıkı çarpışmalara hazırlanın, ama tanrının mucizesine inanın!⁷⁰

Apolloncu tavrı destekleyen ve bu tavrı tragedyalarında ele alan Euripides, Sokrates'in kendine en yakın bulduğu şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan Sophokles ve Aiskhylos daha çok Dionysosça metinler ve tragedyalara önem verdikleri için Nietzsche'nin benimsediği tavra yakınlaşmaktadır. Nietzsche'ye göre Dionysos'un tragedya sahnesinden kovulduğu, yeni bir Tanrı, yeni bir daimon olan Sokrates aracılığıyla gerçekleşmiştir. Dionysos-Apollon karşıtlığı tam da bu noktada Dionysos-Sokrates karşıtlığına dönüşmüş bulunmaktadır. Ona göre tragedyadaki karakter ve yazarlar sadece birer maskeden ibarettir. Maskenin ardında beliren yüz ise Sokrates'tir. Yunan tragedya sanatı tam da bu nedenle (sokratik akıl) yok olmuştur. Bunun temel sebebi, Euripides'in bu çizgide eserler meydana getirmesidir.

Sokrates'in Euripides üzerinde yol açtığı etki, Yunan tragedyasının anlamını bütünüyle değiştirmiştir. Sokratik güdü ile eserlerini meydana getiren Euripides, tragedyanın Aiskhylos ve Sophokles'teki şeklini, içeriğini ve her şeyden önce varoluş amacını kökten dönüştürmüştür. Bu durum ise Nietzsche'ye göre sadece tragedyanın yok olup gitmesi manasına gelmez, fakat çok daha önemlisi bir kültürün, diğer bir deyişle 'varoluşun değerine ve anlamına' ilişkin bir perspektifin yok olması anlamına gelir. Bunun sonucunda insanın yaşamla, yeryüzü ile kurduğu bağın radikal bir değişime uğradığı görülmektedir. İşte bu bağda meydana gelen köklü değişimin ortasında, Nietzsche'ye göre Sokrates durmaktadır.⁷¹

Nitekim "Euripides'in amacı tragedyadan Dionysosçu akıl dışı öğeleri temizlemektir. Yunan tragedyaları uzunca bir süre sadece Dionysosçu acıları konu edinmiştir. Euripides'e kadar Prometheus ve Oedipus gibi başlangıçtaki kahramanlar sadece onun birer maskesidir. Onların bireysel birer kahraman gibi görünmesinin sebebi daha önce de söylendiği gibi

⁷⁰ A.g.e. 124.

⁷¹ Esenyel, 2020: 68.

Apollondur.”⁷² O halde Nietzsche, tragedyayı Euripides ve akla ağırlıklı olarak önem veren kısımdan arındırmak istemiş ve onun özüne ilişkin gerçekleştirilen bu değişikliği ölüm ile özdeşleştirerek yeniden doğuşunu yaratmak, yeniden var etmek için çabalamıştır. Euripides ise bir tragedya şairi olarak bugüne kadar süregelen Dionysosçu anlayış ve öğelerden sıyrılarak yeni bir tragedya ortaya çıkarmak ve bunu gerçekleştirirken Apolloncu düzlemde oluşması için çabalamıştır. “Euripides’te modern sanatçıya özgü az da olsa bir pırıltı vardır: Onun bütünüyle Yunanlılara benzemeyen sanatçı kişiliği en özlü bir biçimde Sokratesçilik kavramı ile ifade edilebilir. Sokrates’in “her şeyin iyi olması için bilinçli olması gerekir” sözüne paralel olarak Euripides “her şeyin güzel olması için bilinçli olması gerekir” demiştir. Euripides, Sokrates akılcılığının temsilcisi bir şairdir.”⁷³ Nietzsche’nin Euripides tragedyası hakkındaki eleştirilerinden biri, acıma ve korku duygularını yok eden ve öyküden bağımsız bir şekilde sadece şairlerin süslü sözlerine önem veren bir tragedya anlayışı benimsemesidir. Böyle bir tragedya, izleyicisinde heyecan duygusu uyandırmaktan çok, bir boşluk duygusu uyandırmaktadır.

Ona göre tragedyanın başarısı, asla epik gerilime, şimdi ve sonra olacakların heyecan uyandıran belirsizliğine dayanmaz: Daha çok baş kahramanın tutkusu ve konuşma sanatının büyük ve güçlü bir akıntıya dönüştüğü, önemli retorik ve lirik sahnelerle dayanır. Her şey olay için değil coşkulu anlatım için planlanır: coşkulu anlatım için düşünülmeyen şey itici görülür. Böyle sahnelerle keyifle kendini vermeyi en çok zorlaştıran şey ise, seyircideki eksik öge, olayın öncesindeki dokuda var olan boşluktur: dinleyici, şu ya da bu kişinin ne anlama geldiğini, amaçlar ve isteklerdeki şu ya da bu çatışmanın nedenlerinin ne olduğunu aklında tutmak zorunda olduğu sürece, ana figürlerin çektiklerine ve yaptıklarına tamamen yoğunlaşması, soluksuzca acıyı ve korkuyu paylaşması olanaksızdır.⁷⁴

Yaşamın ve yaşamanın kendisinden gelen haz alma duygusu, bedenin ve esrikliğin getirdiği doğal bir süreç haline gelirken, yaşamın kendisini bu şekilde ele almak Nietzsche açısından esas amaçtır. Bu tavrı olumluyor oluşunun sebebi; bedene, arzulara ve tutkulara (dolayısıyla duygulara) verilen önemin ön plana çıkmasında yatmaktadır. Öyle ki o, trajik insanın bunu başaracağı konusunda umutludur. “[...] Dionysosça durumun yeniden doğacağı o yaşam bolluğunu yeryüzünde olanaklı kılacaklardır. Trajik bir çağ muştuluyorum: İnsanlık en amansız, ama en zorunlu savaşları bir kez ardında bırakıp, acı çekmeksizin unuttuğu an, yaşama evet deyişin en yüksek sanatı, tragedya yeni baştan doğacaktır.”⁷⁵

Nietzsche, Hristiyan değerlerinin metafizik avuntusu ve kötümserliği karşısına, bu dünyadaki avuntunun sanatını, neşeyi ve iyimserliği ortaya koymaktadır. Hristiyanlığın ve Hristiyan

⁷² Esenyel, 2020: 73.

⁷³ Nietzsche, 2011b: 27.

⁷⁴ A.g.e. 90.

⁷⁵ Nietzsche, 2020b: 61.

ahlakının bizzat yaşam dışı bir olgu olduğunu vurgulayan Nietzsche, ahlakın iyinin de kötünün de ötesinde bir yaşam formu olduğunu savunmaktadır.

Hristiyanlığın, sanatı ve sanatın her türünü olumsuzladığını, hiçe saydığını dile getirmektedir. Yaşamın olumlanması ya da bu olumlamanın göstergesi olarak sanat, ahlaki değerlerin karşısına ahlak dışı yaşamı koymaktadır. Yaşamın kendisinin ahlak ile ilintili olmadığı düşüncesi, Hristiyan değerlerinin dekadansa (*decadancé*) uğraması düşüncesiyle paraleldir. Dekadans sözcüğü, Latince çöküş ve yozlaşma anlamlarına gelmektedir. “Risk almayan, değer yaratmayan ve kendisini sadece hazza ve tüketime dayalı güvenli bir yaşama teslim eden modern birey, Nietzsche’ye göre, insanlığın da uygarlığın da yozlaşmasını temsil eder. Çünkü Nietzsche’nin gözünde tüm bu modern idealler esasında bir çürüme ve yozlaşma belirtisi olarak var olmaktadır.”⁷⁶ Bu bakımdan sanat, yaşamın olumlandığı, trajik olanın aşılma çabı olduğu, duygulara iyi gelen bir yaşam formudur. Sanatın bir tür yanılsamalar içerisinde oluşturduğu durum, gerçekliğin keşfi olarak açığa çıkmakta ve hakikatin her defasında yeniden yorumlanmış ve keşfedilişine işaret etmekte, adeta örtük olanı, gizil olanı perdenin ardından sıyırıp görünür kılmaktadır. “Sanatçı, hakikatin örtüsünün kaldırılışı sırasında, büyülenmiş gözlerle yalnızca, örtünün kaldırılışından sonra da hala örtü olarak kalana bakar; kuramcı insan ise yalnızca örtünün fırlatılıp atılmasından haz duyar ve tatmin olur ve en büyük haz alma hedefi, hep başarılmış, kendi gücüyle başarılmış bir örtüyü atma sürecidir.”⁷⁷ Nietzsche’ye göre felsefe, pre-sokratik düşüncenin doğayı, bilimi bir sanatçı gözüyle inceleme eğiliminden tamamen bir kopuş yaşayarak, Sokrates ile başlayıp Hristiyan ahlakı üzerinden ölçsüz bir biçimde insana ve rasyonaliteye önem vermeye başlamıştır. Öyle ki onun temel amacı, doğaya ve sanata dönüşün anahtarını sunmaktır. Bu kapıyı aralayacak olan şey ise şiir sanatının kendisinden geçmektedir.

Tragedyalarda koronun önemine değinen Nietzsche, eski Yunan tragedyelerinin korodan bağımsız aktarılmayacağını ve koronun tragedya için önemli bir bütünlük oluşturduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda tragedyanın oluşumunda koronun etkisi büyük bir yer kaplamakta, fakat bir noktadan sonra özellikle Euripides ile koronun değer yitimi ve etkisinin azalışı Nietzsche açısından büyük bir kayıp olarak değerlendirilmiştir.

Başlangıçta tragedya, nesnel şiirden, bilinen mitolojik varlıkların durumunu anlatan şarkıdan başka bir şey değildi, hatta onların kostümleri giyilirdi. Önce Satyrler ve Silenler gibi giyinmiş erkeklerden oluşan bir dithyrambos korusu, neyin kendini heyecana kaptırdığını ima yoluyla anlatmaya çalışır: Koro, Dionysos’un katıldığı yarışmalar ve çektiği acılardan seyircilerin çabucak kavrayacağı birini işaret eder. Sonra tanrı bizzat, iki nedenle devreye girer: Birincisi, içinde bulunduğu ve maiyetinin çok canlı

⁷⁶ Esenyel, 2020: 15.

⁷⁷ A.g.e. 91.

katılımını sağlayan, başından geçen maceraları anlatsın diye. İkincisi coşkulu koro şarkıları söylenirken, Dionysos adeta canlı tasvir, tanrının yaşayan heykelidir.⁷⁸

Nietzsche'nin tragedyaya ilişkin görüşleri çeşitli eserlerinde dağınık bir biçimde işlenmiştir. Fakat bu görüşler birleştirildiğinde Aristoteles'teki gibi teknik bir biçimde işlenmekten çok, tragedyanın içerik, kültürel ve özüne ilişkin bir görüş tarzında belirtilmektedir. Nitekim gerek koroya ilişkin değerlendirmeleri gerekse tragedyanın yarattığı acıma ve korku duyguları konusunda Aristoteles'in aksi yönünde bir düşünce geliştirmiştir.

3.1.1. Nietzsche'nin Aristoteles Eleştirisi

Nietzsche, şiir sanatı üzerine gerçekleştirdiği söylemler ve dönemin akılcı tavrıyla hareket eden, duygulara yeterli değeri göstermeyen, sanatsal açıdan da taklit olarak gördüğü şiiri sınırlandırması nedeniyle Aristoteles'i eleştirmektedir. Bu eleştiri daha çok tragedyaların biçimine ve Aristoteles felsefesinin şiir sanatına ilişkin farklı yaklaşımlarında yatmaktadır. Nietzsche açısından düşünüldüğünde Aristoteles'in tragedyalar aracılığıyla vermeye çalıştığı mesaj, yani acıma ve korku duyguları uyandırma sonrasında gerçekleşen arınma, akabinde insanların duygu ve düşüncelerini dizginlemeye çalışmasıyla gerçekleştirilen eylemin bir sonucu olarak ölçülü bir biçimde yaşamını idame ettirmesi, baskıcı bir tavrın ürünüdür. Ona göre tragedya; insanları, belirtilenin aksine duygularını kabartmak ve ölçüleri aşarak rahatlamaya erişmek için bir aracı olarak kullanmalarını sağlayan etkinliktir.

Başlangıçta tragedyanın koro tarafından seslendirilen uzun bir şarkıdan başka bir şey olmadığı herkesçe bilinir: bu tarihi bilgi, gerçekten bu tuhaf soruna açıklık getirmektedir. Antik tragedyanın esas ve genel başarısı, en zirvede olduğu dönemde bile koroya bağlıydı: koro özellikle ihmal edilmemesi, önemsenmesi gereken bir faktördü. Oyun sanatının yaklaşık Aiskhylos'tan Euripides'e kadar içinde bulunduğu aşama, koronun olabildiğince arka plana atıldığı ve sadece genel atmosferi belirleyecek ölçüde olduğu bir aşamaydı. Bir adım ileriye gidilse, sahne orkestraya, topluluk doğduğu kente egemen olurdu; sahne kişilerin diyalogu ve onların solo şarkıları ön plana çıkmış, o zamana kadar geçerli olan koronun müzikal anlamdaki genel etkisini bastırmıştır. Bu adım atılmış, bunu gören Aristoteles, bunu, Aiskhylos'un oyun anlayışıyla hiç buluşmayan ve herkesçe bilinen çok karmaşık tanımında yazılı olarak ifade etmiştir.⁷⁹

Putların Alacakaranlığı eserinde ifade ettiği üzere Nietzsche, insanın trajik kavramını yeniden hatırlamasına ve trajik insanın oluşa evet diyerek, yaşamı olumlamayı kabul etmesi gerektiğine dair bir öğüt vermektedir. Bunu gerçekleştirebilen insan, dehşet ve yıkımlar karşısında güçlenerek ve yaşama neşesi duyumsayarak hayatını sürdürebilir. Bunun nedeni, *amor fati* (kaderini-yazgını sev) ve bununla bağlantılı olarak ebedi tekerrür (bengi dönüş) düşüncesidir. “Bak, biliyoruz ne öğrettiğini: her şeyin bengi geri döndüğünü ve bizim de onlarla birlikte geri döndüğümüzü ve bizim daha önce sonsuz kez burada olduğumuzu, her şeyin de

⁷⁸ Nietzsche, 2011b: 16.

⁷⁹ Nietzsche, 2011b: 14-15.

bizimle birlikte burada olduğunu.”⁸⁰ Kısacası insanın iyisiyle kötüsüyle eylemlerinin tamamından pişmanlık duymayacağı bir şekilde eylemesi gerektiğini söylemektedir. Üstinsanın da temel görevi değerler yaratarak onlara uygun biçimde eylemektir. Üstinsanın en belirgin özellikleri arasında yer alan değerleri yapma ve yıkmaya, elinde adeta bir çekiç ile felsefe yaparak kendini sürekli güncellemesi, yenilemesi, yeni değerler yaratarak eskileri yıkmaktan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla değişime ayak uydurabilen ve kendini yaşam karşısında dönüştürebilen insan, güce sahip olan insandır.

Coşup taşan, acının bile bir uyarıcı etkisi gösterdiği bir yaşam ve kuvvet duygusu olarak orjiazmin psikolojisi, hem Aristoteles tarafından, hem de özel olarak bizim kötümserlerimiz tarafından yanlış anlaşılmış olan trajik duygu kavramının anahtarını verdi bana. Tragedya, Helenlerde Schopenhauer’in anladığı gibi bir kötümserliği kanıtlamaktan çok uzaktır; böyle bir kötümserliğin kesin reddedilişi ve karşı-mercii olarak kabul edilebilir ancak. En tuhaf ve en sert sorunlar karşısında bile yaşama evet demek; yaşamın en üstün tiplerinin kurban oluşunda, kendi tükenmezliğinden sevinç duyan yaşama istenci — buna Dionysosça dedim ben, bunu keşfettim, trajik ozanın psikolojisine giden köprü olarak. Korkudan ve acımadan kurtulmak için değil, kendini, tehlikeli bir duygulanımdan, onu şiddetle boşaltarak arındırmak için değil — Aristoteles böyle anlıyordu —: tersine, korkunun ve acımanın ötesinde, bizzat oluşun bengi hazzı olmak, — yok etme hazzını da içinde barındıran o haz... Böylelikle, yeniden, bağladığım noktaya geliyorum — “Tragedyanın Doğuşu” benim tüm değerleri yeniden değerlendirdiğimdi: böylelikle yeniden uzanıyorum, benim istememin, yapabilmemin yeşerdiği toprağa — ben, filozof Dionysos’un son havarisi, — ben, bengi dönüşün öğretmeni...⁸¹

Nietzsche, tragedya şairlerinin asıl meseleyi ıskalayıp yani tragedyanın temel amacından sapıp birbirleri ile yarışma tutkusu içerisine girmeleri hakkında görüş belirterek, bu şairlerin pathos’tan giderek uzaklaştıklarını vurgulamaktadır. Şairlerin giderek birer kuklaya dönüşüp sahne önünde sadece güzel ve süslü konuşmalar sergileme yarışına girdiklerini ve doğallıktan uzaklaştıklarını belirtmektedir. Her ne kadar Dionysosçu kavrayış biçimine yakın görülse de Sophokles’i bu rekabet tutkusu içerisinde gördüğü için eleştirmektedir. Öte yandan Aristoteles’e de tragedya kuramındaki yaklaşımlarında bu durumu göz ardı ettiği için sitem etmektedir. “[...] evet, tümüyle korku ve merhamet uyandıran temel imge etkilerine ters düşecek her şeyi yaptılar: Korku ve merhamet istemiyorlardı, — Aristoteles, saygılarımız, en yüksek saygılarımız onundur, kesinlikle çiviye çakmadı, kafalarına olsun, Yunan trajedisinin en son amacını tartışırken. Şöyle bir bakın Yunan trajedi şairlerine, neymiş en heyecan verici çalışkanlıkları, duyarlılıkları, birbirleriyle yarışma arzusu, — kesinlikle seyirciyi duygularla etki altına alma amacı yok onlarda! Atinalı tiyatroya güzel konuşmalar dinlemek için giderdi! Ve güzel konuşmalar Sophokles’in işiydi!”⁸² Nietzsche, acıma ve korku duygularının arınma (*katharsis*) aracılığıyla düzenlenmesi konusuna değinerek bu duyguların tersi yönde trajik etkiler yarattığını ve böyle bir yöntemin insan psikolojisi açısından sorun teşkil edeceğini

⁸⁰ Nietzsche, 2020a: 224.

⁸¹ Nietzsche, 2020f: 110.

⁸² Nietzsche, 2011a: 79-80.

düşünmektedir. Buna göre trajik insan, dürtülerini kontrol edemeyerek aşırılığa ya da eksikliğe sebebiyet verecek şekilde yaşamını şekillendirmek zorunda kalacaktır. Eylemden kaçış, trajik insanın karakterini yıkıma uğratacaktır. Bu nedenle *katharsis* gerçekleşmeyecek ve kimi insanlar için rahatlama gereksinimi, yerini aksi yönde daha güçlü bir etkiye bırakacaktır.

Gerçekten de acıma ve korku, Aristoteles'in istediği gibi izleyiciler evlerine daha duygusuz ve daha sakin dönsünler diye, tragedya aracılığıyla boşaltılmalı mıdır? Hayalet öyküleri daha az korkak ve daha az batıl inançlı kılmalı mıdır? Bazı fiziksel olaylarda, örneğin aşktan alınan hazda, bir gereksinimin doyurulmasıyla dürtünün hafifletilmesinin ve geçici bir süre yatıştırılmasının gerçekleştiği doğrudur. Ama korku ve acıma bu anlamda rahatlatılmak istenen belirli organların gereksinimleri değildirler. Ve zamanla her dürtü, düzenli hafifletmelere karşın doyuruldukça güçlendirilir. Acımanın ve korkunun, her bir tekil olayda tragedya aracılığıyla yumuşatılıp boşaltılması olanaklı olabilirdi: ama yine de genel olarak, trajik etki sayesinde daha büyüyebilirlerdi ve Platon tragedya sayesinde toplam olarak daha korkak ve daha aşırı duygulu olunacağını söylerken haklıdır. O zaman bizzat trajik şair de zorunlu olarak daha kederli, daha korku dolu bir dünya görüşüne ve yumuşak, aşırı duyarlı, sulu göz bir ruha sahip olacaktır; bunun gibi trajik şairlerin ve özellikle onlarla oyalanan tüm kent topluluklarının gitgide daha çok ölçsüzlüğe ve dinginsizliğe doğru yozlaşmaları Platon'un görüşüne uygun olacaktır.⁸³

Ne var ki Nietzsche'nin acıma ve korku duygularına ilişkin görüşünün cevabını, nasıl yaşanması gerektiğini anlattığı ve insanın özüne dönüşünü içeren *Ecce Homo* isimli eserinde görmekteyiz. Buna göre o, çareyi bütün acılara ve olumsuzluklara rağmen yaşama isteğinde bulmuştur. Antik Yunan tanrısı Dionysosçu tavrın temeli de buna bağlanmaktadır. Dolayısıyla insan, bir şair edasıyla var oluşun farkına varmalı ve eylemlerini gerçekleştirirken yeniden dönecekmiş sevinci ile kaderini sevmeli ve içindeki gücü harekete geçirmelidir. Aristoteles ve Nietzsche'nin bu duygulanımlara ilişkin yaklaşım farkı sergilemesinin sebebi sanata karşı bakış açılarından kaynaklanmaktadır. Aristoteles sanatı insan *ethos*'unu dizginleyen bir amaç güdüsü içerisinde görürken Nietzsche ise sanatın ahlaki yönünden çok psikolojik ve duygusal yönüne eğilim göstermektedir. Bu bağlamda sanatta ahlakiliği değil, tutkuyu amaçlamaktadır. O halde sanat, kişiyi istence götüren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Tragisch” kavramını, tragedya'nın psikolojisi üstüne bilinebilecek en son şeyleri ne ölçüde bulduğumu *Putların Batışı*'nda bir kez daha dile getirdim. “En yabancı, en amansız sorunlarıyla bile yaşama evet deyiş; en yüksek örneklerini kurban ederken kendi bereketinin mutluluğuna varan o yaşama istemi, — buydu adlandırdığım Dionysosça diye, buydu trajik ozanın psikolojisine varmak için benim bulduğum köprü. Ürküden, acımadan kurtulmak için değil, zorlu bir boşalmayla tehlikeli tutkuların arınmak için değil — Aristoteles bunu yanlış anlamıştı böyle — tersine, ürkü ve acımanın ötesinde, oluşun bengi sevincine varmak, onun ta kendisi olmak için, o sevinç ki yok etmenin sevinci de girer içine...” Bu anlamda kendimi ilk trajik feylosof, yani kötümser feylosofun taban tabana karşıtı saymaya hakkım var.⁸⁴

Ölümünden sonra basılmış ve taslak halindeki bir proje olarak kalan eseri *Güç İstenci*'nde de aynı konuya ısrarla vurgu yapmakta ve Aristoteles'e dair eleştirisini sürdürmektedir. Çünkü umudu, acıma ve korkuyu aşan bir anlayışta bulmuştur. Bu anlayış,

⁸³ Nietzsche, 2017b: 146.

⁸⁴ Nietzsche, 2020b: 60.

insanı sürekli ölçüye davet eden ve yaşamı trajikleştirip depresif ruh haline sürükleyen anlayış karşısında, -arınma sağlayacağı halde- çözümü üstinsan, *amor fati* ve dolayısıyla güç isteminde aramaktadır. Yaşam sanatı karşısında, bir sanatçı gibi yaşamı -acıları ve olumsuzluklarıyla dahi olsa- büyük bir sevinçle karşılamak, deneyimler sonucunda kendini yeniden var etmek, gücü doğrudan isteyerek onu elde etmek, gerektiğini savunmaktadır.

Tekrar tekrar Aristoteles'in trajik ani heyecanların iki depresif heyecan yani terör ve merhamet olduğuna dair inancının büyük yanlışlığına parmak bastım. Bu konuda haklı olmuş olsak, trajedi hayat için tehlikeli bir sanat olurdu: dile düşmüş ve kamuoyu için bir tehlike olarak ona karşı uyarmak zorunda kalırdık. Başka durumlarda hayatın büyük uyarıcısı olan, hayatla sarhoşluk olan, hayat istenci olan sanat, burada aşağıya meyleden bir hareketin hizmetinde ve adeta pesimizmin hizmetçisi olarak sağlığa zararlı hale gelecektir (-çünkü Aristoteles'in inanmış gibi görüldüğü şekilde insanın bu ani heyecanların ortaya çıkmasından dolayı "arındığı" doğru değildir). Alışlagelmiş bir şekilde terör ve merhameti meydana getiren bir şey, düzeni bozar, zayıflatır, cesareti kırar — ve Schopenhauer'in trajediden boyun eğmeyi (yani mutluluğu, umudu, yaşam istencini kibar bir biçimde reddetmeyi) öğrenmemiz gerektiği konusunda haklı olduğunu varsayarsak, bu sanat, sanatın kendisini inkâr ettiği bir sanat olurdu. Trajedi bu durumda bir parçalanma sürecini gösterecektir: sanat içgüdüsüyle kendini yok eden yaşam içgüdüsü. Hristiyanlık, nihilizm, trajik sanat, fizyolojik çöküş – bunlar el ele yürüyecek, aynı anda egemen olacak, birbirlerine ileriye doğru -aşağı doğru- yardım edecektir -Trajedi, aşağıya meylin bir semptomu olacaktır.⁸⁵

Nietzsche, bu pasajında aynı zamanda Schopenhauer'in yaşam karşısında karamsar bir tablo çizmesini de eleştirerek bu kötümser bakışa karşılık neşeyi temsil etmektedir. Onun yaşam ve insan ile alakalı görüşlerini incelemek, felsefi düzlemde yer edinen kavramlarına yakından bakmak ve Batı geleneği karşısındaki tutumunu değerlendirmek hem şiir sanatına hem de hakikate hangi perspektifle yaklaştığını anlamlandırmak bakımından kolaylık sağlayacaktır.

3.2. Kuramsal İnsandan Doğaya Dönüş: Sokrates ve Nietzsche

Klasik felsefe geleneği ya da diğer bir ifadeyle Batı geleneği, Sokrates'le beraber insana yönelmiş ve bu süreçte doğa bilimleri ve doğa araştırmaları ile uğraşan Sokrates öncesi düşünüş biçimi terk edilmiştir. Nietzsche'ye göre Sokrates, doğa bilimleri ve sanat karşıtlığını açık bir biçimde belli etmiş ve kendisinden önceki doğa filozoflarının anlayışlarından ayrılarak insan felsefesine ve etik-ahlaki alana yönelmiştir. "Sokrates sanatı da aynı şekilde pek mesele haline getirmez. Sanatın yalnızca pratik ve hoş yanlarını anlar."⁸⁶ Bu noktada Nietzsche'nin amacı, doğaya dönüşü tekrardan sağlamak ve felsefeyi yüzyıllardır süregelen çürümüş insan tekelinden kurtarmaktır. "İnsanlıktan söz edildiğinde temelde yatan tasarım, herhalde, insanı doğadan ayıran ve belirleyen şey olmalı. Ama böyle bir ayırım yoktur gerçekte. "Doğal" özelliklerle aslında "insani" denen özellikler iç içe gelişmiştir. En yüksek ve en asil güçleriyle insan, tamamıyla doğadır ve doğanın o gizemli çifte karakterini taşır."⁸⁷ O halde Batı geleneği

⁸⁵ Nietzsche, 2020c: 534-535.

⁸⁶ Nietzsche, 2018: 335.

⁸⁷ Nietzsche, 2015: 35.

ahlakın neliğini sorun edinirken yavaşlamış ve kısır döngü içerisine girmiştir. Nietzsche ise ahlakın neliğini ve gerekliliğini yeniden tasarlayarak sorgulamaktadır. Bu sorgulamayı yürütürken de modern insanın bir eleştirisini yaparak bize yeni çözüm yolları sunmakta, yepyeni bir insan tipolojisi ve yeni ahlaki değerler yaratmaktadır. “Trajik insan, en sert ıstırap bile onaylar: bunu yapacak kadar güçlü, zengin ve kutsallaştırılabilecek durumdadır. Hristiyan, dünya üzerindeki en küçük mutluluğu bile reddeder: rastladığı her yerde yaşamdan ıstırap çekecek kadar zayıf, zavallı ve mirastan yoksundur. Çarmıhtaki Tanrı yaşam üzerinde bir lanet, hayattan kurtuluşu aramak için bir işaret direğidir; parçalara ayrılmış Dionysos, yaşam vaadidir: Ebediyen tekrar doğacak ve yok oluştan geri dönecektir.”⁸⁸

Nietzsche, insanda aklın yüceleştirilmesi ve kutsallaştırılmasını, var olan geleneğin bir getirisi olarak eleştirmektedir. İnsan aklının yüceleştirilmesi, rasyonalitenin kibrini doğururken tam tersi yönde alçaltılması ise Hristiyan çileci tavrının gün yüzüne çıkmasına olanak tanımaktadır. “Hristiyanlığın, ilk dört yüzyıldaki ince duygulu ve müthiş doğalarını bu kadar öfkeliendiren işte bu “yunan neşesi” görüntüsüydü: tehlikeden ve dehşetten bu kadınısı kaçış, en rahat hazzı tatmakla bu korkakça yetiniş, onların gözüne yalnızca aşağılık değil, aynı zamanda asıl Hristiyan düşmanı zihniyet olarak da görünmüştü.”⁸⁹ Dolayısıyla Nietzsche, geçmişten günümüze kadar etkisini sürdüren bu geleneğe radikal ve eleştirel bir bakış getirmekte ve geleneksel felsefenin yerine bambaşka bir yaşayış biçimi benimsemektedir. Batı felsefesi geleneği, felsefeye gereken görevi yükleyememekte ve akıl yürütme yoluyla mantıksal sonuçlara ulaşma düşüncesi Nietzsche tarafından trajik bir duruma dönüşmektedir. Dolayısıyla onun yeni önerisi, doğayla bütünleşerek insanı da içerisine alan bir ahlaki (*ethos*) felsefedir. İnsan ile bütünleşen felsefe; hakikat, adalet, bilgelik vb. gibi kavramları da içerisine alarak görünüş alanında yani fiziki dünya perspektifinde ilerleme sağlamaktadır. Önceden de belirttiğimiz üzere Nietzsche’nin görünüş ve gerçekliğe ilişkin bir ayrımı bulunmamaktadır. O, görünüş olarak adlandırılan şeyin asıl gerçeklik olduğunu belirtmekte, böylece öte dünyaya ihtiyaç duymamaktadır. Onun felsefesinin temel amacı, olanı açıklamak ve olması gerekeni göstermektir. Bu sebeple hakikati kavrama noktasında gerçekliğin algıladığımız ve deneyimlediğimiz dünyadan ibaret oluşunu dile getirmektedir.

Dünyayı “hakiki” ve “görünüşte” dünyalara ayırmak, ister Hristiyanlığın, ister Kant’ın (nihayetinde o da sinsi bir Hristiyan) yaptığı biçimde olsun, yalnızca dekadansın bir telkinidir – çökmekte olan yaşamın bir belirtisidir... Sanatçının görünüşe gerçeklikten daha büyük bir değer vermesi, bu önermeye bir itiraz oluşturmaz. Çünkü burada “görünüş” bir kez daha gerçeklik anlamındadır, ancak ondan yapılmış bir seçme, bir güçlendirme, bir düzeltidir... Trajik sanatçı kötümser değildir, -- tam da kuşkulu ve korkunç olan her şeye evet diyendir, o Dionysosçudur...⁹⁰

⁸⁸ Nietzsche, 2020c: 642-643.

⁸⁹ Nietzsche, 2020e: 70.

⁹⁰ Nietzsche, 2020f: 24.

Hakiki ve görünüş dünyaları ayrımı Batı felsefe geleneğiyle ilintili olarak diğer filozoflarda da devam etmiş, oluşan bu düalizmi ortadan kaldırma görevini Nietzsche üstlenmiştir. Kant açısından da benzer durum fenomen-numen ayrımından kaynaklanmaktadır. Zira Hristiyanlıkta ve diğer semavi dinlerde de aynı durum söz konusu olmaktadır. Ancak hakikatin temsilcisi olarak şair, ister fenomenal alan isterseniz de görünüş alanı olarak adlandırın, bir kartal gibi imgeler ve metaforlar arasında uçmaktadır. O halde sanatçı gerçeğin peşinde bir gezgin olarak üstinsana yaklaşmakta ve değerlerini oluşturarak gücü etkin bir biçimde istemektedir.

Oysa gerçek filozoflar emredenler ve yasa koyanlardır: “böyle olmalı!” derler, insanın nereye? ve niçin?ini ilkin onlar belirlerler ve bu sırada tüm felsefe emekçilerinin, geçmişle başa çıkanların tümünün ön çalışmasını kullanırlar, — yaratıcı ellerle geleceğe uzanırlar ve var olmuş ve var olan her şey onların aracı, iş aleti, çekici olur. Onların “bilme”si yaratmaktır, onların yaratması bir yasa koymadır, onların hakikat istemi — güç istemidir.⁹¹

Dolayısıyla Nietzsche’nin bu felsefi anlayışı, üstinsana ulaşmayı hedefleyen ve değerleri buna göre şekillendiren bir etkinlik olarak eyleme ve var olma sevincinde bulunan bir felsefe ve yaşama önerisini içermektedir. Geleneksel felsefe sonucunda gerçekleşen ahlak, yaşamı alçaltan çileci bir tavırla ve sorgulamadan uzak tutumuyla hayatı olumsuzlamakta ve dekadansa yol açarak nihilizmi simgelemektedir. Nitekim Sokrates’in başlattığı bu geleneğin getirileri sanata ilişkin de kayıtsız kalmış ve Antik Yunan tragedyalarındaki etkisi günümüz trajik anlayışına yön vermiştir. Bu bakımdan Nietzsche, Sokrates’i ve onun getirisi olarak düşündüğü bu felsefi geleneği hemen hemen her eserinde eleştirmiştir.

Ne var ki, trajik sanat Sokrates’e “hakikati söylüyor” bile görünmemiştir: “Pek de anlama yetisi bulunmayan birine” hitap ediyor, yani bir filozofa hitap etmiyor oluşunun dışında: ondan uzak durmak için iki neden. Platon gibi Sokrates de trajik sanatı, yararlı olanı değil, yalnızca hoş olanı serimleyen yaltakçı sanatlardan saydı ve bu yüzden öğrencilerinden yetingen olmalarını ve böylesi felsefe dışı uyarılmalardan kesinlikle uzak durmalarını istedi; öyle başarılı oldu ki bunda, genç tragedya yazarı Platon, Sokrates’in öğrencisi olabilmek için, ilk iş olarak yazdığı şiirleri yakmıştır.⁹²

Nietzsche, Sokrates’i ve Sokratik düşünce biçimini kendi silahıyla vurmakta ve bu bağlamda Sokrates’in sözünü ettiği içsel ses, uyarıcı bir cin ya da en kaba tabiriyle vicdan olarak düşünülen ve onu hakikate ulaştırıp doğru kararlar veya akla uygun davranışlar gerçekleştirmesini sağlayan daimon’u, bilinçdışı bir bilgelik fikri olarak tanımlamaktadır. Bu durumda sözü edilen daimonik güç, akıldan bağımsız bir *pathos* olması bakımından Dionysosçu öğeye yakınlaşmaktadır. Dolayısıyla Sokrates her ne kadar Apolloncu bir bilgi, akıl, ölçü, düzen içeren gelenekten yana olsa da zor durumlarda onu harekete geçiren itkinin

⁹¹ Nietzsche, 2020d: 137.

⁹² Nietzsche, 2020e: 85.

“duyumsadığı” daimonik ses olduğunu düşünmekte ve bu duyumsamanın oldukça Dionizyak bir algı içerdığını söylemektedir.

Sokratesçilik içgüdüyü küçümser, dolayısıyla sanatı da. Bilgeliği, tamamen kendine özgü olduğu alanda yadsır. Sokrates bile, tek bir durumda içgüdüsel bilgeliğin gücünü kabul etmiştir, hem de çok tipik bir şekilde. Sokrates aklının kuşkuya kapıldığı özel durumlarda kendini muhteşem ifade eden daymonik ses sayesinde sağlam bir destek elde etmiştir. Bu ses duyulduğunda, her zaman uyarır. Bilinçsiz bilgelik, bilinçli olanın karşısına zaman zaman engelleyici olarak çıkmak için, bu tamamen sıra dışı insanda sesini yükseltir. Sokrates’in gerçekten yanlış ve ters dönmüş bir dünyaya ait olması burada da kendini ortaya koyar.⁹³

Nietzsche’nin üstinsan tanımlaması yaptığı ve insanın ne olmadığına ilişkin bilgiler verilerek üstinsanın ne olduğunun anlaşıldığı eseri olan *Böyle Söyledi Zerdüş*, belki de Nietzsche açısından zirve sayılabilecek bir metin olması ve felsefi anlayışının bütüncül bir özetini içermesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda genellikle yanlış anlaşılmalara sebebiyet veren ve İsa’nın çarmıha gerilmeden önceki son Hristiyan olduğunu, İsa sonrası Hristiyan değerlerinin yozlaşmaya ve çöküşe sebebiyet verdiğini ifade etmek için kullandığı meşhur “*Tanrı Öldü*” sözü de bu eserde yer almaktadır. “Nietzsche Batı kültürü üzerine gölgesini düşürdüğüne inandığı nihilizmden bizi kurtaracak mit olan “gelecek mitosunu”nu Zerdüş’ta ortaya atar. Bu mitin, yani bengi dönüş öğretisinin insan hayatına, Nietzsche’ye göre artık sahip olmadığı bir şey, bir anlam, bir örüntü katacağı hesaplanır. Böylece bizim nihilizmle, “kayıya dayanmış olan” bu “bütün ziyaretçilerin en tekinsiz olanı”yla hesaplaşmamıza imkân sağlayacaktır.”⁹⁴ Nietzsche bu eserinde dilinin kıvraklığından faydalanarak pek çok metaforik ve şiirsel anlatımlar yapmış bir üstinsan olarak Zerdüş’ü, Dionysos’un taraftarı olan münzevi bir karakter olarak ele almaktadır. Bunu gerçekleştirirken de hem şairane hem de filozofvari bir üslup kullanmaktadır. “Size üstinsanı öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir. Onu aşmak için ne yaptınız? Şimdiye dek tüm varlıklar kendilerinden üstün bir şey yarattılar: ama siz bu büyük taşkının cezri olmak ve insanı aşmak yerine hayvana geri dönmek mi istiyorsunuz?”⁹⁵

Zerdüş’ün açılışı otuzlu yaşlarda dağlara kaçan ve on yıl boyunca oralarda yaşayıp bilgece bir yaşam süren, çeşitli hayvanlarla ve insanlarla konuşan, bir sorgulayış ile başlamaktadır. Nietzsche bu eserde kuzu, kartal, yılan, aslan, çocuk gibi kavramları metaforik bir biçimde kullanarak onlar üzerinden bir karakter şekillendirmesi gerçekleştirmekte ve her birine yüklediği anlamlar, onun felsefesi açısından belli bir düşünceyi yansıtmaktadır. Bu şiirinde kartal, üstinsanı kuzu ise sürü insanını temsil etmektedir. Öyle ki şair de binlerce farklı

⁹³ Nietzsche, 2011b: 29.

⁹⁴ McGill, 1998: 137.

⁹⁵ Nietzsche, 2020a: 6.

şekilde kendini ifade edebilen ve hakikati en parlak biçimiyle isteyen kişi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda o, üstinsandır, filozoftur, bir çocuk saflığı ve merakıyla mutluluk içerisinde varoluşunu gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla alacalı laflar ederek kuzuyu da (sürü insanı) ve insandaki tanrıyı da (Hristiyanlık ve öte dünya arayışı) parçalayabilme cesaretini gösterebilen yegâne varlık şairlerdir. Böylelikle bu şiirin amaçladığı temel düşünce, üstinsanın sıradan insanı ve çürümüş değerleri yok edişi ve alay edercesine yeni bir insan anlayışının doğuşu üzerinedir.

İşte böyle,
Kartal gibi, panter gibidir,
Şairin özlemleri,
Senin özlemlerin, binlerce maske altında,
Ey sen soytarı! Ey sen şair!
Sen ki, insanı
Tanrı gibi de, kuzu gibi de gören:
İnsandaki tanrıyı da,
Kuzuyu da parçalayan,
Ve parçalarken gülen
Budur, işte budur senin mutluluğun!
Bir panterin mutluluğu ve bir kartalın mutluluğu!
Bir şairin ve bir soytarının mutluluğu!⁹⁶

Zerdüş'tün insan olma çabası için çeşitli yerler gezerek kendi varlığının ve yaşamın anlamının ne olduğunu anlama girişimi, onu bir üst noktaya yani üstinsan olma anlayışına sürüklemektedir. Çünkü Zerdüş, gördükleri karşısında gerçekleştirdiği yorumlar sebebiyle insanın tamamen kendini ve özünü kaybettiğini düşünmektedir. Bu nedenle içine girdiği bu açmazın çıkış yolu olarak üstinsan anlayışını benimsemektedir. Nietzsche'nin bütün bu düşüncelerinin temel sebebi, önceki bölümlerde de ifade ettiğimiz ve ilerleyen kısımlarda da ifade edeceğimiz üzere Hristiyan değer yitimi, moderniteyle birlikte gelen insan yozlaşması, felsefede Sokrates etkisi, Yunan tragedya ve sanat anlayışının yıkıma uğraması ve saflığını kaybetmesi gibi faktörlerin doğurduğu sonuçlar olarak, Nietzsche ekseninde düşünüldüğünde yeni bir ahlak, insan ve yaşam arayışına dolayısıyla yeni bir felsefe arayışına neden olmaktadır. Bu nedenle Zerdüş, önce dağlardan inip insan içine karışmaya ve onları anlamaya çalışmaktadır. Bu yolculuk esnasında değişime uğrayarak kimi zaman kartal kimi zaman çocuk vb. olmaktadır. İhtiyar bir adamla konuştuğu sırada insan üzerine bir tartışma içerisine girmiş ve "Tamamlanmamış bir şeydir insan benim gözümde"⁹⁷ sözüyle insan üzerine tanımlama yapmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla metin boyunca uzun uzadıya insana bir haykırış içerisinde olan Zerdüş, üstinsan tanımlaması yaparken onu kimi zaman denize, yeryüzünün anlamına, bu dünyaya içkin, yıldırım gibi benzetmelerle değerlendirmektedir. Öte yandan insan erdemi,

⁹⁶ A.g.e. 305.

⁹⁷ A.g.e. 5.

merhameti, adaleti gibi konuları inceleyerek kendi içinde insanın bunlar ile muhakeme yapıp yapmadığı üzerinde durmaktadır. Yaşamı neşeli bir sorumsuzluk ile yaşamak gerektiğini vurgulayan Nietzsche, tam anlamıyla kadercilik ve çilecilik karşıtı bir filozoftur.

Bilmelidir ki bir zamanlar biri bu hayattan gururlu ve keşişçe geçmiştir, bir başkası filozofça, bir üçüncüsü merhametle ama hepsinin bıraktığı ders tektir: Hayatı en güzel yaşayan, ona önem vermeyendir. Sıradan insanlar, eğer bu varlık süresini öyle karamsar şekilde ciddiye alıyorsa, ölümsüzlük yolculuğundaki ötekiler bunu olimpiik bir kahkaha ya da en azından yüce bir alay haline sokmayı becermişlerdir; çoğu zaman mezarlarına alayla girmişlerdir – çünkü gömülecek neleri vardı ki?⁹⁸

Hristiyanlıkta bulunan on emir anlayışı, hakikatin muğlaklaştırılması, kutsala olan bağlılığın bir kuruntudan ibaret oluşunu dile getirerek yepyeni bir insan tanımlamasına ulaşmaktadır. O halde Nietzsche'nin temel kavramlarını incelerken Zerdüşt kitabı ve diğer eserleri de bize referans sağlamaktadır. Nietzsche felsefesinin temelinde yatan güç istenci kavramı, Nietzsche'nin diğer kavramlarına değinilmeden anlaşılması muğlak bir duruma dönüşmektedir. Güç istenci kavramının anlaşılır kılınması bakımından bengi dönüş, nihilizm, üstinsan gibi kavramların da anlaşılması gerekir. Bütünlüğü korumak ve filozofun düşüncelerini aktarmak açısından bu kavramlar birbirlerinden bağımsız değerlendirilmemelidir. Hristiyan değerlerinin altüst oluşu yani dekadansa uğrayışı ve bunun beraberinde getirdiği bir sonuç olarak nihilizm, Nietzsche'nin değerlerin yeniden yaratılması noktasında kendi değerini yaratabilen üstinsanı, hayatı olumlayarak “evet” diyebilen ve “*amor fati*” anlayışına da paralel olan bengi dönüş kuramı, güç istenci kavramıyla doğrudan ilişkilidir.

Nietzsche felsefesine göre insan, süreğen bir biçimde kendinden öte ve bilinmeyen bir arayış içerisine girmiş olmakla, bir öte varlık anlayışı yaratma eğilimi içerisine girmekle büyük ölçüde bir suç işlemiştir. Öte dünya bir yanılgıdan ibarettir ve bu yanılgı, insana acı veren ve işkence eden bir Tanrı'nın olduğu düşüncesine kendini bırakmaktadır. Dolayısıyla insan bu kurguya inanmakla bulunduğu ve asıl gerçeklik alanını oluşturan dünyaya ihanet etmektedir. “Üstinsan yeryüzünün anlamıdır, isteminiz desin ki: Üstinsan yeryüzünün anlamı olsun. Yalvarıyorum kardeşlerim, yeryüzüne sadık kalın ve size doğaüstü umutlardan söz edenlere inanmayın! Zehir saçan onlar, farkında olsalar da olmasalar da. Yaşamı aşağılayanlardır onlar, kuruyup gitmeye yüz tutmuş ve bizzat zehirlenmiştir onlar, yeryüzü yaka silkti böyle kişilerden: yok olsalar ya hepten!”⁹⁹ Köle ahlakının taşıyıcısı sayılan Hristiyanlık, üstinsan olma anlayışının çemberinden çıkarak insanları yeniden üreten bir sürü ahlakına yöneltmiştir. Dolayısıyla gücü isteme konusunda zayıf ve sönük kalan Hristiyanlığın çileci köle ahlakı, Sokrates ve Platon'un da etkisiyle kendisine bir öte dünya düşüncesi yaratmış ve Nietzsche'ye

⁹⁸ Nietzsche, 2015: 10.

⁹⁹ Nietzsche, 2020e: 6.

göre dekadansın ilk sorumlusu olarak Sokrates görülmüştür. Ardından Platon'un ikili âlem anlayışı dolayısıyla asıl olan bu gerçeklik dünyasının karşısına bir de ideal olan ve Platon düşüncesinde gerçekliğin vuku bulduğu, bütün yüceliklerin orada bulunduğu bir idealar âlemi ortaya çıkmıştır. Fakat Nietzsche'ye göre esas olan görünüş-gerçeklik gibisinden bir ayrımın olmadığı ve görünüş-gerçekliğin aynı şeyler olduğudur. Bundan kaynaklı olarak Nietzsche, metafizik yapmayan ve tam da bu dünyayı bu dünya ile açıklamaya girişen, büyük ölçüde ikinci bir hakikat düşünürüdür.

Sürü insanının üst insana dönüşmesi, esasında kişinin hakikat kavramı ile olan ilişkisinde bir değişimi ortaya koymaktadır. Neticede bir kişi ancak bu tarz kişisel ve şahsi bir hakikat yaratımına giriştiği ölçüde üst insan hâline gelebilir. Bu anlamda üst insanı sürü insanından ayırt eden şey; evrensel, mutlak, metafiziksel ve ahlak temelli bir hakikate kendisini bağlamaması ve tam tersine bireysel, geçici ve yaşam olumlayıcı bir kurgu olan hakikat yaratımına girişmesidir.¹⁰⁰

Nietzsche'nin gerçek olarak nitelediği görünür dünya, belirli değerlere göre düzenlenmiştir. Bu anlamda hakikatin yaratılması demek, üstinsanın en temel görevi olan değerleri yıkıp yepyeni değerler yaratabilme gücü anlamına gelmektedir. Bu değer yaratma, beraberinde insanın bu dünyayı kavrayışını da gerektirmektedir. Nietzsche felsefesine göre hakikat sürekli olarak yeniden kurulan bir şeydir. Dolayısıyla Nietzscheci anlamda bir perspektivizm görüşü var olmaktadır. Bu da hakikatin yekpareliğinin bulunduğunu fakat farklı yorum ve perspektiflerden bakıldığında hakikatin farklı şekillerde tezahür ettiğini ortaya çıkarmaktadır. Perspektivizm kavramı, varoluşun yorumlanmasında etkili görülmektedir. Bu bakımdan değerler farklı bakış açılarıyla değerlendirildiğinde epistemolojik bağlamda klasik felsefe geleneğinin vurgulamış olduğu nesnel hakikat anlayışını tersyüz edip öznelliğe önem veren bir anlayışı ortaya çıkardığı görülmektedir.

Nietzsche, pozitivizm ve rasyonalizmin bilgiye yönelik iddialarının aksine, bilginin insani ihtiyaçlar ve arzular tarafından yönlendirildiğini, her türlü bilgi iddiasının belli bir perspektif doğrultusunda yapılmış değerlemelerden ibaret olduğunu söyleyerek, Aydınlanmanın nesnel bilgi ve hakikat düşüncesinin yerine perspektivizm düşüncesini ortaya koymuştur. Buna göre Aydınlanma düşüncesinin iddia etmiş olduğu mutlak bilgi ve hakikat düşüncesi yalnızca belli bir perspektifin değerlendirme tarzını ifade eder. Oysa, insanın değerlendirme ve yorumlamalarını yönlendirecek tek bir perspektif değil, bir perspektifler çokluğu söz konusudur. Nietzsche'nin bilgi ve deneyime yönelik kısmi sınırlamaların varlığının olduğu gibi kabullenilmesi anlamında perspektivizm düşüncesi, mutlak hakikate erişmenin imkânsızlığı anlamına gelir. Eğer olgu denilen bir şey yoksa ve olgular da yorumlardan ibaret şeylerse, geriye kalan tek şey, yorumlarımıza kaynaklık eden bir perspektifler çokluğudur.¹⁰¹

Bu durumda bilgi olarak sunulan her şeyin birtakım yorum ve değerlendirmelerden öteye gidemediği ve dolayısıyla hakikatin yorumlamaya ve anlamlandırılmaya çalışılması bakımından öznellik ile ilişkili olduğu görülmektedir. Bu amaçla mutlak bir hakikat ya da

¹⁰⁰ Esenyel, 2020: 173.

¹⁰¹ Danto, 2002: 21.

mutlak bir bilgi anlayışı bulunmamakta, sadece hakikate yönelik farklı perspektif ve yorumlamalar gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Nietzsche, Aydınlanma çağının ve modernitenin sunduğu akıl vurgusunu sağduyulu bir yaklaşımla perspektivizm ve yorum yetisiyle absorbe etmiştir. Hakikatin her defasında yeniden kurulması, insan varlığıyla değişkenlik göstermektedir. Her varlık hakikate güç uygulamakta ve hakikat de bu güç doğrultusunda eğilip bükülebilir bir yapıya sahip olmaktadır.

Dünyanın sahip olduğu değerın bizim yorumlarımızda yattığı; daha önceki yorumların, sayesinde hayatta kalmayı başardığımız, yani gücün artması için güç istencimizi kurtarmayı başardığımız perspektif değerlendirmeler olduğu; insanın her yükselmesinin daha dar kafalı yorumların üstesinden gelmeyi beraberinde getirdiği; gücün her güçlenmesinin ve artışının, yeni ufuklara inanan yeni bakış açıları ve anlamlar getirdiği fikri — işte yazılarıma nüfuz eden fikir budur. Karşı karşıya olduğumuz dünya, sahtedir, yani bir gerçek değil, bir masal ve eksik gözlemler toplamı bazında bir tahmindir; oluş aşamasında bir şey gibi, her zaman değişen, ama — “gerçek” olmadığı için — asla gerçeğe yaklaşmayan bir yalan gibi, “değişim içindedir”.¹⁰²

Dolayısıyla keşfedilmeyi bekleyen sabit, durağan bir hakikat yoktur. Her varlık, gücünün yettiği ölçüde, belli değerler yaratarak ya da güç ifade ederek hakikati dönüştürür. İnsan da bu noktada Nietzsche’ye göre, diliyle, bilgisiyile, kullandığı metaforlar aracılığıyla, kültürel ve moral değerleriyle hakikati dönüştürme ve buradan bir güç devşirme çabası içerisinde. Burada da şiir dilinin önemi görülmektedir. Şiir, sonsuz metaforlar yaratarak yaşamın içini açmakta ve her defasında yeniden keşfetmektedir. Öyleyse yalan olarak görülen bu alan, hakikat hakkında daha çok bilgi verebilen bir anlayışa bürünmektedir. Sürekli kurgulanan bir hakikat yalandır, fakat tam da bu sebeple hakikatin yalan olması insan yaşamına etkide bulunmaktadır. Dolayısıyla insan değerini oluşturan yegâne şey sürekli olarak yeniden tasarlanan bir hakikat düşüncesidir. Nietzsche’nin üstinsanı, kendi değerlerini kendi yaratabilen ve düşünce ile davranışı arasında bütünlük sağlayabilen insandır. Ona göre güçsüz insan dolaylı yoldan gücü isterken, üstinsanın öyle bir niyeti bulunmamaktadır. Çünkü o kendi gücünü kendi yaratmakta ve güce doğrudan sahip olmaktadır.

Üst insan, yaşamın özce değersiz olması olgusu karşısında ezilmez. Bu değersizlik durumu tam tersine onun için bir fırsat yaratır. Böylece üst insan, varoluşa bütün olarak bir değer verebilme imkânı yakalar ve çok daha önemlisi kendi yaşamının anlamını yaratabilecek bir konuma sahip olur. Yaşam, üst insan için artık eğilip bükülecek bir sürece dönüşür. Yaşamın sürekli bir akışkanlık ve oluş içinde olduğunu fark eden üst insan, işte bu akışkanlığa şekil verecek olan öge haline gelir.¹⁰³

Nietzsche, yaratıcı gücü yok olmuş ve kendisine yabancılaşmış sürü insanın karşısına, yaşamı ve ebedi dönüşü kabullenen üstinsanı koymaktadır. Sürü insanın gerçek hayatla bağdaşmayan bir hayat kurması, onun tarafından dekadans olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla Nietzsche

¹⁰² Nietzsche, 2020c: 398.

¹⁰³ Esenyel, 2020: 117.

üstinsanı, hakikate kendi gözleriyle bakan ve yaşama “evet diyen” olarak konumlandırmaktadır. Bu sebeple üstinsan Dionysosça bir istemeye sahiptir ve trajik insan-üstinsan tanımlamaları, değerleri çekiçle yıkıp, adeta put kırarak yeni değerler oluşturan ve buradan güç devşiren, gücü doğrudan isteyen insandır. Her şeyin bir döngü içinde tekrar ediyor oluşu, yaşamın trajik karakterini de ortaya çıkarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında insan, bu noktada yaşamı onaylayarak yani Nietzsche’nin *amor fati* dediği yazgısını severek, onu alt etmelidir. Öyle bir şey isteyelim ki ya da öyle bir hayat yaşamalıyız ki, bu yaşadığımız şeyin ebedi dönüşünü de isteyelim şeklinde kısaltılabilir.

Bir filozofun erişebileceği en yüksek derece: varoluşla Dionysos tarzı bir bağıntı halinde olmaktır – bunun için benim formülüm *amor fati*dir. Varoluşun bugüne kadar inkâr edilen taraflarının sadece gerekliliğini değil, arzu edilebilirliklerini de algılamak, bu durumun bir parçasıdır; ama sadece onların bugüne kadar (belki de tamamlayıcısı ve ön koşulu olarak) onaylanmış taraflarla bağıntılı arzu edilebilirliğini değil, kendi uğruna, varoluşun daha açık bir dışavurumunu bulabileceği daha güçlü, daha verimli ve daha gerçek tarafları olarak.¹⁰⁴

Bengi dönüş düşüncesi, Nietzsche’nin tüm felsefesinin ve özellikle de yaşam ile ilgili düşüncelerinin merkezinde yer alan önemli bir düşüncedir. Ona göre yaşam bengi dönüştür. Nietzsche, Herakleitosçu anlamda yaşamın sürekli bir oluş hali olduğunu yadsımaz, yaşam sürekli bir akış durumudur. Bu anlamda varlığın yerine oluşu koymaktadır. Bu oluşu evetlemek, bengi dönüşü olanaklı kılmaktadır. Yaşama evet diyen üstinsanın güçlü doğası bize göstermektedir ki bengi dönüş düşüncesi, ancak güçlü insan tarafından deneyimlenebilmektedir. Nietzsche’nin bengi dönüşü ortaya koymasındaki amaç, oluşun sürekliliğine dayanarak Hristiyanlığın nihilist ahlakından ve dünya görüşünden kurtulmak istemesinde yatmaktadır. Bengi dönüş, varlıkta yatan gücün yeryüzünde anlamını bulmasıdır.

Tekerrür fikrine tahammül edebilmek için, insanın: ahlaklılıktan kurtulmaya; acı faktörüne karşı yeni araçlara (acı bir alet olarak, keyfin babası olarak düşünülür; keyifsizliğin kümülatif bilinci yoktur); bütün belirsizliklerin, deneyelliklerin bu aşırı fatalizme bir karşı ağırlık olarak hissedilmesine; gereklilik anlayışının kaldırılmasına; “istencin” kaldırılmasına; “kendi içinde bilginin” kaldırılmasına ihtiyacı vardır. İnsan kuvveti bilincinin en büyük yükselmesi, insan üstü insanı yarattığı zamandır.¹⁰⁵

Nietzsche felsefesine göre bütün yaşam bir güç istencidir. Her varlık gücü istemeyi arzulamaktadır. İsteme, daha güçlü olmayı istemekle yani gelişmeyi ve bu gelişimin amaçlarını istemekle aynı şeydir. İnsana mutluluk getirecek tek şey bu yaşama alanı içerisinde kalıp tüm sıkıntılara rağmen yaşamı olumlayıp, evet diyebilmektir. Nietzsche’de güç ve isteme kavramları birbirlerini olumlu yönde güçlendiren bir ilişki içerisinde. “İnsan aldatıldığı, kendini aldattığı, yaşama inandığı zamanlarda: kendini ne kadar kendinden geçmiş hisseder!

¹⁰⁴ Nietzsche, 2020c: 635-636.

¹⁰⁵ A.g.e. 646.

Ne büyük bir haz! Nasıl bir güç duygusu! Güç duygusunda ne kadar çok sanatçı zaferi var! — İnsan yine “malzemenin” efendisi haline gelmiştir — gerçeğin efendisi! — ve ne zaman insan sevinçten uçarsa, sevincinde daima aynıdır: bir sanatçı gibi sevinir, kendinden güç olarak zevk alır, yalandan kendi güç biçimi olarak zevk alır.”¹⁰⁶

İnsanın bütün yapıp etmelerinde ve eylemlerinde güç istemi ilkesi yer almaktadır. Bu sebeple kültürlerin doğuşları ve çöküşleri güç ile açıklanmaktadır. Tüm evren bir güç merkezi ve evrendeki tüm varlıklar da bu güç merkezinin birer görünümü halindedirler. Güç istenci edebiyattan sanata, bilimden felsefeye, her konuda kendini göstermektedir. Nietzsche’de gücün iki farklı kullanımı söz konusudur. Bunlardan biri etkin, aktif güç iken ikincisi tepkisel yani reaktif güçtür. Gücün aktif kullanılmasında gücü doğrudan isteme varken, reaktif kullanımında ise dolaylı olarak güce sahip olma arzusu bulunmaktadır. Gücü isteme aynı zamanda hakikatle bir temas içerisindedir. Hakikat, bulunacak ya da keşfedilecek bir şey değil, yaratılacak bir şeydir. “Hakikat istemi” mi diyorsunuz, sizi dürtten ve kızıştıran şeye, siz en bilgeler? Tüm var olanların kavranabilirliğinin istemi diyorum ben sizin isteminize! Tüm isteminiz budur, siz en bilgeler; bir güç istemidir bu, iyi ve kötünden ve değer biçmelerden söz etseniz bile.”¹⁰⁷

Sonuç olarak Nietzsche’nin güç istenci kavramı değerler, bilgi, kültür bakımından her alanda gücü istemeyi gerektirmektedir. Bu noktada güçlü olan ve kendi değerlerini kendi yaratabilen insanlar gücü elinde bulundurmaktadır. Bütün yaşam boyunca tüm varlıklarda bulunan güç istenci, bir karşıtlıklar durumu, bir dengesizlik durumu oluşturarak gücü gösterme eğilimindedir. Gündelik yaşantımızdan bilime, teknolojiye siyasete her alanda güç istenci kendini göstermektedir. Nietzsche’nin, Dionysosçu hazlara ilişkin, tutkulara ilişkin bedenli bir varlık olarak arzuları olumlayıcı tutumu ve bedensel hazları büyük bir coşkunluk ve taşkınlıkla kucaklaması nedeniyle ve bunun yanı sıra hakikati görünüş dünyasında araması dolayısıyla, etkide bulunanın ve etkiye uğrayanın tam da bu dünyadaki varlıkların arasındaki güç ilişkileri bağlamında gerçekleştiğini düşünmektedir.

Hakikat bir penceredir ve bunu aralayıp gerçeğe ulaşmak insanın yalan söyleme becerisiyle ilgilidir. Ne kadar alacalı ve maskelenmiş sözcükler ile açıklanırsa yaşam, o denli biricikleşir. Yalanın dili, hakikatin dili oluvermiştir. Çünkü bugüne kadar hakikat diye adlandırılan şeyin kesin ve sınırları çizilmiş bir yönü yoktur. Dolayısıyla var olan gerçeklik yanılsamadan ibarettir. Öyle ki şiirin *mythos*’tan *pathos*’a olan serüveni bütünüyle hakikat - yalan- ile baş başa kalmıştır. Şiirin getirisi olarak duygular ve etkilenişler yaşamın içinden bir an, bir zaman parçası olarak Dionysosçu hazzı kutsar. Böylece yaşam, bize söylencenin

¹⁰⁶ A.g.e. 537.

¹⁰⁷ Nietzsche, 2020a: 110.

gerçekliğini sözcükler ve imgeler aracılığıyla vermektedir. Şair de dilsel kabiliyetini kullanarak var olanı açılar. Bu sadece üstün insanlarda bulunan bir yaratma etkinliğidir. Kocaman bir yanılgılar bütünü olarak sanat, hakikati rasyonel düzlemde ele alan bilim ve diğer alanlar karşısında hakikate yaklaşmakta fakat ona erişememektedir. İşte şiirin de en özel yanı buradan kaynaklanır. Öte yandan batı geleneği ile gelişen felsefeler hakikat arayışında sürekli olarak bir şeyler bulduklarını düşünürler. Fakat aslında hakikat dışılıktan başka bir şey bulmamışlardır. Nietzsche açısından en yalın biçimiyle ifade edersek; şiir, yanılsamalara gebe bir imgeler bütünü olduğunu kabul ederken hakikate rasyonalitenin kibrinden daha yakındır. Bu neticede şiir, gerçeklik timsali şair de onun yaratıcısı olmaktadır.

3.3. Hakikati Aralamak: Mythos'tan Pathos'a Şiir, Dil ve Varoluş

Şiirde gerçeklik olanağı, dilin ardındaki kapıyı aralamak ile sağlanmalıdır. Bu bakımdan şiir, insanda bütün yaşamın ve varoluşun anahtarını sunan bir pathos olarak varlığını sürdürmektedir. İnsan yaşamının anlamını kavrama noktasında şiire düşen görev örtük olanın ardındakini keşfetmek ve bu keşfi dilin sınırlarını zorlayacak bir biçimde gerçekleştirmektir. Dil, bu açıdan düşüncenin sığınağı haline gelmekte ve yaratılan sonsuz imgelerin sayısız biçimde ifade edilmesini içermektedir. Bu yönüyle şiir, her kapının ardındaki gerçeği birtakım perspektifler aracılığıyla yorumlamaktadır. Bir şeye ilişkin bu yorum çeşitliliği, hakikatin örtüsünü kaldırma konusunda en saf biçimiyle hakikatle temas halindedir. Oysa dil, kuramsal insan ile birlikte sönükleşmiş, giderek yavan bir hale bürünen sıradan bir şey haline dönüşmüştür. “Nietzsche, dilin hasta olduğu gözlemini yapar. Makine toplumunda şart olması, “teorik insanın” soyut, kavramsal aleti haline gelmesi yüzünden dil asıl amacını, yani hisleri ifade etme, “naif tarzda” konuşma kapasitesini yitirmiştir. Bugün bildiğimiz haliyle dil, otantik, ruhtan-ruha iletişimin aracı olmak yerine bizi dilsizleştirmekte, birbirimize yabancılaştırmaktadır.”¹⁰⁸

Bu noktada Nietzsche açısından atılacak en önemli adım, felsefenin dilinin şiirin dili gibi olması gerektiğidir. Dolayısıyla üstinsan, aynı zamanda bir sanatçı olarak dilin bütün yetkinliklerini şiirsel bir biçimde ifade etmelidir.

Hareket sembollerinin bir türünün ve sesin en içten, en sık karışımına “dil” denir. Sözcükte, ses ve sesin düşüşü sayesinde, onun tınısının gücü ve ritmi, nesnenin özü sembolize edilir, ağız hareketiyle de eşlik eden tasarım, imge, varlığın görüntüsü. Semboller çok çeşitli olabilir ve olmalıdır da; yine de içgüdüsel olarak gelişirler, hem de büyük ve yöntemi olan bir düzen içinde. Farkına varılan sembol bir kavramdır: ses, bellekte tutulma esnasında tamamen kaybolduğundan, sadece eşlik eden tasarımın sembolü kavramda saklıdır. İnsan adlandırabildiği ve ayırt edebildiği şeyi “kavrar”. Duygunun artmasıyla, sözcüğün özü ses sembolünde net ve duyumsaldır: bunun için daha çok ses çıkarır: dil melodisi adeta doğaya dönüşür: Kullanılması halinde körelmiş sembol başlangıçtaki gücüne yeniden kavuşur. Söz dizgesiyle, yani

¹⁰⁸ Young, 2020: 326.

sembollerden oluşan bir zincirle yeni ve daha önemli bir şey sembolik olarak anlatılmalıdır: Bu performansta gerekli olan yine ritim, ses değişimi ve ahenktir. Bu geniş alan şimdi her bir sözcüğün dar alanına hâkim olur: sözlerin seçimi ve yeniden sıralanması gerekir, şiir sanatı başlar.¹⁰⁹

Şair çocuktur, sözcükler dizisinden bir oyun yaparak kendine yeni oyunlar yaratır. Çocuk da bu bağlamda şairdir, üstinsanla bütünleşmedir. Şiirin oynacağı da dildir. Yaşamın evetlenebilmesi için kelimelerle oynamak, üretmek ve yeniden üretmek gerekir. “Biz oyuncuda Dionysosça olanı tanırız, yani içgüdüsel olarak şair, şarkıcı, dansçı olanı, ama Dionysosça insanı oynayan olarak. O, yüceliğin ya da kahkahanın sarsıntısıyla onun örneğine ulaşmaya çalışır: güzelliğin ötesine geçer, hakikati aramak gibi bir niyeti yoktur. İkisinin ortasında kararsız kalır. Güzel görünüm için, olasılık için kesin çaba harcar.”¹¹⁰ Üstinsan olabilmenin gereği, filozof insan tipidir. Lakin bu filozof, değer yaratan, yaşama neşeyle bakan, umut edebilen, dürüst, cesur ve şüphecidir. Her şeyin ötesinde ne ise o olandır. Bu açıdan bakıldığında etkin bir varoluşa sahiptir. Dünyayı kavramada yapaylıklar kurmakla, sadece metafiziksel içeriklerle zihnini doldurmak için uğraşmaz. Eylemlerinde bengi dönüşünü istemelidir. Çünkü yaşam içinde eylediği hazlar ve tutkular, dönüşünde yeniden teslim alabileceği nitelikte olmalıdır.

Nietzsche'nin estetiğe öncelik tanınmasının nedeni tam da bize “gerçekliğe” dair bir vuku kazandırmamasıdır. Zaten böyle bir iddiası da yoktur. Tam tersine, sanat açıktan açığa bir yanılsama alanıdır ve bu haliyle de mantık ve diyalektiğin farkında olmadıkları yanılsamalarının tam karşı kutbunda yer alır. Nietzsche'ye göre, insan gerçekliğe hiçbir biçimde ulaşamaz. Rasyonel bir varlık olduğu da tartışmalıdır. O pek övülen soyutlamalarının kılık değiştirmiş metaforlardan başka bir şey olmadığı ortaya çıkmıştır; kullandığı dil ise mantıksal doğruluğu değil, kendisinin doğuştan gelen estetik yaratım yeteneğini cisimleştirir.¹¹¹

Sürekli kurgulanan bir hakikat yalandır, fakat tam da bu sebeple hakikatin yalan olması insan yaşamına etkiye bulunmaktadır. Dolayısıyla insan değerini oluşturan yegâne şey sürekli olarak yeniden tasarlanan bir hakikat düşüncesidir. Nietzsche'nin de yapmaya, ifade etmeye çalıştığı şey hakikat ile her temas edişimizde -ya da temas ettiğimizi sandığımızda- aslında yalan ile temas ediyor oluşumuzdur. Gerek bilimlerde gerek insan var oluşunun temelinde yatan değişim ve ilerleme düşüncesi neticesinde -ki bilim de insan temelinde ilerler- hakikat olarak adlandırdığımız birtakım olguların değiştiğine, dönüştüğüne şahit olmaktayız. Bu şekilde bizler yepyeni hakikatler yaratmaya devam ederiz. Nitekim bunu insan olarak en değerli yeteneklerimizden biri olan kurgulama yeteneği ile yapmaktayız. O halde insan yaşamı da bu tarzda bir şeydir. Sürekli yeniden kurulur, bozulur, oluşur ve değişir. Bu nedenle şiir de doğal olarak böyle bir yapıya sahip olduğu için hakikati yeniden kurmakta ve bunu gerçekleştirirken

¹⁰⁹ Nietzsche, 2011b: 54.

¹¹⁰ A.g.e. 47.

¹¹¹ McGill, 1998: 91.

olandan farklı bir dil kullanmaktadır. “[...] hakikat isteminiz sizin için, her şeyin insanın-düşünebildiği, insanın-görebildiği, insanın-duyumsayabildiği şeylere dönüşmesi anlamına gelmeli. Kendi duyularınızı düşünmelisiniz sonuna dek! Ve dünya dediğiniz şeyi önce siz yaratmalısınız: bizzat sizin aklınız, sizin imgeniz, sizin isteminiz, sizin sevginizde şekil bulmalı o! Ve sahiden, sizin mutluluğunuz için olacak bu, siz idrak edenler!”¹¹² Dolayısıyla bu bakımdan düşünüldüğünde şiir, dil ve varoluş arasında yakın bir bağ bulunmaktadır. Görünen o ki şiirde gerçekliğin olanağı mümkün kılınır bir hale gelmiştir. İnsan, yaşamın her alanında içindeki istemi harekete geçiren bir şair ve bir filozof oluvermiştir. En akıl almaz sözcüklerin oluşturduğu duygular, yaşamı daha anlamlı kılabilmek için harekete geçmiştir. İnsanın kendi tininden oluşturduğu bu felsefe de şiirle birlikte tetiği çekmiş bulunmaktadır. Stefan Zweig’in deyiimiyle, “bütün bilgi acıdan doğar, acı her zaman nedenleri araştırma, haz ise olduğu yerde kalma ve geriye bakmama eğilimindedir”. “Ağrıda giderek ustalaşır” insan. Acı, sürekli eşeleyeyen, didikleyen acı, ruhun topraklarını altüst eder, yeni zihinsel meyveler için onu gevşeten ve havalandıran şey işte tam da bu sabanvari, acılı içsel deşmedir.”¹¹³ Bu doğrultuda üstinsanın izleyeceği yol hastalığının tedavisini bulmak ve kendini neşenin kollarına vererek iyileştirmektir. İnsan kendini ancak bu şekilde var edebilir. Var olmanın trajik duygusunu sezerek ve varoluş karşısında direnecek gücü oluşturarak.

Nietzsche, din ile bilimin tarih boyu süregeldiği sanılan karşıtlığı yerine onların kökten aynı şey uğruna savaştıklarını düşünmektedir. Dolayısıyla sanat karşısında ikisini de aynı kefeye yerleştirmektedir. Bu iki anlayış, sanatın kıyılarında hükümsüz arkeolojik kazılar gerçekleştirmekte ve onu saf dışı bırakmak istemektedir. Bunu yaparken de sundukları temel argüman, sanatın hakikat alanına ilişkin beyhude söylemlerden başka bir şey içermediği ve hayatı anlamlandırmada ileri doğru bir adım atmadığı yönündedir. Ancak kaçırdıkları nokta, insanın sadece rasyonel ve mantıksal düzlemde var olmadığı, bunun yanı sıra irrasyonel bir varlık olarak hayatını idame ettirdiğidir. Bu açıdan hakikate yüce bir misyon yüklemek hayatı kavramada birtakım sorunlar yaratmaktadır.

“[...] bilim ve çileci ideal ikilisi, aynı temele dayanırlar — bunu zaten göstermiş bulunuyorum — : İkisi de, hakikati çok büyük görme üstüne dayanırlar — (daha doğrusu: Hakikatin değerlendirilemez ve eleştirilemez olduğu inancı üstüne). Bundan dolayı onlar zorunlu müttefikler, — eğer savaşıacaklarsa, birlikte savaşırlar, birlikte sorgulanırlar. Çileci idealin değerinin küçük görülmesi kaçınılmaz olarak bilimin de küçük görülmesini içerir: Bu olgu karşısında gözlerimizi dört açıp kulak kesilmeliyiz! (Sanat, önceden söyleyelim, çünkü bir gün, bu konuya daha uzun boylu çalışmak üzere geri döneceğim, — işte sanat, onda yalanın kutsallaştırıldığı, aldatmayı istemenin temiz bir vicdana kavuştuğu sanat, çileci ideale bilimden daha temelli bir biçimde karşı çıkar: Bu, içgüdüsel olarak, Avrupa’nın şimdiye dek yetiştirdiği en büyük sanat düşmanı Platon tarafından içgüdüsel olarak sezildi. Platon’a karşı Homeros: Bütünleşmiş,

¹¹² Nietzsche, 2020a: 81.

¹¹³ Zweig, 2020: 274.

gerçek bir karşıtlık — orada, “öte”nin en içten savunucusu, yaşamanın büyük kara çalıcısı duruyor, buradaysa, iradesiz Tanrılaştırıcı altın doğa.”¹¹⁴

Nietzsche, kendini her şeyin hâkimi gören insan kibrinin karşısına mütevazı şairaneliği koymaktadır. Bu mütevazılık ve şeffaflık bir şair hassasiyetiyle işlenmiş olmalıdır. Sonuçta insan da doğanın bir parçası olarak yaşamını devam ettirmektedir. Dolayısıyla insanın yetkin olmadığı alanlar hakkında hak iddia edip o alana ilişkin değerlendirmeler yapması olanaksızdır. O halde elinde bulundurduğu gücü geleceğe yön vermek için kullanılmalıdır. Bugünden geleceği görmeye yönelik uğraşlar içerisine girmesi, kendini gerçekleştirmesi ve bunu gerçekleştirirken de yüce bir varlık olarak değil, öyle olması gerektiği için bir şair duyarlılığında ve naifliğinde yapması gerekmektedir. “Her şeyden önce sanat binlerce yıl boyunca her biçimdeki yaşamı ilgiyle ve zevkle görmeyi ve duygularımızı sonunda “nasıl olursa olsun yaşam iyidir” diye bağırarak düzeye getirmeyi öğretmiştir. Sanatın bu öğretisi, varoluştan zevk duymak ve insan yaşamını bir parça doğa gibi, devinimine coşkuyla katılmadan, düzenli gelişmenin nesnesi olarak görmek – bu öğretiyi yerleşmiştir içimizde, şimdi en şiddetli bilgi gereksinimi olarak yeniden çıkmaktadır gün ışığına.”¹¹⁵ Öyle ki bu gereksinim, insan nezdinde yaşamı sanatsallaştırmaktır. Yaşamı şiir ile harmanlayabilen insan, yaşamın şiirini bulmuş olan insandır. Böylelikle acıda veya korkuda, ya da herhangi bir duygulanım esnasında kendini sanatla yeniden var edebilecek, acılarından bir haz çıkarıp kendini onarabilecek ve bunu sanat aracılığıyla yapabilecektir.

Nietzsche için hakikat, yaşamın kendisi için feda edilir hâle gelir. Böylece felsefe; geleceğin yeni filozoflarının elinde hakikat peşinde koşan bir etkinlik olmaktan çıkıp, varoluşun haklı kılınması için gerektiğinde hakikatin feda edildiği kurguların yaratımı ile ilgili olan bir etkinliğe dönüşür. Nietzsche’ye göre sahici filozof, hakikati değil fakat yaşamı kutsar. Bu bakımdan geleceğin filozofu evrensel hakikatlerin keşfi peşinde değildir, o daha ziyade kişisel ve son derece şahsi olan hakikatlerin yaratımı ile meşgul olur.¹¹⁶

Bunu gerçekleştirebilen insan, kendini onarabilmek için yalandan beslenerek hakikat denen şeyin tesirinden kurtulup yaşamı bir tutku haline getirip anlamlandırabilecektir. Kendisi de şiirler yazmış olan Nietzsche, bunu gerçekleştirirken doğru olanın bu yoldan geçtiğinin farkına varmış olmalı. Çünkü şiir, yalanlar da uydurur bu hayatı anlamlandırmak için, gizli maskelerin ardından göz de kırabilir, hayatla şakalaşmayı da bilebilir. Ancak özgür ruha sahip insanlar bu şekilde eyleyebilmektedir. Köle ruhuna sahip olanlar ise hakikat diye sığındıkları kapının ardını araladıklarında değişen gerçeklikler karşısında boşluk hissiyatına kapılabilir. Çünkü önceden sığındıkları kapının ardı şu anda yerini büyük bir boşluğa bırakıvermiştir. Öyle

¹¹⁴ Nietzsche, 2017a: 173.

¹¹⁵ Nietzsche, 2017b: 158.

¹¹⁶ Esenyel, 2020: 137.

ki değişime de ayak uyduramadıkları ölçüde yaşamın getirileri karşısında sıkışmaya başlayacaklardır.

Nietzsche'nin biz şairler ifadesini kullanarak *Şairler Üzerine* isimli başlıkta ele almış olduğu *Böyle Söyledi Zerdüşt*'te şunları dile getirmektedir; “Hadi diyelim ki, adamın biri tüm ciddiyetiyle, şairler çok yalan söyler dedi: hakkı vardır, - çok yalan söyleriz biz. Çok da az şey biliriz ve kötü öğrencileriz: zaten bu yüzden gereklidir yalan söylememiz. Şarabına su katmayan var mıdır ki biz şairlerin arasında? Ne zehirli karışımlar kaynatılmıştır, ne anlatılmaz işler yapılmıştır mahzenlerimizde.”¹¹⁷ Bu sözleriyle ifade etmeye çalıştığı şey, aslında şairlerin kötü öğrenciler olarak sürekli bilgiye açık olmaları, sığ sulara gezinmek yerine üstinsan olarak derin denizlerde savaşılabilecek nitelikte olmalarıdır. Hakikat ile yalanın buluşma noktası olan şair, *Dionysos Dithyrambosları* isimli eserde de Zerdüşt olarak belirlemektedir. Bu eserde de benzer bir durumu anlatmaya devam ettiğini görmekteyiz.

Hakikat ile söz kesmeye talip – sen öyle mi?
 Böyleydi alayları
 Hayır! Sen yalnızca bir şairsin!
 Bir hayvan, kurnaz, yırtıcı, sinsi,
 Yalan söylemek zorunda olan,
 Bilerek, isteyerek yalan söylemek zorunda olan,
 Av peşinde koşan inatla,
 Alacalı maskeler takmış,
 Kendi kendisinin maskesi,
 Kendi kendisinin av ganimeti,
 Ve bu – hakikat ile söz kesmeye talip, öyle mi?..
 Hayır, yalnızca çılgın! Şair yalnızca!
 Yalnızca alacalı sözcüklerle konuşan,
 Alacalı maskelerin arkasından konuşan,
 Yalancı sözcüklerin köprülerinde dolanan,
 Yalandan gökkuşaklarının üstünde,
 Düzmece cennetlerin arasında
 Rastgele dolaşan, ve sürünen yerlerde –
 Yalnızca çılgın! Şair yalnızca!¹¹⁸

İki eser açısından da değerlendirecek olursak, Nietzsche'nin temel düşüncelerine, yani ebedi dönüş ya da aynının tekrar dönüşü düşüncesine ve bir üstinsan haritası çizme anlayışına varmaktayız. İnsanın kimi değerlerinden arınıp kimilerini yeniden var etmesi bir anka kuşunun küllerinden yeniden doğması gibi tanımlanabilir. Yalanın hakikatin örtüsünün kaldırılmasıyla keşfedilmiş olması, yani hakikatin her aralanışında yerini başka yalanlara ve yanılsamalara bırakmış olması asıl hakikatin ne olduğunu bize göstermiş olur. Nitekim hakikatin bir yanılsama olduğunu dile getirmek de bir biçimde hakikati ifade etmektir. Şair, hakikate talip olan bir üstinsan olarak bile isteye yalan söylemektedir. Kendisi üstinsan olan Zerdüşt'te sözü

¹¹⁷ Nietzsche, 2020a: 125.

¹¹⁸ Nietzsche, 2019: 3.

edildiği metaforik biçimiyle, tilki olarak kurnaz, kartal olarak yırtıcı ve yılan olarak sinsidir. Hakikatle yanıp tutuşan zavallı ruhları avlamak için çeşitli maskeler takmak suretiyle çeşitli bedenlerde dolaşmaktadırlar.

Nietzsche mite sanatın zemini, her türlü estetik yaratımın üzerinde inşa edilmesi gereken temel gözüyle bakar. Tıpkı sanat gibi mit de, kendini bütünüyle bilimsel gören bir kültürün sınırları içindeyken bile her zaman yeniden ortaya çıkmaya çalışır. Nietzsche'nin “ilk” döneminde sanat da mit de “insanın temel itkisi”ne bağlıdır -metaforlar oluşturma, kendi dili içinde sürekli, yaratıcı bir biçimde bir unsurun yerine bir başkasını geçirme itkisine. Bu ilkel itkinin üzeri kavramlardan oluşan katı bir yapıyla kaplanmış, ama bu onun yenilmiş veya hatta baskı altına alınmış olduğu anlamına gelmez, çünkü “kendine yeni bir eylem alanı ve bir başka nehir yatağı arar ve bunu Mythos'da ve daha genel olarak da sanatta bulur.”¹¹⁹

Nietzsche felsefesini *mythos*, *logos*, *ethos* ve *pathos* kavramları çerçevesinde değerlendirecek olursak; ebedi dönüş düşüncesi (*logos*), yaşamı olumlama düşüncesi (*ethos*) ve yaşam karşısındaki mücadele, zevk, sevinç içeren kısacası varoluşa dair duygulanımlar (*pathos*) olarak düşünülebilmektedir. “Pathos, tutkudur, daha doğrusu tutulmadır. Yaratıcı sanatçının kendisinden geçtiği, kendisinde hüküm sürdüğü bu durumu, belki biraz daha anlaşılır kılmak için, onu Nietzsche'nin “Dionysosça olan” dediği şeyle karşılaştırmakta yarar vardır.”¹²⁰ O halde şiir de yaşamın *pathos*'udur. Önceleri *mythos* aracılığıyla *ethos* üzerinde etkiye bulunan *pathos*, zamanla *logos*'un desteklediği ve *pathos* olarak yaşamın kendisinin öncelendiği bir anlayış haline bürünmektedir. Daha açık bir biçimde ifade edecek olursak; Aristoteles'te şiir, daha çok *mythos* eksenli olarak insan *ethos*'una *logos* aracılığıyla etki edip onlarda birtakım duygulanış veya etkilenişlere (*pathos*) sebebiyet verirken, Nietzsche'de *pathos*, yaşamın kendisi olan *ethos*'un, *pathos*'a ayak uydurmasına dönüşmektedir. Diğer bir ifadeyle duygular, üstinsanın Dionizyak eylemlerinde temel aldığı ve ne ise o olmasını sağlayan, acılarını da sevinçlerini de onun aracılığıyla dile getirdiği ve sorunlar karşısındaki çözümlerini de onunla gerçekleştirdiği duygulanışlardır. “Nietzsche'ye göre, ancak kendini öldürmeyen her yaşam getirisi karşısında -hayal kırıklığına kapılıp küsmek yerine- gülmeye ve dans etmeye yönelen bir *pathos* (veya, bir duygulanım hali) ile yaşamı hakkıyla evetleyebilirdi. Dolayısıyla, Nietzsche'de yaşamı evetlemeyi, yaşamın -acısı, tatlısı, komedisi, trajedisiyle- her türlü getirisi karşısında kocaman bir kahkaha patlatmaya bir methiye olarak ele alabiliriz. Veya bir dans daveti olarak.”¹²¹

Bu açıdan düşünüldüğünde Hem Aristoteles'in hem Nietzsche'nin giriş noktası yani *mythos* üzerinden şekil alan şiirin serüveni, son durakta yani çıkış ya da çözüm odağında farklılaşmaktadır. Aristoteles'in çıkış yolu olarak sunduğu kısım duyguların bastırılması ile

¹¹⁹ McGill, 1998: 113.

¹²⁰ Soykan, 2020: 134.

¹²¹ Yıldız, vd. 2021: 127.

açığa çıkan bir etik ve ölçülü yaşam iken Nietzsche'nin çözüm yolu olarak sunduğu şey ise bizihi duyguların ölçsüzce savrukluğundan doğan, yeterince doğal, aşırı bir istenç olarak karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles'in gözden kaçırmış olduğı nokta, duyguların dizginlenmesinin başka birtakım sorun ve duyguları da beraberinde getireceğidir. Bu duygular insanda psikolojik sorunlar olarak da yer alacaktır. Çünkü duyguların bastırılması sonucu eylemlerin gerçekleştirilmemesine yönelik çizilen bir etik yaşam öğretisi, zamanla bireyi yıpratın ve karakterinin aşınmasına sebebiyet veren bir etkidir. Bu bağlamda insan, yeni sorunlar ile karşılaştığı zaman bunları çözmede zorlanacak seviyeye gelmektedir. Bunun yerine Nietzsche'nin çözümü trajik bir insan ve bunun farkında olan bir birey olarak insanın iyisiyle kötüsüyle duygularını açığa çıkarması ve bastırma yerine en içten haliyle onu kabul etmesi gerektiğidir. Bunu kabul edip içselleştirebilen insan, duygular karşısında yenik düştüğü zaman savaşımayı da bilebilir. Yeniden ve farklı bir biçimde daha ileri değerlere atılabilmek için şiirden ve sanattan beslenir. Hareket noktası sanatçı kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Nitekim ileriye atılmak için zaman zaman geriye dönmek gerekir. Ebedi dönüş fikri burada kendini göstermektedir. Nasıl ki bir yaydaki bir okun daha ileriye atılması için onu geriye doğru iyice germek gerekirse, yaşam da kimi zaman insanı bu şekilde geriye doğru çekmektedir. Fakat insan daha güçlü bir biçimde geriye dönmeyi bilmelidir.

Her insan trajik bir hayatın gölgesindedir. Ancak bundan sıyrılmak da üstinsan modelinin ve sanatçı filozof olarak kendini güç isteminin istenciyle donatan şair ruhlu insanların elindedir. Yaşam denen sanatı en iyi biçimde devam ettirebilmenin enstrümanı budur. Dolayısıyla hakikat, duyguların ve yanılsamaların ta kendisine dönüşmektedir. İnsan yaşamının kendisinin hakikat olması da değişimin ve oluşun temel simgesidir. Durağan, ölçülü, düzenli bir yaşam söz konusu olmamakla birlikte, yaşamın kendisi statik, ölçsüz ve düzensizdir. Böyle bir hayata ayak uydurabilen insanlar hayatta kalabilir. Varoluşun gerektiği ölçüde yeni maskeler takmak, üstinsanın elinde bulundurduğu bir şeydir. Ancak diğerleri hayatın getirileri karşısında sabit fikirler ve bozuk saatler gibi aynılık içerisine tıklılı kalmaktadırlar. Dolayısıyla bu insanların varoluş karşısında gerçekleştirdikleri tavır duygular karşısında yenik düşmek olacaktır.

Bu açıdan düşünüldüğünde şiir ve hakikat arasındaki gerilimde, hakikatin sürekli metafiziksel bir öz arayışı sonunda aşkın ve içinden çıkılamayan bir duruma dönüşmektedir. “Şiir sanatının alanı dünyanın dışında, bir şair zihninin fantastik olanaksızlığı olarak yer alıyor değildir: tam da bunun tersi, hakikatin makyajsız anlatımı olmak ister ve tam da bu yüzden kültür insanının o sözümona gerçekliğinin yalancı süsünü üstünden atması gerekir.”¹²² Öte

¹²² Nietzsche, 2020e: 50.

yandan şiir ise diliyle, tarzıyla bütün bunlardan sıyrılıp özün var olmadığına yönelik düşünce yapısına katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla sanat, ontolojik bağlamda özün değişkenliği anlayışını savunmaktadır. Öyle ki savunmasına da gerek kalmaksızın, şiirin üslubu bu yönde bir anlayış açığa çıkarmaktadır. Değer yıkan ve yeniden oluşturan, dilin esnekliği ile hareket edip akılsal olanın karşısına duyguların, deneyimlerin değişkenliğini gösteren ve bunlar dolayısıyla insan yaşamının, kültürünün, eylemlerinin tepkilerinde farklılıklar doğuran mücadeleci bir yaşam formudur. Sonuç olarak şiir, varoluş ve dil arasındaki bağ felsefenin en naif biçimiyle gerçekleştirilmesi için kayda değerdir. Öte yandan tarihsel olarak incelediğimizde *mythos*'lardan *logos*'a ve *ethos*'tan *pathos*'a dönüşen yapının hakikat ile teması insan yaşamını kavramada etkisi kaçınılmazdır. Varoluşun temelinde yatan *pathos*, yaşamı devam ettirmekte öncül rol oynamaktadır. İnsan, varoluşunun ereğini *pathos* ile var edebilmektedir. Dolayısıyla etkileniş, duygulanış ya da maruz kalma olarak kavramsallaştırdığımız *pathos*'un serüveni kimi zaman Sokrates'in daimon'u olarak, kimi zaman Aristoteles'in maruz kalma şeklinde nitelediği, Nietzsche'nin de Dionysos tanrısı aracılığıyla insan yaşamı üzerinde şekillendirdiği bir kavrayış biçimine dönüşmektedir. Çünkü ister istemez yaşam boyunca bir şeylere maruz kalırız, etkileniriz ve etkileşiriz. İnsan bu duygulanımlara maruz kalan bir özne olarak yaşamını sürdürürken sanatın sınırları içerisinde kendini gerçekleştirir. Yaşamı bir tutkular bütünü olarak ele alan insan onu yorumlama ve anlamlandırma çabasında özgün ve otantik bir yaratım sergileyerek hakikate ilişkin ilerleme kaydetmektedir. Dolayısıyla hakikat denilen şey, insanın kendini var edebildiği yapıp etmelerde kısacası etkinliklerde gizlidir. Şiirde gerçekliğin olanağı da bu sayede mümkün olabilmektedir. Hakikatin olanaklı hale gelmesi, şiirsel dilin gerçekleştirilebilmesi ile kendini açığa çıkarabilmektedir. Sahicilik, kendini dilin sınırları içerisinde açmakta ve imgelerin ışığında oluşmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmanın ilk bölümünde Antik Yunan sanatsal anlayışı, tragedya ve mit ekseninde açıklanarak Dionysos ritüellerinin dönemin bir getirisi olarak insan yaşamı, kültürü, toplumsal ve siyasal olgularının şiir sanatı üzerinden nasıl şekillendiği değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede, *mythos*ların geçmişten günümüze dair birer söylev olarak edindiği yeri ve geleneksel bir biçimde oluşan etkinliklerin hakikati açıklığa kavuşturmadaki tarihsel önemi vurgulamaya çalışılmıştır. Dayanak noktasını *mythos*lardan alan sanatın felsefi bir serüven içerisinde gelişim ve değişim evreleri incelenmeye gayret edilmiştir. Nitekim şiir sanatı köklü, dallanıp budaklanan yapısı itibarıyla hem çok kültürlü hem de çok eski dönemlere kadar uzanan ve çeşitli biçimlerde kendini var edebilen bir etkinliktir. Burada amaçladığımız şey, felsefe tarihi açısından sanatın nereye kadar uzandığını bütüncül bir bakış açısıyla sergilemek olmuştur. Bu uzantının köklerini tam anlamıyla temellendirebilmek mümkün değildir. Fakat mütevazı bir biçimde belli bir noktayı referans alarak -mitlerin ilerleyişinden ve Dionysos kültünden hareketle- Antik Yunan sanatının düşünsel köklerini irdelemek, temel amacımız haline gelmiştir. Bunu gerçekleştirirken şiir ve hakikatin birbiriyle olan bağı göz önünde bulundurularak kimi filozoflarca değişime uğrayan ve nüans farklılıklarına yol açan sanat görüşleri değerlendirilmiştir. Bu açıdan ele aldığımız filozoflar şiir sanatının belirgin ayrımlarını keşfedebilmek, tarihsel süreçte şiirin gidişatını gözlemek, kavramların getirdiği anlamları inceleyebilmek ve şiirde gerçeklik olanağına yer açmak adına Platon, Aristoteles ve Nietzsche özelinde dizayn edilmiştir.

Platon'un sanat hakkındaki görüşleri; epistemolojik, ontolojik ve siyasal öğretileri çevresinde belirli eserlerinden yola çıkılarak açıklanmıştır. Bu bağlamda Platon'da şiirin *mimesis* olduğu ve hakikate ilişkin bilgiler barındırmadığı, sürekli değişim içerisinde olan görünüşler dünyasının hakikatin bilgisini veremeyeceği, şiirin ancak yarar sağladığı ölçüde devlette ve toplumda yer edineceği sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla şiir, hakikatten pay alabildiği ölçüde, iyi ve yararlı bir hale gelmektedir. Şiir, tanrısal bir esin kaynağı olarak şairin zihnine adanmış, kutsal bir yetenektir. Eğer şairin de bir tasarlayıcı olduğunu düşünecek olursak, bu Platon açısından yalnızca tanrısal bir vergi olarak hüküm görmekte ve idealardan pay almaktan öteye gidememektedir. Bütün bu gerçekliğin kavramsal imgesi ve tanrısallık, duygusal ve duyusal olanın ötesinde gerçekliğe ait alanda kendine yer edinmektedir. Bu sebeple de şiir duyusal alana hitap ettiği gerekçesiyle Platon tarafından rasyonalize edilemeyen ve kategorik düzlemde en altlarda yer alan -çünkü duygular yanıltıcı ve değişkendir- bir sıralamaya

sahip olmaktadır. *Logos*'un felsefe sahnesinde yerini alışı itibarıyla şiire olan ilgi de zayıflama göstermiştir.

Platon'dan sonra öğrencisi Aristoteles, hocasının sanata ilişkin görüşlerindeki birtakım aksaklıkları fark etmiş olacak ki *Poetika* isimli kısa ama pek çok bilgi içeren eserinde şiir sanatının biçim ve içeriğine değineceği ve sanata taklitten ziyade yaratımı da içerisinde barındıran mütevazı bir rol vereceği görülecektir. Bu da çalışmanın ikinci kısmının amaçladığı düşünce olmuştur. Aristoteles, hocası Platon'a nazaran gerçekliği fizik ve doğa kanunları yoluyla açıklamaya çalıştığı için bir araştırmacı kimliğiyle olayları gözlemlemiştir. Bu bakımdan Platon gibi gerçekliği öte dünyadan ziyade var olanlar üzerinden açıklamaya girişmiştir. Sanat açısından değerlendirecek olursak, *Poetika*'da şiir sanatının detaylı bir gözlemini sunmakta, bu sanatı nitelik ve nicelikleri bakımından olduğu gibi incelemektedir. Aristoteles'in bu eseri elimizde bulunan ve sanata ilişkin referans alabileceğimiz ilk temel kaynak olması bakımından önemlidir. Dolayısıyla *Poetika*'da tragedya kuramlarını ele almamız şiirin hakikat ile olan temasının *ethos* ve *pathos* üzerinden insan karakterindeki etkisinin nasıl oluştuğunu gözlemleyebilmemizi ve bu kavramlar aracılığıyla hakikatin olanaklarını tartışabilmemizi sağlamıştır. Aristoteles felsefesini ve sanat görüşünü diğer eserleri yanında (*Nikomakhos'a Etik*, *Retorik* ve *Metafizik*) ele almak hem bütünlüğü elde etmek hem de şiir hakkında gerek teknik yönden gerekse insan, söz, dil boyutunda değerlendirebilmeyi belirginleştirmiştir. Tragedyalarda anlatılan olaylar yani öyküler nedeniyle insanların karakterleri şekil almaya ve değişmeye başlamış sonuç olarak da acıma ve korku *pathos*ları ile davranışlar ölçülü bir yaşama yönlendirilmeye çalışılmıştır.

Aristoteles'in etik anlayışı nedeniyle ortaya çıkan ve *Nikomakhos'a Etik* eserinde dile getirdiği orta olma (*mesotes*) düşüncesi, tragedyalarda da insan karakterinin ortayı bulması ve eylemlerinde ölçülü olması gerektiği düşüncesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tragedya şairlerinin yarattıkları olay örgüleri ve trajik olaylar karşısında izleyici olarak insanlar arınma (*katharsis*) gerçekleştirmişler ve gündelik yaşam pratiklerinde kötü duygulardan ve aşırılıktan kaçınma eğilimi göstermeye başlamışlardır. Kanaatimce Aristoteles'in tasarlamaya çabaladığı şey, aşırılık ve eksikliklerden sıyrılıp yaşam içre gerçekleşen olaylarda duyguların denetimini sağlamaktır. Böylelikle gerçeğin taklidi olan şiir aracılığıyla insanlar ve toplum, ruhunu kimi tutkularından arındıracak, mutluluğa ve içsel huzura kavuşacaktır. Herkesin erdemli davrandığı bir kentte de bu sayede düzen gerçekleşecekti. Nitekim tragedya da iyi karakterlerin öykünmesi olduğu için seyircilerin de böyle bir karakteri benimsemesi onları doğruya yönlendirmede ve eğitmede önemli bir faktör olarak yerini almıştır. Şiir ve hakikat açısından da yurttaşların etki altında izlemiş olduğu trajik olaylar silsilesi ve baş kahramanın öykü içerisinde trajik hata

(*hamartia*) denilen tarzda dehşet verici ve hayrete düşüren etkilenimi karşısında etkilenmeleri, hakikat ile yüzleşme olarak görülmüştür. Dolayısıyla insan, yaşamının bir olasılıklar bütünü olduğunun farkına varmıştır. Bu sayede öğrenme gerçekleşir ve insanlar hakikati öğrenme arzularında bir adım atmışlardır.

Şiirin *mythos*'u kurgularken metaforik bil dil ile oluşturulması ve gerek olanı gerekse olması gerekeni işlemesi gerektiğini belirten Aristoteles, böylece şiire ve şaire dilin sonsuz sayıda ürettiği imgelerin ve hayal gücü yeteneğinin imkânlarını açmıştır. Şairin dili dilediği biçimde kullanması da şiirin inandırıcı etkinliğini çoğaltmıştır. Dolayısıyla şiiri alımlayan insanın bunu öykü yoluyla alması ve şairin bir söz ve konuşmayla dilin büyümlü sözcüklerinden faydalanarak insan karakteri ve huylarına duygular aracılığıyla dokunduğunu görmekteyiz. Bu anlamda duygular, yani *pathos*, yaşamın temel anahtarı ve yaşamı anlamlandırmanın onun aracılığıyla mümkün olduğu bir hâle bürünmüştür. Bu yaşamı anlamlandırma arayışı, insanın *pathos* ile mamul olduğunun göstergesidir. Şiirin dili de öyle yaratılmalıdır ki sahiciliğin çemberinden geçip insanın duygularına hitap edebilsin. Fakat yine de Aristoteles'te şiir, gerçeğe uygunluğun taklidi ve insan ruhuna iyi gelen yanından öteye taşınamamaktadır. Bu sebepten ötürü onu amaca uygunluğu açısından *tekhné* yani el becerisi ya da tasarlanan bir üretim, *poiesis* olarak işlerlik gösterdiğini düşünmektedir. Evet, şiir ustalıkla üretilmiş bir metin, sözlerin ardı ardına sıralanışı, şairin belleğinde oluşan hayal gücünün dizelere dökülüşü olarak kabul görebilir fakat hakikat açısından henüz taklit dahilinde kalmaktadır. Öyle ki o, üretim ve teknik beceri ile düşünüldüğünde yaratım faaliyeti olarak görülür.

Metafizik'te yaptığı ayrım nedeniyle şiir, üretim ve yaratım açısından bir pratik bilgi (*praxis*), eyleme ilişkin temas ve poetik bilgi olarak tasarlanmaktadır. Şiirin yaratım ve üretim kavramlarıyla ilgisi, amaca uygunluk ilkesi kapsamındadır. Bu noktada şiir, amaca uygun olarak işlerlik göstermektedir. Ve bütün olanakları potansiyel dahilinde içerisinde barındırır. İnsan ruhunun imkânları, içinde bulundurduğu potansiyel gücü açığa çıkarmada etkilidir. Bu sebeple şiir hem poetik kategoride hem de pratik kategoriye yer alabilmektedir. Fakat Aristoteles'in amaçladığı ve en yetkin olarak gördüğü anlayış teoria bilgisi ve yaşamıdır. Dolayısıyla şiir bu noktada sadece işe yarayanlar, el altında bulunanlar üzerinden şekillendirilen bir kavrayışa dahil edilmiştir. Gerek epistemolojik gerekse ontolojik bağlamda poetik bilim ışığındalardır.

Üçüncü kısımda incelediğimiz üzere Nietzsche ise bütün bu bilim sınıflamalarını bir kenara bırakarak adını felsefe tarihine kazımış ve öze dönüşü simgeleyerek *mythos*ları Dionysosçu olan üzerinden simgelemeyi amaçlamıştır. Şiir, gerçeklik üzerinden olanağını ancak Nietzsche ekseninden bulmaya başlamıştır. Çünkü Batı felsefe geleneği ile mitlerden

büyük bir kopuş yaşayan felsefe, tutarlı olma çabası içerisine girmiş, aklın sınırlarını zorlamaya ve bilim temelli bir felsefe anlayışı ortaya çıkarmaya başlamıştır. Böylesi bir anlayış Nietzsche açısından kusurlu ve özü itibarıyla rasyonellik arayışına girişmiştir. Bu girişimin sonucu olarak insanın irrasyonel ve duygusal bir varlık olduğu unutulmuştur. Bu bakımdan Nietzsche, bir yalan olarak deneyimlediğimiz gerçekliği, değişken olarak sunduğu için hakikati dile getiren bir filozof olarak değerlendirilmiştir. Tragedyanın özünden saptığını ve ona dönüşün anahtarı olarak sunduğu Dionysos ve Apollon karşıtlığını, bir yanda esriğin ve arzunun diğer yanda ise düzenin ve aklın yer aldığını ve tragedyanın ruhunun buradan tezahür ettiğini simgelemiştir. O hâlde sanat da buradan doğmuş ve önceki felsefi geleneklerin öne sürdüğü görünüş-gerçeklik arasındaki ayrım giderek silikleşmiş ve yerini sadece gerçekliğin görünür dünya olduğu görüşü savunulmuştur. Dolayısıyla *mythos* aracılığıyla *pathos* yeniden felsefe tarihinde yerini almaya başlamıştır.

Sokratik geleneğin temsilcisi olarak Euripides, tragedyalarında akla önem göstererek onu kutsallaştırmış olsa da Nietzsche, tragedyalardaki esas özün temsilcisi olarak Dionysosçu öğeyi barındırdıkları için Aiskhylos ve Sophokles'i görmüştür. Dolayısıyla Yunan tragedyası ancak Apolloncu öğeden arındırılarak ilerleyebilecek duruma gelmiştir. Nietzsche'nin sokratik akıl geleneği olarak nitelediği ve suçlusunu Sokrates olarak gördüğü anlayış, batı metafiziğinin avuntusu olarak yer bulan Hristiyanlığın, giderek yozlaşmaya yüz tutup çürümesi, böylesi bir akıl geleneğinin ürünü olarak karşımıza çıkmıştır. Nietzsche bunlardan kurtuluşun yolunu sanatta bulmuş ve bunun çözüm yolunu da özellikle *Böyle Buyurdu Zerdüşt* ve diğer tüm eserlerinde dağınık bir biçimde ele aldığı üstinsan, *amor fati*, bengi dönüş, güç istenci gibi görüşleri çerçevesinde aktarmaya çalışmıştır. Öte yandan Aristoteles'in *Poetika*'da dile getirdiği ve felsefi görüşleriyle örtüşen acıma ve korku *pathos*larıyla insanın ölçülü bir yaşama tabii tutulması ve akabinde duyguların bastırılmasına ve ruhun tutkulardan arındırılmasına yönelik tutumunu eleştirmesi, Dionysosça olana yaklaşmak açısından değerlendirilmiştir. Bu bakımdan duyguların üzerinin örtülmesi değil, aksine dışavurulması gerekmektedir. *Pathos*ların arındırılması düşüncesi sorunlu bir görüş olup yerini insan psikolojisini yıpratıcı ölçüde güçlü, ama olumsuz yönde güçlü bir başka *pathos*a maruz bırakmıştır.

Şiirde hakikat ancak anlamını bu şekilde insan yaşamı üzerinden var edebilir. Ölçülü bir anlayış yerine acılarını trajik hayatı yolu ile kavrayabilen ve oluşun bu denli engeli yönüne karşı yenilmeksizin ayakta durabilen insan ancak varlığını ve psikolojisini bu şekilde her defasında yeniden güçlenerek koruyabilir. Bastırılan duyguların gerçekleştirdiği sonuç olarak öğrenilmiş çaresizlik yerine insanlar, üstinsanın özellikleriyle kendine yeniden değerler yaratarak varlığını sürdürmeli ve yaşama neşeyle bakabilmelidir. Bu noktada insan bir şair gibi

güçlü bir filozof gibi bilgili olmalıdır. Hakikatin bir perspektivizm içerisinde kendini yeniden kurgulaması, yanılsamalar bütünü olan bu dünyanın sürekli yapım ve yıkım aşamasında yani bir oluş aşamasında olduğunu simgelemiştir. Buradan hareketle varılan sonuç şiir sanatının oluşun kendisini açıklamakta ve yanılsamaları, değişimleri, dönüşümleri kavramakta hakikat perspektifinde etkin ve yetkin olduğudur. Çünkü şair, şiir yaratıcısı bir insan olarak üstinsanın kendisidir.

Üstinsan, hakikatin değişkenliğinin farkında olan, naif, bilgili, gücü kendinde bulundurup değiştiren, dönüştüren, an içerisinde olabilen ve şimdiyi yaşamayı bilen, bütün acı ve olumsuzluklara karşın yaşama evet diyebilme cesaretini gösterebilen ve bu yetkiyi kendisinde barındırabilen, neşeli, kimi zaman sorumsuz, zorunluluk koşullarına boyun eğmeden, yaşamı olasılıklar içerisinde değerlendirebilen, hayattan pragmatik bir beklentisi olmayan, ilintisiz, kesinlikli bilgi arayışı içerisinde bulunmayan, hakikat peşinde koşmayan - çünkü onu hiçbir zaman tam anlamıyla kavrayamayacak-, yalanın yalan olduğunun farkında olan ama yine de bir süre bu ekseninde kendi sorumluluklarını ve erdemlerini yaratabilen, teslimiyet duygusu içerisinde olmayan, hakikati bulmakla uğraşmayan lakin onu yaratma cesaretini elinde bulunduran insandır. İşte tüm bunları yapabilen şair, yaşamın bilmeceğini çözebilmiş ve bunu yalnızca şiirsel bir bilgelikle, dilinin sınırlarını zorlayarak onu taşırayabilen güçle gerçekleştirebilmiştir. Şiirde bir yaşam formu olarak hakikatin varlığı Nietzsche üzerinden bize bir eşik açmıştır. Bu eşikten içeri sızmak da insanın mevcudiyeti boyunca gerçekleştireceği eylemlerde gücü istemesiyle ve bu istemeyi sanatsal bir biçimde şekillendirmesiyle olur. Dolayısıyla bu felsefe, kökensel, radikal, soykütüksel bir arayıştır. İnsana yönelik daha somut arayışlar içerisinde olmuştur.

Şiirin gerçeklik olanağı ya da diğer bir ifadeyle şiirin hakikati dile getiren yönünü değerlendirecek olursak; gerçekliği dile getirme noktasında bir ifade biçimi olarak şiir, metaforlar aracılığıyla olası, olmuş veya olacak olanı dilin esnekliğinden faydalanarak serbest bir biçimde ifade eder, açığa çıkarır, ortaya atar. Şairin dil ile flörtünden meydana gelen metafor, şiire farklı bir perspektiften gerçeklik olanağı sağlar. Dolayısıyla ister *mythos*lardan isterse de olası olanlardan ya da var olandan yola çıksın, şiir ile hakikat arasında ciddi bir gerilim ve bağ olduğu yadsınmamaktadır. Şiirin felsefi serüveni geçmişten günümüze değin süregelen kimi zaman mitoloji kimi zaman diğer bilimler özelinde birtakım dilsel kıvraklıklarla doludur. Öyle ki şiirin esası, kelimelerin ve sözcüklerin kimyasını bozmak ve bunun yanı sıra gerçekliği de göz ardı etmeden duygu yüklü anlatım biçimleri ortaya atmaktır. Bu açıdan düşünüldüğünde şiir, *mythos*'tan *pathos*'a doğru yolculuğun temel anahtarıdır. Şiir de hakikat gibi sürekli yeniden kurgulanan bir şeydir. Dolayısıyla dil, hakikatin kapılarını aralar durur.

İnsan da yaşamda kendine yeni savaşlar, yeni bakışlar, yeni oyunlar bulur. Bu açıdan çalışma, gerek tarihsel zeminde şiirin hakikat ile yeniden buluşma serüvenini gerekse *pathos* olarak insanın yaşam içerisindeki irrasyonel ve duygusal yönünü vurgulamayı amaçlamıştır. Hakikat içerisinde değişen insan ya da insanın değişken gerçekliği, bir yaratım olarak şiirin bilinmezliğinde ve *pathos*ların eşliğinde kendini oluşturmaktadır. Yaşamın bir hissediş ve tutkular bütünü olarak ilacı şiirdir. Sonuç olarak bu çalışma, eksikliği giderek hissedilen şiir sanatının düşünce tarihindeki anlam ve önemine dikkat çekmek üzere gerçekleştirilmiş bir uğraşıdır.



KAYNAKÇA

- Altunya, H. (2017). *Klasik Mantık Açısından Hakikat ve Şiir*. Büyüyenay Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles. (2018a). *Metafizik*. (Çev. Y. Gurur Sev), Pinhan Yayıncılık, Ankara.
- Aristoteles. (2018b). *Nikomakhos'a Etik*. (Çev. S. Babür), BilgeSu Yayınları, Ankara.
- Aristoteles. (2020a). *Poetika*. (Çev. Ö. Aygün ve A. Çokona), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles. (1993). *Politika*. (Çev. M. Tuncay), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aristoteles. (2020b). *Retorik*. (Çev. A. Çokona), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2 "Sofistlerden Platon'a"*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Başaran, A. (2021). "Şiirde Hakikat/Şiirin Hakikati". *Sabah Ülkesi*, Cilt No:10 Sayı 69, 88-91.
- Bonnard, A. (2004). *Antik Yunan Uygarlığı "İlyada'dan Parthenon'a"*. (Çev. K. Kurtgözü), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Cengiz, M. (2016). *Platon ve Aristoteles'te Şiir Düşüncesi*. Şiirden Yayıncılık, İstanbul.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Danto, A. (2002). *Nietzsche*. (Çev. A. Cevizci), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Dürüşken, Ç. (2019). *Antikçağ Felsefesi*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Esenyel, A. (2020). *Nietzsche Sokrates'i Neden Öldürdü?*. Fol Kitap, Ankara.
- Estin, C. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- Gezgin, İ (2021). *Sanatın Mitolojisi*. Redingot Yayınları, İstanbul.
- Grimal, P. (2018). *Yunan Mitolojisi*. (Çev. I. Ergüden), Dost Kitabevi, Ankara.
- Havelock, E. A. (2015). *Platon Filozof Şaire Karşı*. (Çev. A. Beyaz), Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, İstanbul.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*. (Çev. T. Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Murdoch, İ. (2008). *Ateş ve Güneş "Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?"*. (Çev. S. Kırkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2017a). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. (Çev. A. İnam), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2020a). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2019). *Dionysos Dithyrambosları*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2020b). *Ecce Homo*. (Çev. C. Alkor), Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2020c). *Güç İstenci*. (Çev. N. Epçeli), Say Yayınları, İstanbul.

- Nietzsche, F. (2017b). *İnsanca, Pek İnsanca*. (Çev. M. Tüzel), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2020d). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev. M. Tüzel), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2020e). *Tragedyanın Doğuşu*. (Çev. M. Tüzel), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2018). *Platon Öncesi Filozoflar*. (Çev. N. Nirven), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2020f). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. M. Tüzel), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2011a). *Şen Bilim “Ana Metin I”*. (Çev. A. İnam), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2011b). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. (Çev. M. Kahraman), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. (2015). *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. (Çev. G. Aytaç), Say Yayınları, İstanbul.
- Özlem, D. (2011). *Hermeneutik ve Şiir*. Notos Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Peters, E. F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (Çev. H. Ünler), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Platon. (2020). *Devlet*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Platon. (2010). *Diyaloglar*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Platon. (2011). *Gorgias*. Say Yayınları, İstanbul.
- Platon. (2019). *Sofist*. (Çev. A. Cevizci), Say Yayınları, İstanbul.
- Ross, D. (2011). *Aristoteles*. Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Sarıalioğlu, K. (2020). *Homeros’tan Nâzım’a Şiir ve Felsefe*. Fol Kitap, Ankara.
- Soykan, N. Ö. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Vernant, J. ve Naquet P. (2012). *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*. (Çev. S. Tamgüç ve R.F. Çam), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Yıldız, vd. (2021). *Tanıdık ve Yeni Nietzsche’de Aşırılık, Yaşam, Kendilik*. Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Young, J. (2020). *Nietzsche*. (Çev. B. O. Doğan), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Zweig, S. (2020). *Kendileriyle Savaşanlar “Hölderlin, Kleist, Nietzsche”*. (Çev. N. Ermiş), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	İsmail ÖZÇELİK
Doğum Yeri - Tarihi	
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Okul	Akdeniz Üniversitesi
Lisans Diploması	3,57
Tez/Dönem Projesi Konusu	Aristoteles ve Nietzsche’de Şiir ve Hakikat
Yabancı Diller	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Konyaaltı Anadolu Lisesi