

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**NİETZSCHE’Cİ PARADİGMADA TRAGEDYANIN YERİ VE TRAGEDYA
KURAMININ ALTERNATİF TİYATRODA YANSIMALARI**

Hazırlayan
Bülent YILDIZ

Danışman
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

İZMİR / 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Nietzsche’ci Paradigmada Tragedyanın Yeri ve Tragedya Kuramının Alternatif Tiyatroda Yansımaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

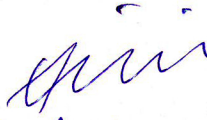
Bülent YILDIZ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 19.07.2018 tarih ve 03 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 2. maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Bülent YILDIZ**'in **Nietzsche'ci Paradigmada Tragedyanın Yeri ve Tragedya Kuramının Alternatif Tiyatroda Yansımaları** konulu tezi incelemiş ve aday 03.05.2018 tarihinde, saat 10.30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 Dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **başarılı** olduğuna oy **birleşik** ile karar verildi.


Prof. Dr. Aslıhan Ünlü


Doç. Dr. Meral Özçiner


Dr. Öğr. Ü. Uğur Akıncı

ÖZET

Nietzsche'nin tragedya kuramı, kolektif, katılımcı ve dönüştürücü bir tiyatronun nasıl olması gerektiğini, böyle bir tiyatro ruhu içinde varolan insanın yaşamın içinde nasıl etkin bir rol oynadığını göstermesi açısından önemlidir.

Nietzsche'ye göre bugünkü tiyatro anlayışının, tiyatronun kolektif, katılımcı, bütünleştirici ve bu özelliğinden dolayı dönüştürücü varoluşundan uzaklaşıp sistemin içinde işlevsiz bir araç haline gelmesinin temel nedeni Dionisyak özün yerini Sokratik/Apollonik aklın almış olmasıdır. Bu nedenle onun tiyatro/tragedya anlayışı, Sokrates'le başlayan ve Aristoteles'le ivmelenen rasyonel akla karşı verdiği tartışma ve mücadele içinde ortaya çıkmıştır ve ona göre ilkin bu hakim düşünce ile hesaplaşılmalıdır. Tiyatro ancak bu koşulda tekrar eski Dionysosçu ruhuna kavuşabilecek ve yeni insan yaratılabilecektir. Bu görüşleri nedeniyle Nietzsche, hem felsefe tarihinde hem de tiyatro anlayışında büyük değişiklikler gerçekleştiren bir filozoftur. Nietzscheci bu düşünsel çizgi, 20. yüzyıl tiyatro düşünür ve uygulayıcılarının üzerinde anlaştıkları bir noktadır. Bu nedenle tiyatro içindeki yeni arayışlar, tiyatronun mevcut problemini çözmek, tiyatroya tekrar ilk zamanlardaki o kolektif ruhunu kazandırmak için uğraşmışlardır.

Onların gördüğü bu ruh, tragedyanın ilk zamanlarındaki; ritüelistik bir etkinlik düzleminde varolduğu zamanlardır ve bu nedenle 20. yüzyıl tiyatro hareketleri yüzlerini ileriye değil, geriye; ritüelistik tiyatro zamanlarına çevirmişlerdir. 20. yüzyıl tiyatro hareketlerinin geldiği düşünsel izlek, Nietzscheci bir izlektir.

Bu tez kapsamında, tragedya ve tiyatro anlayışının bu tartışmalar ekseninde nasıl başkalaşım geçirdiği ve nihayetinde bu başkalaşımın farkına varılmasıyla, alternatif tiyatro hareketlerinin Nietzsche ile bu izlekte nasıl bulunduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nietzsche, Tragedya, Rasyonalizm, Sokrates, Alternatif Tiyatro

ABSTRACT

Nietzsche's theory of tragedy is important to show how a collective, participatory, and transformative theater should be, and how an active person in such a theater spirit plays an active role in life.

According to Nietzsche, the reason for the departure of the present theater understanding from the collective, participatory, integrative existence of the theater is that the Dionysian essence is the Socratic / Apolonic mind. For this reason his understanding of the theater / tragedy has become evident by the debate he has begun with Socrates and the rational rationality that continues with Aristotle, and according to him, it must first be accounted for by this dominant thought. Only in this condition can the theater become the old Dionysian spirit and new people can be created. Because of his views, Nietzsche is a philosopher who has made great changes both in the history of philosophy and in the theater understanding. This intellectual line of Nietzsche is a point that 20th-century theater thinkers and practitioners have agreed upon. For this reason, new quests in the theater tried to solve the present problem of the theater, to bring back that collective spirit to the theater.

The soul they see is in the early days of tragedy as a ritual activity, and for this reason, the 20th-century theater movements are not the forward, but the backward, to ritualistic theater times. The intellectual line of 20th-century theater movements is the intellectual line of Nietzsche.

In this thesis, it was tried to show how the understanding of tragedy and theater changed in the direction of these discussions and how the alternative theater movements met with Nietzsche in this intellectual line.

Key words: Nietzsche, Tragedy, Rasyonizm, Socrates, Alternative Theater

ÖNSÖZ

Günümüz tiyatrosu, Antik Yunan döneminde kendini ritüellerle ifade eden, bir kutsama ve kutlama ayini niteliğinden ötürü kapsayıcı, varoluş problemini çözücü ve kolektif etkinliğinden ve etkililiğinden oldukça uzaktır. Bu çağın tiyatrosu durgunluk, körelme, kendi varoluşunu yenileyememe ve insanlığın en temel sorunlarına yanıt verememe gibi problemlerle karşı karşıyadır. Bu sorunsal bizi, bunların nedenleri üzerine derinlikli düşünmeye, çıkış yolları aramaya ve bir yeniden yaratımla karşı karşıya bırakmaktadır. Tiyatro, içine girdiği bu açmaz ve çıkmazdan nasıl kurtulacaktır? Bugün tiyatroyla uğraşanların cevap bulması gereken soru budur.

Bu tezin bir fikir olarak oluşmasına ve doğmasına neden olan şey, bu soru ve tiyatronun yaşadığı bu sorunlardır. Tiyatronun tarihi kuş bakışı incelendiğinde, varlığının ağırlıklı kısmını esasen bu soruların belirlediği ve bu sorunları aşmak üzere yeni fikirlerin ortaya çıktığı görülecektir. Antik Yunan döneminden, özellikle de Sokrates ve Aristoteles'in tiyatro paradigmasını ağırlıklı olarak belirledikleri andan beri, tiyatro hareketlerinin gerek uygulama ve gerekse kuramsal düzlemde, hep kendinden öncekinin düşünsel ve sanatsal eleştirisi üzerinde varlıklarını inşa ettikleri görülmektedir. Bunun en temel nedeni, tiyatronun Sokrates'ten sonra ilksel özünden uzaklaşması, varoluşsal niteliğini kaybetmesidir ve arayışların ağırlıklı kısmını, bu ilk doğal özü yeniden yaratabilme, o ruhu tekrar tiyatroya kazandırabilme çabası oluşturmaktadır.

Bu noktada Nietzsche ve onun tragedya üzerine ele aldığı fikirler çok önemli olmaktadır. Çünkü, sorunu felsefi düzlemde Sokratik/Apollonik akli merkeze alarak tartışan ilk kişi Nietzsche'dir ve Nietzsche'nin rasyonel akılla, uygarlıkla, moderniteyle yaptığı düşünsel ve estetik tartışma, 20. yüzyılın arayış içindeki alternatif tiyatro hareketlerine, referans düzleminde olmasa bile, anlayış düzleminde düşünsel bir zemin yaratmıştır. Bu nedenle bu çalışmanın ana eksenini öncelikle Nietzsche ve onun tragedya hakkındaki fikirleri, sonrasında ise onun düşünsel zemininin alternatif tiyatro hareketlerindeki iz düşümleri oluşturmaktadır.

Sistematik ve bir yönüyle de ansiklopedik yönü olması gereken bir tez çalışmasında Nietzsche gibi sistematik oluşturmaktan ve ansiklopedik olmaktan özellikle kaçınan, felsefi yazılarını bile, benzetme yapmak gerekirse, Dionysosçu bir esriklikle yazan bir filozofu derleyip toparlamanın, onu belirgin bir sistematığa oturtabilmenin zorluğu tahmin edilebilir.

Nietzsche, düşünceleri statik olmayan, zaman zaman birbiriyle çelişen fikirler de öne sürebilen, okunması ve anlaşılması güç bir yazardır ve bu nedenle onun fikirlerinden sistemli, “rasyonel” bir fikir inşa etmeye çalışmak, belki de bu tezin paradokslarından biridir. Yine de belirgin bir fikir düzleminde ilerlemiş ve düzenlenmiş olan bu tezde, Nietzsche’nin hemen hemen bütün kitaplarındaki “dağınık” ve ucu bucağı birbirine pek ender değen fikirlerini “sistematize” etmeye çalıştım. Meselenin özü tragedyaya olduğuna göre, bu kitapların odağında elbette ki “Tragedyanın Doğuşu” çalışması bulunmaktadır.

Tezde, “Tragedyanın Doğuşu”nun üç farklı yayın evinden çıkmış baskısından alıntılar görülecektir. Bunun nedeni, anlaşılması zaten oldukça güç olan Nietzsche’nin, çevrilirken aynı zorluğu çevirmenlerin de yaşadığını görmemdir. Bazen birindeki ifade diğer çeviride yok, eksik ya da farklı yorumlanmıştır. Bazen de çevirinin birinde, örneğin ilk cümle iyi ifade edilmişken, diğerinin ikinci, bir diğerinin üçüncü cümlesi daha iyi ifade edilmiştir. Bu nedenle bu kitaptan alıntı yaparken hangi çeviriyi kullanmam gerektiği konusunda çoğu zaman zorluklar yaşadığımı belirtmem gerekir. Yere ve bağlama göre hangi çeviride en iyi ifade varsa o çeviri metnini kullandım ve bu yüzden üç farklı çeviri metnini de referans aldım.

Nietzsche’den sistematik bir tez yaratmanın, onu belirgin bir izleğe oturtabilmenin zorluğundan söz ettim yukarıda. İşte bu konuda, entelektüel düzlemi, fikirlere yaklaşımı ve ilerletme anlayışı, akli ve felsefi müdahaleleri ile bir el feneri gibi önümü görmeme, düşüp sendelemeden yürümeme neden olan tez danışmanım, saygıdeğer hocam Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ’ye şu kısacık önsözde nasıl teşekkür ederim bilmiyorum. Bunun yetersiz bir çaba olduğunun farkında olarak, ona sonsuz teşekkürü zihin defterimin borç hanesine not alıyorum.

Bülent YILDIZ

2018 / İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
 I. BÖLÜM: NİETZSCHE FELSEFESİNİN ANA HATLARI	
I. 1. Nietzsche: 20. Yüzyılı Etkileyen Bir Filozof	23
I. 2. Nietzscheci Paradigmaya Giriş İçin Bazı Temel Kavramlar: <i>Bengi Dönüş,</i> <i>Apollon-Dionysos birliği, Trajik kavramı, Üstİnsan, Tanrı öldü</i>	29
I. 3. Nietzscheci Paradigma ve Dünya Görüşü.....	39
 II. BÖLÜM: NİETZSCHE’NİN TRAGEDYA ANLAYIŞI	
II. 1. Tragedyanın Soykütüğü: Mitos ve Ritüeller.....	49
II. 2. Nietzsche’nin Tragedya Anlayışı.....	64
II. 3. Nietzsche’nin Tragedyadaki Rasyonalist Dönüşümle Hesaplaşması.....	77
II. 4. Aiskhylos, Sofokles ve Euripides’teki Dönüşüme Nietzscheci Bakış	93
 III. BÖLÜM: NİETZSCHE’NİN TİYATRO ANLAYIŞININ ALTERNATİF TİYATROYA YANSIMASI	
III. 1. Alternatif Tiyatronun Öncülleri	104
III. 2. Nietzscheci Düşüncenin Alternatif Tiyatroyla Kesişme Noktaları	117
III. 3. Artaud – Grotowski – Schechner’de Nietzsche İzleri	131
 SONUÇ	165
KAYNAKÇA	169
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Görsel 1 – Antonin Artaud “Cenci” (1935)	139
Görsel 2 – Antonin Artaud “Cenci” (1935)	139
Görsel 3 – Ryszard Cieslak “Sadık Prens” (1968)	147
Görsel 4 – Grotowski’nin yönettiği “Akropolis” (1962)	151
Görsel 5 – Grotowski’nin yönettiği “Dr Faustus” (1963)	152
Görsel 6 – Grotowski’nin yönettiği “Sadık Prens” (1968)	153
Görsel 7 – Ryszard Cieslak “Sadık Prens” (1968)	154
Görsel 8 – Ryszard Cieslak “Sadık Prens” (1968)	154
Görsel 9 – Grotowski’nin yönettiği “Apocalypsis Cum Figuris” (1968)	155
Görsel 10 – Schechner’in yönettiği “Cesaret Ana ve Çocukları”	158
Görsel 11 – Schechner’in yönettiği “Dionysos in 69”	162

GİRİŞ

“Homeros’un akli mitleri hükmü altına alınca, onları ‘düzenleyince’, bu akıl mitlerle çelişkiye düşer.” Adorno/Horkheimer

Antik Yunan döneminden günümüze, genelde sanat, özelde de tiyatro ve tragedya, felsefi düzlemde rasyonel akıl ile us dışı ve mistik olanın ya da en genel anlamıyla mitsel/dinsel düşüncenin birbiriyle mücadelesi içinde belirlenip şekillendi. Bu iki düzlem arasındaki mücadele toplumsal yapı tarafından belirlendiği gibi onu belirleyen de oldu. Tiyatro ve tragedyanın evriminde çok kritik ve belirleyici bir noktada bulunan bu iki düşünce biçimi arasındaki tartışma, hem toplumsal varoluşun, hem sanatın ve hem de bugün tragedya ve tiyatronun içinde bulunduğu durumu anlamak ve aydınlatmak açısından önemini korumaktadır.

Tarihsel süreklilik içinde, olay ve olguları duyularla ve doğaüstü varlıklarla açıklamaya çalışan mitsel düşünce ile olay ve olguları akılla açıklamaya çalışan rasyonel düşünceye hayat veren sorular en genel anlamda varoluşun anlamı üzerine yoğunlaşıyordu. Evrenin nasıl bir şey olduğu ve oluşumun temelinde neyin yattığı, dünyanın nerede başlayıp bittiği, insanın bu dünyadaki varolma amacının ne olduğu sorularına verilen cevaplarla şekillenen toplumsal, siyasal ve felsefi düzlem, sanat pratiklerini de büyük oranda etkiledi. Horkheimer’in da dediği gibi, *“Asıl sorun, nihai doğruyu belirleyecek ve ortaya koyacak olan gücün vahiy mi yoksa akıl mı, teoloji mi yoksa felsefe mi olduğu noktasında düğümleniyordu.”* (Horkheimer, 1986: 64).

Rasyonalist düşünce, doğru bilgiye ulaşmada aklın merkeze alınması gerektiği üzerinde durmuştur. Bu düşünceye göre duyular ve algılar bu sorulara cevap verse de nesnel, somut bir gerçeklik düzleminden hareket edilmediği ve maddi olana dayanmadığı için bu cevaplar bizi doğruluğu kesin olmayan sonuçlara ulaştıracak ve bu

da sağlıklı bir bilgi oluşumunu engelleyecektir. Duyular değişkendir ve bu yüzden evrensel bilgiye erişme noktasında bu durum yetersizdir.¹

Rasyonel düşüncenin doruk noktasında Rönesans ve Aydınlanma olsa da temelleri, başta Thales, Anaksimandros, Anaksimenes ve Heraklitos'tan başlamak üzere, Sokrates, Platon ve Aristoteles tarafından atılmıştır.

Sokrates öncesi Antik Çağ filozoflarının peşinden gittiği düşünce, evreni meydana getiren şeyin ne olduğu sorusuydu. Bu filozoflara gelene kadar evrenin oluşumunu mitolojik tanrılara dayanan hikayelerle açıklayan mitik/dinsel düşüncenin, tamamen duyulara dayandığı için yanıltıcı olduğunu düşünen Antik Çağ filozofları, akli merkeze alarak evreni meydana getiren ilk madde (arkhe) arayışı içine girdiler. Bu arayışı körükleyen şey evrenin sonsuz bir değişim içinde olduğu ve bu değişimin mitolojik tanrılarla açıklanamayacağıydı. Bu anlamıyla rasyonel akıl, mitsel düşünceyle yapılan tartışmalar içinde şekillenmiş ve gelişimi onun düşünsel zeminini çürütmek üzerine olmuştur.

Esasen, toplum bilim, antropoloji, felsefe ve sanat tarihi içindeki tartışmalar, mitsel aklın rasyonel akli öncelediği, rasyonel aklın mitsel akılla yapılan tartışmalar içinde şekillendiği ve hatta rasyonel aklın mitsel aklın bir ürünü olup, süreç içinde merkezi bir rol üstlenmeye başladığı noktasında hemfikirdir.²

“Başlangıçta kaos vardır” savıyla hareket eden mitolojik düşünce için söylenebilecek ilk şey, doğaüstü hikayelerle hayatı anlama, kaosa düzen verme ve bu sayede hayatı yaşanabilir kılma çabası olduğudur. İlk insanın karşı karşıya kaldığı en büyük problemler, varlığın anlamı, doğa, yaşam, ahlak anlayışı, doğum ve ölüm

¹ Aklın işleyişini ve gelişimini irdeleyen Horkheimer'e göre, “akıl, geleneksel dinin yerine yontemsel felsefi düşünce ve kavrayışı geçirmeye” ve bu sayede “gerçekliğin anlamını ve kaçınılmazlığını saptama ve herkes için bağlayıcı doğruları ortaya koyma çabası” içinde olduğunu belirtir. (bkz. Horkheimer, 1986: 55-65). Ahmet Cevizci de irrasyonelizmin tersine akıl yoluyla kazanılan bilgiye duyulan inancın, doğaüstü kaynaklardan ya da duyguların yerine tercih edilmesinin bilimsel doğru olduğunun altını çizmektedir. (bkz. Cevizci, 1999: 30).

² Örneğin Hilmi Ziya Ülken, “Mitolojinin hazırladığı bu zemin üzerinde ‘değişmez varlıklar’ tasavvuruna ve akıl düzenine imkan doğmuştur.” (Ülken, 2008: 31) derken, Adorno ve Horkheimer de benzer bir biçimde, “Mitlerin Aydınlanmayı gerçekleştirmeleri gibi Aydınlanma da attığı her adımda iyiden iyiye mitolojiye karışmaktadır.” (Adorno, Horkheimer, 1995: 28) diyerek rasyonel akli önceleyen mitolojik düşünceye çubuk bükmektedir.

konularıydı ve bunlara cevap verme niyetiyle yaratılmış hikayeler zamanla mitlere dönüşerek doğaüstü, teolojik bir evrenin oluşmasına neden olmuştur. Bu anlamıyla mitsel düşünce, insanlık tarihinde bütünsel düşünüşün ilk biçimi, insanın doğa ile girdiği ilişkide kendi yaşamını anlamlandırma, ona geçerli bir neden bulma eyleminin duyularla ulaşılabilecek metafizik, simgesel ve dinsel bir yoludur. M. Eliade, *“Mitleri bilmek demek, nesnelerin kökenindeki sırrı öğrenmek demektir.”* (Eliade, 2001: 23) ve Horkheimer ve Adorno, *“Mit Aydınlanmadan başka bir şey değildir.”* (Horkheimer ve Adorno, 1995: 28) derken bir anlamıyla onun, varoluşu ve doğayı “aydınlatan” özüne dikkati çekmektedir. Çünkü mitsel düşünceyi besleyen ve oluşumuna neden olan şey doğanın gizleri, esrarengiz varlığı ve insanın bu esrarengiz, bilinemezci durum karşısındaki çaresizliğidir. Güneş battığında karanlık olmakta, doğduğunda aydınlanmaktadır. Mevsimler sürekli değişmekte, tabiat kendini sürekli yenilemektedir. Bu varoluş içinde insan doğup ölmektedir. Doğa ve varoluş bir rutin içinde sürekli tekrarlanmaktadır. Bugünkü düşünce sistemi içinde, esrarengiz olması noktasında artık hiçbir anlam ifade etmeyen bu sorular ilk insan için varoluşun en temel problemleri; yaşamın aydınlatılması gereken karanlık yönleridir. Bu karanlık, gizemli ve fantastik durumlara çözüm bulmaya çalışan ilk insanın düşünsel eylemi de bu nedenle gizemli ve fantastiktir. Yaşamı anlamlı kılabilen aydınlık, bu fantastik hikayelerle yaratılır. *“Doğa-üstü şeyler, doğal olandan korkan insanların yansımalarıdır.”* (Horkheimer ve Adorno, 1995: 28). Bu anlamıyla mitolojik düşünce, esrarengiz olanı esrarengiz olanla açıklama biçimidir ve kökeninde duygular ve içgüdüler olan hayal bulunmaktadır. İlk insanın bilgisinin temel dayanağını oluşturan hayal ve fantazma, saf akla değil bütünüyle hislere dayanmaktadır. Bronislaw Malinowski’nin mitlerin doğasına ilişkin tespiti oldukça açıklayıcıdır:

“Yaşanan yanıyla göz önüne alındığında mit, bilimsel bir merakı gidermeye yönelik bir açıklama değil ama bir ilk gerçeği yeniden yaşatan bir anlatıdır ve derin bir dinsel gereksinimi, tinsel özlemleri, toplumsal türden baskı ve buyrukları, hatta birtakım pratik istekleri karşılar. İlkel uygarlıklarda, mitin vazgeçilmez bir işlevi vardır: İnancıları dile getirir, belirgin kılar ve düzene koyar; ahlak ilkelerini savunur ve onları zorla kabul ettirir; rite ilişkin törenlerin etkililiğini kesin olarak sağlamayı üstlenir ve insanın uyması için yarar sağlayıcı kuralları sunar.” (Eliade, 2001: 29).

Mitin, şeylerin kökeni ve doğanın gizemi üzerine düşünüp cevaben kendine has metafizik bir evren yaratması evrensel bir hakikati arama ediminden ya da bunların gerçek olup olmamasından çok, ilk insanın doğrudan doğruya kendisini ilgilendiren, kendi yaşamına bir anlam katma çabasını imlemektedir. İnsan ve onun ayrılmaz bir parçası olduğu doğa hakkında, gökyüzü değil yeryüzü temelli bir dinsel düşünce biçimi olan mitolojik düşünüş, bu yüzden ilkin doğa ve varlık felsefesine kaynaklık etmiş, mitolojik (ya da us dışı) düşünceden, ussal düşünce biçimine ilk geçiş, doğa üzerine rasyonalist düşünmeye ve böylece evrenin bilinmezliklerini mistik olandan kurtarmaya çabalayan ilk çağ filozofları Thales, Anaximandros, Anaximenes ve Heraklitos eliyle olmuştur. Bu filozofları meşgul eden düşünce de esasen mit insanının sorup, cevabını mitolojik evrenle verdiği aynı sorulardır.

“Thales, Anaximandros ve Anaximenes gözle görülür değişimin oluşturduğu kaostan her yerinde, sürekli ve kalıcı olan bir şey arıyorlardı; ve aradıklarını ‘Evren neden meydana gelmiştir?’ sorusunu sormakla bulacaklarını düşündüler.” (Guthrie, 1988: 30).

Evreni meydana getiren arkhe'nin (ilk madde, töz) ne olduğu sorusu Antik Çağ filozoflarını metafizik alemden, fizik alemine; doğaya çekmiştir. Nietzsche'ye göre bu durum aynı zamanda felsefenin de başlangıcı anlamına gelmektedir ve her şeyin ana kaynağının su olduğunu söyleyen Thales rasyonel akılla ilk düşünen filozof olarak kayıtlara geçmiştir. Thales'i, yine bir Miletli filozof olan Anaximandros izler. O, Thales gibi arkhe arayışını somut bir nesnede değil, kavramsal bir düzlemde aramış ve esasen “oluş” kavramına da kaynaklık eden “apeiron” sözcüğüyle tanımlamıştır.

*“Evrende varolan tüm nitelikleri tek bir niteliğe götürmenin, tüm karşıtları tek bir karşıta indirgemenin doyurucu ve doğru olmamasından dolayı, ona göre, evrenin ilk maddesi, maddi tözü, **arkhesi** nitelik bakımından belirsiz, nicelik bakımından sınırsız bir madde olmalıdır. Anaksimandros, söz konusu özellikleri taşıyan ilk maddesine, hiçbir duyuşal maddeyle özdeş olmayan belirsiz bir varlık, soyut bir ilke anlamında **apeiron** adını verir.”* (Cevizci, 1999: 45).

Anaximandros'un öğrencisi olan Anaximenes de hocası gibi tözün sonsuz niteliğe sahip olması gerektiğini düşünen bir filozoftur. Ne var ki bir ilk madde belirleme konusunda hocası gibi kavramsal, soyut bir töz değil daha çok Thales gibi somut bir madde arayışına girmiştir. Ona göre evreni oluşturan ilk madde, hem somut,

hem de sonsuz bir varlık olan havadır. Aslında Anaximenes'in ilk madde olarak dile getirdiği hava, hem Thales'in, hem de hocası Anaximandros'un ilk madde düşüncesini bünyesinde birleştiren bir içeriğe sahiptir.

“Hava, doğal ya da Anaximenes'in adlandırdığı biçimiyle... O görünmez atmosferdir, ancak yoğunlaşarak buğu ve suya ve böylelikle daha sonra, Anaximenes'in savladığı gibi, toprak ve taş benzeri katı özdeklere dönüşmeye yetilidir. Çok daha az yoğun olduğu zamanlarda ise, o aynı zamanda daha sıcak olur ve ateşe dönüşür.” (Guthrie, 1988: 36).

Heraklitos, Thales ve Anaximenes'ten farklı, Anaximandros'a daha yakın bir düzlemde “oluş” kavramını düşüncesinin merkezine yerleştirerek felsefesini açıklamaktadır. Anaximandros'un, evrenin dairesel bir süreç olduğu tezi ile her şeyin iç içe girerek birbirine kaynaştığı sonsuzluk düşüncesini daha ileri bir noktaya taşıyarak sonsuz döngü fikrini Nietzsche'ye gelene dek en net bir şekilde düşünen filozof olmuştur Heraklitos. Elbette o da varlık sorununu bir ilk madde arayışı çerçevesinde ele almıştır. Onun *arkhe*'si ateştir. Ateş, içinde bütün karşıtlıkları birleştiren ve meydana getiren sonsuz bir tözdür.

*“Efes’li Heraklitos, ‘dünya birdir, ne bir tanrı ne de bir insan tarafından yaratılmıştır, bir yasaya göre yanan ve bir yasaya göre sönen ve başı sonu olmayan canlı bir ateş’tir der. Felsefesi, tümüyle bir **sürekli akış** öğretisidir; ‘bütün’le bütün olmayan, birlik olan’la ikilik olan, anlaşma ve anlaşmazlık, bütün şeylerden bir şey ve bir şeyden bütün şeyler...’ der. Varlıkların oluşumun ve değişimini **savaş** gerçekleştirir, bu savaş hem birbirleriyle çatışan ve hem de birbirlerini destekleyen karşıtların çatışmasıdır. Bu oluş, **zorunlu**’dur. Bütün bunlar bir ve aynı **özdeksel** temelin, **ateş**’in değişimleridir, varolan her şey onun değişik görünüşleridir; ‘evreni ateş oluşturur, evren daima yaşayan bir ateştir ve öyle kalacaktır’ der.”* (Hançerlioğlu, 1985: 308).

Bu düşünceden yola çıkan Heraklitos'un vardığı sonuç, evrenin şimdi ne ise, geçmiş ve gelecekte de aynı olacağı ve bunun sonsuz bir döngü içinde sürekli değişeceğidir. Bu noktada değişim kuralsız değil belli bir düzene, ölçüye ve yasaya göre olacaktır ve bu yasa duyularla değil usla, yani logos ile kavranabilir.

“Logos bir yasal düzeni yansıtır, insanın bedeninde ve ruhunda bir logos bulunduğu gibi, evrenin ve doğanın da logos'u vardır. Logos insanda düşünce, doğada kanundur, her yerde ve her şeyde vardır, ortaklaşa ve tanrısaldır. Logos'u bulmak, sırlarını göz önüne sermek, insan sözüyle dile getirmek

düşünürün asıl ödevidir. Logos kavramıyla açılan bu çığır dosdoğru bilime varmış, öyle ki logos-logia bugün herhangi bir araştırma dalında bilgini ve bilimi dile getirmek için kullanılan birer ek olmuştur.” (Erhat, 2007: 3).

Heraklitosçu logos kavramı bu anlamıyla birleştirici ve ana bir ilke anlamına gelmektedir. Bir anlamıyla insanın etkinliği için vazgeçilmez önemde bir unsurdur. İnsanın evrensel doğruyu kavrayabilmesi için bu ilkenin peşinden gitmelidir. Heraklitos’a göre logos’tan uzaklaştıkça gerçek bilgidен de uzaklaşacaktır insan. (Hançerlioğlu, 1985: 308).

Bu çerçeveden bakıldığında, ilk madde arayışı içindeki filozofların mitik düşünceden önemli bir kopuş gerçekleştirerek rasyonalist düşünceyi ivmelendirdiklerini söyleyebiliriz. İvmelendirdikleri bir gerçek olsa da, Nietzsche’ye göre bu filozoflar, mitolojik düşüncenin akıl yürütme biçiminden bütünüyle kopamamışlardır. Thales’in, “*su, her şeyin kökeni ve kaynağıdır*” savını değerlendirirken, hem iki düşünce biçimi arasındaki farkı, hem de hala aynı izlekte bulunduklarına dikkat çekmeye çalışmaktadır Nietzsche.

“İlkin bu söz, şeylerin kökeni üzerine bir ifade içermektedir; ikincisi, bunu tasvirsiz ve masalsız yapmaktadır; nihayet üçüncüsü, örtülü bir halde olmakla beraber, ‘her şey birdir’ düşüncesini içinde taşımaktadır. İlk sebep Thales’i din ve batıl inanç ile bir arada gösteriyor, ama ikincisi, onu bu topluluğun içinden çıkarıp tabiat araştırmacısı olarak tanıtıyor; üçüncüsü sayesinde de Thales ilk Yunan filozofu sayılıyor.” (Nietzsche, 2010: 43).

Su, hava ve her şeyin karşıtıyla sonsuzluk, yani apeiron içinde varolması düşünceleri, yani evreni meydana getiren ilk madde arayışları, mitolojik evrende Khaos’tan sonra oluşan ilk doğaüstü varlıkları hatırlatır bize. Hesiodos’un anlatısına bakılırsa Khaos’tan Gaia, yani Toprak Ana doğmuştur ve sonra her şey Toprak Ana’dan meydana gelmiştir.³ Bu destansı ve bizi metafizik dünyaya götüren anlatıya göre de, evreni meydana getiren şeyin tözü (akhe’si) tek bir maddedir. Mit’le, temel madde arayışı içindeki filozofların ilk buluştuğu nokta burasıdır. Gaia’dan doğan Uranos, yani

³ “Hesiodos’a göre başlangıçta Khaos vardı. Sonsuz bir boşlukta Khaos. Bu boşluktan Gaia (Toprak Ana) doğdu ilkin...” (Cömert, 2010: 20). Mitolojik düşünceye göre evrenin nasıl yaratıldığı, büyük oranda Hesiodos’un “İşler ve Günler” adlı yapıtına dayanır. (Hesiodos, 1977: 20). Bedrettin Cömert de, “Mitoloji ve İkonografi” adlı kitabında bu konuyu yine aynı kaynağa dayanarak ayrıntılı incelemiştir.

Gökyüzü, Anaximenesçi havayı, Uranos'u yenerek onun tahtına geçen ve Uranos'un, *"senin bana yaptıklarını çocukların da sana yapacak"* diye lanetlediği Kronos, Anaximandrosçu apeiron ve Heraklitosçu sonsuz oluş savını bize hatırlatır. Nietzsche, *"felsefe düşünüşünü bu kadar çabuk hedefine götüren nedir?"* diye sorarken, *"onun ayağını kaldıran yabancı kuvvetin fantezi"* olduğunu, felsefenin de fantezi sayesinde yükseldiğini belirtirken bu noktaya parmak basmaktadır bir anlamıyla. (Nietzsche, 2010: 45). Macit Gökberk'e göre de bu filozoflar, mitolojik düşünce ile rasyonalist düşünce arasında bir *"arabasamak"*tır. Aristoteles de eski ozanların bu konular üzerinde bu filozoflardan daha önce düşünmüş olduklarını fakat *"bilimsel olarak değil de, dine bağlı kalarak düşündüklerini söyler."* (Gökberk, 1993: 19).

Bu anlamıyla, eğer ilk çağ filozoflarını rasyonalist akıl merkezli düşüncenin arabasamağı olarak değerlendireceksek, Sokrates'le başlayıp, Platon ve Aristoteles'le devam eden sonraki filozof kuşağını da ilk ve en etkili basamakları olarak ele alabiliriz.

Bilgi ve akli erdemli olmanın olmazsa olmaz koşulu olarak ele aldığı için Kant tarafından "akılın en ideal örneği", Hegel tarafından "gerçek bir filozof" ve Nietzsche tarafından "şeytan" diye nitelenen Sokrates, Anaksogoras'ın nous (akıl) ve Heraklitos'un logos kavramlarını bünyesinde toplayan bir filozoftur. Sokrates'le birlikte felsefede düşünce biçimi, önceki filozof kuşağından kopma biçiminde gerçekleşmiştir. Bütünüyle akılcı, rasyonalist bir zeminden hareket eden *"Sokrates, duygulanımlar, duygusal istekler üzerinde akıl ile bir egemenlik kurmak gerektiğini ileri sürmüştür"* (Gökberk, 1993: 151) ve bu düşünce çerçevesinde hareket ederek, mitsel olanın dünyayı açıklama konusunda yetersizliği üzerine kafa yormuştur. Bu yüzden, Sokrates için her şeyin başında akılla yapılan bilme eylemi gelir. Onunla birlikte başlayan felsefedeki paradigmatic değişim, düşünce dünyasında büyük bir kırılma yaratmış ve akıl ile mitsel düşünce arasındaki bütünsel kopuş onunla gerçekleşmiştir. Onun peşinden giden öğrencisi Platon, Sokrates'in tersine bu iki düşünce biçimini bir araya getiren bir kuram inşa ederek akıl ve dinsel düşünceyi birleştirmiş ve Platoncu bu düşünce biçimi Ortaçağ

boyunca egemen olmuştur.⁴ Sonrasında, hocasının izinde yürüyen Aristoteles ile kopuş bütünüyle gerçekleşmiştir.

Platon ve Aristoteles'in akılcılığı da içeren idealist ya da düalist düşünce biçimi bütün bir Ortaçağ boyunca etkisini sürdürmüştür.⁵ Bu anlamıyla Ortaçağ, felsefe de dahil her şeyin dinsel etki altında kendi özgül ağırlığını kaybettiği bir çağdır. Antik Yunan'ın felsefede ve sanatta gerçekleştirdiği rasyonalist merkezli düzenleniş (örneğin sanatta ölçü, uyum, denge gibi akıl ölçütlerine uyarak yapılmış klasik kurallar ve felsefede bireyi odağa alan yaklaşımlar) yerini dinsel etkiye bırakarak etkisini yitirmiştir. Ortaçağ'da odakta tanrı ve dinsel düşünce bulunmakta ve her şey bu ölçüte göre ele alınmaktadır. Ortaçağ felsefesi olarak adlandırılan skolastik felsefe her ne kadar Aristotelesçi bir düzlemde hareket edip bilmenin değerine ve dolayısıyla aklın etkinliğinin önemine çubuk bükse de, *“yöntem bakımından yapmak istediği, akli (felsefeyi) vahyin doğrularına uygulayarak kavranılır yapmaktır.”* (Gökberk, 1993: 158). Bu anlamıyla bakıldığında rasyonel akıl ve düşünen özne, din ve Hristiyanlık düşüncesi altında varoluş dinamiğini Rönesans'a kadar yitirmiştir.

Rönesans, bu noktada akli dinsel egemenlikten kısmen kurtarıp tekrar özgürleştiren bir kırılma hareketi, bir yeniden doğuştur. Dinsel düşünce hala vardır fakat eğilim artık rasyonel aklın (tekrar) egemenliğine doğru ilerlemektedir. Ernst Bloch'un, *“henüz bilinmeyen insanlığın yenilenmesi... bir ilkbahar ve yeni bir yola koyuluş”* (Bloch, 2010: 7) diye betimlediği Rönesans, öncelikle sanat ve edebiyatta karşılığını bulacağı, en genel anlamıyla insanın keşfedildiği, bir nevi yeni bir çağa hazırlık ya da geçiş evresidir.

⁴ Özellikle de Hristiyanlığı bir düşünsel sistem içine yerleştirip Ortaçağ felsefesini büyük oranda belirleyen Augustinus, Platoncu idea fikrini geliştirip dinsel sistemine yerleştirmesi anlamında önemli bir noktada durmaktadır. Augustinus, doğru bilginin olduğunu ve ona ulaşmanın gerekliliğini savunurken, bu doğrunun zaman dışı, mutlak bir doğru olduğunu belirtir. Bu, tanrıdır. Bu ideal olana erişmek için, onun öncesiz ve sonsuz olduğunu düşünmek zorunda olduğumuzu belirtir. Bu anlamıyla zamana bağlı değildir. Bu da onu Platon'un ideaları çerçevesinde durduğunu gösterir. (Bkz. Gökberk, 1993: 153-156).

⁵ “Platon'un idealizmi ile düalizmi” ve “Aristoteles'in teleolojisi”nin Ortaçağ Hristiyan anlayışını ciddi biçimde etkileyip belirlediğini söyleyen Macit Gökber'e göre, Sokrates'in, “erdem bilgidir, kimse bile bile kötülük (suç, günah) işlemez; insanın bilgisi arttıkça suçtan da uzak durur” düşüncesi, Hristiyanlıktaki günah kavramını belirleyen en önemli durumdur. (Gökberk, 1993: 151-152).

“Gerçekte Rönesans bir çağ değil, XV. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar uzanan oldukça geniş bir dönemdir. Bu dönem XVII. yüzyılın düşüncede usçu ve mekanikçi, sanatta da usçu ve gerçekçi atılımlarına bağlanırken bir köprü özelliği gösterecek, Yeniçağ’ı doğururken kendisine aykırı düşecek koşulları değil, arayışlarının güçlü ürünü olan koşulları yaratmış olacaktır. Bu yüzden Rönesans bir bakıma bir hazırlık dönemidir.” (Timuçin, 2010: 73).

Yeniden uyanış ve yeniden doğuş diye tanımlanan Rönesans için söylenen en önemli tez, Ortaçağ’ın öldürdüğü Antik Yunan’ın felsefe ve sanatına yeniden dönüş olduğu, o dönemin “yeniden doğuşu” olduğudur.⁶ Öyle ya da böyle, aklın artık dinsel esaretten kurtulmaya başladığı bir çağdır Rönesans. Ortaçağ çemberinin içine sıkıştırılmış sanatçıların ruh ve bilinçleri, yeni dünyaların keşfiyle birlikte bastırıldığı yerden çıkmış ve kendini hümanizm ruhuna katmıştır. Sokratik rasyonel akılla belirlenmeye başlanan Antik Yunan’ın klasik ölçü, uyum, denge ve simetri anlayışı hayata tekrar dahil olmaya, sanat ve hayat, Ortaçağ teolojisi tarafından belirlenen gizem ve mistisizmden arındırılmaya başlamıştır. Resimde Giotto, Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo’nun geometrik ölçü, uyum, denge eksenli çalışmaları; edebiyatta Petrarca, Dante, Boccaccio, Rabelais, Montaigne, Shakespeare ve Cervantes gibi insanı tüm yönleriyle eserlerinin odağına taşıyan yapıtları, hümanizm ruhunun her alanda genişlemesinin öncüsü olmaya başladı. Giordano Bruno, Galileo ve Kepler bu ruhun bilim alanındaki uzantıları oldu ve yoğunlukla onlar sayesinde, skolastik anlayış ve onun temsilcisi kilise ağır darbeler aldı. Böylece ilkin sanat ve bilimde başlayan yeniden doğuş, süreç içinde yaşamın bütün alanlarına sızdı.

Böyle bile olsa Rönesans hala düalist bir varoluştur. Akıl merkeze doğru kaymaya başlasa da mistisizm ve gizem de varlığını sürdürdü. Rönesans’ın bu rasyonel sanat ve idealize edilen insan anlayışına karşı, yine kısmen Michelangelo ile başlayan

⁶ Rönesans’la başlayan özgürleşme eğilimini çoğu düşünür genel olarak Antik Yunan’ın tekrar canlanması olarak tanımlar. Örneğin Oscar Brockett, “Rönesans, belki de her şeyden çok, klasik dünyaya olan ilginin yeniden canlanmasıyla ilintilidir” (Brockett, 2000: 137) der. Gombrich “Sanatın Öyküsü” kitabında bu dönemi antik çağ ile ilişkilendirerek yeniden doğuşu klasik çağa verilen aranın devamı olarak niteler. (Gombrich, 2014: 223). Sevda Şener’e göre de, “Bu dönemde tiyatro düşüncesi, Antik Yunan ve Latin tiyatro anlayışının izindedir.” (Şener, 2006: 73). Ernst Bloch bu konuda farklı düşünmektedir ve ona göre, “Rönesans, yaygın şekilde yorumu yapıldığı gibi, geçmişteki bir şeyin, Antik Çağ’ın yeniden ortaya çıkışı değil, insanoğlunun hiçbir zaman tasarlamadığı bir dönemin doğuşudur. Engels, haklı olarak Rönesans’ı ‘dünyanın o ana kadar bildiği en önemli ilerici değişim’ diye tanımladı.” (Bloch, 2010: 7).

ve daha çok da Tintoretto, El Greco gibi ressamlarla devam edip ayyuka çıkan Maniyerist üslup kendini büyük oranda irrasyonel temelde var etti.

Ortaçağ ile yeniçağ arasında en önemli kırılma dönemi ve bir geçiş aşaması olan Rönesans, özellikle 17. yüzyıla kadar bu varlığını sürdürdü. Antik Yunan'ın felsefi ve sanatsal düzlemini kendi içinde yeniden yorumlayıp var eden Rönesans, kendinden sonraki 17. yüzyıl felsefesinin de doğmasına yol açtı. Daha doğrusu 17. yüzyıl felsefesi, *“Renaissance'ın elde ettiği kazançları derleyip düzenleyen, bunlara dayanarak birliği olan bir dünya görüşüne varmayı deneyen bir yüzyıl”* oldu (Gökberk, 1993: 249).

Eskiye (ortaçağ) yıkıp yeni bir anlayışı yerleştirmeye çalışan Rönesans'ta bilimde filizlenmeye başlayan düşünce, bu dönemde matematiğin ve fiziğin gelişimini önemli ölçüde etkiledi. Özellikle Rönesans'ın son dönemlerinde Galileo, Kopernik ve Giordano Bruno eliyle gelişmeye başlayan doğa yasasının işleyişine yönelik salt akıl merkezli düşünceler ve matematiksel kavramsallaştırmalar, dönemin felsefi bakışını da belirlemiş ve 17. yüzyıl filozofları yalnızca doğanın değil, bir bütün olarak felsefenin en temel konularının da akılla kavranabileceğini düşünmeye başlamışlardır. Bu filozofların başında elbette Descartes gelmektedir.

*“Descartes'a yeniçağ felsefesinin ‘kurucusu’, ‘babası’ denir... O yeniçağ felsefesinin ilk büyük sistemcisidir; çünkü Renaissance'ın başından beri yeni bir kültürü, yeni bir bilimi kurmaya çalışan düşünceleriyle görüşler onun felsefesinde derlenip toparlanarak büyük bir **senteze** ulaşmışlardır. Bundan sonraki iki yüzyılda felsefe ile öteki bilgi kollarındaki çalışmalar (...) Descartes'ın ortaya koyduğu sorunları ileriye götürmeğe çalışacaklar; bu sorunları çözmede karşılaşmış olan güçlükleri yenmeğe uğraşacaklardır. Denilebilir ki, 17. yüzyıl felsefesi ana çizgileriyle Descartes'ın çizmiş olduğu çerçeve içinde çalışıp gelişmiştir; 17. yüzyıl felsefesi bir **Descartes'çılıktır.**”* (Gökberk, 1993: 257).

Descartes'ın sorduğu soru şudur: doğa yasalarına uygulanan matematiksel düşünme yöntemi felsefenin temel problemlerini, örneğin yalnızca duyularla algılanabilen gerçeğin ne olduğunu çözmek için de uygulanabilir mi? Bu soru Descartes'ı her alanda uygulanabilir bir yöntem arayışına itmiştir. Bulduğu yöntem, matematiksel olanın da uyguladığı bir yöntem olan şüphedir. Bilginin son sınırına ulaşınca kadar bu yöntem uygulanmalı ve gerçek böylece ortaya çıkarılmalıdır.

Descartes'in şüphesi septiklerin her şeyden şüphe eden yaklaşımını dışlar. Descartes bunun doğru bilgiye ulaşmada bir yöntem olarak kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Şüphenin son sınırına ulaşınca, kesin bilgi karşısına çıkar; şüphe ettiğimi biliyorum, bilgisidir bu. Şüphe ettiğimi ve şüphe edenin de ben olduğumu bildiğime göre, “böyle bir şeyin bilincinin bende bulunduğundan artık şüphe edemem” (Gökberk, 1993: 263). İşte bu durum Descartes’a göre düşünmenin doğal sonucudur ve bu sonuç bilinç ile bilginin kendisidir. Çünkü insan düşünürken, düşünenin kendisi olduğunu da düşünüp kavramaktadır. Bu çıkarım Descartes’ı, “düşünüyorum, öyleyse varım” önermesine götürür.

*“Descartes’in vardığı bu önerme, mantıktaki sıradan bir sonuç çıkarma, bir usavurma, değildir. Bu, **araçsız**, doğrudan doğruya kavranan, yaşanan **kesin bir bilgidir (evidantia)**. Burada Descartes’in ‘düşünme’ (cogitare) derken bugün bizim ‘**bilinç**’ dediğimizi anladığını da söylersek, onun uzun bir şüphe yolundan dolaşarak varmış olduğu şeyin ne olduğu daha iyi anlaşılır: Bu bilincimizi bilmemizdir. Bilincimizin en sağlam bir varlık olduğu üzerine bizde bir bilinç, bir bilgi olmasıdır; işte Descartes, öteki bütün gerçek şekillerinin varoluşunu bundan sonra bu bilinçten türetecektir. Varlık ile ilgili bütün güvenilir bilgilerimiz bilincin kendi üzerine eğilmesinden, bu kaynaktan devşirilecektir. Descartes’in **rationalismi** budur. Kopernikus sisteminde insan evrenin sonsuzluğu içinde küçücük bir zerre olmuştu; şimdi Descartes felsefesinde yeniden evrenin merkezi olur.” (Gökberk, 1993: 263).*

Spinoza, Descartes’tan oldukça farklı bir biçimde onun rasyonalist akli ile Augustinusçu ya da Platon ve Aristotelesçi mistisizmi birleştiren bir çizgide durdu. Evrenin tanrı olduğunu düşünen ve bu yüzden bütün akıl yürütmelerinde her şeyde Tanrı’nın olduğu sonucuna varan Spinozacı rasyonalizm, Descartesçi bilme yöntemini kullanıp akıl ile gizemi ya da Platoncu ideal gerçek-görünen gerçek ayrımını kaynaştırma üzerine kurulmuştur.

“Tanrı bilgisi” kavramı Spinoza’nın hem çıkış noktası, hem de ona ulaşmak istediği bir noktadır. Tanrı bütün varolanları belli bir düzene göre yaratmıştır. Bu reel durumu kavramak, onun mantıki nedenini de kavramak anlamına gelmektedir ki o mantıki nedeni kavradığımız andan itibaren tanrısal akıl da kavramış oluruz. Onun tanrısal akıl, ruhani bir akıl değil, yansıması doğa olan bir akıldır. Tanrı ya da doğa onun düşünsel sisteminde aynı şeydir. Böylece Spinoza tanrı ile görünen arasında bir ast üst

ilişkisinden ziyade sistemli bir birlik kurmuştur. Çünkü ona göre varlığın/görünüşün içinde hem ide hem de gerçekliğin inanılmaz bir uyumu vardır. Spinoza'nın bu rasyonalizmi bize hem Nietzscheci Dionysos olanla Apolloncu olanın uyumlu birliği fikrini hatırlatmakta, hem de özellikle Kant ve Hegel'in fikirlerini geliştirmesinde önemli bir kalkış noktası oluşturmaktadır. Bu anlamıyla Rönesans'tan Aydınlanmaya giden sürecin önemli basamaklarından biri Descartes'sa diğeri de kuşkusuz Spinoza'dır.

Rönesans düşüncesinden Aydınlanmaya doğru evrimin köşe taşları nasıl Descartes ve Spinoza ise, Aydınlanma düşüncesini 20. yüzyıla kadar belirleyen de Kant ve Hegel olmuştur. Kant için şu saptama yerindedir:

“Renaissance'tan beri gelişen bir anlayışın büyük ölçüde son hesabını çıkarmakla, Kant bir dönüm noktası olmuştur; O bir yandan kendisinden önceki düşüncenin bütün çizgilerini felsefesinde toplar; öbür yandan da kendisinden sonraki gelişmenin birçok yönleri doğrudan doğruya ondan çıkarlar ya da dolayısıyla dönüp ona varırlar.” (Gökberk, 1993: 391).

İnsanları doğru bilgiye ulaştıracak aracın, bilgi ve kuralların apriori olarak kendisinde zaten var olan akıl olduğunu düşünen Kant'la birlikte rasyonalist felsefe doruk noktasına çıkmış ve sonrasında Fichte ve Schelling eliyle Alman İdealizmi olarak özgül bir yer işgal etmiştir. Bu özgül yer, doğanın bütünsel kavranışında salt aklın yetersiz kalacağı ve evrensel ruhu (Geist) kavramak için aklın başka türlü düşünmesi, kendine özgü bir düşünce sistemi kurması gerektiği üzerine kendini kurgulamıştır. Doğa ile akıl arasında inanılmaz bir matematik ve geometrik uyum olduğu fikrine sırtını yaslayan Aydınlanma düşüncesi ile birlikte rasyonalist akıl, manevi durumları da aklın kuralları çerçevesinde belirlemeye başlamış; din, ahlak ve hukuku da rasyonalist bir düzlemde ele almıştı. Rasyonalist aklın geldiği bu biçime göre tanrı da evrenin içine matematiksel, mekaniksel bir düzlemde yerleşmiştir. Evrenin rasyonalist düzeni bu yüzden, tanrıya rağmen, bozulamayacak denli uyumludur. *“Bu anlayışta Tanrı'nın gücü artık sonsuz değildir; onun evren için şu ya da bu düzeni seçmesine akli kılavuzluk etmiştir; dolayısıyla 'akıl', 'istenç'ten öncedir.”* (Gökberk, 1993: 392). Kant rasyonalizminin temel dayanağını işte Aydınlanmanın getirdiği bu düzlem oluşturmaktadır fakat Kant aklın kavrayamayacağı düzlemlerin kavranabilmesi için aklın kendini de eleştirmesi gerektiği noktasında kendi rasyonalist anlayışını geliştirir.

Ona göre doğadaki varlıklar arasındaki ilişkiyi bağlayan evrensel ruh (Geist), salt akılla kavranamayacağı için akıl, fenomenler dünyası içinde düşünmekle sınırlı olacaktır. Bilimsel düşünce ve aklın kavrayamayacağı bu mutlak gerçeklik için, Kant sonrasında Alman idealizminin en önemli temsilcilerinden, özellikle Schelling, estetik bilinç gerekliliğini öne sürer. Fenomenler dünyası objelerin yansımalarından ibaret olduğu için, mutlak gerçek ancak sanat ve estetik bakış dolayımıyla kavranabilir. Bu anlamıyla Alman İdealizmi, kendine özgü idealist bir düzlemde ilerler. (Gökberk, 1993: 415-432).

Hegel Kant'ı da aşan bir noktada, saf mantıkçı olarak yer alır. Ona göre akıl ve mantık dünyayı anlamanın yegane yoludur ve mantığın sınırlarını çözebilen insan varlığın da sınırlarını çözmüş olacaktır. *“Dünya tarihinin büyük içeriği ussaldır, ussal olmalıdır; tözselliği tanımak bizim ereğimiz olmalıdır; tanımak için de usun bilinciyle işe başlamalıyız”* (Hegel, 1995: 35) savına sırtını yaslayan Hegel, bir anlamda Heraklitosçu diyalektik mantığı bilimsel bir düzlemde ele alarak geliştirir ve bu düşünme yöntemini gerçekliği anlamanın biricik yolu haline getirir. Rasyonalist aklın son sınırında Hegel bulunsa da gerçek Aydınlanmanın Kant'la ve onun yazdığı *“Aydınlanma Nedir?”* makalesiyle başladığını söyleyebiliriz. Bu makaleyle özneyi ve akklı tek yaratıcı güç olarak gören Kant'a göre, içine girilen dönemde aklın kullanılması insanlığın geleceğini daha aydınlık yaşaması için yeterli ve önemlidir.

“Hayır, aydınlanmış bir çağda değil, fakat aydınlanmaya giden bir dönemde, bir aydınlanma döneminde yaşıyoruz. Şimdiki zamanlarda olduğu gibi, insanlığın bir bütün olarak, başkasının rehberliği olmaksızın, dinsel konularda kendi aklını iyi bir biçimde ve güvenilir bir şekilde kullanması durumunda olması ya da bu duruma getirilebilmesi için katedilecek daha çok yolumuz var. Fakat bu yönde özgürce çalışmak için şimdi onların yolunun temizlenip aydınlatıldığına ilişkin farklı göstergelere sahibiz; böylece evrensel aydınlanmaya giden yoldaki engeller, insanın kendi suçu ile düşmüş bulunduğu bu ergin olmayış durumundan kurtuluşu ile ilgili güçlükler yavaş yavaş da olsa giderek azalmaktadır. İşte bu bakımdan çağımız bir aydınlanma çağıdır.” (Kant, http://www.allmendeberlin.de/Aydinlanma_Nedir_Kant.pdf).

Felsefe ve sanat tarihi, toplum ve siyaset ilişkileri, 19. ve 20. yüzyılı, doruğunda Kant'ın olduğu ve büyük oranda onun belirlediği, aydınlanmacı aklın bu savıyla karşıladı. Varoluşun önemli bütün gizlerini çözmüş, başta mitsel düşünce olmak üzere, sonrasında tek tanrılı dinsel anlayışlarla mücadele ederek gelişmiş ve varlık

zeminini kalıcı bir şekilde göstermiş olan rasyonel akıl, toplumsal ilerlemenin de önemli araçlarından biri haline gelmiştir artık.

Rönesans’la birlikte yoğunlaşarak 17. yüzyıla kadar varlığını devam ettiren klasik sanat anlayışı da 17. yüzyıldaki bu felsefi ve toplumsal ivmelenmenin etkisiyle yerini sırasıyla Neoklasizm, Romantizm ve Gerçekçilik anlayışlarına bırakmıştır. Bir anlamıyla birbirinin içinden geçerek ve birbirini yadsıyarak varolan bu sanatsal üslupların temel omurgasını, Romantizmi dışarda bırakmak kaydıyla, aslında yine kısmen klasik ve bütünüyle rasyonalist akılcılık ilkeleri oluşturur. Neoklasizm, Antik Yunan klasik ölçü ilkelerinin yeniden keşfiyle, Romantizm kendini var eden özneyi, Gerçekçilik ise toplumsal özneyi keşfetmiştir. Sanatın tarih boyunca rasyonel ve irrasyonel gelişimi ve varoluşu eksenlerinden bakılacak olursa, Romantizmi bu noktada önemli bir kırılma noktası olarak ele almak gerekmektedir. Çünkü bu dönemde kendini keşfeden romantik özne, rasyonel aklın belirlediği klasik ölçü ve kurallar söz konusu olduğunda, kendini bunların dışında konumlandırmayı seçmiş, bir anlamıyla irrasyonel; dış gerçeklikten çok kendi duygularına, kendi iç gerçekliğine yönelmiş bir özne olmuştur.

18. yüzyılda başlayıp 20. yüzyıla ve onu da kapsayan dönemin sanat atmosferini büyük oranda etkileyecek olan Romantizm, yeni orta sınıf olan burjuva devrimlerinin ürünü olarak Fransa, İngiltere ve Almanya’da ortaya çıkmış ve bütün dünyayı etkisine almış bir akımdır. Burjuva devrimlerini yaşamış ve özneyi (bireyi) keşfetmiş olarak aydınlanmanın akılcı-ampirist yaklaşımlarını benimseyen İngiltere ve Fransa’daki romantizm ile Almanya’daki romantizmin gelişimi farklıdır ve bugünkü anlamıyla romantizm de esasen Almanya’daki özel gelişimin izlerini taşır.

İngiltere ve Fransa’da romantizm, Rousseau’nun izinde, “öznenin keşfini”, “kendini bulma sürecini” aydınlanmacı düşüncelerle bulurken; toplumsal devrimini yaşayamamış Almanya’da romantizm “Fırtına ve Atılım” (Sturm und Drang) ismiyle kendi içine dönen, toplumdan ve sosyal hayattan kaçarak doğanın kucağına giden bir hareket olarak şekillendi. Avrupa’da aydınlanmayla birlikte dinsel ve usdışı olana ilgi azalmışken, Almanya’da idealizmin etkisiyle “fırtına ve atılım” büyük bir etki oluşturdu

ve tanrısal olana ulaşmaya varan bir düşüncenin zemini kuruldu. Nitekim Schelling, insanın özüne yabancılaşmasından kurtuluşunun tanrıya geri dönüşle olabileceğini belirtiyordu ve bu düşünce hakim olmaya başlamıştı. Goethe'nin gizil, mistik güçlerin etkisini savunması; Novalis'in, tanrıyı doğanın hedefi olarak tarif ederken, doğanın gizemlerine, sırlarına ermenin bu hedefe yönlendiren bir iç etkinlik olacağından bahsetmesi romantiklerin gözünü tekrar doğaya dönmesine olanak verdi. Bu elbette Dionisyak algıdaki gibi panteist bir durum değil, tanrısal ışığa erişebilmek için ülküleştirilmiş bir doğanın içinde kaybolmayı barındırıyordu.

Bu anlamıyla bakıldığında romantizm aklın yerine duyguyu ve sezgiyi, kuralların yerine kuralsızlığı koyarak sonsuza ulaşmayı kendine amaç olarak belirledi. Romantiğin en önemli derdi, amprist ve aydınlanmacı düzlemde dünyayı anlama ve açıklama ediminden çok, klasizmden bir kaçışın ifadesi olarak yüceltim ve coşkunsal durumun kendisiydi. Görünene ve sonlu olana mahkum olan klasik sanatı ruhun tümüyle kendini gerçekleştirme için yetersiz bulan romantik düşünce, saf aklın ürünü olan uyum, denge ve ölçünün ötesine geçerek daha yüce bir gerçekliğin; felsefi düzlemde us dışının, sanatsal düzlemde duyguların peşine düştü. Bireyin kendine yöneldiği ve sanat eserlerinin de birey temelli bir “kaçış anlayışıyla” oluşturulduğu romantizm, iletişimi dış dünyayla (seyirci, okur) değil kendisiyle kuran sanat hareketine hayat verdi.

Özellikle romantiklerle sorgulanmaya başlanan rasyonel akılla birlikte sanatsal varoluşlarda sezgi ve duygu kavramları da tekrar gündeme gelmeye başladı ve bu arayış kendini 20. yüzyıl sanat pratiklerine kadar sürdürdü. Akıl (ya da özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısındaki kavramsallaştırma ile söyleyecek olursak gerçekçilik/toplumsal gerçekçilik) artık bir sorgu ve hesaplaşma nesnesiydi. 20. yüzyıla rasyonel aklın bu içten içe sorgulanmasıyla gelen insanlık, 20. yüzyılda aklın varoluşuyla ilgili başka türden çelişkiler ve çözümsüzlükler de yaşamaya başladı. Kendi varlık zeminini doğanın gizlerini çözme ya da gizemli çözümlerden ayıklama üzerine kurgulayan akıl, büyük oranda kapitalizmin şeklini aldı ve onun istemleri doğrultusunda araçsal bir niteliğe bürünerek felsefi ve politik düzlemde de eleştirilerin hedefi haline geldi. Dönemin düşün insanları aklın geldiği bu araçsal hale, kendi durdukları yerden eleştiri

oklarını yollayarak savaş açtı. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Adorno ve Horkheimer, mitlerin (artık) parçalandığını, *“ham hayallerin bilgi vasıtasıyla alaşağı edildiğini”*, aklın, gizlerinden kurtarılmış doğaya egemen olduğunu ve nihayet kendisi de mitlerin bir ürünü olan Aydınlanmanın kendi bilincini *“yakıp kül ettiğini”* ilan ettiler. (Horkheimer ve Adorno, 1995: 19-28).

Neredeyse aynı dönemlerde bu kez W. Benjamin, “teknğin olanaklarıyla yeniden üretildiği çağda” sanat yapıtlarına baktı ve onların “hakiki, biricik, ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törenlerdeki değerlerini” yitirdiğini, “aura”larının (artık) kalmadığını dile getirdi. (Benjamin, 1995: 49-52). Olaya Marksizm penceresinden bakan Brecht ve büyük oranda G. Lukacs, Marks’ın “meta fetişizmi” ve “yabancılaşma” teorilerine sırtlarını yaslayarak, kapitalizmin, sanatı metalaştırdığını ve bu yüzden aklın artık “araçsallaştığını” söyleyeceklerdi. 20. yüzyılın son çeyreğine geldiğimizde bu kez Foucault, modern aklın düzenleyici ilkelerine; ussallaştırmaya savaş açtı. Ona göre araçsal akıl nasıl yaşamamız gerektiği konusunda bize direktifler veriyordu ve bu, yaşamın her alanında disiplinci, otoriter bir iktidar aygıtının üretimi anlamına gelmekteydi. Bu yüzden araçsal aklın karşısına deliliği çıkardı. Foucault’yu, modernizmi ve postmodernizmi muhasebelerinin odağına oturtan F. Jameson ve Habermas izledi. Jameson, Van Gogh’un “Köylü Pabuçları” ile Andy Warhol’ün “Elmas Tozlu Ayakkabılar” çalışmalarını karşılaştırarak, Benjamin’i anıştırır bir biçimde, insanlığın bu yeni döneminde derinliğin kaybolduğunu, her şeyin yüzeysel hale geldiğini ve dolayısıyla hislerin ve duyguların (artık) söndüğünü belirtti. Aydınlanmanın fikri yönünü ve paradigmasını olumlayan Habermas bile, *“yirminci yüzyılın aydınlanmanın iyimserliğini darmadağın ettiğini”* dile getirmek zorunda kaldı. (Habermas’tan akt. Zeka, 1994: 31-44). Bu düşünce insanlarını başka bağlamlarda Althusser, Derrida ve Deleuze takip etti. Tümünün kesişme noktasını, ister modernizm, ister postmodernizm olsun, fikri takibi aydınlanma olan akılla hesaplaşma ve aklın başkalaşımı oluşturuyor; hepsine göre insanlık rasyonel aklın kaçınılmaz sonuçlarını yaşıyordu: Adorno, Horkheimer ve Benjamin aydınlanmacı aklı; Brecht ve Lukacs kapitalist aklı; Foucault’la başlayıp Jameson, Habermas, Derrida ve Deleuze’la devam eden anti modernist paradigma, modernist aklı reddetti.

Elbette bu reddiyelerin tümü oldukça haklı gerekçelere dayanıyordu. Akıl, doğanın tüm gizlerini çözmesine çözmüştü ama gelişen süreç içinde insanlığı, iki dünya savaşı, kitlesel soy kırımlar ve faşizm gibi daha büyük bir çözümsüzlüğün ve yıkımın içine oturtmuştu.

Sanat hareketleri, aklın bu akıl dışı varoluşuna bir direnişle karşılık vermeliydi, öyle de oldu; aklın araçsallaşmasının estetik ilk tepkisi Tarihsel Avangardlar eliyle gerçekleşti. Romantikler eliyle zaten çok önceden sorgulanmaya başlanmış olan rasyonel akıl ve gerçeklik denklemi ilk olarak Empresyonistler ve sonrasında Sembolistler eliyle daha büyük bir yara aldı. Hem bu durum ve hem de aklın siyasal ilişki düzlemlerindeki araçsal niteliği böylece Tarihsel Avangardların yolunu açtı. Ekspresyonizmle başlayan rasyonel aklı ve onun dolaysız yansıması burjuva sanatı reddediş Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm eliyle doruk noktasına ulaştı. Sanatsal varoluşu belirleyen temel ilke artık (akıl dışı bir hal alan) rasyonel akıl değildi. Bu durumun estetik yansıması da Absürtler eliyle gerçekleşti. Böylece ilk ve büyük kırılma noktasını Rönesans'la yaşayan sanat ve insanlık tarihi, ikinci büyük kırılmasını ilkin romantiklerle ve sonrasında da rasyonel aklı bütünüyle sorunsal haline getiren Absürtlerle yaşamış oldu. Ne var ki rasyonel aklı bütünüyle ortadan kaldırmak, onu başlı başına bir sorunsal olarak merkezine alan postmodernizme nasip olacaktı.

“Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın baş vurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır (...) Aydınlanmanın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir.” (Eagleton, 1996: 9).

Postmodernizm bu varoluşu ile kelimenin gerçek anlamıyla aydınlanmacı rasyonel aklın cenazesini kaldıran oldu. Bütünüyle meşruiyet problemi yaşayan aklın yaşadığı krizin üstüne konan postmodernizm nedeniyle/sayesinde akıl artık anlatıların, söylemlerin, kurguların merkezi olmaktan büsbütün çıkıp iyiden iyiye paralize olarak tedavülden kalktı.⁷ Böylece insanlığa fayda sağlayacağı düşünülen aydınlanmacı akıl,

⁷ Postmodernizm ve onun getirileri konusunda benzer olduğu kadar farklı yaklaşımlar da vardır. Buradaki konu düzlemi postmodernizmin farklılıkları ve benzerlikleri olmadığı için biz postmodernizmin genel çerçevesi üzerinde duruyoruz. Bu bağlamda Yıldız Ecevit, yukarıda bağlamı çizilen çerçeveyi en

mitlerin gizemini çözmeye çalışırken kendi çözümsüzlüğünün mezarını kazıp kendini yok etti. Demek ki rasyonel akıl insanlık için o kadar da büyük bir keşif değildi.

Genelde tragedya ve özelde de “Nietzscheci tragedya” üzerine eğilen bir çalışmaya rasyonel aklın soykütüğü ile başlamanın, çalışmanın özel vurgusu dikkate alındığında önemli bir anlamı bulunmaktadır. Rasyonel aklın doğumuyla tragedyanın ölümü arasında ciddi bağlantılar kurmuş olan Nietzsche'nin düşünce dünyası, bütünüyle rasyonel akılla yapılan tartışmalar ve eleştirilerle şekillenmiştir. Nietzsche için rasyonel akıl, sanatın ve insanlığın doğal gelişimi açısından büyük bir problemdir ve bu yüzden bütün çalışmalarının temel eksenini de bununla hesaplaşma üzerine kurmuştur. Böyle bakıldığında bunun ilk başta felsefe tarihini yakından ilgilendiren bir tartışma olduğu sanılabilir ama daha yakın okuma yapıldığında bunun böyle olmadığı görülecektir. Çünkü bu tartışmanın temel kalkış noktasını genelde sanat, özelde de tiyatro kuramcılarını doğrudan ilgilendiren iki temel unsur işgal etmektedir ve felsefecilerin dışında, tiyatro kuramcılarını Nietzsche'ye yönlendiren de budur. Bu iki temel unsur rasyonel aklın temsilcisi *Apollon* ile duyguların, istencin ve coşkunun temsilcisi *Dionysos*'tur.

Tragedyanın Doğuşu'nun henüz ilk sayfasında, sanatın gelişiminin “*biri Apollonca, diğeri Dionysosça olan iki yönlülük*” (Nietzsche, 2014: 17) içerdiğini söyleyen olan Nietzsche, ilerleyen sayfalarda bu uyumlu düalitenin yukarıda anlatıldığı gibi rasyonalist akıl ya da Apollonculuk lehine bozulduğunu ve bunun temel sorumlusunun, rasyonel aklı “istencin” yerine koyan Sokrates olduğunu belirtir. Nietzsche'nin yaptığı bu saptama, felsefe ve sanat tarihindeki temel ayrımın hangi noktada yaşandığını kavramsallaştırarak göstermesi açısından önemli ve dikkate değerdir. Henüz 20.yy'a gelmeden, 19.yy'ın sonlarında bunu ilan etmiş olan Nietzsche, bu ilk kitabından sonra rasyonel akla karşı daha radikal eleştirilerde bulunarak, özellikle *Putların Alacakaranlığı*'nda uyarı mahiyetinde bir not düşer: “*Aklı bir tiran yapmak*

net şekilde şöyle özetlemektedir: “Altmışlı yıllar ve sonrasında Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Lyotard ve Baudrillard çeşitli kültürel/bilimsel alanları postmodern bir bakış açısından ele alırlar; ortak noktaları, dogmaların/ideolojilerin/normların dışında bir yaşam görüşünü dile getirmeleridir. Meta-anlatıların *sarsılmaz/bütüncül anlam* görüşlerinin sonudur bu... Hiçbir sözcük, dizge ya da söylemin bir anlamı bulunmaz. Anlam, değer, ölçüler, metafiziğe dayalı gerçeklik geleneğinin ortaya çıkardığı logosun ürünleridir.” (Ecevit, 2006: 63).

gerekiyorsa, başka bir şeyi tiran yapma tehlikesi hiç de küçük olmamalı.” (Nietzsche, 2015a: 16).

Bu, 19. yüzyıldan bakan Nietzsche’nin kehanetidir; akıl tiran olmaya başladıktan sonra insanlık iki dünya savaşı, toplama kampları gibi büyük yıkımlarla karşı karşıya kalmıştır. İşte, Lukacs ve Brecht’i dışarda tutmak kaydıyla, yukarıda ismi zikredilen bütün düşünürlerin, rasyonel/aydınlanmacı akla karşı temel referans noktalarının başında Nietzsche’nin bulunmasının tesadüf olmaması bundan dolayıdır. Peki, Nietzsche’nin önceden, 20. yüzyıl filozoflarının ise sonradan gördüğü şey esasen neydi?

İnsanla, doğa ve yaşam arasında başlangıçta uyumlu bir birliktelik olduğunu düşünen Nietzsche’ye göre bu uyumun bir ayağını, uyumu ve dengeyi sağlayan ve bir anlamıyla tabiatın akli diyebileceğimiz Apollonculuk, diğer ayağını, Nietzsche’nin “istenç” dediği, tutku ve arzu eksenli içsel dürtüler; yani Dionysosçuluk oluşturuyordu. Bu, henüz tahakkümün olmadığı bir aşamaydı. Rasyonel aklın merkezi bir rol oynamasıyla birlikte, “*karanlık arzulara karşı akıl sürekli bir gün ışığı*” olmaya başladı ve “*içgüdülere, bilinmeyene verilen her tavizin*”, varoluşu “*aşağıya çekeceği*”ne dair güçlü bir kanaat gelişti. Bu andan itibaren de, “*aydınlık, soğuk, dikkatli, bilinçli, içgüdülsüz yaşamın kendisi bir hastalık*” (Nietzsche, 2015a: 16-17) haline geldi. “*İçgüdülerle savaşmanın*” zorunluluğunu öne süren rasyonel aklın bu haline Nietzsche “*dekadans*” diyecek ve insanlığın yaşadığı mutsuzluğun nedenine bir ilavede bulunacaktı: “*İşte bu yüzden modern insan, doğa ve insan arasında tam bir uyumun olduğuna inandığı o çağı özler.*” (Nietzsche, 2011a: 42).

Nietzsche’nin “o çağ” dediği, rasyonel akli önceleyen çağdır. Modern insanın özlediği o “çağ”, ne yalnızca Dionysosçu ne de Apolloncudur. “*Doğanın insanla uzlaşma şenliğini kutladığı*”, “*Apollon’un, parçalanmış Dionysos’u [döngüsel olarak] bir bütün haline getirdiği*” (Nietzsche, 2011a: 40) ve parçalanmışlığının bilincine varan öznelerin tekrar birbirine bağlandığı mitosların büyüdü dünyasıdır Nietzsche’nin uyum olduğuna inandığı o çağ.

Nietzsche'nin tragedya kuramına ve bu kurama zemin oluşturan “o çağa” girmeden önce, bir hususun altını özenle çizmekte fayda var. Tragedyanın doğuşunu, “insanın doğayla uzlaşma şenliği” olarak tarif eden Nietzsche'nin, kavramsal çerçevede bir tragedya tanımı yapmaktan çok, anlamsal çerçevede tragedyanın doğasının ne ve nasıl olduğuyla ilgilenmiş bir filozof olduğunu belirtmek gerekir. O, tragedyanın neleri içerip içermediğini, Dionysosçuluk ve Apollonculuğun ne anlama geldiğini, tragedyanın bu düalist yapısının nasıl ve hangi saiklerle başkalaşım geçirdiğini incelemiş ve bunu da kendine özgü felsefi “dizgesizliğiyle” açıklamaya çalışmıştır.

Dizgesizlik, Nietzsche'yi anlatabilmek (ve belki de anlayabilmek) için en uygun tabir gibi görünüyor. *Ecce Homo*'nun önsözünü okuyanlar bununla neyin kast edildiğini hemen anlayacaklardır: “Önce kim olduğumu söylemeyi gerekli buluyorum... Şimdiye dek erdemli diye saygı gören insan türüne tam karşıt bir yaradılıştayım... Feylosof Dionysos'un çömeziyim ben; ermiş olmaksansa satir olmayı yeğ tutarım.” (Nietzsche, 2011b: 1-2). Kendini böyle tanımlayan ve dahası “asıl zanaatım putları devirmek” diyen Nietzsche'nin düşünce dünyası bütünüyle dizge dışıdır ve bu nedenle de bir “dizge” kurmaktan bilinçli olarak kaçmıştır. Dizge, Nietzsche için aklın ürünü olan bir durumdur ve bu bir sistem, aynı anlama gelmek üzere, iktidar yaratmak anlamına gelmektedir. Nietzsche'nin felsefi paradigmasında dizge bir puttur ve akli meşrulaştıran her put yıkılmalıdır. Bu yüzden o kendi felsefesini yeni bir put kurmak değil, putları yıkmak üzerine kurgulamıştır.

Felsefe ve sanat tartışmalarının temel başvuru kaynaklarından biri olan *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*'nun üslubu da, “feylosof Dionysos'un çömezine” yaraşır böylesi bir dizgesizliğe sahiptir işte. İncelediği konunun ruhuna uygun olarak Apolloncu ve Dionysosçu bütünlükle örülmüş bu metin, klasik felsefi metinlerde olduğu üzere, bir düşünceyi izah etmek için duyguyu arka plana itmemiştir; bir anlamıyla Dionysosça düşünüp, içine Apollon'un karıştığı Dionysos ruhuyla yazılmıştır. İşte bu nedenle bu metinde tragedyanın ne olup olmadığına ilişkin tanımsal çerçevelerin içine kendini sıkıştırmamıştır Nietzsche. Onun yaptığı, Yunan Tragedyasının antropolojik yönüne bir kazı çalışmasıdır.

Nietzsche'nin tragedyaya bakışının temel çimentosunu oluşturan Apolloncu-Dionysosçu düalitenin doğruluğu yahut yanlışlığı, ona gelene kadar nasıl bir başkalaşım geçirdiği, Nietzsche'den sonra bu başkalaşımın nasıl devam ettirilip, tragedyanın deforme halinin nasıl sürdürüldüğü, gerek felsefe, gerekse tiyatro tarihi içinde bitimsiz bir tartışmadır. Bu çalışma çerçevesinde de aynı bitimsizliği muhafaza edecek olan bu tartışmaların hangi eksenlerde yürüdüğüne, bağlamların kimler tarafından nasıl başkalaştırıldığına bakmak, Nietzsche'nin tragedyaya kuramının çerçevesini netleştirmek açısından büyük önem taşımaktadır.

Ama bu çerçevenin içinde yol almadan önce Nietzsche'nin felsefi dünyasının içinde yol almak; bu dünyanın nasıl oluştuğunun, nelerden nasıl etkilendiğinin, olay ve olgulara nasıl ve hangi kavramsal tanımlardan baktığının netleştirilmesi gerekmektedir. Çünkü kaotik ve dizgesiz bir paradigmaya sahip olan Nietzsche, felsefi anlayışını birbiriyle iç içe geçmiş belirli kavramlar (*oluş, bengi dönüş, üstün insan vs...*) üzerinden oluşturmuş ve rasyonel akıl karşıtlığını da büyük oranda bu kavramsal cephede tanımlamıştır. Bu anlamıyla ilkin onun düşünsel serüveninin nasıl oluştuğuna, söz konusu kavramları nasıl tanımlandığına bakmak, onun tragedyaya kuramının çerçevesi içinde sağlıklı bir şekilde yol alabilmek açısından önem arz etmektedir.



I. BÖLÜM: NİETZSCHE FELSEFESİNİN ANA HATLARI

I. BÖLÜM: NİETZSCHE FELSEFESİNİN ANA HATLARI

I. 1. Nietzsche: 20. yüzyılı Etkileyen Bir Filozof

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı felsefede köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönem oldu. Kant'la başlayıp Hegel'le devam eden 19. yüzyıl felsefesi, Marks'ın ortaya çıkışıyla birlikte bütünüyle onun belirlediği bir paradigma tarafından şekillendi. *“Bugüne kadar filozoflar yalnızca dünyayı yorumlamakla yetindiler; aslolan onu değiştirmektir”* tezini temel alan Marks'la birlikte felsefe ilk kez toplumsal sınıfların diyalektik çözümüyle; aynı anlama gelmek üzere siyasetle tanıştı ve toplumsal ilişkiler siyasal ve ideolojik düzlemin iç içe geçtiği felsefi bir paradigma tarafından ele alınmaya başlandı. Tanrı, tin, din, ide gibi felsefenin yüzyıllardır başat meselesi olan konuların yerini, işçi hakları, özgürlük, emek, devlet, toplum gibi konular etkin olarak almaya başlayınca felsefenin de seyri değişti.

19. yüzyılın 20. yüzyıla armağanı Marks'ın bu toplumcu rasyonalist düşünceleri oldu. Fakat özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde yaşanan bir dizi siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler (Sovyetlerin yıkılması, dünya savaşları, faşizm tehlikesi vs.) düşünsel, sanatsal ve felsefi alanda da yeni fikirleri filizlendirdi. Dönemin filozoflarının ilgi alanları toplumcu/makro düzlemden mikro düzlemlere kaymaya başladı ve dil felsefesinden, fenomenolojiye, yapısalcılıktan varoluşçuluğa, göstergebilimden postyapısalcılık ve postmodernizme oldukça geniş bir yelpazede fikirsel tartışmalar yaşandı. Wittgenstein, Gadamer, Horkheimer, Heidegger, Adorno, Althusser, Foucault, Derrida, Baudrillard, Deleuze gibi dönemin etkin filozofları 20. yüzyıl düşün dünyasına damga vuran çalışmalara imza attılar. Kendi felsefi görüşlerini mikro düzlemde açıklamaya çalışan bu filozofların azımsanmayacak çoğunluğunu etkileyenlerin başında yine Marks geliyordu. Fakat Marks'ın dışında, yukarda sayılan bütün alanları önemli ölçüde etkilemiş bir filozof daha vardı. Bu şüphesiz Nietzsche idi. Özellikle fenomenoloji, varoluşçuluk, postyapısalcılık, modernizm ve postmodernizm konularında kalem oynatan dönemin bütün filozoflarının temel başvuru kaynağı Nietzsche oldu. Zira felsefeden sanata, kültür tarihinden estetiğe, ahlaktan teolojiye

Nietzsche'nin damgasını vurmadığı bir alandan ve bu alanda etkilemediği her hangi birinden söz etmek, özellikle 20. yüzyıl söz konusu olduğunda, pek mümkün değildir.

19. yüzyıl nasıl ki Marksist paradigmanın belirlediği rasyonalist akılcı ve toplumcu bir dönem olduysa, 20. yüzyıl da Nietzscheci anti-akılcı, anti-diyalektikçi ve anti-toplumcu düşüncelerinin damgasını vurduğu bir dönem olmuştur. Heidegger bu yüzden Nietzsche'nin felsefesini batı metafiziğinin sonu, yine bir varoluşçu filozof olan Karl Jaspers da Nietzsche'yi yine aynı nedenle, “*belki de geçmişin büyük filozoflarının sonuncusu*” olarak değerlendirir. Bu iki tespit de Nietzsche'nin etkin varlığını özetleyen önemli bir tespittir. Hem Heidegger'in tespitini, hem de kendi tespitini açmak istercesine batı entelektüel tarihini iki döneme ayıran Jaspers, Nietzsche için şu değerlendirmeyi yapar:

“Biri, logosun egemenliğinin ve 'Kendini Bil' uyarısının belirlediği ve Hegel'de doruk noktasına ulaşan dönemdir; diğerinin ana özelliği, aklın kendine olan güveninin yarattığı köklü düş kırıklığı, bütün sınırların çözülüşü, bütün otoritenin çöküşüdür; bu dönem Kierkegaard ve Nietzsche ile başlamıştır.” (Behler, 2001: 42).

Hayatı boyunca epistemolojik anlamda sistematik bir düşünce kurmaktan kaçınan, bir düşünce sistematigi kurmak yerine sürekli bir bilgi/düşünce arayışı içinde bulunan ve bu yüzden sık sık düşüncelerinin tutarsızlığıyla eleştirilen⁸ Nietzsche'nin ilk fikri değişimleri Bonn üniversitesinde teoloji ve klasik filoloji okurken oldu. Teoloji bir anlamıyla, babası gibi papaz olsun diye annesinin zoruyla okuduğu bir bölümdü Nietzsche'nin. Filoloji ise onun Helenlere duyduğu ilgiden dolayı kendi tercihi oldu. Helenlere olan ilgi onu filolojiye nasıl yaklaştırdıysa, filolojinin içine girdikçe de Helen felsefesi üzerine derin çalışmalar onun ilgisini çekmeye başladı.

⁸ Maurice Blanchot, “Nietzsche ve Parçalı Yazı” adlı makalesinde Nietzsche'nin bu yönüne değinir ve onun tutarsızlığına dair yapılan eleştirilere, “*Nietzsche'nin düşüncelerini bir hiyerarşi ya da eytişim izleyerek çelişkilerini doğrulayacak bir tutarlılığa göre yerleştirmek görece kolaydır. Yapıtın dağınık biçimini terk edip kesintiye uğramadan okunmasını sağlayan olanaklı - gücül - bir sistem vardır*” diyerek bir nevi cevap verir. Blanchot'a göre Nietzsche'nin asistematik bu yazım tarzı onun “arayışının ve aynı zamanda bir oluşum arayışının” sonucudur. Çalışmaları bölünmüş gibi görünse de Nietzsche'nin “çalışmalarının arkasında kesintisiz bir söylem” olduğunu savunmaktadır Blanchot. Ona göre Nietzsche'nin bu tavrı, “sisteme karşı oluşundan” ve “göçebe düşünceye bağlı” olmasından kaynaklanmaktadır. (Blanchot, 2001: 77-78).

Derslerde oldukça başarılı olan Nietzsche tüm hocaların dikkatini üzerine çekmeye başlamış olsa da onun ilgisi teoloji ve filolojiden çok felsefe oldu. Burada ilk olarak, büyük oranda da annesine olan öfkesi yüzünden, dini reddetti ve Hristiyanlığın baskıcı varlığı üzerine fikirler geliştirdi. Teolojiden bütünüyle kopup filolojiye ve daha çok da felsefeye ağırlık verdi ve 1864'te girdiği Bonn üniversitesini bir sene sonra bırakıp Leipzig Üniversitesine gitti. Kızkardeşi, “Tragedyanın Doğuşu”na yazdığı bir giriş yazısında bu dönemi, *“Leipzig günleri bütün olarak ele alındığında, onun kariyerinde en mühim yeri işgal eder.”* (Nietzsche, 2012: 13) diye tanımlar. En büyük düşünsel kırılmasını burada, ilkin Schopenhauer felsefesiyle ve sonra da müziğine aşırı ilgisi yüzünden hayran olduğu Wagner’le tanışınca yaşar Nietzsche. Schopenhauer’un, bir kitapçada karşılaştığı *“İstenç ve Tasarım Olarak Dünya”* kitabı onun düşünce dünyasını ciddi oranda etkiler. Öyle ki Nietzsche bu büyülenmeyi şöyle ifade eder: *“Bu kitap, içinde dünyayı, hayatı ve kendi yaratılışımı korkunç bir ihtişamla yansıtmış gördüğüm bir aynaydı. Sanki Schopenhauer yalnızca benim için yazmıştı.”* (Durant, 2014: 169).

Schopenhauer'a göre ahlak denilen şeyin temeli rasyonel akılcılık ya da Tanrı tarafından emredilmiş kurallar değil, ancak sezgiyle tanıyabileceğimiz merhamettir. Bu anlamıyla insanlığın farkına varması gereken ve bütün dinlerin farkına varmak istediği fakat dogmatiklik yüzünden farkına varamadığı şey, hayatın acı çekmekten ibaret olduğudur. Çünkü nihai son olan ölüm insanın tek gerçekliğidir. Ölüm eğer nihai bir sonsa, o zaman insanın yaşamı “istenç” düzleminde istemesi gerekir ki bu da görünür dünya içinde ancak ve ancak duyularımız sayesinde olabilir. Çünkü Schopenhauer'a göre, duyularımız aracılığıyla bilebileceğimiz bu “tasarım” dünyasının doğası, anlamsal düzlemde, hiç yaşamamış olmayı insanın karşısına çıkaran bir gerçekliktir. Fakat madem dünyaya geldik, bu trajik durumu arttırmamaya yönelik ahlaki yükümlülükler ya da onun tabiriyle “istenç” içinde olmak insanın birincil görevi olmalıdır. Çünkü istenç ve tasarım doğada iç içe olan bir düzlemdir ve tasarımın bu hali, istenci hayata geçirmek için akla aykırıdır. Bu yüzden insan, ancak ve ancak sezgi yoluyla kavranabilecek olan istenci yaratmalıdır. Yaşamı bu doğrultuda isteyen kişi, içsel dünyasında onu kavrayan

da olacağından ölüm duygusu artık onu etkilemeyecektir. (Schopenhauer, 2009: 57-152).

“İsteme kendinde şeydir içteki içeriktir, dünyanın özüdür. Yaşam, görünür dünya, görüngü, istemenin aynasıdır; kopyasıdır ancak. Dolayısıyla gölgenin gövdeye ayrılmadan eşlik etmesi gibi yaşam da istemeye eşlik eder; istek varsa istek-yaşam, dünya da vardır. Öyleyse yaşamın yaşama isteği olması önceden sağlama bağlanmıştır. Yaşama isteği ile doldurulduğumuz sürece ölüm başa geldiğinde bile varoluşumuz bakımından korkmamıza gerek yoktur.” (Schopenhauer, 2009: 101).

Schopenhauercu bu görüş, sürekli arayış içinde bulunan ve kendisi de oldukça karamsar olan Nietzsche için oldukça uygundur. Özellikle de, Schopenhauer'ın, yaşamın trajik özünü imlemesi ve bu özle başa çıkmanın yolu olarak da yaşama istencini dile getirmesi, Nietzsche'yi esas bağlamında etkileyen görüş olur. Sonraki dönemlerde Schopenhauer'ın felsefi düzlemiyle ciddi biçimde tartışıp onu reddetmiş olsa da Nietzsche dini reddedişinin, güç istenci kavramını geliştirmesinin, insan doğasının korkunçluğu ve trajikliği fikrinin, hatta bengi dönüş kavramının temellerini Schopenhauer'ın bu felsefi düzlemlerinde bulmuştur.

Schopenhauer'den sonra onu bir başka düzlemde, müzik alanında etkileyecek ikinci kişiyle tanışması da Nietzsche için bir dönüm noktası olur. Kendisi de bir Schopenhauer hayranı olan Wagner'e hayranlığı, sonradan inanılmaz derecede nefrete dönüşse de, onun müziğinde tragedyanın ruhunu buldurur Nietzsche'ye. Böylece Schopenhauer felsefesiyle geliştirdiği Helenizm ve tragedyaya düşüncesine Wagner'in müziğiyle ruh katıp, ilk ve en önemli eserinin zeminlerini temellendirmiş olur Nietzsche.

Bu dönemdeki özellikle filoloji çalışmalarıyla ilgileri üzerine çeken ve artık filolojiyi bırakıp tamamen felsefeye dönmeyi planlayan Nietzsche, henüz 24 yaşında ve doktorasını bile tamamlamamışken, Basel üniversitesinde klasik filoloji profesörlüğü gibi büyük bir göreve davet edilir. Bu hiç de reddedilebilecek bir teklif değildir Nietzsche için ve 1869'da bu görevine başlar. Üniversitenin açılış konuşmasını da henüz doktorasını bile yapmamış olan Nietzsche'ye yaptırırlar. Nietzsche'nin “Homeros ve Klasik Filoloji” konusu üzerine yaptığı, felsefi olduğu kadar da sanatsal olan konuşma

akademiye oldukça etkiler. Öyle ki, (yine kızkardeşinin aktarımlarına bakılırsa) sonradan Nietzsche'nin de hayran olacağı ünlü sanat tarihçisi Jacob Burckhardt bu konuşmadan sonra, “*Nietzsche bir bilim adamı olduğu kadar bir sanatçıdır da*” diyecektir. (Nietzsche, 2012: 17).

Burada filoloji dersleri ile birlikte felsefe dersleri de veren Nietzsche'nin estetik ve felsefe hakkındaki görüşleri de yavaş yavaş olgunlaşır. İlk ve en önemli eserlerinden biri olan (ve sonradan adı, “*Tragedya'nın Doğuşu veya Helenizm ve Kötümserlik*” olarak değiştirilecek olan) *Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu*'nu bu üniversitede ders verdiği 1872 yılında yazar. Bu, felsefe tarihine yeni bir bakış ve rasyonel felsefenin ilk ciddi eleştirisi olmasının yanında sanat tarihinin de yeni baştan ele alınması gerektiğini vurgulayan bir yapıttır. Felsefe ve sanatın Apollon-Dionysos karşıtlığı temel eksenine üzerine oturtulduğu bu kitap oldukça özgün bir eserdir fakat geleneksel felsefe ve sanat algısını yıkıcı bir içeriğe sahip olduğu için akademik çevrelerce beğenilmez ve çok ağır eleştirilere maruz kalır. Bundan bir sene sonra, 1873 yılında yazdığı *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, “Tragedyanın Doğuşu” izleği üzerinden yola çıkarak Antik Yunan filozoflarının görüşleriyle tartıştığı ve kendi görüşlerini felsefi düzlemde iyiden iyiye netleştirdiği bir çalışma olur.

1870 yılında gittiği Fransa-Prusya savaşında kaptığı ve ölümüne sebep olan Sifilis hastalığı ve kronik migren ile sürekli boğuşan Nietzsche yazılarına ara vermez. 1878 yılında kaleme aldığı, Voltaire'e adanmış ve aforizmalarla dolu bir metin olan *İnsanca, Pek İnsanca*'da ahlakın ve törenin soykütüğü üzerine bir kazı çalışması yapar. Bunu izleyen *Tan Kızılığı*'nda (1881), “İnsanca Pek İnsanca”daki fikirleri geliştirir. Nietzsche'ye bakılırsa *Tan Kızılığı*, töre ve ahlak üzerine sefere başladığı ilk kitaptır. Bu kitabı, felsefenin şiirle birleştirildiği, “tanrı öldü” düşüncesinin ilk kez dile getirildiği *Şen Bilim* (1882) izler. “Şen Bilim” ve çoğu düşünür tarafından Nietzsche'nin başucu kitabı olarak adlandırılan, *Böyle Buyurdu Zerdüş* (1883) paralel yazılmış bir kitaptır. “Tanrı öldü” fikrini bu kitapta da ele alan Nietzsche, bu çalışmasında esas olarak onun düşüncesini en iyi anlatan “Bengi Dönüş” ve “Üst İnsan” kavramlarına yer verir.

Bu çalışmalarla fikirleri artık netleşmiş olan Nietzsche, bundan sonraki yazılarında bu fikirleri polemik düzleminde iyice derinleştirmeye yönelir. 1886 yılında yazdığı *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de geleceğin felsefesini kurmayı amaçlayarak dönemin bilim, sanat, felsefe ve siyaset anlayışını eleştirir. Nietzsche'ye göre bu kitabın özü, bir anlamıyla “çağcılığın eleştirisi”dir.

Ahlakın Soykütüğü (1887), “İnsanca, Pek İnsanca” ve “Tan Kızıllığı”ndaki soykütük araştırmasının geldiği son aşama, *Putların Alacakaranlığı* (1888) ise, kendi tabiriyle, çekiçle nasıl felsefenin yapıldığını⁹ göstermeyi amaçlayan ve “eski doğruların sonu geldi” anlayışına sırtını yaslayan, birbirini aynı felsefi düzlemde bütünleyen çalışmalarıdır Nietzsche'nin.

Bütün bu çalışmalar, hayattaki yalnızlığı ve bunalımları Nietzsche'nin hastalıklarını da körükler. Aşık olduğu Lou Solome'nin onunla evlenmeyi reddetmesi de Nietzsche için bir başka yıkım olur. 1889 yılına gelindiğinde geçirdiği bir sinir krizi sonucu “ileri yeti yitimi” teşhisiyle bir kliniğe yatırılır. Doktorlar artık ondan ümidi kestikleri için annesine onu götürmelerini salık verir. 7 yıl sonra annesi de ölünce kızkardeşi ile başbaşa kalır ve 1897 yılında kızkardeşi ile Weimer'e taşınırlar. Üç sene sonra da geride büyük bir felsefi, estetik ve kültürel birikim bırakarak hayata gözlerini yumar.

⁹ “Putların Alacakaranlığı” kitabının alt başlığı “çekiçle felsefe nasıl yapılır?”dır. Nietzsche bu başlığı atarken radikal ve polemikçi üslup takınacağını göstermek ister. “Gerçeklikten fazla put var bu dünyada” (Nietzsche, 2015: 1) diyen Nietzsche, bu putlara “çekiçle sorular sormak” gerektiğinden söz eder. Kast ettiği elbette rasyonalist akılla yaratılan değerlerdir ve bunlar Nietzscheci paradigmadadır. Bu yüzden de Nietzsche bu putları yıkmayı hedeflemektedir. Deleuze'a göre de Nietzsche felsefesinin devindirici gücü değerlere saldırıdır ve bu eleştirinin doğru uygulanabilmesinin tek yolu “çekiç darbeleriyle felsefe yapmaktan” geçmektedir. (Deleuze: 2016: 2). Aynı şekilde Enis Batur da Nietzscheci felsefenin “çekiçle etrafında tutunabileceği her şeyi yıkmayı göze almış bir düşünce” (Batur: 2001: 232) olduğunu vurgular.

I. 2. Nietzscheci Paradigmaya Giriş İçin Bazı Temel Kavramlar: *Bengi Dönüş, Apollon-Dionysos Birliği, Trajik Kavramı, Üstİnsan, Tanrı Öldü*

Epistemolojik anlamda düşünsel bir sistematığe sahip olmayan, düşünceleri, kavramları ve bağlamları iç içe geçmiş, sarmal bir düzlemde ilerleyen Nietzsche'yi anlamak oldukça güçtür. Bernard Edelman'ın dediği gibi, “*kayıp bir kıta*” olan Nietzsche üzerine yazmanın zorluğu “*Nietzsche'nin her yerden başlıyor*” (Edelman: 2001: 52) olmasıdır. Onun düşünceleri bir çemberdir ve çemberlerin başlangıç noktaları (artık her şey birbirinin içine geçtiği ve silikleştiği için) yoktur. Ama bu yine de Nietzsche'yi bütünüyle anlamak imkânsızdır, anlamına gelmez. Onun düşünce dünyasının kapısını, fikirlerini (büyük oranda) üzerine inşa ettiği kimi kavramları bir anahtar gibi kullanarak açabilir ve o dünyanın içinde dolaşarak sarmal (ya da çember) oluşturan düşüncelerini yine büyük oranda netleştirebiliriz. Kaldı ki kavramlar, büyük ve özgün düşüncelerin bir elekten geçirilerek süzölmüş halini yansıtır; bir şeyi değil, her şeyi imler. Bu en çok Nietzsche için geçerlidir. O bir kavram filozofudur ve felsefesini anlamak için onları anlamaya ihtiyaç vardır.

Öte yandan şunu da belirtmek gerekir: Nietzsche'nin düşüncesinin bir başlangıç noktası yoktur savı, düşüncesinin çember ve sarmal bir düzlem içinde ilerleyip birbirinin içine geçtiği ve bu nedenle artık bir döngü haline geldiği için yoktur, biçiminde anlaşılmalı. Nietzsche'nin bir başlangıç noktası “artık” yoktur ama başladığı bir yer; arkhe vardır. Tıpkı Sokrat öncesi filozofları gibi Nietzsche de düşünce sarmalına *oluş* düşüncesi ile başlar ve bu düşünceyi diğer kavramlarla tanımlayıp açarak ilerler. Belki de şunu demek daha uygundur; *oluş* kavramıyla başlayan ilk düşünce, diğer kavramlarla iç içe geçtiği andan itibaren kaybolmuştur. Bu anlamıyla onun düşünce dünyasına girişin ilk anahtarı olarak *bengi dönüş*'ü *oluş* kavramıyla birlikte ele almak iyi bir başlangıç olacaktır.

Bengi Dönüş

Sonsuz Döngü, Ebedi Tekerrür ya da Bitimsiz VarOluş olarak tanımlayabileceğimiz Bengi Dönüş kavramını Nietzsche ilk kez “Şen Bilim”de, masalsı bir üslupla açımlyarak dile getirir.

“Şimdi yaşadığım, yaşamış olduğun yaşamı bir kez daha, sayısız kez daha yaşamak zorundasın. Bu yaşamlarda yeni hiçbir şey olmayacak; her acı, her sevinç, her düşünce her iç çekiş, yaşamındaki dile gelmeyecek ölçüde küçük ya da büyük her şey zorunlu olarak, tümünden aynı sıra ile aynı düzen içinde sana geri gelecek- bu örümcek, ağaçlar arasındaki bu ay ışığı bile, bu an bile, ben kendim bile. Varoluşun bengi kum saati tekrar tekrar ters çevrilecek, sen ey toz tanesi, sen de onunla birlikte...” (Nietzsche, 2003a: 206).

Kavramı ikinci kez dile getirdiği yer, *“yapıtın ana düşünüyü”* diye tanımladığı *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabıdır. Yine masalsi ve şiirsel bir üslubun hakim olduğu kitabın bütünü kavramın felsefi içeriğiyle örülmüştür ve burada Nietzsche üstün insanın yaratılması için varlığa ilişkin yaratılmış bütün değerlerin yok edilmesi gerektiğini savunur. Bunun Nietzscheci paradigmada derin ve oldukça geniş bir anlamı vardır; çünkü yok edici olma, değerleri parçalayan ve yeni bir oluşa evet deyiştir ki bu da Bengi Dönüş kavramının *arkhe*'si olması açısından anlamlıdır. Kavramı üçüncü kez kullandığı *Ecce Homo* kitabında da zaten bu iki bağlamı bir tanım altında verir Nietzsche:

“Yok oluşun, yok edişin olumlanması – ki Dionysosca bir felsefenin can alıcı noktasıdır – karşıtlıklara, savaşa ve ‘varlık’ kavramını kökünden yadsıyarak oluşa evet deyiş[tir]... ‘Bengi Dönüş’ öğretisi, yani sınır tanımadan, sonsuza dek her şeyin durmadan yok olup yeniden doğması...” (Nietzsche, 2011b: 56).

Bu alıntılardan da anlaşılabilceği üzere Nietzsche'yi Bengi Dönüş kavramına ulaştıran düşünce, *oluş* ve *varlık* kavramlarını tartışmaya başladığında vardığı bir sonuçtur. Thales'ten Sokrates'e Antik Yunan filozofları varlık kavramını doğum ve ölüm, başlangıç ve son düzlemi eksenlerinden tartışmış ve bu yüzden varlık olgusunun kendisini bir suç ve kusur olarak görmüşlerdir. Bu geleneksel felsefi algıya göre varolan için doğum ve ölümden, başlangıç ve sondan başka bir seçenek yoktur. Hristiyanlığın, acı çeken, kaderinden kaçamayan insan vurgusu Nietzsche için bir sorunsaldır. Çünkü Nietzsche için varlık meselesi ne bir suç ve kusur, ne de olumsuzlanabilecek bir durumdur. Nietzsche bu bağlamda Anaksimandros'un, oluşta bir suçluluk bulduğu, *“Oluş bir yanlışlıktır ve varolan şeylerin çoğulluğu bir yanlışlıklar toplamıdır.”* (Deleuze, 2016: 34) savına sırtını döner. Döndüğü yerde Heraklitosçu oluş kavramının olumlanması vardır. *“Oluştan başka hiçbir şey görmüyorum. Aldanmayınız! Oluş ve yok olma denizinin her hangi bir yerinde sağlam toprak gördüğünüzü sanıyorsanız, bu şeylerin kendilerinde değil, sizin kısa görüşünüzdendir.”* (Nietzsche, 2010: 57).

Heraklitos'a göre oluştta bir suç yoktur. Çünkü hareketin olduğu bir durumda her şey sonsuz bir oluş halinde olmak zorundadır, bu yüzden *oluş* hiçbir koşulda yok olmayacaktır. Varoluş sonsuz bir durumdur ve yokluğun (diyalektik anlamda) karşıtı olmadığı gibi, onunla birlikte çokluk olarak; “*çelişkinin iki ucu değil de daha ziyade bunun çözümünün iki karşısavlı yolu*” (Deleuze, 2016: 22) biçiminde varolur.

Böyle bakıldığında şu çıkarımları yapabiliriz: Nietzscheci durumda “varlık” değil yalnızca “oluş” vardır ya da Nietzsche varlık kavramını yadsıyarak onun yerine oluş'u koyar. İşte bu, ebedi bir oluştur. Yeniden varolmanın imgesi varlık değil, oluş'tur. Yokluk, yoktur. Varsa da bu ancak ve ancak oluş'u tamamlayan olarak çokluk (çoklukta teklik, birlik) düzleminde vardır. Her şey karşıtıyla zıtlaşarak değil, birlikte uyumlulaşarak varolur. Bu, birlikte oluş'tur, bir oluş'tur. Çünkü yok olma edimi kendini sürekli oluş, bengi dönüş içinde yeniden ve yeniden var etmektedir. Bu yüzden sürekli bir oluş durumuyla, “*Heraklitos'un öğrettiği şekilde oluşun ölümsüzlüğü ve biricikliği*” (Nietzsche, 2010: 60) ile karşı karşıyadır insanoğlu. Dolayısıyla aslında varolan tek şey varoluşun sonsuzluğudur. Bengi Dönüşü olanaklı hale getiren tek şey oluş'a evet deyiştir. Bengi Dönüş'le sürekli oluşan şey aynı olanın tekrarı değil, farklı olanın tekrarıdır.

Apollon-Dionysos Birliği

Bu iki Yunan tanrısı, Nietzscheci paradigmanın merkezinde yer alan, Deleuze'un tanımlamasıyla söyleyecek olursak; Nietzscheci çokluk fikrinin alegorisidir. Işık saçan tanrı olan Apollon aydınlanmayı, akli ya da rasyonalizmi, Dionysos duyguyu ya da irrasyonalizmi; Apollon uyum, denge ve ölçüyü, Dionysos esrimeyi, kendinden geçmeyi ve ölçsüzlüğü; Apollon kendini bilmeyi, Dionysos esrik olması nedeniyle kendini bilmemeyi; Schopenhauercu anlamda söyleyecek olursak, Apollon tasarımı, Dionysos istencin alegorisini imler.

“Çelişkinin yansıması Dionysos ile Apollon'un karşıtlığındadır. Apollon bireyselleştirme ilkesini tanrısallaştırır; görünüşün görünüşünü, güzel görünüşü, düşü ya da plastik imgeyi kurar ve böylece kurtulur acıdan... Dionysos bunun tam tersine asal tekliğe geri döner, bireyi yıkar, büyük çöküşe

*sürükler ve kökensel varlıkta içine alıp eritir: Bireyselleştirmenin ta kendisi gibi verir acıyı ama üstün bir hazda, bizi bircik varlığa ve tümel istencin çokluğuna katarak **eritir** acıyı. Dionysos ve Apollon bir çelişkinin iki ucu değil de daha ziyade bunun çözümünün iki karşısavlı yoludur: Apollon dolaylı olarak plastik imgenin temasındadır; Dionysos doğrudan istencin yeniden üretilmesidir, istencin müziksel simgesindedir. Dionysos, üzerinde Apollon'un güzel görünüşü işlediği zemin gibi, ama Apollon'un altında homurdanan da Dionysos'tur. Şu halde bizzat karşısavın gözüpek olmaya, 'birliğe dönüşmeye' ihtiyacı vardır.” (Deleuze, 2016: 17).*

Yalnızca sanat ve estetik açısından değil bir bütün olarak yaşamın bütünsel dengesi bu iki tanrının uyumuyla gerçekleşir ki Nietzsche'ye göre bu uyum doğanın kendi dengesinde mevcut olan şeydir. Bu anlamıyla Apollon ve Dionysos, diyalektik anlamda zıt kutupların birliğini değil, farklılıkların uyumunu, çoklukta birliği ifade eder. Sonsuz oluş bu iki tanrının uyumlu birliğiyle hayat bulur. Nietzscheci paradigmada asıl uyumsuzluk Dionysosçu olmak değil, bu uyumlu birliğin her hangi birisinin lehine bozulduğunda gerçekleşen şeydir.

Oluş ve Bengi dönüş, aslolarak bu iki tanrının birliğiyle gerçekleşir. Dionysos miti, parçalara ayrılmış ve her mevsim dönümünde o parçaların ritüellerle tekrar varolmaya, sonsuz oluş'a dönüşmüş halidir. Apollon, bu tekrar ve sonsuz oluş'u biçime bürüyen, ona şekil verendir. Biri olmadan diğərinin (var)olması mümkün değildir. Bu anlamıyla doğanın ahengi yalnız ve yalnız bu iki varoluşun yan yana oluşuyla sağlanabilecek bir durumdur.

Trajik Kavramı

Tragedyanın Doğuşu için notlar düştüğü *Ecce Homo* adlı çalışmasında kitabın önemini, “*Aslında Yunanlılar kötümserliğin nasıl üstesinden geldiler, onu nasıl yendiler, öğretilen buydu ilk kez olarak...*” diye belirten Nietzsche hemen ardından şu ilaveyi yapar: “*Tragedyanın kendisi Yunanlıların kötümser olmadıklarının kanıtıdır.*” (Nietzsche, 2011b: 53)

Bu bize daha ilk etapta Nietzsche'nin trajik kavramına geleneksel düzlemde olduğu gibi kötümser bakmadığını kanıtlar. Dahası, Nietzsche trajik kavramını, ne Aristoteles'in katarsis anlayışı çerçevesinde ele aldığı psikolojik bir sağaltım işlevi olarak, ne Winckelmann'ın Yunan sanatını iyimserlik temelinde açıklaması olarak ve ne de, (özellikle bu daha belirleyicidir) Schopenhauer'un Yunan sanatında kötümserliği görmesi bilinciyle ele almaktadır.

Nietzsche için trajik olan şey yaşamı reddediş değil evet deyiş, yaşamın çaresizliğine boyun eğiş değil, yaşamın (mutluluk, mutsuzluk, iyimserlik, kötümserlik kavramlarına sıkıştırılmadan) onaylanmasıdır. Dolayısıyla (ve aslında) Nietzsche'nin trajik kavramına kötümser bir gözle bakmamasının nedenini, onun “oluş”, “bengi dönüş” ve birazdan değineceğimiz “üstinsan” kavramlarıyla birlikte ele almak gerekir. Çünkü oluş, sonsuz bir döngüsellik, yani bengi dönüş anlamında sonsuz bir durum olduğundan, varlığın bu hali insanı kötümserlikten uzaklaştıran bir durumdur. Yaşamı olumlayan ve varoluşu, çaresizliği içinde anlamlı hale getiren insan da ancak üstinsan olabilir. Bu, insanın gelmesi gereken bir aşamadır ve insanın bu aşamaya (üstinsan aşamasına) gelmesi Dionysosçu ruh ve bilinci kavramakla mümkündür. Çünkü *“Dionysos ortaya çıkan her şeyi, ‘hattâ en çetin acıyı’ ve olumlanan her şeyde ortaya çıkan olumlar.”* (Deleuze, 2016: 29).

Varlığı ve oluşu rasyonalist düzlemde ele alan Antik Yunan filozofları için yaşam salt doğum ve ölüm arasında yaşanan trajik, aynı anlama gelmek üzere çaresizliğin imlendiği ve yaşamın da bu anlamda olumsuzlandığı, anlamını yitirdiği kötümser bir durumdur. Varlık meselesine ve varoluşa böyle bakılırsa insan için en iyi şey elbette “hiç doğmamış olmasıdır.” Rasyonalist akılcı düzlemde ve tragedyanın bu rasyonalist akılcı düzlemde ele alındığı biçimiyle yaşam hiç de olumlanabilecek ve katlanılabilecek bir durum değildir. Böyle olduğu için de insan için en iyi ikinci şey “bir an önce ölmesidir.” Trajiğin bu biçimde ele alınması Nietzsche için tragedyanın ölümüdür. Çünkü Nietzscheci tragedya özü itibarı ile kötümser bir temele dayanmaktadır ve insanlar bu kötümser, trajik temeli katlanılabilir hale getirecek hayaller kurarak kendilerine olimpos tanrılarını yaratmış ve böylece kötümser hayat

neşeli bir hale bürünmüştür. Bu, tragedyanın yaşayan halidir ve insanların yaşama katlanışını imler, diğeri katlanmak için sebepler arar.

“Nietzsche neye ‘trajik’ der? Dünyayı trajik görmeyi, dünyayı diğer iki biçimde görmenin, diyalektik ve hristiyanca görmenin karşısına diker. Ya da daha doğrusu eğer tam sayarsak tragedyaya üç türlü ölür: İlk Sokrates’in diyalektiğinde ölür, bu onun ‘euripidesçi’ ölümüdür. İkinci bir kez hristiyanlıkla ölür. Üçüncü bir kez modern diyalektiğin ve kişi olarak Wagner’in ortak darbeleriyle ölür.” (Deleuze, 2016: 20-21).

Nietzsche oluş ve varlık meselesini bu biçimiyle ele almanın yaşamın olumsuzlanması anlamında kötümser bir durum olduğunun altını çizerek, doğada yaşamın olumlanmasına yönelik bir unsur olduğunu vurgular; bu Dionysoscu hayal kurmadır. Nietzscheci paradigmada Dionysoscu varoluş sonsuz oluş halinin imgesel karşılığıdır. Mademki Dionysos parçalarından yeniden ve sonsuza değin doğmaktadır, bu durumda Antik Yunan insanı da bu sonsuz oluşta kendini bulmalıdır. Bu, rasyonalist felsefenin insanın karşısına çıkardığı “yaşamın seçeneksizliği” trajik/olumsuz durumun karşısına, Nietzsche'nin çıkardığı yaşama seçeneğinin trajik/anamlı karşılığıdır. Çünkü yaşama istencinin ilk hali Nietzsche'ye göre hayal kurmadır ve hayal kurma ile insanlık bu trajik varoluşa; yaşamın korkunçluğuna geçerli bir neden bulmaya başlar. Antik Yunan insanının yarattığı tanrılar yaşamı anlamlı kılacak bu hayalin bir sonucudur ve böylece onların sonsuz ışığından mahrum kalmamak için ölümü ve kötümserliği değil, “ürkü ve acımanın ötesinde, oluşun bengi sevincine varmak, onun ta kendisi olmak için” (Nietzsche, 2011b: 56) yaşamayı seçecektir. Böyle bir düzlemde trajik insan için “en iyi şey hiç doğmamış olmak, ikinci en iyi şey de bir an önce ölmek” savı tersine çevrilmiş olur. Nietzscheci trajik insan için en kötü şey hemen ölmek, ikinci en kötü şey de gerçekten ölmektir bu nedenle. Bu anlamıyla bakıldığında Nietzsche için trajik olma hali kötümsemecek değil, muştulanacak bir durumdur:

“Yaşamdan yana olacak yeniler, görevlerin en büyüğünü, daha yüksek bir insanlık yetiştirilmesini, bunun bir parçası olarak da, yozlaşmış, asalaklaşmış her şeyin acımadan yok edilmesi işini ele alacaklar ve Dionysosca 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.” (Nietzsche, 2011b: 57).

Üstinsan

Tasavvuf felsefesinde sıklıkla dile getirilen, insanın kendini aşmak ve yetkinleştirmek için dünyevi değer ve anlayışlardan sıyrılmış, olgunlaşmamış ruh ya da ham ervah'ın karşıtı olarak mükemmel, yetkin insan anlamına gelen insan-ı kamil düşüncesini andıran üstinsan, Nietzscheci paradigma içinde başat bir rol oynamaktadır ve neredeyse bütün felsefi düşüncesinin toplanma merkezidir. *Böyle Buyurdu Zerdüş* kitabı tamamen bu düşüncenin (bengi dönüşle birlikte) felsefi izdüşümüdür.

Zerdüş'te göre insan, “*hayvan ile Üstinsan arasında gerilmiş bir iptir*” ve insanın görevi geriye doğru değil, ileriye; üstinsana doğru kendini aşarak ilerlemektir. Bu anlamıyla aşmak ve ilerlemek vurguları insan için bir önsemedir. Aşmak için aşılması gereken bir durumun, ilerlemek için geride olduğunun bilincinde olmak, insanın farkına varması gereken ilk bilinç durumudur:

“Size Üstinsanı öğretiyorum, insan aşılması gereken bir şeydir. Onu aşmak için siz ne yaptınız? Şimdiye dek tüm varlıklar kendilerinden üstün bir şey yarattılar: ama siz bu büyük taşkının cezri olmak ve insanı aşmak yerine hayvana geri dönmek mi istiyorsunuz? Maymun nedir ki insanın gözünde? Bir kahkaha ya da acı verici bir utanç, insan da işte bu olmalı Üstinsanın gözünde: bir kahkaha ya da acı verici bir utanç.” (Nietzsche, 2015b: 6).

Nietzsche için aşılması gereken şey, şimdiye dek rasyonalist akıl tarafından yaratılan ve insan olmanın gerekliliği olarak telakki edilen ahlak, din, erdem, kültür gibi değerlerdir. Üstinsana ulaşmanın biricik yolu, insanın özünü kuşatan ve onu kendi doğal ve hakiki varoluşundan uzaklaştıran bu değerlerin reddedilerek yıkılmasıdır. Çünkü bu değerlerle yetişmiş (modern) insan sahte, eksikli ve bir anlamıyla hastadır. Bu yüzden hayvandan üstün olsa bile, üst insandan aşağıdadır. İnsanın temel görevi hasta edilmiş bir canlı olarak kendini aşması, bu hastalıktan kurtulmasıdır. “*İnsanı büyük yapan onun bir amaç değil, bir köprü olmasıdır: insanın sevebilecek yanı bir öteye-geçiş ve bir batış olmalıdır.*” (Nietzsche, 2015b: 8). Burada batan şey, insandır. Bu anlamıyla üstinsan bir değer ya da put yıkıcıdır.

Bu açılardan bakıldığında Nietzsche Üstinsan'la aslında rol yapmayan, oynamayan (suni ve yapay olmayan anlamında) gerçek insanı da işaret eder. “*İyi*

oyuncu olduklarını gördüm tüm kibirlilerin” der Nietzsche maymundan üstün ama üstinsan’dan aşağıdaki insanlar için ve ekler, “oyunuyorlar ve beğenilerek seyredilmek istiyorlar. Tüm tinlerini kaplamıştır bu sistem.” (Nietzsche, 2015b: 141). Nietzsche’nin bununla kastettiği elbette sahnedeki oyuncu değil, değerler sistemi içinde yetişmiş, kendi duyguları yerine rasyonel değerlerin duygularını yansılayan insanlardır.

“Çevrelerinde halkın toplandığı ama görüşte sundukları duyguları kendileri taşımayan kimselerdir. Nietzsche hedef aldığı gösteri oyuncuların ucuz sahne aktörleriyle karıştırılmaması için, bir başka yerde, alaycı bir dille şöyle der: ‘Gösteri oyuncularına saygı duyunuz ve bunların en iyilerini kesinlikle sahnede aramayınız!’” (Weisser, 1990: 89).

Nietzsche’nin nihilizme kapı aralayan düşüncesinin nedeni de üstinsan fikriyatında gizlidir. Buradaki nihilizm, bu anlamıyla varlığın ve varoluşun kendisini yadsıma değildir ya da Nietzscheci nihilizm bunu kapsamamaktadır. Nietzsche’nin yadsıdığı şey, varlığa hiçlik değeri kazandıran rasyonel durumlardır. Maurice Blanchot, Nietzscheci nihilizmden söz ettiğimizde şunu anlamamız gerektiğinden söz eder:

“Nietzsche’nin, insanı aşağılamak şöyle dursun, ona kendini asıl anlamıyla gerçekleştirme görevini yükleyerek insanı yücelttiği sonucunu çıkarmak gerekir: Bu durumda üstinsan insanın bir varlık kipinden başka bir şey değildir, kendisine ulaşmak için en büyük arzunun çağrısıyla kendisinden salıverilmiş insandır.” (Blanchot, 2001: 84).

Üst insana ulaşmak için rasyonel aklın insana yüklediği değerlerin değersizleştirilmesi gerektiğinin vurgulamaktadır Blanchot. Benzer bir biçimde Heidegger, *“Nietzsche’nin felsefesi, tersine çevrilmiş bir Platonculuktur”* (Heidegger, 2001: 134) diyerek, Nietzsche’nin, bu tersine çevirme durumunu kavradıkça, nihilizminin de gittikçe daha gerekli hale geldiğinden söz etmektedir. Platonculuğu tersine çevirdikçe, batı felsefesinin yarattığı değerler de Nietzscheci hiç’liğin eleştirisiyle yıkılmaktadır Heidegger’e göre.

Deleuze da, Blanchot ve Heidegger’le benzer bir görüştedir. Deleuze’a göre Nietzscheci nihil kavramıyla, varlığı yadsımayı değil de öncelikle ve özünde hiçlik değeri olan sonuca ulaşırız. Böylesi bir değersizleştirme, Deleuze’a göre bir kurmacadır ve bu kurmaca aracılığıyla yaşam bütünüyle gerçek dışı bir anlam kazanır. Başta

Hristiyanlık olmak üzere, yaratılan bütün değerler bu anlamıyla değersizleştirilerek insanın karşısına bir hiçlik olgusu çıkar. Deleuze buna “*istenç hiçliği*” diyerek, ilavede bulunur:

“Nihil, nihilizmin içinde güç istencinin niteliği olarak inkarı imlemektedir. Şu halde nihilizm, ilk anlamı içinde ve temelinde şudur: yaşamın hiçlik değerini alması, yaşama bu hiçlik değerini veren üstün değerler kurmacası, kendini bu üstün değerler içinde ifade eden hiçlik istenci.” (Deleuze, 2001: 111-112).

Üstinsan bu anlamda kendini hiçlik istenci sonucu üstün değerler içinde var eden insan olmaktadır. Hiçlik istencini gerçekleştirmiş insan da bu noktada her açıdan özgürleşmiş insan anlamına gelmektedir.

Tanrı Öldü

Nietzsche’nin yine temel argümanlarından biri olan bu söz onun ateizme vurgu yapmasından ziyade, Nietzscheci “varlık”, “oluş” ve “bengi dönüş” kavramları çerçevesinden bakıldığında anlamını kazanan bir savdır. Sözün felsefi arka planında en genel anlamıyla varlığın olumsuzlanması ve olumlanması denklemi bulunmaktadır.

Nietzsche’nin “tanrısı” her şeyden önce bir düşünce ve bu düşüncenin yarattığı değerler bütünüdür. Bengi Dönüş maddesinde tartışıldığı gibi, bu düşünceye göre insanın dünyadaki varoluşu, hakiki gerçeklik olan ideaların bir yansıması olması bağlamında, anlamlı ve olumlu bir şey değildir. Bu yüzden bu dünyadaki insanın temel amacı kendini, (dinsel açıdan söyleyecek olursak) öteki dünyaya hazırlamak, Platoncu görüş açısından söyleyecek olursak idealar dünyasına erişebilmektir. Çünkü varoluş kusurlu ve sorunludur. Varoluş kusurlu ve sorunlu olduğuna, insan da böylesi bir ortamda mutlu olamayacağına göre kendini Tanrının yarattığı öte dünyaya hazırlamalı ve orayı düşünerek çile içinde yaşamalıdır. Bu, Hristiyanlığın ve onun Tanrısının insanlığa bir emridir.

Böyle bir düşünce içinde çileci bir yaşama doğan insan suçu varoluşta bulur ve ideal dünyada yaşayabilme hayali kurar. Nietzsche’ye göre bunu olumlamak, oluş’a ve yaşama hayır demek anlamına gelir. Heidegger’e göre Nietzsche bu sözle Platonculuğu ve batı felsefesinin sonunu getirmiştir:

“Tanrı, idealar ve idealler aleminin adıdır. Bu duyular-üstü alem, Platon’dan beri, veya daha kesin bir ifadeyle, Platoncu felsefenin geç Antik Yunan ve Hristiyan yorumlarından beri, hakiki ve gerçek dünya olarak görülmüştür. ‘Tanrı öldü’ cümlesi şu anlama gelir: Duyular-üstü dünyanın etkin bir gücü yoktur. Yaşam bahşetmez. Metafizik, yani Nietzsche’ye göre Platonculuk olarak anlaşılan Batı felsefesi, sona ulaşmıştır.” (Roney, 2013: 310).

Nietzsche’nin, yaşamı kötümser düzlemde alan bu kaderci ve kötümser bakış karşısına koyduğu oluş ve sonsuz oluş düşüncesine göre ise varoluş kusurlu değildir. Bu olsa olsa Tanrının ve Hristiyanlığın insanlığı tahakküm altına almak için yarattığı bir değerdir. Nietzsche’ye göre tektanrılı bütün dinler, “yeryüzü mutluluğu için” vaadlerde bulunur ve “yaşamın ağırlık noktasını yaşamın içine değil, ‘öteye’ yerleştirir. Buna göre, öte dünyada mutlu olabilmenin yolu, yeryüzü dünyasında günahsız yaşamak, suç işlemekten geçmektedir. Çünkü yeryüzü dünyası kusurludur ve insan da bu kusurlu dünyada kusurlarıyla yaşamaktadır. Bu dinsel değerler sistemine göre, yaşamın artık hiçbir anlamı yok, diye yaşamak, yaşamın anlamı olur. (Nietzsche, 2003a: 28).

Nietzsche’ye göre bütün ahlaki değerler gibi yaşamı olumsuzlayan bu değerler de onu yaratan Tanrıyla birlikte yıkılmalıdır. Çünkü insanlığın karşısında varoluşu suçsuz bulan ve bu yüzden olumlayan başka bir anlam vardır; Dionysos. Dionysos’un sonsuz varoluşu, varoluşun kendisinin kusurlu olmadığına kanıtı ve Hristiyanlığın yarattığı kaderci, yaşamdan kaçışçı anlayışının zıttıdır. Deleuze bunu Dionysos ve İsa üzerinden karşılaştırarak anlamlı bir sonuca ulaşır:

“Dionysos ve İsa’da şehit aynı, acı aynıdır. İkisi de aynı olgudur, ama aynı çizgide karşıt iki yönde iki olgu. Bir taraftan acıyı doğrulayan, acıyı olumlayan bir yaşam, diğer taraftan yaşamı suçlayan, ona karşı tanıklık eden, yaşamı doğrulanması gereken bir şey haline getiren bir acı. Yaşamda acı varsa, hristiyanlık için öncelikle bu yaşam doğru değildir anlamına gelir, hattâ özünde yanlış olduğu, temel bir haksızlığı acıyla ödediği anlamına gelir: Suçlu, çünkü acı çekiyor. İkinci olarak da bu yaşamın doğrulanması gerektiği, yani yanlışından geri alınması ve kurtarılması, az önce onu suçlayan aynı acının yaşamı kurtarması anlamına gelir: Acı çekmesi gerek çünkü suçlu. Hristiyanlığın bu iki görünümü Nietzsche’nin ‘huzursuz vicdan’ ve acının içselleştirilmesi dediği şeyi oluşturur.” (Deleuze, 2016: 23).

I. 3. Nietzscheci Paradigma ve Dünya Görüşü

Tragedyanın Doğuşu'nun üçüncü bölümünde, esasen tragedyanın doğasına da ışık tutan şu meşhur Silenos kıssasından söz eder Nietzsche. Efsanevi Kral Midas, Dionysos'un yol arkadaşı bilge Silenos'un peşine düşer uzunca zaman. Sonunda onu yakalar ve şu trajik soruyu sorar: *"İnsanlar için en iyi, en arzu edilen şey nedir?"* Soruyu önce duymazdan gelen Silenos, Midas zorlayıp tekrar sorunca kahkaha ile ormanı çınlatır ve ağzından şu meşum sözler dökülür:

"Ey zavallı yaratık; bir günlük ömrü olan, rastlantının ve acının çocuğu olan sen, ne diye duyması senin için en korkunç şeyi söyletmeye çalışıyorsun? Senin için en iyi şey, senin açıdan bütünüyle ulaşılmaz şeydir; hiç doğmamış olmak, hiç olmamış olmak, hiç olmak. Bu durumda ikinci en iyi şey de bir an önce ölmektir." (Nietzsche, 2017: 28).

Bu kıssa, tragedyanın doğasına ışık tutmasının yanında, Nietzscheci paradigmanın nirengi noktası, dünya görüşünün de felsefi (ve edebi) karşılığıdır. Silenos'un muhatabı yalnızca Kral Midas değil, Antik Yunan insanıdır. Hatta Nietzscheci paradigma bize, bu çaresizliğin yalnızca Antik Yunan insanının değil, bir bütün olarak tüm insanlığın karşı karşıya olduğu bir varoluş problemi olduğunu söyler.

"Varlığın yazgisallığı, var olmuş ve var olacak olan her şeyin yazgisallığından koparılamaz. Kendine ait bir niyetin, bir istencin, bir amacın sonucu değildir o. (...) Kişi zorunludur, felaketin bir parçasıdır; bütüne aittir, bütünün içinde vardır." (Nietzsche, 2015a: 41).

Bu trajik varoluş problemiyle karşı karşıya kalan Antik Yunan insanı ne yapacaktır? İşte Nietzsche'yi varlık kavramını sorgulayarak bengi dönüş (ya da bitimsiz döngüsellik) fikrine ulaştıran ve bu fikirle birlikte kendi paradigmasını oluşturmaya neden olan şey bu soruyla vücut bulur. Hatta, Nietzsche'nin bu soruya verdiği cevap, onun, başta Antik Çağ filozofları olmak üzere, bütün bir batı felsefe geleneğinden koptuğu noktadır.

Antik Yunan insanı Dionysos'a baktığında varolmanın korkunç dayanılmazlığını ve bu yüzden yaşama karşı kötümserliği, Nietzsche Dionysos'a baktığında varolmanın korkunç dayanılmazlığını bertaraf edebilecek oluş dinamiğini ve

bu yüzden iyimser olunabilme durumunu gördü. Madem Antik Yunan insanı için en iyi şey hiç doğmamış olması ve ikinci en iyi şey de bir an önce ölmesidir, bu durumda yaşamın korkunç gerçekliğine katlanabilmenin yolları bulunmalıdır. Bu, Nietzsche'nin Schopenhauer'den devraldığı "istenç" dediği durumu ortaya çıkarır. Bir farkla; Schopenhauer bu kavrama kötümser; Nietzsche'nin tabiriyle "*yaşam düşmanı bir eğilim*" (Nietzsche, 2003: 8) anlamı yüklerken, Nietzsche'de bu anlamı başkalaşır ve yaşama olan istenç olarak anlam kazanır. Ya da yaşamın bu trajik halini kabulleniş istenci.

Yaşama istencinin ön koşulu Nietzsche için hayal kurmaktır. İnsana mutluluk duygusu ve yaşama sevinci veren iki duygudan biri olan hayal kurma, (diğeri esrime), biçimsel olanın en mükemmelini tasarlayarak kendisini onun yanında, gölgesinde var eder ve bu sayede, "*insan ruhlarının karşısında, görkemli Tanrı biçimleri belirir.*" (Nietzsche, 2014: 18). Bu biçimsel tasarı, hayatı yaşamaya değer kılmak için elzem bir durumdur. Antik Yunan insanının Olimpos tanrılarına hayat vermesinin en önemli ilk nedeni budur.

"Yunan tanrıları, kesinlikle zorunluluktan ya da ihtiyaçtan doğmamışlardır. Bu tür varlıkları, korkudan dehşete düşmüş biri yaratmamıştır; hayattan kopmamak için, dahiyane bir hayal gücü onları imgelemiştir. Bu imgelerden seslenen yaşamın dinidir, yoksa görev ya da münzevilik ya da ruhanilik değil. Tüm bu figürler yaşamın zaferini solur, zevkli bir yaşam duygusu onların ayinine eşlik eder." (Nietzsche, 2011a: 40).

Hayattan kopmamak, Antik Yunan'ın varoluşun seçeneksizliğine ve acımasızlığına bulduğu bir ilk çaredir. "*Varoluşun korkularını da korkunçluklarını da tanımış*" olan Grekler, "*yaşayabilmek için (...) Olimpos'a özgü düş kurmanın doğuşunu*" (Nietzsche, 2014: 28) gerçekleştirmiş ve kendilerine, ruhlarına sığınacakları tanrıları yaratmışlardır. Bu, insan yaşamında tıpkı barınmak için ev yapmak kadar doğal ve yaşamsal bir durumdur. Nietzsche'nin, "yaşamın dini" dediği durum tam da budur. Olimpos tanrılarını yaratma eylemini, barınma eyleminden ayıran durum ise hayal kurmaktır ve Nietzscheci paradigmada bunun karşılığı sanattır. Nietzsche'nin, sanatın ilk varolduğu an dediği düş kurma edimi sayesinde yaşamı olumlayan bir içgüdü olarak onu katlanılabilir hale getirmekte, meşru kılmaktadır.

Antik Yunan insanı, yaşamına yardımcı olması, hayatı katlanılabilir kılması için sanatı kendisine araç kılmış ve kendi varoluş özelliklerini, düş ve imge yoluyla Olimpos evreninin bu antropomorfik tanrılarında somutlamıştır. Bu anlamıyla bakıldığında, “*Helen istencini bir aynada yansıtan Olimpos evreni*”, (Nietzsche, 2014: 29) Antik Yunan insanının, varoluşun acısını ve seçeneksizliğini sevince dönüştürdüğü bir yeniden yaratım; korku ve çaresizlik ile kendisi arasında düşsel olarak tasarladığı teolojik bir evrendir. Madem insan yaşamı Silenos’un söylediği gibi, doğum ve ölüm arasında acıyla dolu trajik bir yoldur, o halde doğum ve ölüm arasına bir üçüncü yol inşa edilmelidir. Üçüncü yol, orta dünya, yani Olimpos evrenidir. Bu evren, insanın ölümle arasına çektiği bir tür perde; yaşamı yaşanabilir kılacak ışıklı bir orta dünyadır. Varoluşun bilinmezliği ve dehşeti bu perde ile gizlenir. Yaşamın üstesinden gelmenin bu biçimi, öznenin ruhunu nesneye, başka varlıklara yansıtması eylemi olarak (animist düşünceye hayat verdiği gibi) mitos düşüncesinin oluşmasına da nedendir. Bu evrende mitolojinin bu antropomorfik tanrıları tıpkı insanlar gibi doğar, yaşar ve acı çeker. Her türlü oluş insanla birlikte gerçekleşir ve böylece insan yaşamına bir ışık olarak, onun varoluşuna meşruiyet kazandırır.

“Yunanlı, varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu: yaşayabilmek için, bunların önüne, Olympos’taki parlak düş ürününü koyması gerekiyordu... [Böylece] orman tanrısının, mitsel ibretleriyle birlikte tüm o felsefesi Yunanlılar tarafından, Olymposluların o sanatsal orta dünyası aracılığıyla sürekli yeniden aşıyor; her halükarda perdeleniyor ve gözlerden siliniyordu.” (Nietzsche, 2010: 28).

Bu durumda varlık sorunu, artık bir sorun olmaktan çıkar ve yaşamın olumlanmasına doğru evrilir. Nietzsche’ye göre, “*oluş budur*” ve bu durum tıpkı, “*dikenli bir çalıdan gülün çıkışına*” (Nietzsche, 2014: 29) benzemektedir. Bu antropomorfik tanrıların yaşamı ışıtan aydınlığından mahrum kalmak istemeyen Antik Yunan insanı için Silenos’un seçeneği de bu anlamıyla başkalaşıma uğrar: “*Onun için en kötü olan şey hemen ölmektir*” (Nietzsche, 2014: 29) artık.

Oysa salt Silenos’un anlatısına bağlı kalınırsa, bu dünyaya gelmiş olmak büyük bir sorun, kusur ve suçtur. Yunanlıların trajik çağının felsefi düzlemini okuyan Nietzsche’ye göre, Heraklitos hariç, trajik çağın bütün filozofları, özellikle

Anaksimandros ve trajik çağdan sonraki filozoflar, özellikle Sokrates, Platon, Aristoteles, varlık sorununu Silenos'un bu kıssası çerçevesinde ele alarak, varlığı bir sorun, suç ve kusur olarak görmüşlerdir. (Nietzsche, 2010: 43-89).

“Şimdiye dek uzunca bir süre varoluşun anlamını, varoluşu hatalı veya kabahatli bir şeymiş, doğrulanması gereken bir yanlışmış gibi ortaya koyarak aradılar. Yaşamı yorumlamak için bir tanrıya ihtiyaç vardı. Yaşamı suçlamaya ihtiyaç vardı, ki böylece kurtarılınsın, kurtarılınsın ki doğrulansın. Varoluşa değer biçiliyordu ama hep huzursuz vicdanın bakış noktasına yerleşilerek. Felsefenin bütün saygınlığını lekeleyen hristiyan esini budur işte.” (Deleuze, 2016: 32).

Deleuze'un hristiyanlık esini dediği şey, felsefi düzlemde varlığın trajik kaderine terk edilmesi ve dolayısıyla yaşamın yadsınması ya da Aristotelesçi düzlemde söyleyecek olursak, yaşamın kaderci ve tevekkülcü bir düzlemde algılanmasıdır. Nietzsche, *“felsefenin tanrıbilimci kanıyla kirlendiğini”* (Nietzsche, 2003a: 9) söylediğinde, Hristiyanlıktan önce, Hristiyanlığın en önemli esini olan Sokrat, Platon ve Aristoteles'in, varlığın anlamını oluşun kendi dinamiği içinde değil öte dünyada arayan ideal gerçeklik düşüncesiyle tartışıyordu. Bu, Silenosçu anlamda, varlığı varoluşun çaresizliğine hapsetmek demektir. Varoluşun çaresizliği içinde kalan insan acı çekeceği için, bu durum yaşama isteğini sağlayan duyguların karşıtı bir duyguya yol açacak ve kişi yaşama isteğini yitirecektir. Ama bu acı bilinci, Nietzsche'ye göre daha vahim bir durumun tetikleyicisidir:

“Ama daha da önemli bir açı var (...) Acıma, gelişmenin yarasını (...) büyük çapta etkisiz kılar (...) yaşamın kendisine karamsar, sorunsal bir görünüm verir. Acımaya bir erdem demeye kadar vardırılmıştır iş. Daha da ileri gidilmiş, acıma, erdem ta kendisi, bütün erdemlerin temeli ve kaynağı kılınmıştır (...) Bu, kalkanına yaşamın yadsınmasını kazınmış bir felsefenin bakış açısıyla yapılmıştır.” (Nietzsche, 2003a: 8).

Nietzsche'ye göre, “hristiyanlığa acımanın dini” denmesinin nedeni budur. Doğanın kendi denklemi içinde baştan beri varolan sonsuz döngü, rasyonalist aklın müdahalesiyle yıkılmış ve varoluş, başlangıç ve son ya da öte dünya teorisi üzerine yükselmeye başlamıştır. Rasyonalist aklın diyalektiğine göre varoluş doğum ve ölüm arasında kaçınılmaz son, insan da bu başlangıç ve son arasına sıkışmış çaresiz varlıktır. Buna göre mutlu bir sona ulaşmak için insanın tek amacı erdem gibi ahlaki yükümlülüklerle hareket etmek olmalıdır. Oysa Nietzsche'ye göre biri diğerinden

doğmamıştır, ikisi birlikte vardır; doğum ve ölüm birlikte içiçe ve daimidir, biri diğerinin karşıtı olmadığı gibi tamamlayıcısıdır. Aksini düşünmek insanı mutsuzluğa ve yıkıma götüren metafizik bir durumdur. Trajik, bu yüzden kendini acı kültürü üzerine var etmeye başlar Nietzscheci paradigmaya göre. Bu yüzden, “*Aristoteles acımayı hastalıklı ve tehlikeli bir durum olarak gördü, arada sırada bir arındırıcıyla giderilmesi doğru olacak bir durum: trajediyi de bir arındırıcı olarak aldı.*” (Nietzsche, 2003a: 8).

Katarsise uğrayıp arınan elbette ruhtur. Tragedyanın psikolojik bir sağaltım olarak ele alınması ruhun önemsenip bedenın önemsizleşmesidir Nietzsche’ye göre. Sokrat’la başlayan bu felsefi olgu, Hristiyanlıkla doruk noktasını yaşar. Hristiyanlık, bedeni yok etmek ya da önemsizleştirmek için ruhu yaratmıştır. Önemli olan bedenin burada, bu dünyada varoluşu değil, ruhun başka bir yerde, öte dünyada varoluşudur. Gerçeklik burada değil, öte dünyadadır. Bu nedenle bedenin bir önemi yoktur ve yaşam anlamsızdır.

“Hristiyanlık, en başından itibaren, temelde ve bütünüyle, sadece öğrenilen, saklanan ve ‘bir başka’ veya ‘daha iyi’ bir yaşam inancıyla süslenen, yaşama karşı bir yaşamdan tiksinti ve bıkkınlık olmuştur. ‘Dünya’dan nefret, duyguların lanetlenmesi, güzelliğe ve şehvete karşı korku, bir başka dünya fikri, bu dünyayı daha fazla karalamak niyetiyle ortaya atılmış, aslında hiçliğe, sona, mezara karşı duyulan özlemdir.” (Nietzsche, 2012: 29).

Hristiyanlık ve onun felsefi düzlemi olan Sokratçı, Platoncu, Aristotelesçi anlayışın varlık kavramını bir sorunsal haline getirmesiyle, trajik olanla birlikte tragedyanın da ekseni değişir. Varlık ve beden olumsuzlanır, ruh ve tin olumlanır. Bu, felsefi anlamda gerçeklik ve ideal ayrımı, toplumsal anlamda yaşamın olumsuzlanması ve varoluşun kötümserliğidir. Nietzsche’nin Dionysos felsefesinde bulduğu töz, varlığın ve varoluşun bu düzlemde ele alınmasının anti tezidir.

“Yok oluşun olumlanması – ki Dionysosca bir felsefenin can alıcı noktasıdır – ‘varlık’ kavramını kökünden yadsıyarak oluşa evet deyiş: (...) ‘Bengi dönüş’ öğretisi, yani sınır tanımadan, sonsuza dek her şeyin durmadan yok olup yeniden doğması...” (Nietzsche, 2011b: 56).

Sürekli bir oluş durumuyla karşı karşıyadır insanoğlu. Dolayısıyla aslında varolan tek şey varoluşun sonsuzluğudur. Nietzsche'nin bu düşünsel duruma erişmesinde Heraklitosçu düşüncenin izleri görülür:

“Herakleitos dünyaların ikiliğini reddetti, “bizzat varlığı reddetti”. Dahası oluşu bir olumlama yaptı. Oysa oluşu bir olumlama yapmanın neyi ifade ettiğini anlamak için uzun süre düşünmek gerekiyor. Kuşkusuz öncelikle şu demek: Sadece oluş vardır. Bu da şüphesiz oluşu olumlamak demek. Ancak aynı zamanda oluşun varlığı da olumlanır, oluş varlığı olumlar veya varlık oluşta olumlanır. Herakleitos'un şifre gibi iki düşüncesi var: İlki, varlık olmadığından her şey oluştur; ikincisi bunu izler, varlık, oluş olarak oluşun varlığıdır.” (Deleuze, 2016: 40).

Nietzsche'nin Dionysos'a baktığında gördüğü şey tam da budur. Dionysos (bir kere) ölmüş ve yok olmuştur ama her mevsim dönümünde yeniden varolmaktadır. Bu yüzden de aslında hiç yok olmamakta, sürekli yeniden oluşmaktadır. Onun bu hali yaşamı, varoluşun acısını bütünüyle olumlamak üzerine kuruludur. Bu nedenle Antik Yunan insanı pek de seçenezsiz değildir. Çünkü Dionysos'un yeniden varoluşu, ritüeller kanalıyla hayata tekrar dönüşü bir bengi dönüştür.

“Bizim kavramamız gereken, Dionysos'un yeniden doğuşu üstünedir. Çünkü ortaya çıkmakta olan Dionysos'da Epoplaların gürleyen sevinci çınlamaktadır. Bu umudun içinde, parçalanarak bireylere bölünen evrenin yüzünde sonu gelmez acılara gömülen Dionysos'u bir daha doğurabileceğini duyunca ilk kez sevinen, Demeter aracılığıyla görünür duruma gelmiş olaya benzer.” (Nietzsche, 2014: 68).

Bu sonsuz döngü salt Dionysos'la sınırlı değil, bir bütün olarak ritüellerin doğasında olan bir durumdur. Mitosların dramatik yansıması olarak ritüeller bir döngü içinde yeniden varolmaktadır. Sonlu değil sonsuz, kesintili değil süreklidir. Nietzsche'nin Antikite'de gördüğü, insanın doğayla tam bir bütünlük içinde, onunla birlikte yeniden varolduğu, aslında hiç ölmediği ve ölmeyeceği; acının, sonsuz devinim içinde kendini sağaltarak yaşamı olumlayıcı bir kanıksamayla süreceğidir. Buradaki yaşamı olumlama, elbette acının mutluluk verici bir durum olduğu anlamına gelmez. Varoluşun trajikliği kanıksandığı için, bu, insanlara (artık) acı verici bir durum olarak gelmez. Yaşamın trajikliği istenç düzleminde olumlanmış ve içselleşmiştir. Bu nedenle negatif anlamda kötümser değil, neşe vericidir.

*“Tragedyanın Doğuşu’nda Dionysos, üzerine basa basa **olumlu** ve **olumlayıcı** bir tanrı olarak gösterilir. Acıyı üstün ve benliküstü bir zevke dönüştürmekten memnun olmaz, acıyı olumlar ve birisinin zevki yapar. İşte bu yüzden de Dionysos kökensel varlıkta erimekten veya asal bir temelde çokluyu emmekten ziyade bizzat çoklu olumlamaya **dönüşür**. **Büyümenin** acılarını olumlar; üstelik bireyselleştirmenin acılarını yeniden üretmediğinden dolayı da yaşamı olumlayan tanrıdır...”* (Deleuze, 2016: 23-24).

Burada karşımıza tam da Dionysos’un tamamlayıcısı, acıyı olumlama eyleminin ya da trajik çaresizliğin perdesi, mayası olan Apollon çıkar. Yukarıda bahsettiğimiz, doğum ve ölüm arasındaki aşırı uç doğal bir içgüdüyle dengelenir savının cisimleştiği tanrı Apollon’dur. Uyumun ve ölçünün tanrısı olarak beliren Apollon, bu iki aşırı ucun arasındaki orta dünyadır ve Nietzsche’nin de belirttiği gibi, *“Olimpos evreninin atasıdır.”* (Nietzsche, 2014: 27). Antik Yunan insanı varoluşun çaresizliğine çözüm bulmak için düş kurdu ve kendilerine Olimpos tanrılarını yarattı. İşte Apollon, o tanrılara; onları tasarlayan bu düşlere biçim verendir. O, bu düşsel tasarımların tanrısıdır. Bir anlamıyla, düş, Antik Yunan insanının gerçeklikle oynadığı bir oyunken, Apollon da tıpkı bir heykeltraş gibi, bu düşle oynayan, onu şekillendirendir.

“Apollon bu arada hangi bağlamda sanat tanrısı konumuna getirildi? Düşsel tasarımların tanrısı olması bağlamında. O her şeyiyle ‘görünendir’: kendini bütünüyle aydınlıkta gösteren, güneş ve ışık tanrısıdır. ‘Güzellik’ özelliğidir. (...) Düş dünyasının güzel görünümü de onun alanına girer.” (Nietzsche, 2011a: 36).

Nietzsche’nin istenç dediği durum, düşlerin biçimsel özellik kazandığı Apolloncu bu aşamada devreye girmektedir. Çünkü aynı zamanda bir güneş ve ışık tanrısı olan Apollon, Olimpos evreninden yansıyan ışıyla Antik Yunan insanını aydınlatır ve onlara yaşama sevinci sağlar. Daha doğrusu şudur; Apollon, Antik Yunan insanının korkularını ve çaresizliklerini gizledikleri mistik bir perdedir. Nietzsche’nin, Schopenhauer’dan ödünç aldığı kavramla söyleyecek olursak, *“Maja’nın örtüsü içindeki insan”*dır. Maya, bir yanılsama dünyasıdır ama insanın yaşaması için bu yanılsamalı gerçekliğe ihtiyacı vardır. Buradaki yanılsama iki türdür. İlki, hayali bir tasarım anlamında; ikincisi, insanın içine saklandığı örtünün bir ışık olarak yansımaları, gözleri kamaştırması anlamında. Yaşamın zalim yanlarını gören insan, bunu bir ışık perdesiyle örter ve kendini, Apollon olarak tasarladığı bu ışık perdesinde saklar. O ışıklı cisim

Apollon olarak görünür kılınır. Apollon, insanın düş olarak yaratıp onun ışıklı perdesinin altına sakladığı tasarıları kendine özgü bir biçimde görünür kılar. Nietzsche'nin, "*principium individuationis*" dediği insanın özne olma ya da bireyleşme durumu, Apolloncu bu görüntüyle gerçekleşir.

"Bu görünüş aracılığıyla aydınlık yansımalar içinde karşımıza çıkan söylencelerin içine sokuluruz... Işık olaylarıyla bağlantı içinde bulunan olayı, birdenbire görürüz. Güneşin gözümlüğün içine geleceği biçimde güçlü bir deneme yapar da kamaşan gözlerimizi öte yana çevirirsek, gözlerimizin önünde koyu renkli beneklerin belirdiğini görürüz (...) işte bunlar maskenin Apollonca olan nesneleri, doğanın korkunçluğu ve özü içine işleyen bir bakışın gerekli olaylarıdır." (Nietzsche, 2014: 59).

Apollon'un Olimpos evreninin atası olmasının nedeni budur. Bu yüzden, onların ışığından mahrum kalmak Antik Yunan insanının tercih edebileceği bir durum değildir. Onların varlığı, yaşam için bir nedendir ve Silenos'un imlediği gibi, insan için en iyi şey artık bir an önce ölmek değildir. Dionysos ve Apollon arasında karşıtımış ya da diyalektiğin bir sonucuymuş gibi görünen bu ikili durum, Deleuze'un "çoklu olumlama", Nietzsche'nin "temel bir" dediği bir durumdur ve Antik Yunan dünyasının yapısında doğal olarak gelişen, sanatçının eli değmeksizin kendiliğinden oluşur. Nietzsche'nin bu düalist varoluşta gördüğü şey düş ve esrime. Apollon düşü temsil ederken, Dionysos esrimeyi temsil etmektedir. İşte bu iki unsur, "*Helen istencinin zirvede olduğu Attika Tragedyası denilen sanat yapıtı adına kaynaşmış üslup farklılıklarını simgelerler.*" (Nietzsche, 2011a: 57).

Helen istencinin zirvesini ya da "temel bir"ın asal doğasını oluşturan Dionysosça esrime hali, kendini Apolloncu düş kurma ile somutlar. Bir anlamıyla Dionysosçu varoluş, sürekli bir oluş hali ya da "gerçek-oluş" iken, Apolloncu durum, sürekli oluş halinin görünen kısmıdır. "*Biz,*" der Nietzsche, "*görünüştü zaman, uzam, nedensellik -ilkeleri- içinde sürekli bir oluş, gerçek bir yok oluş olarak algılamalıyız. Çünkü bütün bunları görünüş içinde kavrar, ondan oluştururuz.*" (Nietzsche, 2014: 32).

Görünüş içinde kavranan şey, esrime ve düşün, oluş ve yok oluşun "temel bir" içinde, çokluk düzleminde varolmasıdır. Bu teorik düzlemin pratik karşılığını Raffaello'nun "Transfiguration" tablosuyla örnekler Nietzsche. (Nietzsche, 2010: 31).

İsa'nın üç havarisiyle birlikte çıktığı bir dağda Musa ve İlyas peygamberlerle karşılaşp başkalaştığının anlatıldığı bir İncil hikayesini konu alan bu resimde Nietzsche dinsel bir hikayeden ziyade esrîklik ve düşün bir arada olduğu döngüsel bir oluş, Deleuzecü anlamda söyleyecek olursak, çoklu olumlama görür. Tablo ikiye bölünüp incelendiğinde, alt kısımda varoluşun acımasızlığı ile kendinden geçen trajik insanın çaresizliği, üst kısımda Apollonik kurtarıcılık ve onun aydınlığından söz edilir. Bu, Dionysoscü trajik acı ve Apolloncü ışığın “temel bir” içinde uyumlu görünümüdür.

Bu çerçevelerden bakıldığında Nietzscheci paradigma bize doğal olanın dengesinin nerelerde nasıl bozulduğunu, varlığın olumsuzlanarak trajik olan durumun nasıl kötümser bir düzleme indirgendiğini ve esasen bütün bunların doğal yansımaları olarak (ve elbette bağlamımız tragedyaya olduğuna göre de) müziğin ruhundan doğan tragedyanın, felsefî ve estetik düzlemde nasıl öldüğünü işaret eder. Şimdi işte tragedyanın nerelerde nasıl başkalaştığına, ekseninin hangi noktalarda, kimler tarafından kaydırıldığına bakabilir ve çalışmanın derinliklerine doğru yol alabiliriz.

II. BÖLÜM: NIETZSCHE’NİN TRAGEDYA ANLAYIŞI

II. BÖLÜM: NİETZSCHE’NİN TRAGEDYA ANLAYIŞI

II. 1. Tragedyanın Soykütüğü: Mitos ve Ritüeller

Tragedyanın soy kütüğünü araştırdığımızda kendimizi kaçınılmaz olarak tiyatronun ilksel özünün içinde buluruz. Bunu tersten de söyleyebiliriz; tiyatronun soy kütüğünü araştırdığımızda, tragedyanın nasıl doğduğunu da keşfetmiş oluruz. Bu amprik savı biraz daha parçalarsak eğer şunları söyleyebiliriz: Tragedyanın nerden ve nasıl doğduğunu incelemeye başladığımızda, ilk olarak ritüellerle karşı karşıya gelir, bu ritüellerin niye yapıldığının peşine düştüğümüzde mitosları keşfeder ve sonrasında, bu mitosların, hayatı, doğayı, varoluşu anlamlı kılabilmek için insanların yarattığı masalsı, büyülü bir dünya olduğunu anlarız. Sonra, parçaladığımız bu amprik savı birleştirdiğimizde ise, mitosların bu ritüeller aracılığıyla tekrar canlandırıldığını ve her canlandırılıştaki insanın hayatla ve doğayla yeniden ve yeniden bütünleştiğini fark ederiz.

Tragedyanın soy kütüğüne ilişkin tüm araştırmalar, tiyatronun doğumuna ilişkin araştırmaların tarihine içkindir ve tiyatronun doğuşuyla tragedyanın doğuşu aynı izlek üzerinde yürümektedir. Soru ister “tragedya nasıl doğdu?”, isterse “tiyatro nasıl doğdu?” olsun, aynı yere yönelinecektir.

Belli başlı bütün temel kaynakların ortak olduğu konu, Tragedya’nın Antik Yunan’da İ.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda Dionysos adına yapılan törenlerde söylenen Dithyrambos şarkılarından türeyen (ya da türediği varsayılan), *tragos* ve *aoide* sözcüklerinden oluşmuş *keçi şarkısı* olduğudur.¹⁰ Bu şarkıları (ilahi demek daha doğru) söyleyen koro, aynı zamanda Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığına girerek şarkılarını dansla da süslemiş ve bu şarkılar zamanla belli kalıplara bürünerek şiirsel yazı haline gelmiştir. Daha sonra bu şarkılara yanıt veren de eklenince, bugün adına

¹⁰ “Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithyrambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır.” (Şener, 2006: 16). Özdemir Nutku da benzer içerikte bir tanım yapmaktadır: “Tragedya, Yunanca *tragoidia* sözcüğünden gelir; *tragos* keçi, *oiddia* ise ezgi anlamındadır. Böylece, tragedy, “keçi ezgisi” anlamındadır. Çünkü Diyonizos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. İlk başlarda koro satirlerin görünümüne giriyordu. İlk dönemlerde korodaki oyuncular teke derileri (*tragoi*) giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü de *tragos* ezgilerinden doğdu.” (Nutku, 2001: 34).

diyalog dediğimiz durumun zemini oluşmuştur. İşte bu, tragedyanın kökenidir. Bu elbette Aristoteles'in tek cümlelik tarifinin (görece) uzun izahıdır; kökeninde doğaçlamanın olduğu tragedyanın geçmişi dithrambos şarkılarına kadar uzanır. (Aristoteles, 2007: 14).

Bu bize, mitos ve ritüellerin İ.Ö 7. ve 6. yüzyılda aldığı şekli tarif eder ama tragedyanın soy kütüğü nedir sorusunun cevabı bu değildir. Kaldı ki tanımın bu içeriği, ekseni ve edindiği bağlam, bu çalışma kapsamında, Nietzsche düzleminde zaten tartışılacak bir olgudur. Buradaki tragedya vurgusu, bize onun (ve tiyatronun) ontolojik doğasına bakmamız gerektiğini işaret eder. Esasen çubuğun bükülmesi gerektiği yer, Nietzsche'nin, *“Apollonculuk ve onun karşıtı olan Dionysosçuluk, sanatın yaratıcı gücü olarak doğadan, sanatçının eli değmeden, yardımı dokunmadan, kendiliğinden çıkar ortaya”* (Nietzsche, 2014: 23) dediği tözsel durumdur.

Bu saptamayla yüzümüzü döneceğimiz ilk yer, ritüelistik törenlerdir. Ama insanın varoluşunun dayanılmaz korkunçluğuna ve bu trajik korkunçluğu bertaraf edebilmek için yaratılmış mitoslara baktığımızda, hem bu ritüellerin nedenlerini ve hem de tragedyanın ontolojik yönünü anlamış oluruz. Eğer insan için *“en iyi şey hiç doğmamış olması ve ikinci en iyi şey de bir an önce ölmesi”* ise, bu trajik durumla mücadele edebilmesi için insanın mitoslara ve bu mitosları yaşamının her alanında bir ritüel olarak var etmeye, yeniden yaratmaya, onlarla birlikte varolmaya ihtiyacı vardır. Nietzsche'nin ünlü Silenos kıssasını bağladığı yer de tam burasıdır:

“Grekler varoluşun korkularını da korkunçluklarını da tanımış, sezmiş. Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olimpos'a özgü düş kurmanın doğuşunu gerçekleştirmek gerekiyordu... Grekler, yaşayabilmek için pek derin gereksemeyle, bu tanrıları yaratmışlardır.” (Nietzsche, 2014: 28).

Tragedyanın ontolojik doğasını işte bu yüzden mitoslar oluşturmaktadır. Çünkü mitoslar, *“insanın kendi ruhunu, hayatını eşyaya, tabiata aksettirmesinden, başka deyimle özneyi nesnede görmesinden ibaret olan bir düşünce tarzıdır”* (Ülken, 2008: 14) ve bu durum doğanın insana dayattığı bir zorunluluğun ürünüdür. Mircea Eliade bu konuda daha radikal düşünmektedir. Ona bakılırsa insan, iki ayak üstüne kalktığı oryantasyon döneminden beri, sınırsız, meçhul, tehditkar bir boşluğa ve kaosa karşı ilk

zihinsel düzenlemesini mitoslar sayesinde sağlamıştır. (Eliade, 2015: 17). Bu, mitlerin ortaya çıkma nedenlerinin altını özenle çizen bir tariftir. Kaotik, bilinemez ve karanlık bir dünya karşısında insanın yaşama tutunabilme çabası düşsel öykü olarak, bu düşsel öyküler de dinsel ayin olarak tezahür eder. Mircea Eliade bu tarifi mitosun ritüellerle dolayımını da içeren bir tanımda toplar:

“İlkel uygarlıklarda, mitin vazgeçilmez bir işlevi vardır: İnanışları dile getirir, belirgin kılar ve düzene koyar; ahlak ilkelerini savunur ve onları zorla kabul ettirir; rite ilişkin törenlerin etkililiğini kesin olarak sağlamayı üstlenir ve insanın uyması için yarar sağlayıcı kurallar sunar. Demek ki mit, insan uygarlığının temel bir öğesidir; boş bir olaylar dizisi değildir, tersine sürekli başvurulacak olan yaşayan bir gerçekliktir; soyut bir kuram ya da imgeler gösterisi değil ama, ilkel dinin ve pratik bilginin gerçek bir düzenlemesidir.” (Eliade, 2001: 29-30).

Bu anlamıyla bakıldığında, ritüellerin mitosların oyun hali olduğunu, ritüelleri mitosların var ettiğini ve ritüelden de drama doğru bir devinim olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden, tiyatro üzerine yazılmış tüm kaynaklarda bir ortaklaşma bulunmaktadır: kolektif bir düzenleme içinde gerçekleşen, doğayı anlamanın, anlamlandırmanın ve onunla yeniden bütünleşmenin gerçekleştiği ritüelistik bir eylemlilik süreci. Yukarıda da vurguladığımız gibi bu bize tragedyanın kökenini de işaret etmektedir ve bu durum, kuşkusuz, insanın doğayla girdiği ilişkinin bir sonucudur.

“Tüm sanatlar başlangıçta zorunlu bir gereksinmeden doğmuşlardır. Sanat, insanın yaşam kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımasına yardım etmiştir. Sanat, ilkel toplumlarda doğanın gizemli görünen güçlerini etkilemeğe yaramıştır. Sanat, kolektif bir coşku yaratarak insanı çalışmaya yöneltmiş, onu eğitmiş, işine tad katmıştır... İlkelerde sanat yaşamın süsü değil, kendidir. Yaşama ışık tutar, onu güçlendirir.” (Şener, 2005: 24).

Yaşamsal bir gereklilik olarak ortaya çıkan sanatla buluşma, avcının avlayacağı hayvanı taklidiyle başlayan ve avlandıktan sonra köyüne dönüp bunu nasıl gerçekleştirdiğini diğerlerine anlattığı eylemlilik olarak gerçekleşir. Bu anlamıyla, ilkel insanın bu toplumsal varoluşunda karşımıza çıkan ilk öge salt taklittir. Bu eylemlilik içinde seyredenlerin de bu gösteriye ya dans ederek ya da el çırparak katılım gerçekleştirmesiyle gösterinin kolektif bir etkinliğe dönüşmesi, tiyatronun doğumuna

ilişkin anlatılan örneklerin en bilinenidir.¹¹ Bu ilk aşama henüz büyüünün devreye girmediği ve dolayısıyla henüz bir ritüelistik varoluştan söz edemeyeceğimiz; bir başka deyişle, insanın henüz varoluşsal bir paradigmanın içinde olmadığı, doğayla yalnızca bir anlam ilişkisi kurmaya çalıştığı aşamadır. Salt taklit, ilksel düzlemde doğada olanı yansıtmadır. Bir sonraki düzlemi ise doğanın devasılığı, bilinmezliği ve insanın bu dünya karşısındaki çaresizliği oluşturur. Doğa ve toplumsal yaşam ilk insan için bilinmezliklerle dolu korkutucu bir alandır. Böylesi bilinemez ve korkutucu bir alanda varlık zemini kazanmaya çalışan insanın ikinci adımı onunla ruhsal bir bütünlük yakalamaya çalışmak; aynı anlama gelmek üzere, kontrol edemediği olaylar ve kendi dışındaki dünya ile duygu ortaklığı sağlama arzusudur. Bu aşama, büyüünün devreye girdiği aşamadır. Zira doğaya ait güçler, yerini artık doğaüstü güçlere; bilinemezliğe bırakmıştır. Büyü bu noktada insanla doğa arasında ruhsal bir ilişki yaratarak onu anlamlandırmaya evrilir. Salt taklit, büyüünün devreye girmesiyle, belirgin bir amacın taklidine dönüşmüştür artık.

“Şöyle bir inanç gelişmiştir artık ilkel insanda: Avlanacak hayvanlar; sonra onların öldürülüşleri taklit edilirse, çok hayvanla karşılaşılır, av da başarılı geçer... Bu çeşit büyüünün yararlı bir amacı var: Doğaya yön vermek, doğayı istediği yana çekmeye çalışmak. İnsanoğlu avcılıktan çiftçiliğe geçince, yağmur ya da güneş için yapılan büyüler, ‘dua’lara yöneliyor.” (Fuat, 1984: 15).

Büyüyle amaçlanan, çoğunlukla olması istenilen şeydir ve olması istenen ne ise, onu büyü yoluyla yansılayarak doğayı etkileyebileceğine inanmaya başlamıştır ilk insan. Böylece dış dünya ve onun bilinemezliği (ya da korkutuculuğu) taklit ile yeniden üretilerek, ruhun eşyaya, öznenin nesneye aksettirildiği doğayla etkileşim süreci başlar. Taklidin içine amaç girmiştir. Bu andan itibaren taklit artık ritüelistik bir oluş halidir. Bu da bizi tragedyanın ya da tiyatronun doğumuna ilişkin bilinen bir başka en yaygın

¹¹ Mircea Eliade bu durumu mitlerin başlıca işlevi olarak tanımlar. Ona göre, “mitin başlıca işlevi, bütün ritlerin ve bütün anlamlı insan etkinliklerinin (beslenme ya da evlilik olduğu kadar çalışma, eğitim, sanat ya da bilgelik de) örnek oluşturacak modellerini ortaya koymaktır. Bu görüş, arkaik ve geleneksel toplum insanının anlaşılmasında hiç de önemsiz değildir.” (Eliade, 2001: 18). Mehmet Fuat bu durumu tematik düzlemde takip ederek örnekler: “İnsan avcılıkla başlıyor. Bir açıklıkta avlanıyorsa, ister istemez avlayacağı hayvanın biçimine girecek, hareketlerini taklit edecek... Sonra bağlı olduğu topluluğa (dönüp) hayvanın derisini sırtına alıp hem av, hem acı oluyor, başlıyor oynayarak anlatmaya. Bu tiyatronun başlangıcı, ama daha büyü, bilinmeyen güçlere inanmakm, din yok ortada.” (Fuat, 1984: 15). Borinislav Malinowski, yiyeceklerin komüniona ayın biçiminde sunulduğu böylesi durumların henüz dinsel bir durum olarak değerlendirilmeyeceğini ama bu biçimin, dinsel davranışın arka planına ışık tutacağını belirtir. (Malinowski, 1990: 32).

sonuca ulaştırır: Tragedya, insanların doğayla bütünleşme ya da kendi yaşamlarını etkileyen doğa olayları üzerinde denetim kurmanın aracı olarak doğmuştur. Bu istencin aracı olarak müziği ve taklidi kullanan ilk insan artık doğaya ait tanrıları da yaratmıştır ve tanrıların maskelerini giyip koral ezgiler söyleyerek kendi yaşamlarını etkileyen doğa olaylarını etkilemeye, belirlemeye çalışmıştır. Tragedyanın vazgeçilmez unsurları olan müzik, dans ve taklit, ritüellerin vazgeçilmez araçlarıdır artık. Gelişen süreç içinde de *“mitler çoğunlukla, törenlerin kutsadığı ya da etkilemeyi umduğu doğaüstü güçlerin temsilcilerini içer[miştir.]”* (Brocket, 2000: 16).

Animizme özgü bu varoluş, ilk insanın doğa olaylarına alegorik yaklaşmasını besleyen bir muhteva taşır ve karşılığını, yinelenen doğa olaylarının ruhları ve kişilikleri olduğu inancında ve sonradan tapınma nesneleri olarak tanrılara dönüşmekte bulur. Özellikle mevsimlik ritüeller olarak okuyacağımız belirli günlerde, bu tanrıları temsil ettiği düşünülen maskelere bürünülerek hem yeniden oluş yansılır, hem de zamansal döngünün devamı sağlanır. Mevsimlerin yenilenmesi, doğanın yeniden canlanması ve insanların bu gerçekliği taklit, büyü ve dans/oyun yoluyla kontrol etme istemleri çerçevesinden bakıldığında, tiyatronun (ya da tragedyanın) ritüellerden oluştuğu hususunda terminolojide bir homojenlik vardır. Homojenliğin kısmen bozuma uğradığı yer ise daha çok “hangi ritüellerden” oluştuğudur.

“Altın Dal” isimli eseriyle, bu konuda en etkili ve en kapsamlı çalışmayı yapan James Frazer, mevsimlerin değişmesini, tanrıların yeryüzündeki temsilcilerinin ölüp dirilmesi motifi ve bu ölüm dirim olaylarının yansınması törenleri ile açıklar. İtalya’nın bir orman köyünde her yıl tekrarlanan, bir rahip kralın, onun yerine geçmek isteyen bir başkası tarafından öldürülmesi ritüeli, Frazer’ın kalkış noktası olur. Ritüele göre, bu kutsal ormanda yetişen bir ağacı bekleyen rahip kral vardır ve bu kutsal ağaca ulaşmak isteyen kişi, ağacı bekleyen rahip kralı öldürmek zorundadır. Rahip krallığa aday olan kişi bu kralı öldürüp onun yerine geçer. Ta ki onu öldürüp yerine bir başkası geçene kadar. Bu ritüel Frazer’da ölüm, yeniden doğum üzerinden, yenilenme olgusu fikrini besler. (Frazer, 2004: 2, 243).

Frazer’a göre, içeriği açısından ritüelistik, biçim açısından ise dramatik olan bu ritüeller tragedyanın (ya da tiyatronun) kökenlerini oluşturmaktadır.

George Thomson ise, farklı bir biçimde ama Frazer’ın düşüncesine benzer bir içerikle, kökünde yer alan şeyin “erginlenme” törenleri olduğunu söyler. Onun, doğum-ölüm-yeniden doğum metaforu üzerinden tarif ettiği erginlenme, insanın olgunlaşmasının (yeniden doğmasının) yansılama törenleridir. Thomson’a göre bir çocuk erginlik dönemine geldiğinde çocuk olarak ölür ve bir yetişkin olarak tekrar doğar. Aynı ve paralel bir düzlemde, bir yetişkin de yaşlıya dönüşmektedir. Ölüm aşaması ise yaşlının en yüksek mertebe olan totem aşamasına girmesidir. Böylece Thomson için, *“Doğum ölümdür, ölümse doğum. Bunlar başsız sonsuz değişim sürecinin birbirini bütünleyen, birbirinden ayrılmaz yüzleridir.”* (Thomson, 2004: 113).

Bu noktada Frazer’ın görüşleriyle Thomson’ın görüşleri arasında bir koşutluk vardır. İkisi de ölüp dirilme ve yeniden doğuş algısı çerçevesinde hareket etmektedir.

Jane Harrison, Thomson ve Frazer’dan kısmen farklı bir yerde durmaktadır. Sevede Şener’e göre Harrison için de tiyatronun kökeninde doğanın ve mevsimlerin yenilenmesi için yapılan ritüeller bulunmaktadır fakat, *“Harrison ritüeldeki taklit ile özgün bir sanat dalı olarak gelişen tiyatrodaki taklitli oyunun öğelerini karşılaştırmış, böylece dramın ciddi ve oyunsu, gerçek ve düş ikilemine ışık tutmuştur.”* (Şener: 2005: 79-80) Harrison’ın gerçek ve düş olgusu, kendini “Daimonlar” aracılığıyla bulur. Platon’un, *“tanrılarla insanlar arasında bulunan, tanrılara insanların niyazlarını, insanlara da tanrıların buyruklarını ileten güç”* olarak tarif ettiği Daimonlar, bir nevi mistik güçtür. (Cevizci, 1999: 198). Harrison’a göre yılın belli dönemlerinde Daimonlar adına yapılan ritüellerin amacı, bu mistik gücün yeniden canlanmasıdır. Mistik öykülerin anlatıldığı bu törenlerde öyküleri yansılayan dansçılar olduğu ve bu dansçılara da “Dromenon” denildiğini belirtir Harrison. Dram ve Dromenon arasındaki etomolojik uyum, bizleri dramın/tiyatronun kökenleri açısından ikaz etmektedir.

1970’lerde yapılan bir araştırma, dramın kökleri konusunda bizleri Şaman törenlerine taşır. Özellikle Orta Asya ve Kuzey Amerika’da yapılan araştırmalardaki şamanlık olgusunun dramın kökenleri konusunda ciddi ip uçları sunduğunu savunan

araştırmacılara göre, bu törenlerdeki Ak Şaman, Kara Şaman'ın yerin dokuz kat altı ve üstüne çıkışını davul, efekt ve danslarla yansılamasına bakılırsa, müziği, efekti, hikayesi, dansı, çatışmasıyla bir bütün olarak oyun bulunmaktadır.

En yaygın, bugün daha çok benimsenmiş ve bizim bağlamsal çerçevemizi de oluşturan görüş ise, tragedyanın Dionysos adına yapılan ritüellerden doğduğudur.

Dionysos, bütün Antik Yunan tanrıları içinde varoluş itibarı ile belki de en trajik tanrıdır. Zeus'un kıskanç eşi Hera'nın bitmek bilmez öfkesine maruz kalmış olan Dionysos, yukarıda değinilen, doğum-ölüm-yeniden doğum metaforunun en somut göstergesi olması açısından da önemlidir.

Genellikle asma dallarıyla çevrili, başında sarmaşıktan bir çelenk, elinde thyrsos adı verilen, sarmaşık ve asma yapraklı uzun bir sopa ve elinde bir kadeh ile tasvir edilen Dionysos, Zeus ile Semele'nin çocuğudur. Hera'nın kışkırtmasıyla, Zeus'tan kendini tanrı olarak göstermesini isteyen Semele, Zeus'un şimşek ve yıldırımlarına maruz kalarak trajik bir sonla ölür ve ölürken karnındaki çocuğunu düşürür. Bu çocuk, *“mucizevi olarak orada biten sık yapraklı bir sarmaşığın yanmaktan koruduğu”* (Cömert, 2010: 71) Dionysos'tur. Zeus bu çocuğu görür ve onu alıp baldırında yeniden doğurur.

Mitosa göre Dionysos'un ilk ölümü ve yeniden doğumu böyle gerçekleşir. Dionysos tekrar doğmuştur fakat Hera'nın onu tekrar öldüreceğini düşünen/bilen Zeus, Dionysos'u bir keçiye dönüştürür ve koruması için Hermes'e verir. Hermes onu, nerede olduğu hala bilinmeyen ve muamma olma özelliğini koruyan, Nysa Dağı'na Nympha denilen perilerin arasına götürür. Dionysos'u burada yetiştiren bu perilerdir ve onu yetiştirenlerden biri de Silenos'tur. Dionysos burada üzümünden şarap yapmayı bulur. Mitos burada biraz farklılaşmaya başlar. Bir söylenceye göre, burada Hera'nın zulmünden kurtulamaz ve delirir. Delirdikten sonra da, nymphalardan, satyrlerden ve silenoslardan oluşan bir alayla dünyayı dolaşır ve her gittiği yere asmayı ve şarabı götürür. Azra Erhat'a göre bu alayda tamamı kadınlardan oluşan Bakkhalar da bulunmaktadır. Bunlar da tıpkı Dionysos gibi sarmaşık dallarına belenmiş, başlarında

asma dallarından çelenkle dolaşan, “geceleri dağda, bayırda, ormanlarda kendilerinden geçerek tanrıya karışan” kişilerdir. (Cömert, 2010: 73).

Diğer bir anlatıya göre ise Dionysos delirmemiş, onu ortadan kaldırmaya koşullu olan Hera’nın zulmüne maruz kalmıştır. Dionysos’u Nysa Dağı’nda bulan Hera, Titan’lar aracılığıyla Dionysos’u bu kez parçalara ayırarak öldürtmüş ve her bir parçasını başka yerlere gömmüştür. İşte aslında her mevsim dönümünde Dionysos adına yapılan ritüellerde Dionysos’un bu parçalarının birleştiği ve bu sayede yeniden dirildiği sembolize edilmektedir. J. Frazer’ın Altın Dal’da anlattığına bakılırsa, “*Dionysos’un kesilmiş kol ve bacakları, Zeus’un buyruğu üzerine Apollon tarafından birleştirilmişti[r.]*” (Frazer, 2004: 315). Thomson’a göre, Titan’ların paramparça ettiği Dionysos’un bedenleşmesi Bakkhalar tarafından temsil edilir ve “*Dionysos mitinde, ölümü bir yeniden diriliş izler.*” (Thomson, 2004: 157). Oscar Brocket da bu hususta Thomson’la aynı görüştedir:

“Dionysos satirler tarafından büyütüldükten sonra öldürüldü, parçalandı ve yeniden canlandı. Bir tanrı olarak verimlilik, şarap ve eğlence ile ortaklığı olmakla birlikte, yaşamında başından geçen olaylar onu daha önceki dinlerde bulunan yıl-ruhu, yani mevsimlerin döngüsü ve doğum, olgunluk, ölüm ve yeniden doğmanın yinelenen örüntüsü ile birleştirdi. Törenler boyunca Dionysos’a tapanlar, asal yaratıcı dürtü ile gizemci bir birliğin peşinde oldular. Daha yararlı bir düzeyde doğurganlığı canlandırmayı; baharın dönüşünü güvence altına almayı, hem insan varlıkların hem de toprağın ve büyük hasatların verimliliğini artırmayı gözetmişlerdi.” (Brocket, 2000: 29).

“Baharın dönüşünü güvence altına almayı” tasarlayan insanlar, döngüsel olarak bakıldığında, baharın gidişinin de acısını çeker. Neticede bu törenlerin ilk kalkış noktası acı, yas ve arınma/güçlenmedir; parçalanmış Dionysos’un trajik varoluşudur.¹² Bu anlamıyla, Dionysos’un parçalanması ile doğanın ve doğayla uyum içinde yaşayan insanın da parçalanıp dengesini yitirmesi arasında bir koşutluk vardır ve Antik Yunan

¹² Dionysos gibi parçalanma ve yeniden doğma ritüeli ekseninde gerçekleşen acı çekme, arınma ve güçlenme/yenilenme olgusu, neredeyse bütün ritüellerin ortak vurgusudur. Örneğin Mısır’da, kardeşi Set tarafından parçalanan Osiris adına her yıl düzenlenen Abydos açılış çekme oyunlarında, Osiris’in çektiği acı yansılır ve onun tekrar hayata dönüşü kutlanır. (Rosenberg, 2003: 171) ve (Fuat, 1984: 25). Bir ölme ve yeniden dirilme olmasa da, baharın gidişi ve tekrar gelişi (bu anlamıyla doğanın ölüp dirilmesi) ritüeli olarak Demeter, Persephone ve Mezopotamya’da kutlanan Dumuzzi-İnanna mitosuna da bu anlamıyla acı çekme, arınma ve güçlenme motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Hooke, 2002: 25-28).

toplumunda bu, kendini yas ve şenlik olarak gösterir. İlkin, parçalanmış (ve haliyle ölmüş) olan Dionysos'u acı ve yasla anarken kendinden geçer insanlar; *“Dionysos esrimesinde doğanın gücü en üst düzeye ulaşır; bireyleri yeniden birbirine bağlar ve onları kendilerine bir hissettirir... O [özne, birey] parçalanmışlığının bilincine varır ve kaybedilene duyduğu özlemde içini çeker.”* (Nietzsche, 2011a: 60-61).

Bu tıpkı, Dionysos'un Mısır'daki benzeri Osiris adına yapılan Abidos Acı Çekme törenlerine benzemektedir. Doğa her yerde aynı acı ve mutluluğu yaşamakta, doğayla birlikte insanlar da bunu kendi varoluşlarında hissetmektedir. Dionysos'un parçaları tekrar bir araya geldiğinde (ve haliyle tabiat yeniden uyandığında) bu kez eğlenceyle kendinden geçer insanlar. Birleşme bütünseldir;

“Tatlı bal dallardan damlar, toprağa parmak ucuyla dokunulduğunda kar beyazı süt fişkirir. Bu tamamen büyümlü bir dünyadır, doğa insanlarla uzlaşma şenliğini kutlamaktadır. Mitos, Apollon'un parçalanmış Dionysos'u yine bir bütün haline getirdiğini anlatır. Bu Apollon sayesinde yeniden yaratılmış, Asya'daki parçalanmışlıktan kurtarılmış Dionysos'tur.” (Nietzsche, 2011a: 40).

Nietzsche'ye bakılırsa bu törenlerde doğan ne yalnızca Dionysos, ne de doğadır. Orada aslında insanın da bir yeniden doğumu canlanmakta ve canlandırılmaktadır. İnsan ve doğa büyük bir uzlaşıya girerek tekrar ortaklaşmaktadır ve bu ortaklaşmayı sağlayan Dionysos'tur. Onun parçalanmış bedeni törende bir araya gelen insanlarda cisimleşmekte ve böylece doğanın varoluşu da insanla birlikte bütünlenmektedir.

Yapılan bütün törenlerin ortak amacı, yaşamın her koşulda yenilenmesi gerektiğini bildiren ölüm dirim motifleriyle bezeli olmasıdır. Eleusis Mystéria'lar bu etkinliklerin en bilinen ve en önemlilerinden biridir. Tabiatın öldüğü Şubat-Mart aylarında, Atina'nın dışındaki Eleusis kasabasında başlayıp, tabiatın yeniden dirilip toprağın yeniden bereketlendiği Eylül ayındaki büyük ritüele kadar devam eden bu törenler, Demeter'in Persephone ile kavuşması adına yapılan ritüelistik bir şenliktir.

Katılımcıların öncelikle nehre girip arınmalarıyla başlayan ritüel, daha sonra Demeter tapınaklarına kurbanların sunulması ve ilahiler okunmasıyla devam eder. Asıl

büyük törene hazırlık olan bu aşamayı, katılımcıların Eleusis’e, Demeter tapınağına doğru yürüyüşü izler. Bu, yol boyunca ilahilerin söylenip dansların edildiği bir aşamadır. Büyük tapınağa gelindiğinde şaraplar içilir ve burada, Hades’in Persephone’yi kaçırmayı, Demeter’in yasa bürünmesi, doğanın ölüp toprağın bereketinin kaçması ve Demeter kızıyla buluştuğunda toprağın yeniden dirilmesi yansılır.

Daha sonraki süreçlerde aynı etkinliklerin Dionysos adına yapıldığını görürüz. Eleusis Mysteria’larda toprağın yeniden dirilmesi nasıl Demeter ve Persephone’nin buluşması/bütünleşmesi üzerinden imleniyorsa, Dionysos adına yapılan ritüellerde de Titanlar tarafından parçalanan Dionysos’un bedenleşmesi Bakkhalar tarafından imlenmekte, Dionysos’un bedenleşmesiyle toprak yeniden dirilmektedir. Motif aynıdır; tanrısal bir gücün ölümü ve yeniden canlanması, bir anlamıyla da yaşam ve ölümün doğanın döngüsel bir düzlemi olduğu ve insanın buna hazırlanması gerektiğini merkeze alan tarımsal gelenektir yansılan. Motif aynı olduğu gibi, her iki yansılama törenlerinde yapılanlar da benzerdir ve hepsi Dionisyak biçimlerdedir.

“Yansılama törenindeki şarkı ve dansa, dansı yapan, şarkıyı söyleyen her kişi, ritmin hipnotik etkisi altında kendine özgü, bireysel olan gerçekliğin bilincinden herkesçe ortak, kolektif olan bilinçdışı fantazyaya dünyasına çekilir, o iç dünyadan eylem için taze güçle donanmış olarak geri dönerdi. Yansılmalı dinsel törenlerden gelişmiş olan şiir ve dans, büyümlü bir yoğunluk düzeyine yükseltilmiş konuşma ve harekettir.” (Thomson, 2004: 80).

Törene katılanları “hipnotik etki” altında kendinden geçiren ve belki de ritüelin büyümlü bir havada geçmesini sağlayan en önemli özelliklerin başında elbette müzik ya da törenlerde okunan ilahiler oluşturur. Adına Dithyrambos denilen bu ilahiler, Dionysos’u büyüten keçileri imleyen ve Dionysos’un doğum-ölüm-yeniden doğum mitosunu içeren koral ifadedir. Dionysos törenlerinin vazgeçilmez ögesi olan Dithyramboslar, katılımcıların ortak söylediği ilahi bir ezgi olarak bakılırsa, aslında bütün Antik Yunan ritüellerinin vazgeçilmez ögesi olarak karşımıza çıkar.

Buraya kadar anlatılanlara amaç, araç eksenlerinden bakılırsa, tragedyanın (ya da tiyatronun) doğuşunda hayatın içindeki insanın trajik varoluşuyla başa çıkabilme, bu varoluşuna yön verme, varoluşunu değiştirip dönüştürebilme ve böylece doğayla bütünleşme içinde olduğunu görürüz. Ritüeller bu bütünleşmenin vazgeçilmez aracını,

mitoslar tutkalını, müzik, dans ve taklit ise dram boyutunu oluşturmaktadır. Bu ritüelistik durum, insanın trajik varoluşunun katlanılabilirliğinin aracı işlevini görmektedir. Henüz bir sınıfın değil, bir bütün olarak Antik Yunan insanının olağan etkinliğidir söz konusu olan. İzleyeni ve izleneni henüz bulunmayan ve tamamen komünal etkinlik içinde, insanların hem birbirleriyle ve hem de doğayla kucaklaşmayı hedefledikleri coşkunsal bir eylemliliktir. Nietzsche'ye göre oyun sanatının asıl başladığı yer bu noktadır.

“Oyun sanatının başlangıç dönemlerinde çılgınca hareketler yapan kalabalıklar, Satyrler gibi giyinir, yüzlerine is, kırmızı boya ve başka bitki sıvıları sürer, başlarında çiçek çelenkleriyle dere tepe dolaşırken, bunu aşırılık ya da zevk olsun diye yapmazlardı: Baharın aniden beliren şiddetli etkisi, böyle bir taşkınlığı yapmak için burada da yaşamsal güçleri artırır; kendinden geçmiş durumlar, sanrılar ve kendi büyüüne inanç her tarafta ortaya çıkar ve aynı ruh haline sahip yaratıklar gruplar halinde ülkeyi dolaşırlar. İşte oyun sanatının beşiği burasıdır. Çünkü oyun sanatı birisinin maske takıp, başkalarında yanılısama yaratmasıyla başlamaz: Hayır, daha çok, insanın kendinden geçmesiyle, bizzat kendisinin değiştiğine ve büyülendiğine inanmasıyla başlar.” (Nietzsche, 2011a: 12).

Nietzsche'nin bu saptaması aynı zamanda oyun sanatının nasıl değişip başkalaştığının eleştirisini de içermektedir. Bu, ritüelden bugünkü drama doğru evrimleşmeye; Nietzsche'nin diliyle söylersek, “başkalarında yanılısama yaratmaya” başlanıldığının işaretidir. Değişen şey, ritüellerin başkalaşım geçirmesi; bir başka deyişle, komünal etkinliğin ontolojik anlamıdır. Bu durum elbette toplumsal yapının değişmeye başlamasıyla bağlantılıdır.

“Şiir ve dans, ortak kökenleri ve işlevleri yüzünden uzun bir süre birbirinden ayrılmadı. Şiirin danstan, mitin dinsel törenden ayrılması, kültürü üretim işinden kopmuş olan bir yönetici sınıfın ortaya çıkışıyla başladı. Bu sınıf fetih hakkıyla yöneten bir askeri aristokrasiydi.” (Thomson, 2004: 80).

Antik Yunan'da askeri aristokrasinin yönetimi, ritüellerin merkezinde de değişikliği getirir. Dionysos adına yapılan etkinlikler başlangıç aşamalarında büyük oranda şehirlerden ziyade kırlarda gerçekleşen, toprakla, ürün ve bereketle daha yakın

temas içinde olan köylülüğün etkinliğidir.¹³ Toplumsal yapının değişmesiyle birlikte kırlardaki Dionysos törenleri ufak çaplı huzursuzlukları da ortaya çıkarır. Törenlerde içilen şarabın etkisiyle oluşan esrik halin bu durumu körüklediği de bir gerçektir. Ya da törenlerin kentlere doğru kaymasının nedenlerinden biri olarak bunu söylemek pek yanlış olmaz. Zira Dionysos adına yapılan etkinlikler Apollon'un temsil ettiği ölçülü olmanın zıt noktasını oluşturması anlamında aykırı bir nitelik barındırmaktadır. Değişim sürece yayılan bir durumdur fakat toprak sahibi aristokrasi, hâkim olduğu M.Ö 8. yüzyıllarda, Apollonculuğu yönetici sınıfın istemlerine uygun olarak yorumlamaya başlamış ve Dionysos'un karşısına neyin çıkması gerektiğinin ve ileride neyin çıkacağının sinyallerini vermiştir.

“Toprak sahibi aristokratlar yönetimi altında serf, ürettiğinin belli bir miktarını efendisine vermek zorundaydı; efendi bu yükümlülüğün fazlasını isteyemez, serfse daha fazlasını elinde tutamazdı. Bir tarım ekonomisine özgü ekonomik ilişkiler, ahlaki bir ilke olarak yansır, bu da apaçık bir yaptırım olarak bu ilişkileri çevrelerdi. Aynı fikir, aristokratik şiir yoluyla Alkman'dan Pindaros'a kadar uzanır. Delphoi'deki Apollon tapınağının girişinde kazılı 'kendini bil' formülü, 'Hiçbir şeyin fazlasına bakma'nın değişik bir şekliyle başka bir şey değildir: sen ölümlü olarak sınırlarını bil ve çok yükseğe göz dikerek, tanrı olma yollarını arayarak kutsal cezayı çağırma, demektir.” (Thomson, 2004: 95).

Bu durum yaklaşık olarak M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllara; kentlerde yeni bir tüccar sınıfın ortaya çıkıp, eski toprak sisteminin yıkılmaya başladığı dönemlere denk gelir. Tiranlık aristokrasiye meydan okuyor ve onun varlık zeminini yavaş yavaş ortadan kaldırıyor artık. Bu durum haliyle varlık zeminini devam ettirmek isteyen toprak sahiplerinin, köylüleri daha çok sömürmeye başlamasını beraberinde getirir. En büyük kent devleti olan Atina, 6. yüzyılda büyük köylü isyanlarıyla boğuşmak zorunda kalır bu yüzden. İsyen eden köylülerin ehllileştirilmesi için yapılan, ekonomik baskının hafifletilmesi, birikmiş borçların silinmesi, borç karşılığı köleliğin yasaklanması gibi bazı düzenlemeler, yönetici sınıfla halk arasında uyumlu bir dengenin oluşmasına ve aslında yeni sınıfın yeni yöneliminin filizlenmesine de yol açar.

¹³ Bertrand Russel, Dionysos'un nerden geldiğini belirtirken, bu durumu imler: “Dionysos ya da Bakchos, kökçe bir Trakya tanrısıydı. Trakyalılar, Greklerden daha az uygardı. Grekler barbar sayarlardı onları. Bütün ilkel tarımcılar gibi onların da bolluk törenleri ve bolluğu geliştiren, Bakchos adlı bir tanrıları vardı. (Russel, 1972: 185).

“Solon, halka ne çok fazla ne de çok az, ölçülü bir güç vermiş olduğunu ileri sürerken, Yunan düşüncesine önemli bir katkıda bulunmuş oluyordu. Eski aristokrasinin parolası: hiçbir şeyde aşırıya kaçma; insanın dünya nimetlerinden yararlanmasına bir üst sınır getiriyor ama bir alt sınır koymuyordu. Solon, ortalamayı bulduğunu ileri sürüyordu, böylece yükselen orta sınıfın karakteristik görüşünü de ilk kez dile getirmiş oluyordu.” (Thomson, 2004: 105).

Aslında bu, uzlaşmanın Apollonculuk lehine evrilmeye başladığı ya da başlayacağı anlamına gelir. Çünkü bu köklü toplumsal değişiklik salt ekonomik düzlemde değil, kaçınılmaz olarak dinsel düzlemi de büyük ölçüde belirlemeye başlamıştır. Bu ana kadar kır Dionysos etkinliklerini, uyumun ve dengenin bozulması olarak görüp pek de desteklemeyen Tiranlık, onu kendi varoluş zeminlerine çekerek eksenini bozmayı da hedefler.

“Bu toplumsal değişiklikler, zorunlu olarak, toplumun din ve kültür yaşamında bir dönüşümü de içeriyor ve bu da bilinçli olarak yönlendiriliyordu. Aristokrasinin çok dar klan tapımını dengelemek üzere, o güne kadar Olympos’lu olarak pek tanınmayan Dionysos’a tapınmayı resmen tanıdı ve çok geçmeden bir kent olarak Panathenaia’yı bile gölgede bırakacak olan Dionysia Kent festivalini kurdu ya da yeniden canlandırdı. Bütün bu yeniliklerin altında yatan amaç, bir ulusal bilinç ruhunu özendirerek yeni kent-devletlerinin ticari genişlemesini güçlendirmektir.” (Thomson, 2004: 106).

“Yeniden canlandırdı” vurgusu şu anlama gelmektedir: Başlangıçta kırlarda sürdürülen ve zaten yönetici sınıfın müdahalesiyle belli belirsiz değişmeye başlayan Dionysos törenleri, kentlere doğru kaymaya başladığında varlık zeminini kaybedecek ve ibre Apollon’a doğru dönerek ritüelden uzaklaşılacak ve ritüeller gösteriye dönüşmeye başlayacaktır.

Yine de burada bir vurgunun altını çizmekte fayda var. Dionysos törenleri M.Ö. 5. yüzyıllarda kentlerde görülmeye başladığında da hala bir ritüeldir. Dahası, gösteriye yönelik vurgusu olmakla birlikte ritüelistik özelliği tamamen kaybolmuş demek yanlış olur. Kentlerdeki törenlerin biçimsel özelliği kırlardaki özelliğini hala taşımaktadır. Kırlarda olduğu gibi kentlerde de kışın bitimi ve ilkbaharın gelişiyle başlar ve en az beş ya da altı gün sürer.

“Dionysos tasviri bütün yıl boyunca kaldığı tapınaktan alınır (...) bir türbeye götürülürdü (...) Parlak bir alay bunu izlerdi: alayda kurban edilecek hayvanlar, başlarında kurbanda kullanılacak aletlerin bulunduğu sepetler taşıyan evlenmemiş kızlar, hepsi de parlak giysiler giyinmiş kadın-erkek, yerli-yabancı halk bulunurdu (...) Pazar yerinde bir duruş yapılırdı, o sırada bir koro On İki Tanrı heykellerinin önünde şarkılar söylerdi. Daha sonra alay devam ederdi. Tasvir alçak bir altar üzerinde bırakılır, tanrıları öven ilahiler okunur, hayvanlar kurban edilirdi (...) Kutlamaya katılanlara şarap da verilirdi; yol kenarında sarmaşık yapraklarından yataklarda içilir, eğlenilirdi. Hava kararınca Dionysos tasviri tapınağa koyulacağı yerde tiyatroya götürülür ve orkestranın ortasında bir altara yerleştirilirdi, festivalin sonuna kadar da orada kalırdı (...) Festivalin kalan günleri tiyatrodaki yarışmalarla geçerdi (...) Bunlar iki türdü: drama yarışmaları ve dithyrambos’lar.” (Thomson, 2004: 179-180-182).

Bu uzun alıntı, ritüelin nasıl değiştiğinin ipuçlarını bize verir. Bir ritüelden söz etsek bile daha çok gösteriye dönüşmüş bir ritüel demek daha doğrudur. Bu andan itibaren değişim hızla başlayacak ve tamamen bir gösteri niteliğine bürünecek bu etkinliklerde her yörenin temsilcileri ve anlatıcıları arasında yarışmalar düzenlenmeye ve en iyi anlatıcılar seçilmeye başlanacaktır. Bu, törenlerin estetik kaygılarla ele alınmaya başlandığı ve bugünkü mevcut tiyatronun başlangıç noktası olarak ele alınacak bir milattı aynı zamanda.

Kolektif etkinlikten, izleyen ve izlenen ayrımına dönüşmesi ve ritüelden sanata yönelim, bütün kaynakların ortaklaştığı üzere, Thespis’le başladı ve ölçütler artık ritüelistik olmaktan çıkıp estetik kaidelerle değerlendirilmeye başlandı.

Oyuncu ve oyun yazarı Thespis, koronun karşısına, farklı kişilikleri farklı maskelerle temsil eden bir oyuncuyu koyarak bugünkü dramın tohumlarını da atmış oldu. İÖ 534’te Atina’daki ilk tiyatro şenliğinde, Thespis’in bir tragedyası ödül kazandı. Bu tarihten sonra da tragedyalar Dionysos şenliklerinin bir parçası olarak gelenekselleşti. Sonrasında Aiskhylos, Sofokles ve Euripides mitsel olaylardan beslenerek, bu Dionisyak ayinleri kendi oyun kurguları içinde sanatsal bir çerçeveye bürüdü ve Dionisyak coşkunluk yerini Apollonik bir “ağırbaşlılığa” terk ederek komünal etkinlikten uzaklaştı. Doğal ve karnavalesk olanın yerini kurgulanmış oyun, koronun yerini oyun kişileri almaya başladı ve Aiskhylos, Sofokles ve Euripides’le birlikte tiyatro önemli (soylu) kişilerin başından geçen önemli olayları yücelterek ağır

bir üslupla temsil etme sanatı haline geldi. Bu özelliğiyle başlangıçtaki coşkunluk içinde doğayla kucaklaşma amacı yerini ölçülü olmaya ve toplumsal kaidelere biat etmeye dönüştü. Törenselleşmesinden “oyunsal” etkinliğe dönüşmesiyle birlikte tragedyaaların ontolojik anlamı değişti. Ritüelistik ve mitsel olan, yazarlar eliyle kurgusal olaylara ve öyküye; ditrambik koro, yerini kahramana; müzik ve dans ise yerini diyaloga bırakarak, izleyici Sokrates’le başlayan akılcı bakışın içine çekilmeye başlandı.

“Apollonik unsurun egemenliğinden önce, yapanlar ve bakanlar biçiminde bir ayırım yoktur. Kurmaca öykünün, rol-oyuncu ayırımının, sahne tasarımının “icadından” önce, tragedya kollektif, komünal, Dionisyak bir dans ve müzik yaşantısı anlamına geliyordu. Öyleyse oyuncu, bir anlamda katılımcı bir Dionisyak deneyimle, onun sahnedeki –ve öyle ise ayırmacı- apollonik temsili arasındaki karşıtlığı içselleştirmiştir. Oyuncu Dionisyak koro ile izleyicinin arasına girerek katılımcı bir Dionisyak ritüel için gerekli dolaylımsızlığı bedeni ve varlığı ile ortadan kaldırmıştır.” (Güçbilmez, 2006: 38).

Artık tragedya (ve tiyatro), başladığından bambaşka bir noktaya; insanların kendi doğal istemleri doğrultusunda yaptıkları komünal bir ritüel, varoluşuna anlam katacak bir durum değil, bir kısmının izlediği, bir kısmının ise daha önce törenlerde canlandırdıkları kahramanlara bürünmüş olan “oyun”a dönüştü. Başlangıçta araç olarak zuhur eden tragedya, bir amaca dönüşerek kendi içinde politik bir işlev de kazandı.

Nietzsche’ye göre bu durum *“Dionysosçu bir yapısı olan Grek kültüründen uzaklaşma anlamına gelmekteydi”* ve bu uzaklaşma, yukarıda da altını çizdiğimiz gibi, *“Dekadans”* belirtisiydi. Nietzsche’nin dekadans diye belirttiği şey tragedyanın İ.Ö 6. ve 7. yüzyıllarda aldığı şekildi. Felsefî düzlemde bu dekadansın temel sorumluları olarak Platon, Aristoteles ama özellikle de Sokrates’i suçlu bulan Nietzsche’ye göre *“Sokrates, verimsiz yeni bir araç bulmuştu”* ve bu aracın adı rasyonel düşünce idi. Nietzsche’ye göre tragedyanın asal doğasından uzaklaşma, “usa aykırı yöntemlerden” büsbütün sıyrıldığı bu noktada başladı. İşte bu, tragedyanın İ.Ö 6. ve 7. yüzyıllarda aldığı şekildi.

II. 2. Nietzsche'nin Tragedya Anlayışı

Nietzsche'nin tragedya algısı ve anlayışı, onun mitos ve ritüellerde ne gördüğü, onları nasıl okuduğu ve anladığıyla doğrudan ilintilidir. Böyle bakıldığında, yukarıda 1. bölümde sözünü ettiğimiz Nietzscheci temel kavramların, (özellikle de bengi dönüş'ün) Nietzsche'nin tragedya anlayışını felsefi düzlemde kavrama noktasında da bizim için anahtar niteliği taşıyacağını söyleyebiliriz.

Tragedyanın soy kütüğünü araştıran her hangi biri nasıl mitos ve ritüellerle karşılaşacaksa, Nietzsche de tragedyanın kökenlerini araştırdığında mitos ve ritüellerle karşılaşmıştır. Fakat burada bir farkın altını çizmek gerekmektedir. Nietzsche tragedyanın nerden/nasıl doğduğuyla değil, (daha çok ve esasen) varlık problemiyle ilgileniyordu ve peşine düştüğü bu soru onu mitos ve ritüellerle, bu ritüellerde ortaya çıkan ruh ve bilinç halinin yarattığı tragedya ile karşılaştırdı.

Varoluşun Antik Yunan insanına sunduğu çözüm, hiç doğmamış olması ve madem doğdu, bir an önce ölmesiydi. Nietzsche'ye göre bu, insana varoluş karşısında çözümsüz, umutsuz, çıkışsız ve kötümser bir durumdan başka bir seçenek sunmamaktaydı. Varoluş eğer insana katlanılması zor bir seçenek sunuyor ve onun varlık alanını daraltıyor ise, bu durumda insanın, yaşamın bu yok edici trajik kuşatıcılığından sıyrılabilmesi, yaşamını anlamlı hale getirebilecek olanaklar yaratması gerekiyordu. Nietzsche'ye göre bunun olmazsa olmaz koşulu hayal kurmak ve böylece bu kuşatmayı metafizik bir düzlemde aşma eyleminin içinde bulunmaktı. Bu eylem sanattı. *"Varlığın ilerleyen bir olgunluğa, bir bütünlüğe ulaşmasını uzun bir yaşam içinde sürdürmek için, o eğilim, sanatı yaşama yardım etmeye çağırmış[tır]."* (Nietzsche, 2014: 29).

İşte mitos ve ritüeller, insanın düş yoluyla yarattığı hikâyelerle bu çözümsüz ve seçeneksiz varoluşa karşı geliştirdiği yaşamı olumlama biçimi olarak böylesi metafiziksel bir eylemdir ve insanlar yaşamı sürdürmek için sanatı yardıma çağırmıştır. Dahası, insan doğada kendiliğinden varolan böylesi bir düzenlenişin içine kendini katmış ve onunla uyumlulaştırmıştır. Mitos ve ritüeller, insanın doğanın farkına vardığı, farkına vardığı bu düzleme de kendini kattığı bir bağlamdır. Bu yüzden Nietzsche mitos

ve ritüellerde, Antik Yunan insanının varoluş düzleminde kötümserliğin üstesinden nasıl geldiklerini, hayatı nasıl yaşanabilir kıldıklarını görmektedir. Çünkü mitos ve ritüeller varlığın bir sınırı olmadığını, varoluşun sonsuz bir döngü olarak devir daim ettiğini imlemekte, varoluşun anlamını bu ebedi tekrar/oluş içinde kavrayan insan da trajik varlığına kötümser olmayan bir anlam katmaktadır. Bu özelliğinden dolayı ritüeller, bu ritüellerde gerçekleşen eylemlilik ve sonucunda açığa çıkan ruh ve bilinç Nietzscheci algıda tragedyanın doğasını bize imlemektedir. Ritüeller Antik Yunan insanı için yaşamın seçeneksiz gibi görülen trajik, kötümser varlığına bulduğu bir seçenektir, Nietzsche'nin gördüğü de buydu. Çünkü ritüeller varlığın akışıyla kesintiye uğramayan sonsuz bir oluş hali olarak insanların doğayla bir olma, doğanın yeniden ve yeniden varoluşuna kendi sesini katıp, varoluşun anlamını esriklik içinde kendi bedeninde yeniden yarattığı bir ayındır. Böylesi bir ayinde ortaya çıkan insan, yaşamın kötümserliğinden bütünüyle arınmış, doğanın kendini yeniden varederek erginlenmesi gibi, ruh ve bilinç düzleminde erginlenmiş ve yeniden doğmuş bir insandır.

“Nietzsche tragedyayı evrenin devamlı hareket halinde, devamlı oluş ve dolayısıyla bozuluş sürecinde olduğu görüşünün bir uzantısı olarak görüyordu.” (Dienstag, 2008: 138). Bu çerçeveden bakıldığında, Nietzscheci sonsuz tekrar/oluş fikrinin kendini en net biçimde gösterdiği zemini bu anlamıyla ritüeller ve özellikle de mevsimlik ritüeller (ve onun dolayısıyla ele alınması gereken ölüp dirilme motifleri) oluşturur. Bu ritüellerde Nietzsche, doğanın kendi denklemi içinde kesintiye uğramadığını, kendi dengesini oluşturduğunu ve bu dengeyi oluştururken rasyonel aklın ürünü olmayan doğal bir diyalektiğe –ölüp, dirilme gibi- olanak verdiğini görür. Nietzscheci bu diyalektik, karşıtlıkların oluşturduğu zıtların bir dengesi değil, temel bir'e ulaşmak için doğanın kendi kendine oluşturduğu bir dengedir ve karşıtlıklar çokluk içinde temel bir'i oluşturur. Bütün mevsim ritüelleri ve ölme dirilme motiflerinde ortaya çıkan ruh ve bilinç, trajik oluş halinin olumlama, insan varoluşunun doğayla bütünleşmesidir. İşte bu ritüellerin simgesel, anlamsal ve kavramsal zeminini Nietzsche Dionysosçuluk olarak tanımlar.

“Nietzsche'ye göre Dionysos zamanın yol açtığı varoluş acılarını çekmektedir. Sonsuz akıştan kopartılmış, tek başına bırakılmış, sonra parçalara ayrılıp

bütünle yeniden birleştirilmiştir: ‘Bu görüşlerle, tragedyanın gizemler öğretisi’ni melankolik ve pesimist bir dünya görüşünün bütün öğeleriyle birleştirmiş durumdayız: varolan her şeyin birliğine ilişkin temel bilgi, bireyleşmenin kötülüğün esas nedeni olarak kavranışı, bireyleşme efsununun tekrar tesis edilmiş bir birliğin sezilmesiyle bozulacağına yönelik sevinçli umut olarak sanat.’” (Dienstag, 2008: 138).

Bütün mevsimsel ritüellerde ortaya çıkan ruh, Dionysosçu varoluştur. İnsanların neşeyle kutladığı şey, Dionysos'un parçalanmış bedeninin yeniden bütünleşmesi, Dionysos'un acılarıyla özdeşleşme ve insanın da bu bütünleşmede kendini doğaya katarak var etmesidir ki bu ritüelistik varoluş tragedyanın ta kendisini meydana getirir. Çünkü, *“tragedyada trajığın zeminidir Dionysos. Tek trajik kişi Dionysos'tur: ‘Acılı ve ululanmış tanrı’, tek trajik konu Dionysos’un acıları, bireyselleştirmenin ama kökensel varlığın hazzında eritilmiş bireyselleştirmenin acılarıdır.”* (Deleuze, 2016: 17).

Dionysos’u trajığın zemini yapan şey acıyı olumlaması, bu anlamıyla yaşamı suçlamayan ve olumsuzlamayan bir ölüm-dirim-yenilenme pratiği sergiliyor olmasıdır. O, acının yadsınmasının değil, içselleştirilmesinin tanığı ve kanıtıdır. Acıyı çoğaltarak onu etkisiz kılar ve böylece acıyı olumlar. Dionysos’un acıyı içselleştirmesi, onu içinde eritip yok etmesi anlamına gelmez, tam tersine onu kendi dışında çoğaltarak kolektifleştirmesi, insanları da bu kolektif acının etrafında birleştirerek onu etkisiz kılması anlamına gelir. Bu çerçeveden bakıldığında Nietzscheci trajığın özünde bir olumlama vardır ve bu olumlama sevinç nedenidir. (Deleuze, 2016: 24). Varoluşun anlamı var mıdır ve varsa nedir, sorusunun cevaben karşılığı, bu anlamıyla Dionysosçu acı ve bu acının olumlanarak yaşamın değerli hale gelmesidir. İnsan böylesi bir varoluş içinde Dionysosçu trajik halle bütünleşir. Esasen bütünleştiği şey, hem diğer insanlarla kolektif bir etkileşim içinde olması ve hem de doğayla kucaklaşmasıdır.

“Dionysos şenlikleri, sadece insanla insan arasında değil, aynı zamanda insanla doğa arasında da birlik kurar. Toprak gönüllü olarak armağanlarını getirir, en vahşi hayvanlar uysalca birbirine yaklaşır: panterler ve kaplanlar, Dionysos’un çiçek çelenkleriyle süslü arabasını çeker. İnsanlar arasındaki zorunluluk ve keyfiyeti belirleyen, sınıflara özgü tüm sınırlar kaybolur: köle özgür adamdır, soyluyla alt sınıftan biri aynı Bakkha korolarında bir araya gelirler. Gittikçe büyüyen kalabalıklarda ‘dünyanın ahengini’ anlatan sözler, oradan oraya dalgalanır: şarkı söyleyip dans ederek insan, kendini daha yüce

ve daha ideal bir beraberliğin üyesi olarak ifade eder: Yürümeyi ve konuşmayı unutmuştur. Dahası: kendini büyülenmiş hisseder. Gerçekten farklılaşmıştır. Hayvanlar nasıl konuşuyor, toprak nasıl süt ve bal veriyorsa, onun içinden de doğaüstü sesler çıkar. Kendini tanrı zanneder; oysa başka zamanlar bunu sadece hayalinde yaşamıştır; şimdi bizzat kendisi bunu böyle duyumsar. Şimdi onun için resimler ve heykeller ne anlam taşır? İnsan artık sanatçı değil, sanat eseri olmuştur.” (Nietzsche, 2011a: 37).

Bu uzun alıntıda Nietzsche önemli bir şeyin altını çizmektedir: Doğayla bütünleşmiş olan insan dünyevi bütün arzu, istek ve kusurlarından kurtulmuş bir üst insandır. Bir ve tektir, kendini komüncü bir düzlemde var etmektedir. Bu ritüellerde kendi varoluşuna dair bütün eksiklikler tamamlanır ve yaşamın anlamı en üst noktada idrak edilen bir durum olmaya başlar. Bu, doğanın eliyle (yeniden) yaratılmış bir sanat eseri olan insandır aslında.

“Artık insanın değil, doğanın sanat gücü burada kendini ortaya koyar: Kaliteli çamur burada yoğrulur, paha biçilmez mermer burada yontulur: İnsan. Sanatçı Dionysos’un biçimlendirdiği bu insan, doğaya karşı, heykelin Apollonca sanatçıya davrandığı gibi davranır. Şayet esrime, doğanın insanla oyunu ise, o zaman Dionysosça sanatçının yaratısı da esrimeyle oyundur.” (Nietzsche, 2011a: 37).

Dionysosçu esrimeyle ortaya çıkan insan, rasyonel aklın ürünü olarak özne ya da Schopenhauerci anlamda iradeyle varlığı tasarlayıp yaratan özne değil, kendini doğanın varoluşuyla vareden yeni insandır. Bu, Nietzscheci üst insana tekabül etmektedir ve kendini Dionysosçu ruha ulaştığında bulur.

“Dionysosça davranan Grek insanı gerçekliği ve doğayı en yüksek gücü içinde görmek ister, Satyr’in varlığında büyüye kapılmış olarak görünür... Dionysos adına düzenlenen bayramlara katılan topluluk bu tür tinsel davranışlar ve bilgilerin etkisi altında kıvanç duyar: Onların gücü, kendilerini gözleri önünde değiştirir; onlar kendilerini doğanın yeniden ortaya konulmuş üstün usları, Satyrler olarak görürler.” (Nietzsche, 2014: 52).

İnsanın esrikleşerek Dionysos eliyle doğayla bütünleşmesi, Principium individuationis, yani bireyleşme ilkesinin parçalanması demektir. İnsan, doğanın yeniden ortaya koyduğu “yeni insan” olarak bir anlamıyla başkalaşır ve yaşamının anlamını başka bir biçimde yeniden kavrar.

“Dionysos sanatı, coşku ve esrimeyle yapılan oyunla ilgilidir. Naif doğa insanını kendinden geçirecek coşku seviyesine ulaştıran iki güç önceliklidir; bahar dürtüsü ve narkotik içki. Bunların etkileri Dionysos figüründe ifadesini bulur. Principium individuationis bu iki durumda bozulur; özne genel insanlığın, hatta genel doğal yaşamın ortaya çıkardığı güç karşısında tamamen kaybolur.” (Nietzsche, 2011a: 36).

Bu “oyundaki” tek eksiklik bireyin tamamlanma sürecidir. Yeni insanın doğayla tekrar varolması, varoluşun bütünsel tamamlanışı açısından tek başına yeterli değildir. Buradaki eksikliği tamamlayıcı olgunun düşünce olduğunu vurgular Nietzsche. Çünkü buradaki oluş halinde önemli olan durum, yalnızca esrikçe bir kendinden geçiş değil, kendinden geçişin bilincinde olma halidir. Bu bütünlük ve yan yana olma hali Apollonculukla tamamlanır, onunla somutluk kazanır. Nietzsche’ye göre ozan (bunu insan olarak da okuyabiliriz) *“ilkin dionysosça bir sanatçı olarak temel Bir’le kendi acısı ve direnişi yüzünden Bir olmuştur.”* (Nietzsche, 2014: 36). Bu, evrenin dolaysız yansıması, yeni bir biçime giriş halidir. Kendini ortaya koyan bu varoluşun görünür hale gelmesi Apollon’la gerçekleşir, *“Apollonca düş kurmanın etkisi sonucu görülebilir duruma gelir.”* (Nietzsche, 2014: 36).

Nietzscheci paradigmada tragedyanın ontolojik doğasını imleyen Dionysosçu ve Apolloncu bu varoluş kendini ritüeller eliyle somutlar. Bu ritüellerde Dionysos’un parçalanmış bedeni Apollonik bir biçimde bir araya gelirken, insanlar bu yeniden varoluşu kendinden geçerek yer yer şölensi ve karnavalesk, büyük oranda yas ve acı bilinci ile ama bütünüyle ayinsel bir biçimde kutlar ve bu kutlama, ayine katılanların büyük bir koro halinde ilahiler söylemesiyle sürer. İşte Nietzsche’nin tragedya olarak adlandırdığı şey, 7. ve 6. yüzyıllarda çerçevesi rasyonalist akıl tarafından belirlenen “gösteriye” dönük (salt) Apollonik biçim değil, bütün katılımcıların ortak bir şekilde kendini var edip koro halinde ilahiler söylediği, Dionysos’un Apolloncu bir biçimle yeniden hayat bulduğu, insanların da doğayla ve birbirleriyle bütünleşip varoluşuna anlam kattığı bu andır.

“Dionysos esrimesinde, narkotik heyecanlardaki ruh-gam’larının delice koşturmasında veya bahar dürtülerinin uyanmasında doğanın gücü en üst düzeye ulaşır: Bireyleri yeniden birbirine bağlar ve onları kendilerine bir hissettirir... Verimli doğa bir yandan tanrı Satürn adına şenlikler öbür yandan ölüm ayinleri yapar... Acı haz verir, sevinç nidaları göğüsten ıstıraplı sesler

çıkartır. Doğaya ses ve hareket getiren böyle heyecanlı kitlelerin şarkı ve mimikleri, Homeros'un Yunan dünyası için çok yeni ve duyulmamış bir şeydir... Bu, aşırı güçlü içgüdüsünü güzelliğin zincirlerine geçirmiş olan Apollon halkıdır: doğanın en tehlikeli unsurlarını, en vahşi canavarlarını boyunduruğu altına almıştır.” (Nietzsche, 2011a: 39).

Bu yaşam içinde insan seçeneksiz, kötümser ve mutsuz değildir. Kendi seçeneğini düş ve esrime ile yaratmış, yaşamını anlamlı kılabilen, trajik varlığını kötümser ve umutsuz olmaktan çıkaracak bir varoluş pratiği sergilemiştir. Böylesi bir varoluş içinde artık “insan için en iyi şey hiç doğmamış olmak, ikinci en iyi şey bir an önce ölmek” savı dışlanır ve insan için en iyi şeyin artık bir an önce ölmek olduğu vurgulanır. Mitos ve ritüellerin doğası bunu işaret eder. Bu, Nietzscheci tragedyada önemli bir belirleyen ve onun doğasını oluşturan temel özüdür. Nietzscheci tragedyanın seçeneksiz ve kötümser olmamasının en önemli nedeni, varoluşun kusurlu bulunmamasından dolayıdır. Varoluş, doğmak ve ölmek arasındaki kesintili ve insana çileci bir yaşamı zorunlu kılan, o anda değil de belirsiz, ideal bir dünyada yaşamayı dayatan bir süreç değildir. Doğanın kendi gerçekliği bunu dışlar, çünkü doğa sonsuz bir oluş halidir. Bu anlamıyla Nietzsche'nin tragedyaya anlayışı, sonsuz oluş/bengi dönüş'ün kutlanmasıdır. Nietzscheci tragedyanın bu özelliği bir başka önemli özelliği de besler: bu tragedyada acı ve korku değil, acının kanıksandığı neşe, dans ve karnavalesk bir hava bulunmaktadır. Böylece ruhun katarsis olması değil, yenilenmesi eylemi gerçekleşir. Üstelik bu yalnızca ruhun yenilenmesi eylemi değildir. Dionysos'un parçalanmış bedeni orada ve o anda tekrar bir bütün haline gelirken, insan da (esrikleşmenin etkisiyle) Dionysos'la bir olur, bedensel olarak yenilenir. Bu nedenle korkunun bir sonucu olarak ruhsal bir arınma (katarsis) değil, acının kanıksanıp bengi oluş içinde ruhun ve bedenin erginlendiği bir yenilenmeye olanak verir. Bu da Nietzscheci tragedyanın, değerlerin çatıştığı ve bu çatışma sonucu ahlaklı ve erdemli olmanın vurgulandığı acı, korku ve katarsise olanak veren dramatik bir yönünün olmadığını bize gösterir.

“Nietzsche'nin tragedyası katharsis'in arındırıcılığından faydalanmayan, ucuz kahramanlık yapmayan bir tragedyadır. Bu yüzden Güç İstenci'nde dramatik yapıyı trajediden def eder. Pathos durumu olarak drama, sürekli acı, korku ve arınma üretmektedir. Bu ise yaşamın olumlanması ilkesine aykırıdır. Nietzsche burada kahramanca anlatımı dramanın yerine koyar. Neşeli, dans eden ve

kumar oynayan kahraman tragedyanın özü olarak tanımlanır.” (Acar, 2008: 128).

O halde Nietzscheci tragedya için, akılla oluşturulmuş kurgusal bir düzenleme değil, Dionysosçu duyguyla yaratılmış ve Apolloncu düşle görünür hale gelmiş, kendiliğinden ortaya çıkan bir var/oluş eylemi olduğunu söyleyebiliriz. Ya da Eagleton’ın formülasyonu ile söyleyecek olursak, “*Trajedi, kendini Apolloncu imgelemde ateşleyen Dionysosçu bir içtepidir*” (Eagleton, 2012: 89) diyebiliriz. İnsanın kendi var/oluşunu tamamlayabilmesi için soyluluk, yüce olma, ağırbaşlılık gibi diyalektik bir aklın, rasyonel bir düzenlemenin içinde bulunup ahlaki bir değer yaratması Nietzscheci tragedyanın olumsuzladığı bir durumdur. Nietzscheci tragedya, yaşanan pathos sonunda gerçekleşen katarsis sayesinde bilgiyi, ahlakı ve erdemi (örneğin ağırbaşlı olmayı) öğreten aydınlanmacı bir bilinç yaratma pratiği değil, Dionysos ruhunun aydınlatıcı ışığında bilginin değil bilgeliğin peşinden giderek kendini var eden Zerdüştvare bir Üst-insan olma eylemdir. Dünyanın aydınlatılması gerektiğini değil, dünyada olmanın mutluluğunu salık verir. Rasyonalist aklın oluşturduğu değerler bütünü içinde trajik olma hali yaşamı suçlu, varoluşu sonlu, insanı da kusurlu bulan bütünüyle kötümser bir durumdur ve bu durum, insanı temel bir’le bütünleşme eyleminden, onun yaşamını anlamlı ve olumlu kılma pratiğinden uzaklaştıracaktır. Terry Eagleton’un da belirttiği gibi, “*Nietzsche’ye göre trajedi, bir onarılma koşulundan çok, bir arzulu olma halidir. Trajedinin Doğuşu’nda okurlarını yüreklendirir: ‘Yalnızca trajik varlıklar varolmaya cüret eder.’*” (Eagleton, 2012: 52).

Nietzscheci tragedya bütün bu rasyonel anlayıştan uzakta, Dionysosçu ruhla esrikleşip kendini doğayla temel bir haline getirmesi eylemi içinde anlam kazanmaktadır ve bu eylemi açığa çıkaran temel araç da ruhandan tragedyayı doğuran müziktir. Kaldı ki Nietzsche zaten kitabına verdiği isimle bize bu belirginliği söylüyor: Tragedya, mitosların uygulaması olan ritüellerden doğmuştur ama kendini ilkin bu ritüellerde söylenen ilahi ezgilerle, yani müzikle ve müziğin taşıyıcısı trajik koro ile ifade etmiştir.

Tam da burada, Nietzsche’nin müzikle kast ettiği şeyin ne olduğunu anlam düzleminde belirtmek gerekir. Öncelikle vurgulanmalı ki Nietzsche’nin müzikle kast

ettiği şey, Apollona özgü koşulların simgesi halinde gelişmiş olan oluşumsal bir müzik değildir. (Nietzsche, 2014: 42). Buradaki “oluşumsal” vurgusu, anlaşılacağı üzere rasyonalite tarafından düzenlenmiş ve sistematik bir biçim kazanmış müziği anlatmaktadır. Nietzsche, Apollonca olan bu tür müziği klasik gitarlardan çıkan seslere ya da düzen ve uyumun simgesi olan Dor mimarisine benzetir. Nietzsche’nin müzikle kast ettiği şey düzenlenmiş, belirli bir uyum ve ölçü ile gerçekleşmiş müzik değil, bunun tam tersi, tamamen duyguları harekete geçiren, insanı esrikleştiren ve anti-Apolloncu bir çerçevede mayanın tülünü yırtan, doğal olarak ortaya çıkmış Dionisyak bir müziktir. Dionysosçu varoluş yaşama istencinin bir tezahürü olduğuna, insanın esrime ile kendinden geçip bireyleşme olgusunu yıktığına ve hem doğayla hem de başka insanlarla komünal düzlemde “temel bir” olduğuna göre, bu düzlemde (doğal olarak) üreyen müziğin de bu ritüelistik varoluşu anlamlandıracak eksenlerde olması gerekir ki Nietzsche’nin müzikle kast ettiği nokta tam da burasıdır. Ona göre müzik gerçekliğin bir ifadesi olarak bilinç düzleminde yapılan şey değil, coşkunun bir ifadesidir.

“Müzik, sanatların tümü gibi, görünüş alanına çıkan bir olayın yansıması değil istencin doğrudan doğruya görünümüdür... Nesnelliğin bir ifadesi değil, istencin bir ifadesi olduğu için bütün sanat dallarından ayrılır.” (Nietzsche, 2014: 102-104).

Bunu vurgulamakla, Nietzsche’nin, sanatı doğuran temel ilke diye önemseydiği şeyin de altını çizmiş oluruz: insanı yaşama bağlayan, insanda yaşama isteği uyandıran duygusal etkinlik ve coşku. Nietzscheci terminolojide bu tamamen Dionysosla özdeşir. Çünkü Dionysosçu düzlem, insanın metafiziksel bir eylemidir ve bu eylem, insanı çevreleyen evrenin somutluğu karşısında, o somutu aşıp yaşamına anlam katabilme amacı taşımaktadır. Evrenin somutluğunu aşma eyleminin en önemli anahtarını bu yüzden coşkusal, esrik özelliğin simgesi olan müzik oluşturur. Yaşama istencinin doğrudan bir ifadesi olduğu için de *“gerçek ötesi her olayın ortaya çıkışında kendi kendinde bir varlık olarak düşünülmelidir.”* (Nietzsche, 2014: 102).

Bu aslında Nietzsche'nin Schopenhauer'in "İstenç ve Tasarım Olarak Dünya"daki müziğe yaklaşımını esas aldığı bir noktadır.¹⁴ Bu yaklaşıma dayanarak müziğin kavramla ilişkisini sorgulayan Nietzsche müziğin dili ile gerçekliğin ya da kavramların dili arasında önemli bir fark olduğunu belirtir. "*Müzik evrenin bir anlatımı olarak en yüksek aşamada genel bir dildir*" ve bu dil, kavramlar gibi tek tek nesnelerle somut bir ilişki kurmaz. Temelde bir soyutluk barındırır fakat bu soyutluk boş ve anlam dışı bir soyutluk değildir. Aklın olumsuzladığı duygular, insanın içinde önceden (apriori) olarak ortaya çıkan olaylar, istençler, bütün dışavurma edimleri müzik sayesinde olanaklı hale gelir ve görünür olur.

"Kavramlar, yalnız soyutlanmış biçimlerin içerdiği görüşten doğar, bu nedenle nesnelerin soyulmuş dış kabuğunu içerir. Buna karşın müzik, her biçimlenmenin en içten çıkıp gelen özünü ya da nesnenin yüreğini getirir ortaya... Kavramlar, nesneden sonra varolan tümellerdir, buna karşın müzik nesneden önce varolan tümelleri verir." (Nietzsche, 2014: 105).

Bununla Nietzsche aslında müziğin yalnızca tragedyanın temeli olduğunu değil, aynı zamanda müziğin estetik bilimi kategorisinde değerlendirebilecek bir özelliği olmadığını da vurgular. Ki bu da yine Dionysos ve Apollon karşıtlığı ekseninde ele alınması gereken bir yöndür. Güzelliğin tanrısı olarak Apollon estetik bir düzenlemedir. Oysa esrikliğin, istencin ve duyguların ifadesi olarak Dionysos estetik dışı bir varoluş zeminini ifade etmektedir.

Müzik eğer nesnelerden öncesine aitse ve duyguların bir ifadesi olarak kendini var eden metafizik bir dilse, bu da onu sanatı doğuran temel bir ilke haline getiriyorsa, bu durumda müziği bütün sanat dallarından ve diğer sanatların işleyiş özelliğinden de ayrı bir kategoride değerlendirmemiz gerektiği anlamına gelir. Ayrı kategoride değerlendirilmelidir, çünkü müzik kendiliğinden olan ve doğan bir coşkunun dolaysız ürünü olarak hiçbir ölçüye, düzene ve kalıba oturtulamayacak kendine ait bir doğaya

¹⁴ Müziğin diğer bütün sanatlardan çok farklı ve ayıksı bir noktada olduğunu söyleyen Schopenhauer, onun gerçekliğin bütünüyle dışında, ideaların bir taklidi olmadığını ve onları yeniden üretmediğini söyler. Ona göre müzik, "*büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisi çok çok güçlüdür. Yetkin, evrensel bir dil olarak, insanın en derin bilincinde derinlemesine, tam olarak anlaşılır. Öyle ki onun açıklığı algılanır dünyanın kendisini bile geçer... Müzik istemenin doğrudan nesneleşmesi, doğrudan kopyasıdır. Dolayısıyla Müzik (başka sanatlar gibi) ideaların kopyası değil, istemenin kendisinin kopyasıdır.*" (Schopenhauer, 2009: 129-130).

sahiptir. Oysa estetik bilimi, bir düzenleme eğilimidir ve bu düzenleyici eğilimin kendine özgü yasaları vardır. O yasayı belirleyen durum, esrime ve coşku değil, aklın belirlenimiyle şekillenen duygulardır. Estetik, bir şekillendirme eğilimidir ve kendini beğendirme üzerine kurgulanır. Bu anlamıyla güzelliğin, estetiğin özünde düzen, ölçü ve uyum vardır. Bu çerçevede oluşturulmuş müzik o yasanın ahengine sahiptir. Böylesi müzik Apolloncudur. Coşku ve esrimeyle yapılan müzik hiçbir düzen, ölçü ve uyumla sınırlandırılmaz. Onda bir ölçüsüzlük, başına buyrukluğa hakimdir. Estetik yasalar çerçevesinde oluşturulmuş müzik dinleyene zevk vermek, onda haz uyandırmak için yapılır. Oysa Dionisiak müzik dinleyene zevk verme amacından çok, esrik duyguları uyandırarak doğayla bir olmanın, tanrılarla insanlar arasında güçlü duygu bağlarının oluşmasının manevi zeminini besler.

“Müzik... evren varlığının dolaysız bilgisinden, onun usundan bilinçsiz olarak çıkmıştır; bu nedenle bilinçli bir görüşle ilgisi yoktur; kavramlar yoluyla oluşmuş bir öykünme değildir: yoksa müzik özü, istenci dile getiremez.” (Nietzsche, 2014: 105).

Özü ya da istenci dile getirmeyen müzik, estetik bağlamda ele alınan müziktir ve haz verme amacı güttüğünden Dionisiak özünden uzaklaşarak yozlaşmaya uğrayacaktır. Bu durum, Dionysosçu esin ile Apolloncu düş birlikteliğinin önceliği, sonralığını da ele almamıza neden olur. Nietzscheci paradigmaya göre coşku ve esin, oluş fikrinin temelidir. Coşku ve esini ortaya çıkaran temel araç da müziktir.

Schiller’in, şiirin müziğe dayanan bir düzen olduğu savını destek alan Nietzsche, bu savı daha da ileri götürür ve bütün antikçağ şiirinin en önemli olayı olarak, her yerde doğal bir zemini olan müzikli şiirin varlığından söz eder. İnsanın, (Nietzsche ozan diye belirtir bunu) temel bir’le bütünleşmesinin görüntüsünü ortaya koyan şey müziktir. Nietzsche’ye göre biçimden, yani Apollonculuktan önce yansıyan ilk şey, trajik durum, yani temel acıdır ve insan temel bir’le bu acısı yüzünden bütünleşmiştir. (Nietzsche, 2014: 36). Trajik durum (temel acı) ise ilkin Dionysos’la birlikte yaşanan bir durumdur. Bu durum insanın kendinin farkına vardığı, Nietzsche’nin tabiriyle, “uyuyan bir kimsenin yeni bir biçime girdiği” bir varolma halidir. İşte bu varolma halinin görünür duruma gelmesi Apolloncu halle gerçeklik kazanan bir oluş’tur.

*“Dionysos’un... içip sızmış, uykuya dalmış topluluğunun görüyoruz, şimdi Apollon ona yaklaşıyor; defneyle dokunuyor. Uyuyan bir kimsenin **Dionysos**ça müziğin etkisiyle büyülenmesi çevresinde görüntü kıvılcımları sıçratır, burada en yüksek açılım içinde tragedyalar ve drama özgü dithyramboslar adı verilen lirik şiir ortaya çıkar.”* (Nietzsche, 2014: 36).

İşte ortaya çıkan bu lirik şiir, halk şiiridir ve Nietzsche bu şiirde anlatılan, birbiriyle eş zamanlı ilerleyen düş olayını ortaya çıkaran temel aracın ezgi olduğunu vurgular. Bu nedenle Nietzsche’ye göre ezgi ilk ve genel olandır ve şiiri kendi özünden doğurarak yeniden ve yeniden yaratır. (Nietzsche, 2014: 41). Bu anlamıyla Dionysosçu esin, yani müzik bütün diğer sanatların öncesinde varolmuş, doğanın kendi içinden doğal olarak çıkıp, kendinden sonraki bütün sanatları da doğurmuştur. Müziğin doğurduğu bütün sanat dalları bu yüzden estetik kategoride değerlendirilebilir, fakat müzik değerlendirilemez. Dionysosçuluk bu yüzden varoluş itibari ile esasen müzik sanatıdır ve tragedyanın ruhunu oluşturur.

“Müzik, istenç dili olarak dolaysızdır, bizim düş kurma gücümüzü uyandırdığını seziyoruz. Müzik, bize seslenirken görünmüyor, canlılıkla devinen tinsel evreni biçimlendiriyor, evreni (...) bir örnek içinde gövdeleştirerek önümüze koyuyor. Müziğin gerçek etkisi altında, görünüm ve kavram daha yüksek bir anlamlılık kazanır. Böylece Dionysos sanatı Apollonca sanat olanakları üzerinde iki yanlı etkide bulunur: Müzik, Dionysosça genelliğin özdeş görüşünü etkiler; öte yandan benzer türdeki görünümü de en yüksek anlamlılık içinde ortaya çıkarır.” (Nietzsche, 2014: 105).

Tüm bu durum, tragedyanın neden müziğin ruhundan doğduğunu, Nietzsche’nin neden, *“Başlangıçta tragedyanın koro tarafından seslendirilen uzun bir şarkıdan başka bir şey olmadığı herkesçe bilinir...”* (Nietzsche, 2011a: 14-15) dediğini bize açık olarak anlatmaktadır. Burada bir vurgunun daha altı çizilmektedir; koro. Nietzsche, *“Tragedya başlangıçta yalnız ‘koro’ ydu, ‘dram’ değildi.”* (Nietzsche, 2014: 56) der. Bu belirleme, tragedyanın ilk hali ile onun drama dönüştüğü Apolloncu dönem arasında kritik ayrımı da vurgular. Tragedya ilk başta koro’ydu, çünkü Dionysos’un acılarının ifadesi olan ezgilerin ve lirik şiirin taşıyıcısıydı. Nietzscheci tragedya kendini gerçeğe öykünme, mimesis üzerine değil, gerçeklikten kurtulma, onu aşma, mevcut benliği yıkma üzerine kurguladığından, koro da gerçeğin taşıyıcısı değil, Dionysos’un acısını ve trajikliğini anlatan müziği dışa vurandır.

İnsanı gerçekliğin yıkıcı, kötümser etkisinden uzaklaştıran ve onu kendine özgü bir oluş alanı içinde var eden Nietzscheci tragedya insana yaşama nedeni veren özgül bir konuma sahiptir. Bu Dionisyak durum varlığın sınırına bir meydan okuma, kendisi ile dış dünya arasına sınır çekip kendi oluş durumunu yaratma eylemidir. İşte trajik koro, tragedyanın bu özgül konumunun etrafına örülmüş bir koruma duvarıdır. Duvarın içinde gerçekleşen şey, müziğin ve içkinin etkisiyle esrikleşip kendinden geçmiş ve yalnızca kendine işaret eden, izleyen ve izlenen ayrımının olmadığı, komünal bir yeniden-varoluş ya da anti-kötümser bir oluş halidir. Trajik koronun yaptığı şey duvarın içindeki bu anti-kötümser oluşun taşıyıcılığını yapmaktır. İzleyen ve yapan ayrımı olmadığına ve varlığın mimetik bir temsili gerçekleştirilmediğine göre, o halde koro ne ideal bir seyircidir ne de sahnenin yüksek düzeydeki kişilere ayrılmış yerin karşısında konumlanan halkı simgelemektedir. Koro “ideal seyirci” değildir. Çünkü, *“sahne olmadan, kendi kendine ortaya çıkan koroyla, örnek seyirci korosu birbiriyle bağdaşmaz.”* (Nietzsche, 2014: 47). Çünkü Antik Yunan’da bizim bildiğimiz anlamda bir seyirci yoktur. Duvarın içindeki sanatsal dünyayı müziğiyle yaratıp onu seyreden de aynı topluluktur. Nietzscheci tragedyanın komünal olmasının anlamı da zaten budur. Nietzsche bu durumu, rüya görürken, rüya gördüğünü hissetme eylemine benzetir. Bir anlamıyla trajik koro, canlandırdığı rolü aynı zamanda bir gözlemci olarak izleyebilen bir oyuncudur ve Nietzsche buna “Dionysosça sanatçılık” der. (Nietzsche, 2011a: 37).

Koroyu oluşturan kişiler, yarı insan yarı keçi bedenli Satyrleri sembolize etmektedir, bu yüzden koro Satyr korosu olarak adlandırılır. Bu mitolojik figürler Dionysos’un dostlarıdır ve tıpkı Dionysos gibi şarap içip dans ederler. Satyr korosu bu noktadan bakıldığında sıradan bir müzik korosu değil, Dionisyak bilgeliği anlatan trajik bir korodur. *“Satyr, bir Dionysos oyun topluluğu olarak, dinsel gerçeklik içinde, tapınma ve söylene kutsallığı altında yaşar. Tragedya onunla başlar, tragedyanın Dionysosça bilgeliği ondan söz eder.”* (Nietzsche, 2014: 48).

Satyr korosunun söz ettiği bilgelik, Silenos’un bilgeliğidir. Silenos, yaşlanan Satyrlere verilen isimdir ve Dionysos’u yetiştiren de bir Silenos’tur. Ölümün kaçınılmaz olduğunu ve hiç doğmamış olmanın insan için en iyi şey olacağını bilen Silenos, Antik Yunan insanının karşısına Dionysosça bir varoluşu sunar. Nietzsche, *“Grek, korkusuz*

bir tutumla kendi orman insanının ardına düşmüş” (Nietzsche, 2014: 51) derken, ondan Dionysos’un bu trajik durumla nasıl başa çıktığını öğrendiğini vurgular. Çünkü “Satyr korosu Dionysos topluluğunun bir görüşüdür.” (Nietzsche, 2014: 53). Onun sayesinde acı çekmek kanıksanır ve böylece insan, Satirik koro sayesinde dış dünya ile arasına duvar çekerek varoluşuna değer katar.

“Dionysos adına düzenlenen bayramlara katılan topluluk bu tür tinsel davranışlar ve bilgilerin etkisi altında kıvanç duyar: Onların gücü, kendilerini gözleri önünde değiştirir; onlar kendilerini doğanın yeniden ortaya konulmuş üstün usları, Satyrler olarak görürler.” (Nietzsche, 2014: 52).

Bu bütünüyle coşkunsal bir varoluştur. Müziğin yarattığı bu coşku hali, doğanın içinden doğal olarak ortaya çıkmış Satyr korosu ile ifade bularak, sonsuz yaşama duyulan gerçek ötesi istenci ortaya çıkarır. Nietzscheci tragedya kendini bu eksende vareder ve bu eksen, tragedyanın içinden önce müziğin çıkarılması ile sonra da rasyonel aklın ürünü olarak öykü ve olay dizisinin girmesiyle bozulur. Bu, Nietzsche’nin “dram” dediği durumda ortaya çıkan bir düzenlemedir ve bunun sorumlusu da Nietzsche’nin “müzik kovucu” (Nietzsche, 2014: 109) dediği Sokrates’tir.

II. 3. Nietzsche'nin Tragedyadaki Rasyonalist Dönüşümle Hesaplaşması

Tragedyanın Doğuşu, tragedyanın nasıl ve nereden doğduğunu içerdiği kadar, neden ve nasıl öldüğüyle de ilgilenmektedir ve aslında diyebiliriz ki kitap kendini daha çok da tragedyanın nasıl öldüğünü anlatmak, kanıtlamak üzerine kurgulamıştır. Her ne kadar 1886 yılındaki baskının önsözüne yazdığı “özeleştirici girişiminde” kitabın karışık, sıkıcı, mantıksal tutarlıktan yoksun ve alabildiğine Hegelci koktuğundan yakınsa da iki düzlemi belirginleştirmesi açısından kitabı önemli bulduğunu belirtmektedir Nietzsche. İlki, Yunanlılar açısından önemli olan Dionisyak varoluşu Antik Yunan sanatının (ve aslında genel olarak sanatın) kökeni olarak tarif etmesi açısından ve ikincisi, bu kültürü çözüp dağıtanın Sokrates olduğunu vurgulaması açısından.

Nietzsche'ye göre tragedyanın asal doğasından uzaklaşması ve ölümü, onun özünde bulunan Dionisyak olgunun çıkarılıp, yerine Apollonculuğun yerleşmesiyle gerçekleşir. Bunu, “*Müziğin üstün usunun tragedyadan kaçtığı dönemde, sözün en dar anlamıyla tragedya ölmüştür.*” (Nietzsche, 2014: 111) diye tarif eden Nietzsche'ye göre müziğin üstün aklının temsilcisi Dionysos'tur. Bu durum, suni bir şekilde üretilen iyimserlikle ortadan kalkmıştır. Daha doğrusu iyimserlik duygusu, tragedyanın doğasında varolan ve insanların kanıksayarak, bir anlamıyla bilgelikle aştığı kötümser duygunun yerine geçerek yapay bir bilinç yaratmıştır.

Kötümserlik ve iyimserlik iki farklı varoluş paradigmasıdır ve trajik durumu anlamak açısından önemlidir. Trajik olanın ve tragedyanın doğasının kötümser, yani pesimist olduğunu belirten Nietzsche, Antik Yunan insanının bu sayede yaşamın çaresizliğini Zerdüşvari bilgelikle kanıksadığını vurgular. İyimserlik, yani optimizm ise yaşamın içine sonradan dahil edilen, insanı gerçek anlamda mutsuzluğa sürükleyen boş bir inanç, akılcı bir durumdur Nietzsche'ye göre. Bu sayede Antik Yunan insanı, yaşamın içinde çaresizce mutluluğun yolunu arayan ve bunu da bilgiyle çözmeye çalışan bir pratiğin içine sürüklenmiştir.

“Acıma duygusunun derin kaynağından ortaya çıkan tragedya, doğası gereği kötümserdir (...) oysa konuşma, doğası gereği iyimserdir: Sebep ve sonuca inanır, dolayısıyla da suç ve ceza, erdem ve talihin zorunlu ilişkisine inanır (...)

Tragedya, iyimser diyalog ve etik yüzünden çökmüştür.” (Nietzsche, 2011a: 32-33).

Bu, Nietzsche için büyük bir dekadanstır. Çünkü bu durum Antik Yunan uygarlığının felsefi ve kültürel paradigmasında onarılmaz yarıklar açmış, hayatı anlamlı kılabilmeyen yollarını var eden trajik oluştan uzaklaşarak çöküş yaşanmıştır. Bu yüzden Nietzsche’ye göre, Dionysosçu *bilgeliliğin* yerini Apolloncu *bilginin* almasıyla, tragedyanın ölümü trajik bir biçimde gerçekleşmiştir.

Yukarıda, Nietzscheci tragedya olgusunu açarken, Nietzsche’nin temel kaygısının tragedyanın nasıl oluştuğunu araştırmaktan çok, varlığın ne olduğu sorusunun peşine düştüğünü, onun cevabını ararken tragedyanın nasıl doğduğunu da bu minvalde açarak geliştirdiğinden söz etmiştik. Nietzscheci felsefe, bu anlamıyla sanatla eş güdümlü ilerleyen bir momente sahiptir ve birbirinden pek de ayırdedilebilecek bir durum değildir. Çünkü Nietzsche’nin varlık meselesine bulduğu cevap Dionysosçu olma halinde, Dionysosçu olma halinin anlamsal karşılığı da kendini sanatsal oluştta bulmaktadır. Antik Yunan insanının varoluşsal çaresizliğine anlam katma eyleminin simgesel karşılığı Dionysos’tur ve Dionysos, trajik olma halinin kabulü, acının içselleştirilerek kanıksanması anlamında kötümser bir felsefenin de zeminidir. Yukarıda da belirtildiği gibi kötümserlik olumsuz/umutsuz bir durumu anlatmak için bir tanımlama değildir. Daha doğrusu bu duruma gönderme yapmaz. Bu yüzden Nietzsche onun bu yönünü vurgulamayı ihmal etmez: *“Trajik sanatçı kötümser değildir, tam da kuşkulu ve korkunç olan her şeye evet diyendir, o Dionysosçudur.”* (Nietzsche, 2015: 24). Demek ki kötümserlik, Dionysosçu bilinçle gerçeği algılama, anlama ve onu duygu ve esrimeyle kendi içinde yeniden var ederek onunla bütünleşmeyi imleyen bir kavramsallaştırmadır. Akılla yaratılmış sahte bir iyimserlik duygusundan ziyade, hislerle oluşmuş ve kanıksanmış bir trajikliği; bu anlamıyla da yaşama nedenine düş yoluyla değer katmanın zeminini döşemektedir.

“‘Dionysosça evet’ başkalarının acısından sadistçe bir zevk almak demek değildir. Daha çok, şimdiden çok geleceğe değer vermektir. Dünyanın oluş halinde olmasından mutluluk duymak, şeylerin hep değişmekte oluşundan, geleceğin hep gelmekte, şimdinin hep geçip gitmekte oluşundan mutluluk duymak demektir. Şimdide varolan her şeyden kopmak demektir. Bu,

başkalarına karşı küntlük olarak görülecektir kaçınılmaz olarak. Amor fati ya da bengi dönüşten Nietzsche'nin kastettiği buydu” (Dienstag, 2008: 142).

Nietzscheci paradigmada bu, karşılığını Dionysos'ta bulduğu Antik Yunan insanının sanatsal, aşkın felsefi eylemini imler. İnsanın varoluş problematiğine bulduğu cevap bu iki düzlemde gerçekleşmiştir. Mitten ritüele, ritüelden Diyonisyak oluşa doğru gerçekleşen bu coşkunsal eylemliliğin kesintiye uğraması, rasyonel aklın pek çok noktada devreye girdiği anda başlar ki bu aynı zamanda felsefede paradigmatic bir kırılmadır.

Bu döneme gelinceye kadar felsefe, özellikle Thales'ten başlayarak, iki temel meseleyi kendine sorun edinmiştir. İlki, varlığın ilk maddesinin ne olduğu, ikincisi, oluş meselesi. Bu, esasen doğaya yönelik bir felsefi bakış açısıdır ve insandan çok doğayla ilgilenilmiştir. Bunda, mitsel düşüncenin etkisinden tam olarak kurtulamamış olmanın da payı vardır. Rasyonel düşünceyle birlikte felsefe, doğa temelli düşünceden insan merkezli düşünüşe kaymıştır. Bu büyük ve önemli değişim ile Antik Yunan'da toplumsal, siyasal düzlemde yaşanan değişim ve dönüşüm arasındaki paralellik es geçilemeyecek denli önemlidir. M.Ö. 5. yüzyılda, önce Pers akınlarıyla, bu akınları savuşturduktan sonra da otuz yıl süren Pelepones savaşlarıyla cebelleşen Yunanistan ve özellikle de Atina, bir dizi siyasi ve iktisadi oluşumlarla kendini yeniden dizayn etmiştir. Bu dizaynın en önemli yönü ise, yeni toplumsal, siyasal oluşumu sağlamlaştıracak nitelikli insan yetiştirmektir.

“5. yüzyılın ortalarında Atina'daki demokratik bir gelişme, belli bir yetişme gereksemesine de yol açmıştır. Bundan dolayı, bilgi de pratik-sosyal bir değer, bir güç olmuştur. Demokratlaşan Atina'ya şimdiye kadarki eğitim sistemi artık yetmiyordu. Herkes yeni duruma ayak uydurabilmek, bunda bir rol oynayabilmek için daha çok bilmek istiyordu. Bu da 'başarılı yurttaş nasıl yetişir?' sorusunu, bu eğitim sorununu ortaya koymuştu.” (Gökberk, 1993: 42).

Doğa felsefesinden, merkezinde insanın yer alacağı ahlak ve siyaset eksenli felsefeye yönelimin temel zemini böylesi bir ihtiyacın ürünü olarak şekillenir. Aslında dönemin ihtiyaçlarına yönelik rasyonalist bir düzenlemedir bu. Rasyonalizmin (ve Sokratçılığın) en büyük düşmanı olan Nietzsche de bunun zorunlu bir düzenleme olduğunun farkındadır.

“Akılcılık o zamanlar bir kurtarıcı olarak düşünölmüştü, ne Sokrates’in ne de ‘hastalarının’ keyfine kalmıştı akılcı olmak – zorunlu, kaçınılmazdı, onların son çaresiydi bu. Tüm bir Yunan düşünmesinin, kendini akılcılığın üstüne atışındaki fanatizm, bir acil durumu ele veriyor: tehlikedeydiler, tek bir seçenekleri vardı. Ya yok olmak ya da abes – akılcı olmak.” (Nietzsche, 2015: 16).

Gerek filozoflar için ve gerekse siyasal iktidar için önemli problem artık varoluş sorunu değil, varolan insanın nasıl olması gerektiğidir. Marksist terminoloji ile söylersek, alt yapı üst yapıyı ilk kez, sistematik olarak bu dönemde belirlemeye başlamıştır.

“Atina’da her yurttaş devletin işlerini yönetmede etkin bir rol oynama şansına sahip olduğı duygusuna kapılabiliyordu. Bu da (...) kişinin siyasal yaşamda başarılı olmasını sağlayacak sanatlar hakkında çok şey öğrenme tutkusunu güçlendirdi.” (Guthrie, 1999: 70).

İşte bu öğretme eylemi, “bilgelik öğreten kişi” anlamına gelen Sofistler tarafından gerçekleşmeye başlar. Fakat Sofistler’e göre salt gerçeklik diye bir şey yoktur, olsa bile insanın her şeyi bilmesi pek mümkün değildir. Her şeyin ölçüsü insan olduğuna göre algılanan şeyler de subjektif olacaktır. Bu nedenle her şeye şüpheyile yaklaşmak gerekmektedir. Felsefe tarihinde şüphecilik (septisizm) olarak adlandırılan düşünce çizgisinin mimarları olan Sofistler doğru bilgiye ulaşma konusunda olumsuz düşünseler de, insan merkezli düşünme anlayışının da mimarlarıdır ve bu nedenle Sofistlerin temel amaçlarından biri, yeni yaşam biçimine uygun becerikli, yararlı, bilgili ve erdemli yurttaşlar yetiştirmektir. (Gökberk, 1993: 42, 44).

Sonradan, Sokrates’le birlikte temel algı biçimlerinden biri olacak olan “erdemli insan” vurgusu böylece ilk kez Sofistler tarafından dile getirilir. Erdemli insan, anlaşılacağı üzere, yeni toplumsal koşullara uygun ve onun gerekliliğini yerine getiren insandan başkası değildir. Bazı kuramcılar, örneğin Ernst Hans Gombrich, bu dönemi “*sanatın büyük uyanışı ve özgürlüğe kavuşması*” (Gombrich, 2014: 98) olarak nitelese de Nietzsche pek bu görüşte değildir. Nietzsche’ye göre felsefe artık varoluşun anlamını aramaktan uzaklaşıp, varoluşu yaşamın içine hapseden bir çerçeveye bürünmüştür. Bu yüzden de ilkin, varoluş denilen olgu, sonsuz bir devingenlikten sonlu bir anlayışına yerini bırakmış ve yaşam, doğum ve ölüm arasında gerçekleşen sonlu bir durum olarak görölmüştür. Felsefi düzlem bu olunca, toplumsal düzlemde de yaşam kusurları olan bir

şey olarak anlaşılmaya ve kusurların giderilmesi için varoluşun içinde suç işlememeye yönelik bilinç doğmuştur. “Kendini bilen” insanın kusurları olmayacağı için yaşam anlamlı olacaktır, gibi iyimser anlayış doğmuştur fakat bu, sahte ve suni bir ayırımdır. Varoluş, iyilik ve kötülük gibi diyalektik bir düzleme taşınarak ahlaki değerler yaratılmıştır. Felsefedeki bu paradigmatic değişim, haliyle tragedyada da karşılığını bulur. Bu karşılık Apollonculuktur. İyimserliğin kötümserlik üzerindeki zaferi, Apollon’un Dionysos üzerindeki zaferi; Apollon’un Dionysos üzerindeki zaferi de rasyonel aklın mitik olan duygu ve coşkunun üzerindeki tahakkümü anlamına gelmektedir. İşte ilkin felsefi düzlemde, sonra ise başta tragedyada olmak üzere, bütün düzlemlerde hâkimiyetini kuran bu anlayış Antik Yunan dünyasına bütünsel olarak Sokrates’le girmiştir.

Sokrates, sofistler gibi gelenek ve töreler üzerine düşünmeyi kendisine amaç olarak benimsemiş olmasına rağmen, sofistlerle başlayan “bilginin önemi” meselesini ciddi ve bilimsel düzlemde ilk ele alan kişi olarak felsefe dünyasına damgasını vurmuş bir filozoftur. Hayatın temel akış ve normlarını, gelenekteki belirsiz yaklaşımları yalnızca akılla ele alıp eleştirmek ve aydınlatmak gerektiğini düşünen Sokrates’e göre, akıl ölçütlerine vurulmadan bütünsel bir doğruya ulaşmak pek mümkün değildir. Bu anlamıyla, insanı her şeyin ölçüsü olarak ele alan sofistlerin yaklaşımını öznelci bulan Sokrates, bu yolla doğru bir bilgiye ulaşamayacağını düşünerek onlardan ayrılır. Sokrates’in bu anlamda en temel amacı herkes için geçerliliği olabilecek sağlam ve güvenilir bir doğruya ulaşabilmektir. Bu yüzden de bilgi sorununun bilimsel bir düzlemde ele alınması gerektiğini savunur. Bilgiyi epistemolojik anlamda ele almasıyla da onlardan tamamen ayrılır.

“Salt doğru vardır, insan bu tümel, salt doğruları öğrenebilir, bilgi sahibi olur, bilim yapar. Bilgi rölatif şekillerde tezahür etse bile, insan ruhunun evrensel ruha yaklaşmasıyla, sağlam, herkes için geçerli olan bilgilere ulaşmak mümkündür; böylece Sokrat doxa (sanı) karşısına episteme (bilgi) yi koymaktadır.” (Öktem, 1974: 367).

Sokrates için güvenilir ve herkes için geçerliliği olan bilgi, “doğru bir yaşayış nedir ve nasıl olur?” sorusunda karşılığını bulur. Kierkegaard da Sokratçı felsefenin, “hakikatin öğrenilip öğrenilmeyeceği” sorusu üzerine yükseldiğini söyler. (Kierkegaard,

2005: 13). Bu sorunun karşılığını bulmak için de insandan ve onun hayatının en temel sorunlarından başka bir şeyle ilgilenmemiştir. Özellikle de insan ahlakı üzerine düşünmüştür Sokrates. Onun için bilimsel doğru, insanın ahlaki yönden kendini eğitmesi ve yetiştirmesidir. Yaratılmaya çalışılan yeni değerler içinde insanlara pek çok yeni kural öğütlenmektedir ve ahlaklı olmak da bunların başında gelmektedir. Bu anlamıyla Sokrates'in ahlaklı insan için temel çıkış noktasını erdem kavramı oluşturur ve ona göre, erdem ile bilgi özdeş ve aynı şeydir.

“Bilgili olanın yeterli, üstün olabileceği anlaşılmıştı. İşte Sokrates, bu kanıyı ahlaka aktarmakla, bu duruma en keskin anlatımını kazandırmıştı: Ahlakta da üstün, erdemli olmak bilgiye bağlıdır; ancak doğru bilgi – ama gerçekten de doğru olan bilgi – doğru eyleme vardır. Böylece, ahlaklılığın özü, ‘iyi’yi bilmek oluyordu. Artık felsefe, herkes için geçerliği olan ‘iyi’nin yasası üzerinde bir düşünmedir.” (Gökberk, 1993: 50).

Sokrates'in bilgi, erdem ve ahlak arasında kurduğu bu bağ, insanın yaşam içinde nasıl davranması ve nelere dikkat etmesi gerektiğini, doğru bir yaşayışın hangi saiklerle gerçekleşeceğini vurgulaması açısından önemlidir. Çünkü insan salt bedensel bir varlık değil, içinde tanrısal bir ruh barındıran ve ruhu tanrısal olanla buluşmaya uygun bir varlıktır. İnsanın ona ulaşabilmesi için usamlama yöntemiyle doğru bilgiye ulaşması şarttır. Bu bir anlamıyla insanın varoluşuna sınır çekmek anlamına gelmekte, irade üzerinde akli tahakkümü doğurmaktadır. Kötülüğün en temel sebebinin bilgi eksikliğinden kaynaklı olduğunu vurgulayan Sokrates, bilgili olunduğu takdirde insanın kötülükten de uzak kalacağını düşünür. İnsanı yaşamın içinde mutlu yapan şey iyi olması, iyiliğin en temel şartı da insanın bilgili olmasıdır. Bu yüzden de Sokrates'e göre “erdem bilgidir.” Bu sav Sokrates'i bir başka sonuca götürür. *“Eğer erdem bilgi ise, erdemsizlik ya da kötülük yalnızca bilgisizlikten kaynaklanır.” (Guthrie, 1999: 82).*

Sokratçı düşünce biçimine göre bilgi bir yerde varolan bir şey değil, sürekli aranılması gereken bir şeydir ve akıl bu noktada devreye girer. Gerçek bilgi ancak tümevarımsal akıl yürütmeye bulunabilir. Bunun için de insanın öncelikle hiçbir şey bilmediğini kabul etmesi gerekmektedir. “Tek bildiğim şey, hiçbir şey bilmediğimdir” sözünü düstur edinen Sokrates'e göre ki bu söz felsefe tarihine Sokratik ironi olarak geçmiştir, hiçbir şey bilmediğinin ön kabulüyle hareket eden insan gerçek bir bilme

eyleminin de içinde olacak ve evrensel doğruya ulaşabilecektir. Sokrates'in Apollon tapınaklarında yazan “kendini bil” öğüdünü referans almasının nedeni budur. Çünkü bilme eyleminin ana amacı, insanın evrensel ruh olan ve değerler sıralamasında ilk basamaklarda yer alan adalet ve ahlakın temsil olunduğu Tanrısal ahlaka ulaşmaktır. İnsan ruhu “*evrensel ruhla ilişki halinde olduğundan ‘kendini tanımak’, ruhun derinliklerine inmek, evrensel ruhla özdeşleşmek, bilim yapmak demektir.*” (Öktem, 1974: 367). Bu anlamıyla, Sokrates’e göre bilgisizliğin en önemli nedeni, insanın kendini bilmemesinden kaynaklanmaktadır. O halde kendini bilen insan ahlaklı, ahlaklı insan erdemli, erdemli insan da Tanrısal olan evrensel ruhu kavramış ve evrensel doğruya ulaşmış insandır.

Sokratik düşünce bu felsefi dizge üzerinden hareket eder ama bunun tragedyaya ne gibi etkisi olmuştur da Nietzsche, “*Grek tragedyasının, adına Sokrates denilen yeni doğurulmuş bir cinle yere serilip*” (Nietzsche, 2014: 78) öldüğünü söylemiştir? Bu felsefi düşünüş (ya da bir filozof) tragedyayı hangi noktalarda sekteye uğratmıştır ya da uğratabilir?

Nietzsche’nin itiraz ve reddiyesinin temelini, genel olarak düşünce biçiminin Sokrates eliyle rasyonalist akla kayması oluşturur. Bu durumun kaçınılmaz yansıması tragedyadaki ağırlık merkezinin Dionysos ve Apolloncu birlikten Apollonculuğa geçmesi; tragedyanın temelini oluşturan ve Antik Yunan insanında yaşamın çaresizliğine bir neden ve umut olarak bulduğu Dionysosçuluğun bütünüyle saf dışı bırakılmasıdır. Nietzsche’ye göre gerçekleşen şey paradigmatik bir kırılmadır. Sokrates’le birlikte duyguların yerini saf akıl, kötümserliğin yerini iyimserlik, bilgeliğin yerini bilgi, esrik insanın yerini kuramsal insan, birlikteliğin yerini diyalektik çelişki ve karşıtlık almıştır çünkü.

Hiçbir şey bilmediğini söyleyen Sokrates’in, o dönemin Atina’sında yaptığı eleştirel gezileri sırasında, insanların bilgi diye içgüdüye dayanan verilerle hareket ettiğini, içgüdüyle elde edilmiş bilginin de yanlış ve yanıltıcı olacağını fark ettiğini söyleyen Nietzsche’ye göre Sokrates’in temel yanılgısı işte bu içgüdüğü reddetmesi ve onu güvenilirmez bulmasıdır.

“Yalnızca ‘içgüdü’ sözcüğüyle Sokratesçi eğilimin yüreğine, odağına değinmiş oluyoruz. Sokratesçilik yaşayan sanatı suçladı, araştırmacı bakışını yönelttiği yerde bilginin eksikliğini, bu eksiklikten dolayı, edinilmiş bilgilerin içsel bakımdan yanlış olduğunu gördü. Böyle bir görüşten yola çıkan Sokrates kişi varlığını yeniden düzenlemek gerektiğine inandı. Böylece, kendini büyük görmeden kaynaklanan bir tutumla, bambaşka bir kültürün, sanatın öncüsü olarak, bir evrene giren birey oldu.” (Nietzsche, 2014: 86).

Nietzsche için içgüdünün reddedilmesi, duyguların ve coşkunun hiçe sayılması; duygularla oluşmuş coşkunun hiçe sayılması ise Dionisyak varoluşun yok edilmesidir. Eğer Sokrates için bilgi her şeyin temeli ise ve duyularla elde edilen bilgi büyük bir yanılsama anlamına geldiğinden aklın kullanılması zorunluysa, o halde insanın yapması gereken en önemli şey bilme eylemini gerçekleştirmek; bunun için de aklını kullanmak ve duyular alanından uzaklaşmaktır. Böylece Antik Yunan insanının düşünsel ve eylemsel etkinliği görünenler dünyası içine hapsedilmiş, varlık rasyonel akılla sınırlanmıştır. Nietzsche için sorunun sistematik olarak yaşandığı asıl yer de, felsefenin varlık ve oluş sorunundan, dünyevi olanı düşünmeye, reel durum üzerine kafa yormaya başlanıldığı bu yerdir. Reel durum üzerine kafa yormak zorunda kalan insan, kendi varlığının selameti için bu nesnel, görünenler dünyası içinde bazı ahlaki görevler yaratmak ve onlara uymak zorunda kalacaktır. Erdemli olmak bunlardan biridir ve erdemli olmanın koşulunu belirleyen de görünenler dünyasındaki büyük oranda politik ve ideolojik düzlemdir. Bu düzlem, erdemli olması gereken kişiye, erdemli olunursa mutlu olunabilir gibi, suni bir iyimserlik alanı yaratır. Çünkü onun önündeki tek seçenek artık erdemli bir yurttaş olup ahlaki yükümlülükleri yerine getirmek, boş inançlarla uğraşmamaktır. Bunları yerine getirmeyen yurttaş suçlu ve kusurludur.

“Erdem bilgidir, bilgisizlikten ancak suçluluk doğar, erdemlilik mutluluktur: İşte tragedyanın ölümü iyimserliğin bu üç temel ilkesindedir. Çünkü erdemli kahraman diyalektikçi olma gereğindedir, şimdi erdemle bilgi, inançla ahlak arasında kaçınılmaz ve açık bir bağlantının kurulması gereği var.” (Nietzsche, 2014: 92).

Böylesi bir varoluş içinde insanın yapması gereken tek şey rasyonel akılla sınırlanmış varlık alanı içinde “olmaya” çabalamak, bunun için de kendini reel anlayışa uydurmak zorunluluğudur. Sokratik algı bu anlamıyla insanı Silenos’un hikayesindeki seçeneksizliğe (tekrar) mahkum eder. Dionisyak düşünce, menşei duygu olan düş ve

esrime yoluyla, insana bu seçeneksizliğin içinden kendine metafizik bir alan yaratarak çıkabilme seçeneği sunmuştur. Sokrates’le birlikte bu algı yerini (tekrar) Apollon’a bırakır. Daha doğrusu Apollon, Sokratik aklın bir karşılığı olarak tragedyanın içinde vardır ve yeniden keşfedilmiştir. Nietzsche’ye göre Sokratesçiliğin Yunanistan’da yabancılık çekmemesinin nedeni, Apollonculuğun Helenlerin önemli bir yönünü oluşturmamasından, bilimin habercisi olmasından kaynaklanmaktadır çünkü. Nietzsche’nin, *“Sokratesçilik Sokrates’ten daha eskidir”* (Nietzsche, 2011a: 31) demesinin nedeni budur. Dolayısıyla hakiki karşıtlığı felsefi düzlemde Dionysos ve Apollon değil, Dionysos ve Sokratesçilik; anlamsal düzlemde ise trajik kötümserlik ve sahte iyimserlik oluşturmaktadır.

“Tragedya’nın Doğuşu’nda itibaren, hakiki karşıtlık Dionysos’un ve Apollon’un bütün bir diyalektik karşıtlığı değil, daha derinde Dionysos’un ve Sokrates’in karşıtlığıdır artık. Trajik olana karşıt olan veya trajik olanın ölümüne neden olan şahsiyet Apollon değil Sokrates’tir; Sokrates dionysosça olduğundan daha apollonca değildir. Sokrates olağandışı bir tersyüz etmeyle tanımlanır.” (Deleuze, 2016: 19).

Sokratik düşüncenin insanların önüne çıkardığı sahte iyimserlik, varlık alanı içinde bir seçenektir ve bu seçeneğin muhtevasını suç ve kusur oluşturur. Sokratik düşünceye göre Silenos anlatısı içindeki trajik kahraman, suçlu ve kusurlu olmaz ise trajik bir hata yapmayacak ve böylece yıkım da yaşamayacaktır. Peki suç ve kusuru oluşturan ve trajik hatayı yaratan şey nedir? Sokrates bunun bilgisizlik olduğunu söyleyerek trajik kavrayışı bilme sorununa indirger ve insanı, çelişkilerin olduğu bir yaşam içinde çelişkinin çözülerek acının üstesinden gelinebileceği yanılsaması içine sokar. Bu, Nietzscheci (ya da Dionysosçu), yaşamın sonsuzluğu fikrini yok eden; yaşamı, çelişkiler çözülürse acının üstesinden gelinebilecek bir sonluluk olarak algılanmasına yok açan düşüncedir. Nietzsche’ye göre tragedyanın doğasını öldüren budur. Çünkü rasyonel akıl, insanı, yaşamı olumsuz yönden kavramaya yönlendirmekte ve ona şekil vermektedir.

“Düşünceyi yaşamın karşısına koyar, yaşamı düşünceyle yargılar, yaşamı düşünce tarafından yargılanmış, doğrulanmış ve kurtarılmış gibi koyar ortaya. Bizden, olumsuzun ağırlığı altında kalan yaşamın sırf yaşam olarak istenmesinin ve yaşamın yaşamda sınanmasının uygunsuzluğunu duyacak

durumda olmamızı ister: Sokrates trajik insanın karşısındaki tek gerçek 'kuramsal insan'dır.' (Deleuze, 2016: 20).

Nietzsche'ye göre Sokratik akıl, insanda yanılsama yaratarak onun gerçek davranışı üzerine örtü çekmektedir ve insanın, gerçekliğin bu çemberini kırmaya davet eden içgüdülerini bütünüyle öldüren bir durumdur. Sokratçı bu bilinç düzlemine göre insanın önündeki tek seçenek artık mutluluğu bu dünyada değil öteki dünyada aramaktır. (Nietzsche, 2015: 13-24).

Bu dünyanın değil öte dünyanın asıl gerçek olduğu bilgisi, sistematik düzlemde, Sokrates'in düşünsel çizgisini takip eden Platon ve Aristoteles tarafından dile getirilir. Platon ve Aristoteles'le başlayan yeni dönem, felsefede Sokrates'le başlayan düşünsel kırılmanın bir sisteme bağlanıp zirveye çıktığı ve sonrası bütün felsefe tarihini belirleyen bir dönemdir. Platon ve Aristoteles'le birlikte yeni bir düşünce eğrisi oluşmaya başlamış, doğa ve insan birlikte ele alınmıştır.

Platon, öğrencisi de olduğu Sokrates'ten sonra onun görüşlerini geliştirip sistematığa oturtan ve bu doğrultuyu takip ederek *idealar öğretisini* geliştirip kendi felsefesini de kuran ilk büyük filozoftur. Platon'un idealar öğretisi, iki dünyanın varlığı üzerine bir düşünce biçimidir ve görünenler dünyası ile idealar dünyası arasında kategorik bir ayrım üzerine şekillenir. Tiyatro sanatı karşısında olumlu görüşlere sahip olmayan Platon'un tiyatroya olumsuzluk atfetmesiyle, bu ikinci dünya görüşü arasında bağlantı vardır. Kaldı ki onun tiyatro konusundaki görüşleri de bu felsefi düşünüşüne paralel bir seyir izlemektedir. Çünkü Platon esas olarak sanat ve estetik konusunda değil, ideal devletin nasıl olması gerektiği konusunda düşünmüş, bunun dışında fikir yürüttüğü tüm konular (konumuz bağlamında estetik, sanat ve tiyatro) onun asal düşüncesinin sonuçları çerçevesinden ele alınmıştır. Bu yüzden ilkin Platon'un idealar öğretisinin ne olduğuna, bununla neyin kast edildiğine bakmakta yarar var.

Sokrates'ten aldığı fikirlerle gerçeklik ve gerçeklik ideali arasındaki farka çubuk büken Platon'a göre iki dünya vardır. Bunlardan biri, gözümüzle gördüğümüz nesneler dünyası, diğeri, gözümüzle göremeyeceğimiz, yalnızca düşünerek, kavramsal düzlemde kavrayabileceğimiz ideal dünyadır.

“Platon'un Genel Felsefesi ikili bir dünyayla karşımıza çıkmaktadır: Akıl, ideler Dünyası - Duyular, Görünümler Dünyası... Nesnelerin görünümüleri dışında bir de asılları, ideleri vardır. Nesneler zamanla kaybolup, göçerler; ama ideler her zaman için mevcuttur; örneğin herhangi bir üçkeni yok edebiliriz, ama üçgen idesini asla, keza güzel değişir ama güzellik idesi her zaman için vardır; çünkü maddenin özü idedir, asıl realite budur... Nesneler değişir, öz, ide değişmez; nesnelerin çok olmasına karşılık öz tektir, değişme, çokluk Duyular Dünyasına ait özelliklerdir, İdeler Dünyasında teklik ve devamlılık vardır; öz saf, ide karışıktır. Nesneler öze benzerler, daha doğrusu ona benzemeye çalışırlar; ama asla tam bir benzerlik elde edemezler. Gerçeği maddede aramak hatadır; gerçek özdedir, bu gerçek bedensiz, görünmez, dokunulmaz bir gerçektir.” (Öktem, 1974: 372-373).

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, bu iki dünyadan biri olan görünenler dünyası, yani maddi dünya aslında ideanın; yani düşüncenin bir yansıması, taklididir. Gözümüzle gördüğümüz maddi dünya sürekli değişir ama onu var eden idea değişmez. Çünkü maddi dünyanın varolması ideadan dolayıdır. İdea fikri olduğu için madde vardır. Platon Devlet kitabında bunu masa ve divan üzerinden açıklar.

“Çok sayıda masa ve divan var. Ancak bu iki şey için sadece iki İdea var, bir masa idea'sı bir de divan (sandalye) idea'sı. Zanaatkâr, bu her bir gerecin İdea'sına bakıp burada kullandığımız o masaları, şurada o divanı ve öteki benzer her şeyin imalatını yapar, çünkü bizzat İdea'nın kendisini hiçbir zanaatkâr imal edemez.” (Platon, 2005: 211).

Madde, ideanın bir yansıması olduğuna için de Platon'a göre hakiki gerçekliği temsil etmekten uzaktır. O yalnızca bir yansımadır. İdea, herşeyden önce var olan, nesnelerden bağımsız bir durumdur, bu yüzden onun değişme özelliği yoktur. Nesnelerde gerçekleşen değişimler bu nedenle ideaları değiştiremezler. Gözün gördüğü gerçekler yalnızca ideaların kopyalardır ve gelip geçicidir. Öyleyse bu dünya yalnızca bir görünümünden ibarettir, ideaların yansıttıklarıdır ve bir yanılsamadır. İdea ise ebedidir. Erişilmez ve tektir.

“İdea birliktir, bölünemez, değişmez, öncesiz-sonrasız olarak kendi kendisine eşittir. Duyumlanan tek tek nesneler ise, Herakleitos'un 'akış'ındaki gibi, boyuna meydana gelir; değişir ve yok olurlar. Platon felsefesinin bilgi anlayışından doğan ana metafizik düşüncesi, böylece, iki dünyanın ayırt edilmesine dayanmaktadır. Bu dünyalardan biri varolanı (to onontos), öteki ise hep oluş halinde olup hiç bir zaman varolmayanı (genesis) içine alır. Birincisi akıl bilgisinin, İkincisi de doğru sanının konusudur. Buna göre: Duyularla algılanan cisimlerin karşısında cisimsel olmayan idealar vardır. Bunlar, uzayın

ya da cisimler dünyasının hiç bir yerinde bulunmaz; kendi başlarınadırlar; duyularla değil, düşünme ile kavranırlar; düşünülen, akılla kavranılan bir dünya (topos noetos) meydana getirirler. İşte, felsefi erdemin koşulu olan gerçek bilginin temeli, kökü ancak bu idealar dünyasında bulunabilir.” (Gökberk, 1993: 63).

Platoncu bu düşünce çizgisine göre, ideaların bir yansıması (taklidi) olan görünenler dünyası hakiki gerçekliği temsil edemeyeceği için, onlardan yola çıkarak hakikate ulaşmak mümkün değildir. İşte Platon’un tiyatro ve diğer sanat dallarına karşı çıkmasının, *“taklit yaptığı sürece sanatın hiçbir koşulda devlete kabul edilmemesi gerektiğini”* (Platon, 2005: 373) savunmasının en temel nedeni de budur. Çünkü sanatçının yaptığı şey, zaten kendisi bir yansıma, taklit olan gerçekliğin taklididir, *“gerçekten, hakikaten var olan şeyler değildir.”* (Platon, 2005: 375). Bu durumda insanlar tiyatro (sanat) yoluyla ideal gerçeklikten iki kez uzaklaşmış olacak, bu da insanların hakikate, ideal gerçekliğe yaklaşmasını iki kez engelleyecektir.

*“Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, **bir** özgün varlığın **değil**, ama bir **kopyanın kopyası** olacaktır. Bir ‘sedir’in, bir ‘masanın’ resmini yapan bir ressam, gerçek masanın veya sedirin değil, marangozun yaptığı ve zaten gerçekliği olmayan bir görünüşün resmini yapar. Ressamın tablosunda görünen ‘sedir’ veya ‘masa’ kopyanın kopyası olarak, idea’ya göre **üçüncü** yeri alır. İlk **ontos on** olarak sedir veya masa **idea**’sı gelir; bunun arkasından marangozun masa idea’sı örneğine göre yaptığı ‘masa’ eidola’sı gelir; üçüncü olarak da, kopyanın kopyası, yani ‘sedir’ veya ‘masa’nın resmi gelir. Sanatçının, benzetmecinin, taklitçinin yöneldiği ve taklit ettiği obje, yani mimetik obje, şu halde gerçek olan idea değildir. Platon’a göre, mimesis etkinliğiyle gerçek varlığa hiçbir zaman erişilemez.”* (Tunalı, 2016: 81).

Platon’u bu konuda rahatsız eden nokta, sanatçıların yalnızca insanları hakiki gerçeklikten uzaklaştırmaları değildir. Hatta bu Platon için bir sonuçtur. Onu asıl rahatsız eden şey sanatçıların gerçek bilgidен yoksun olmaları ve bu yüzden de hakikati yalnızca görüntüden ibaret sanmalarıdır. Sanatçının bilgisizliğinin temel göstergesi, sanılarla hareket ettiği için görünüşün aldaticılığına kapılmasıdır. Haliyle, yapacağı sanatta da aynı aldaticılığı gerçekleştirecektir. Rasyonel akıl ve yalnızca onun vasıtasıyla ulaşabileceğimiz bilgi yoksunluğu Platon için temel değerde bir yer işgal etmektedir ve bu da onun hem Sokrat okulundan mezun olduğunu, hem de ideal devlette sanata neden yer verilmemesi gerektiğini izah eder. Akla, sağduyuya ve

Sokrates'ten aldığı kavramla, erdeme dayanması gereken ideal devlet aygıtı, insanların salt duygu ve heyecanlarını körükleyen tiyatroyla (ve sanatla) çelişmektedir.

“Platon, Devlet adlı eserinde sanatın coşturucu niteliği üzerinde de durmuştur. Akla, sağduyuya ve erdeme dayanması gereken devlet düzeninde, kişinin heyecanlarını dizginleyebilmesi gerekir. Ölçülü bir insan, başına bir kötülük geldi mi, duyduğu acıyı başkalarına göstermemeye çalışır; utanır heyecan gösterisinden. Sıkıntılı bir durumda ona en doğru çareyi gösterecek olan duyguları değil, aklıdır. Oysa, sanat duygularımıza, heyecanlarımıza yönelmekte, bizim coşkun, taşkın, değişken yanımızı ortaya koymaktadır; kötü yanımızı besleyip güçlendirmektedir.” (Şener, 2006: 21).

Bu, Platon'un felsefi düzlemde tam da tragedyadaki Dionisyak anlayışla, ya da Nietzscheci tragedyaya anlayışıyla tartıştığı ve Sokrates'in izinden giderek bu olguyu tragedyadan kovmaya çalıştığı bir düzlemdir. Aynı anlama gelmek üzere, Nietzsche'nin, gençliğinde sanatla (şiirle) ilgilenen Platon'u Sokrates'in etkisi altında kalıp bütün yeteneklerini öldürdüğünü söyleyerek eleştirdiği noktadır. Platon için de önemli olan şey, hocası Sokrates gibi, Apollonik olandır, akıldır. Çünkü ideal devlet için ölçsüzlük, dizginlenemeyen bir ruh tedirgin ve yok edicidir. Bunun Platon felsefesindeki karşılığı ise bilgidен yoksunluktur ve erdemsizliktir.

“Platon, Gorgias, Philebus, Timaeus adlı eserlerinde de erdemle ve bilgelikle dizginlenmeyen zevkin, insanın aşağı güdülerini besleyip üstün yanını kurutacağını ileri sürmüştür. Bu çeşit zevkler, insanı huzursuz, tedirgin etmekte hep yeni zevklere aç bırakmaktadır. Tragedyanın uyandırdığı karmaşık heyecanlar da, ruhsal sağlığa zararlıdır. Tragedyanın hem zevk vermesi, hem acı uyandırması, bu karşılıklı bir gerilim yaratması, tragedyayı seyreden kişinin, bir yandan ağlarken bir yandan bundan hoşlanması, ruhun dinginliğini bozar; akli bulandırır, insanda durmadan yeni zevkler arama isteği uyandırır. O halde tragedyanın uyandırdığı karmaşık ve aşırı heyecanlar ruhsal sağlığa zararlıdır ve erkinliğe erişme çabasına da olumsuz etki yapar.” (Şener, 2006: 22).

Görüldüğü üzere, Platon'la birlikte tragedyaya sanatı Nietzsche'nin önem ve değer atfettiği Dionisyak ruhundan sistematik olarak uzaklaşmıştır. Ya da Sokrates'le başlayan uzaklaşma, Platon eliyle belirli bir sisteme oturmuş ve ideal devletin temel çimentosu Apollonik akıl tarafından belirlenmeye başlamıştır. Sokrates'in trajik insanın karşısına çıkardığı “kuramsal insan”ın en yetkini ve sistematik düşüneni bu kez Platon'da karşımıza çıkmaktadır ki Platon bunu daha ileri taşımış ve ideal devletin istemleri

doğrultusunda bir insana büründürerek verili ahlaki durumun içine hapsetmiştir. Hatta, insanı yeryüzü ile gökyüzü arasında sıkıştırmış ve ideal olan şey bu dünyada olamayacağına göre, bu dünyanın değil, öteki dünyanın önemli olduğuna inandırmak olmuştur. Haliyle insanın temel amacı artık belirli değerlere sahip olması gereken ideal bir yurttaş olmaktır.

Böylece, insanın sanat (tragedya) dolayısıyla hayatla kurduğu ilişki, akıl dolayısıyla belirli, ideal bir sisteme bağlanarak, insanı belirli bir amacın aracı haline sokmuştur. Bu, aklın araçsal niteliğinin ilk halidir. Varoluş, aklın bu biçimiyle kavranmaya başlamış ve oluşun kendisi bir yanlışlıklar toplamına indirgenerek, suçlu olmanın, ödenmesi gereken bir cezası olduğuna istinaden bilinci ortaya çıkarmıştır.

Sokrates’le başlayıp Platon’la iyiden iyiye açılan rasyonalist düşünce kapısı, Aristoteles’le birlikte hayatın bütün alanlarında kendini göstermeye başlamıştır. Aristoteles’in farkı, tragedya sanatı üzerine kuramsal olarak eğilen ilk filozof olması; tragedyayı, özellikle Platon’un aksine, yararlı görmesi ve onunla birlikte tragedyanın orijininin iyice uzaklaşarak bugünkü halini almasıdır.

Sokrates ve Platon gibi, Aristoteles de erdem ve mutluluk arasında bir bağ kurar. Aristoteles felsefi düzlemde Sokrates ve Platon’dan farklı bir yerde durmaz. Onlarla farklı düşündüğü yerler elbette vardır fakat onu diğer iki filozoftan ayıran nokta tragedyayı, özellikle Platon’un aksine yararlı görmesi, tragedya sanatı üzerine kuramsal olarak eğilen ilk filozof olması ve onunla birlikte tragedyanın orijininin iyice uzaklaşarak bugünkü haline evrilmesidir.

Poetika adlı çalışmasında Aristoteles tragedyayı “*Başı sonu olan, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklidi*” (Aristoteles, 2007: 30) olarak tanımlar. Tragedyanın soylu insanların taklidi olmasının başat nedenlerinden biri seyirci üzerinde yaratacağı acıma ve korku hissidir. Komedyaya gülme üzerine kendini kurguladığı için dramın bu biçimiyle seyircide bir acı uyandırmak mümkün değildir. Çünkü “*gülünç olmak kusurdur, çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana.*” (Aristoteles, 2007: 28-29). Bu nedenle eylemi gerçekleştirecek kişi ortalamanın üzerindeki soylu insan

olmalıdır. *Poetika*'nın felsefi zemininde bulunan katarsis ya da arınma denilen olgu, seyircide yaratacağı korku ve acıma yoluyla gerçekleşecek olan ruhsal bir arınmadır.

“Taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis'ini gerçekleştirir.” (Aristoteles, 2007: 16).

Tragedyada yıkımı yaşayacak olan kişi soyludur ve bu nedenle erdemli biridir. Ne var ki farkında olmadığı trajik bir hatası, yanılığı vardır. İşte bu trajik hata nedeniyle mutluluktan mutsuzluğa evrildiğinde yıkımı da yaşar.

“Güzel bir tragedyada ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü bu, ne korku ne de acıma uyandırır, yalnızca itici gelir herkese), ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar (tragedyaya en uzak durum olur bu; ne sıradan bir yakınlık ne acıma ne de korku uyandırır)... Öyleyse bir ara durum kalıyor geriye: Bir erdem ya da dürüstlük örneği olmasa da, kötü huyları ya da acımasızlığı yüzünden değil, bir yanılığı yüzünden yıkıma sürüklenen bir adam; büyük bir üne sahip, büyük bir mutluluk içinde yaşayan, Oidipus gibi, Thyestes gibi ya da bu türden ailelerin şanlı üyeleri gibi biri.” (Aristoteles, 2003: 43).

Onun yıkımı yaşadığı yerde seyircide oluşacak katarsis anı onun duygularının uyarılacağı bir andır ki bu durum seyircinin düşünsel bir ders çıkarma durumunu tetikler. Katarsis anıyla seyirci, erdemli olunmadığı durumlarda neler yaşayacağını bilinç düzleminde yaşar. Bu bağlamda erdemli olmak önemli bir durumdur ve seyirci erdemli olunmadığında ne olduğunu görür. Aristoteles için de erdem elbette aşırı davranışlardan kaçınmak, ölçülü olmaktır. Ya da Sokratesçi “kendini bilmek” fikri, erdemli davranışın sonucu olarak karşımıza çıkar. Çünkü Aristoteles'e göre kusurları olan bir insanın ölçülü olabilmesi mümkün olmadığı gibi, ölçülü olamayan insanın erdemli davranış sergilemesi de mümkün değildir. Erdemli davranış sergilemeyen insan da bu anlamıyla “iyi ve mutlu” olamaz. O halde Aristoteles için ölçülü olmak, insanı hataya sürükleyecek tutkulardan, yani kusurlardan arınmaktır. Bu, Aristocu tragedya anlayışının ulaştığı bir sonuçtur ve Aristotelesçi poetika, tragedya anlayışını seyircide acıma ve korku duyguları yaratarak, onları kötü düşüncelerden arındırma hedefine yönelik olarak oluşturur.

Antik Yunan tragedyasının Platon'dan sonra geldiği aşama ölçülü olmanın zorunluluğudur ve Aristocu poetika kendini bu fikir üzerine inşa eder. Bu nedenle de seyircinin aşırı tutkularını katarsis etkisiyle yok etmeye, onu bu tutkularından arındırmaya kendini koşullar. Diyonisyak olanın Apollonik akılla perdelenmesi, Aristoteles'in Poetika'da belirttiği tragedya anlayışındaki “aşırı olmamak” anlayışının bir sonucudur. Bu da, Sokrates'le başlayıp, Platon'la devam eden, dönemin hakim politik etkisinin derin izlerini taşımaktadır. Bu anlamıyla Aristotelesçi tragedya, bütünüyle rasyonalist ilkelerle oluşturulmuş devletin sürekliliğini besleyen bir poetik anlayışın temelini atmış, devleti bireyin üstünde görmüş ve bireyin değişmez kaderinin altını çizmiştir.

Nietzsche'nin, tragedyanın doğasının değişip başkalaştığı dediği yer burasıdır. Aristoteles de Sokrates ve Platon gibi insanı varlığın alanına sıkıştırmış, bir anlamıyla da Silenosçu mecburiyetin içine tekrar hapsedmiştir.

II. 4. Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'teki Dönüşüme Nietzscheci Bakış

Görüldüğü üzere tragedyada Dionisyak varoluştan uzaklaşıp Apolloncu yöne doğru gerçekleşen eğilim, Sokrates'le başlayıp Platon'la devam etmiş ve Aristoteles'le en yetkin sınırına ulaşarak kuramsal bir nitelik kazanmıştır. Bu elbette felsefi düzlemde akılcı yaklaşımın egemen bir düşünce haline gelmesinin kaçınılmaz sonucudur ve etki alanı oldukça geniştir. Bu etkiyi en can alıcı biçimlerde yaşayan da tragedya olmuştur.

Başlangıçta Dionysosçu töze sahip olan tragedya, Sokratesçi akılcılıkla ilk darbesini almış olsa da asıl öldürücü darbe Platon ve Aristoteles eliyle gerçekleşmiş, Dionysosçu tragedyadan Apolloncu tragedyaya geçişin yolu tamamen döşenmiştir. Bu noktada ölümü gerçekleştiren şey, mitos ve ritüellerle varoluşa anlam katan, yaşamı değerli kılan, trajik kötümserliği kendi içinde özümseyerek insanı varoluşun kötümserliğinden uzaklaştıran Dionysosçu tragedya, onun ölümüyle doğan şey ise yaşam içindeki insanı suçlu ve kusurlu bulan, onu tekrar kötümserliğin içine hapseden Apolloncu tragedyadır. Daha açık söylemek gerekirse, ölen şey mitos ve ritüeller, doğan şey (artık) bir tiyatrodur.

Sokratçı, Platoncu ve Aristotelesçi tragedyanın görünür hale getirilmesi ise üç önemli tragedya yazarı olan Aiskhylos, Sofokles ve Euripides eliyle gerçekleşir.

“Çok açık konuşursak, Yunanlıların müzikli oyununun en parlak ve zengin dönemi, Aiskhylos'un Sophokles'in etkisinde kalmadan önceki ilk önemli dönemidir: Sophokles'le birlikte çöküş yavaş yavaş başlamıştır, ta ki sonunda Euripides, Aiskhylos tragedyasına karşı gösterdiği bilinçli tepkiyle, sonu çok hızlı bir biçimde hazırlayınca kadar.” (Nietzsche, 2011a: 34).

Bu üç yazar, tragedyanın Dionisyak özelliğinden uzaklaşıp bütünüyle Apolloncu rasyonel akla uygun eserler yazarak, Nietzsche'nin de belirttiği gibi, tragedyanın ilksel, doğal özünden uzaklaşıp başkalaşmasının estetik düzlemde sebebi olur. Bu yazarlar eliyle değişen tam olarak nedir? Dionysosçu tragedyanın temel unsurlarının mit, koro, müzik ve dans; bu varoluşun temel felsefi düzlemini belirleyen de içgüdü, heyecan ve coşku olduğunu hatırladığımızda, başkalaşımın neler olduğunu da netleştirebiliriz. Bu üç önemli yazar eliyle bugünkü formuna kavuşan tragedyada artık mitik olandan, korodan, müzik ve danstan söz edemeyiz. Yeni tragedyanın

formunda, mitin yerine öykü ve neden sonuç bağıyla ilerleyen dramatik olaylar dizisi, koronun yerine (trajik) kahraman, müzik ve dansın yerine de diyalog geçmiş, içerik rasyonel aklın istemleri doğrultusunda belirlenmiştir.

“Yavaş yavaş apollonik unsurların baskın gelmeye başlamasıyla tragedyaya aslında ne olduğu da kendini göstermeye başlıyor. Diyaloğun, karakterlerin apollonik unsurlar olarak sayılmasının ardında apollonik olanın biçimle, dionisyak olanın da özle ilgili niteliklere işaret edecek biçimde kurulduğunu görmek gerekiyor. Dionisyak unsur, tam da tragedyanın özüne ilişkindir, dansın ve müziğin eşlikçisi ve taşıyıcısı olan trajik koronun varlığı ile kendini dışa vurur. Ve öyleyse koronun varlığının göz ardı edilmesiyle ya da ağırlığının azaltılmasıyla oluşan her tür boşluğu kapamaya yarayan araçlar; sonradan eklenmiş, tragedyanın yapısında geri dönüşsüz yarılmalara ve bozulmalara yaratan bütün biçimsel unsurlar; Apollonik olanın hanesine yazılacaktır. Öyleyse saf mitin yerini yazar tarafından kurgulanmış olay dizisi ve öykü, koronun yerini kahraman, müzik ve dansın yerini diyalog aldıkça tragedya çoktan başlamış çürümesinin son aşamasına taşınacaktır. Örtük ama etkili bir biçimde ima edilen iddia şudur aslında: Tragedya geliştikçe, izleyiciler tarafından doğrudan deneyimlenen estetik haz, oyuncunun, öykünün, tasarımın ve diğer teatral süslerin aracılığı ile ortadan kaldırılmıştır.” (Güçbilmez, 2006: 37).

Nietzsche bu kırılmada esas payı Euripides’e verse de, kırılmanın başlangıç noktasında ilk ve en büyük yazarlardan olan Aiskhylos’un olduğunu belirtmek gerekir. Böyle olmasına rağmen yine de Nietzsche’nin Aiskhylos’a (ve Sofokles’e) yaptığı eleştiri, Euripides’e yaptığı kadar ağır ve sert değildir. Bunun en önemli nedeni, Nietzsche’nin Aiskhylos ve Sofokles’te, Apollonik öz ağır bassa da, Dionisyak unsurun hala var olduğunu görmesidir.

“Grek tragedyasının en erken biçimlerinin kendisine konu olarak sadece Dionysos’un çektiği acıları seçmesi ve bir zaman için tek sahne kahramanının da Dionysos’un kendisi olması, tartışılmaz bir gelenektir. Yine de, belli bir kesinlikle, Euripides’e gelene kadar Dionysos’un trajik bir kahraman olarak rolünün hiç kesintiye uğramadığını ve Grek sahnesindeki, diğer bütün meşhur figürlerin – Prometheus, Oedipus vb. – sadece asıl kahraman Dionysos’un birer maskesi olmaktan öteye gidemediklerini ileri sürebiliriz.” (Nietzsche, 2012: 78).

Dionisyak törenlerin kırlardan kentlere geçmeye başladığı M.Ö 6. yüzyıllarda gerçekleşen tragedya yazma yarışmalarındaki en başarılı ve eserleri günümüze kalmış yazarların başında kuşkusuz Aiskhylos gelmektedir. Aiskhylos’tan önce de, Arion ve

Pratinas gibi, satirik şiirleri ya da Dithrambik ezgileri şiir şeklinde konuşan yazarlar vardır ama mitolojik öyküleri bir oyun formatında, dörtleme (üç tragedya bir satır) olarak sistemli biçimde ilk ele alıp yazan kişi Aiskhylos olmuştur. (Thomson, 2004: 244-256).

Atina demokrasisinin gelişim dönemlerinde yaşayan Aiskhylos'un oyunlarının temel dokusu bu dönemdeki gelişmelerden bağımsız değildir. Demokrasi, suç, suçun yargılanması, adalet gibi konularla mitolojik tanrılar arasında bağlantı kuran ve mitosları bu yeni değerleri tartışmak için kullanan Aiskhylos'la birlikte başlayan değişim, Olimpos tanrılarının yeryüzüne inmesi ve böylece Antik Yunan insanı için yaşamın kaynağı olan bu görkemli tanrıların bir kahramana indirgenmiş olmasıdır.

“Aeschylus'un Prometheus'unda sembolize edilen de tam da bu duygudur. Titan sanatçısı, kendisini, insanları yaratabileceğine, Olimpos'lu tanrıları ortadan kaldıracabileceğine ilişkin cüretkâr bir inancın sahibi bulmuştur: Yani kendi sahip olduğu üstün bilgelik ile ebedi acının karşılığını almak zorunda olduğu kesin bir şeydi... Aeschylus şiirinin ruhu ve özü budur... Aeschylus, efsaneye getirdiği bu yorumla kapkara bir keder denizi üzerine yansıyan bir parıltıdan, parlak bir ışıktan başka bir şey değildir.” (Nietzsche, 2012: 75).

Nietzsche'nin son cümlesi, esasen Aiskhylos'un büyük bir eleştirisidir. Çünkü verili yaşamın içine indirilen bu tanrılar, dönemin politik ve felsefî değerleriyle ele alınarak suç ve adalet terazisinden geçirilir. Bunun dramatik düzlemdeki yansıması, Nietzsche'nin de belirttiği gibi, Prometheus mitinin neden sonuç bağıyla ilerleyen bir düzlemde ele alındığı oyunda kendini gösterir. Prometheus insanlık için büyük bir iyilik yapmıştır fakat bu bir suçtur. Aiskhylos bu suçu dramatik ilerlemenin nedeni olarak öyküler ve Antik Yunan insanının Dionisyak temelde kendini var ettiği tanrıları(nı) Apolloncu varoluş çemberinin içine bir suçlu olarak yerleştirir.

*“Evet ben, kara bahtlı ben başımı bu dertlere soktum
İnsanlara iyilik edeyim derken.
Bir gün bir rezene sapı içinde
Çaldım götürdüm insanlara ateşin tohumunu.
Bu tohum bütün sanatların anahtarı oldu,
Bütün yolları açtı insanlara.
Suçum bu işte benim tanrılara karşı,
Bu yüzden zincire vuruldum bu göklerin altında.”* (Aiskhylos, 2017: 6).

Prometheus “bu göklerin altında”dır artık, Antik Yunan insanının var ettiği Olimpos’ta değil. Bu, hayata Dionisyak ruhla bakan Antik Yunan insanının “kurtarıcıları” olan mitolojik tanrıların, kurtulmak için çabalayan ortalamanın üstündeki insanlara dönüştürülmesinden başka bir şey değildir. Bir başka deyişle, yaşamın seçeneeksizliğine kanıksama yoluyla çare bulan Antik Yunan insanının karşısına sanki bir çare varmış ilüzyonu çıkarmaktır: Prometheus erdemli davransaydı ve suç işlemeseydi bu trajik sonuçla karşılaşmayacaktı. Nietzsche’nin “parlayan ışık” dediği bu ilüzyonun ışığıdır ve Aiskhylos’a felsefi düzlemde itirazı bu eksende gerçekleşir.

“Aiskhylos, şaşılmalı bir atılganlıkla, Olympos evrenini büyüleyici yasallığı üstüne yerleştirdi. Bizim, burada, derin düşünceli Grek insanının gizleri içinde, sağlam, sarsılmaz bir temele dayanan gerçek-ötesi görüşü olduğunu göz önünde bulundurmanız gerekir. Öte yandan Olympos Tanrılarının varlığında, Grek insanının, bütün kuşkulu değişimleri ortadan kalkmıştır.” (Nietzsche, 2014: 62).

Aiskhylos’un yeryüzüne indirdiği tanrıların karşısına çıkardığı şey, özellikle Sokrates ve Platon’u incelerken değindiğimiz suç, bilgi ve erdem denklemidir. Daha çok ve yalın olarak Sofokles ve Euripides’te karşımıza çıkacak olan temel felsefi yönerge, iyi insan olabilmenin koşuludur. Aristoteles’in *Poetika*’sında açıkladığı Katarsis olgusunu yaratan kusur ve suç, ilk olarak Aiskhylos metinlerinde karşımıza çıkar. Nietzsche buna “suça asalet” kazandırmak der.

*“En iyi ve en yüce olan şeyi insanlar ancak bir suç işlemek yoluyla elde edebilirler ve şimdi de sırası geldikçe sonuçlarına katlanmaları gerekiyor; yani bütün o kırgın gökyüzü sakinleri yanlarında taşıdıkları bütün o keder ve acı yüküyle beraber soyluluğa heveslenen insan ırkını ziyaret etmek **zorundalar**: Suça **asalet** kazandırmak şeklindeki acı bir düşünce insanın, kötülüğün kaynağı olarak görülen, merakla, aldatmayla, baştan çıkarıcılıkla (...) **etkili bir günahın**, aynı zamanda insan kötülüğünün – dolayısıyla çekilen acıların olduğu kadar insanın işlediği suçların da – doğrulanmasının, kötümser tragedyanın ahlaki temeli olduğunu öne süren gerçek anlamda, Prometheuscu bir erdem olduğu biçimindeki yüce görüştür.” (Nietzsche, 2012: 76).*

Yine de Nietzsche’ye göre bu çıkarım Aiskhylos’u bütünüyle Apolloncu yapmaz. Çünkü Prometheus’un eylemi bireyin “evrensellik uğruna ortaya koyduğu kahramanca” bir çabanın sonucudur ve içinde taşıdığı bu ulvi amaç, “tek bir evrensel varlık olma girişimi” olarak genel insanlık için günah işlemeyi ve acı çekmeyi

taşımaktadır. (Nietzsche, 2012: 77). Prometheus'un eyleminde insanlığın kurtuluşu için kendini feda eden dinsel bir öz vardır. Bu bir anlamıyla Mesiyanik bir eylemdir. Böyle bile olsa, Prometheus anti-Apolloncu bir düzlemde durmaktadır Nietzsche'ye göre.

“Prometheus'un öyküsünün en içsel özünü – yani suçun gerekliliğinin devlere yakışacak biçimde mücadele veren insanın üzerine yüklendiğini – anlayan kişi, o anda, kötümser sembolizmin anti Apolloncu tabiatının bilincine varacaktır.” (Nietzsche, 2012: 77).

Bu anlamda Nietzsche'ye göre, Aiskhylos'un Prometheus'unda Dionysosçu bir maske bulunmaktadır. Hatta Nietzsche, *“Şimdi, Euripides'in, Aiskhylosçu tragedyayla savaştığı ve onu yendiği şu Sokratesçi eğilime yakından bakalım”* (Nietzsche, 2017: 75) derken bile Aiskhylosçu tragedyayı olumlamaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, zaten Euripides'e gelene kadar bütün tragedyalarda seyircinin karşısına çıkan kahramanlar acı çeken Dionysos'u temsil etmektedir ve hepsinin Apolloncu görünümünün altında Dionysos'un maskesi bulunmaktadır. Bu gerçeklik Sofokles'in tragedyalarındaki kahramanlar için de geçerlidir.

Aiskhylos'la başlayan izleyiciyi düşündürme eylemi, Sofokles'le bir adım daha ileri gider ve Aristoteles'e göre klasik tragedya onunla birlikte her açıdan en yetkin formuna ulaşır. Nietzsche, tragedyalardaki Apolloncu yönün diyaloglarda oldukça parlak ve güzel görüldüğünden bahsederken bu yüzden Sofokles'i örnek gösterir: *“Sofokles'in kahramanlarının dili, Apolloncu kesinliği ve açıklığıyla şaşırtır bizi.”* (Nietzsche, 2017: 57).

Tragedyalarıyla Apolloncu biçimin en ideal örneklerini ortaya koysa da, içerik itibari ile onun tragedyalarında da Dionysosçu bir öz bulunmaktadır. Nietzsche'ye göre Sofokles'in karakterleri gerçek anlamda bir karakter (bile) değildir. Onlar daha çok biçimsel, Apollonik anlamda karakterlerdir ve *“aslında karanlık bir duvarın üzerinde oluşturulmuş fotoğraftan, yani bütünüyle görünüşten”* (Nietzsche, 2017: 57) ibarettir. Yine Nietzsche'ye göre bu karakterleri bir kenara bırakıp eyleme bakarsak, karakterlerin bu parlak görüntülerin ardında varolan şeyin mitosun kendisi, yani Dionisyak öz olduğunu görebiliriz. Sofokles'in karakterleri yalnızca Apollonik perdedir. Nietzsche bu durumu güneşe bakma metaforuyla izah eder. Güneşe baktığımızda kamaşan

gözümüzün önünde lekeler oluşur ve güneş gibi yakıcı bir şeye bakamayacağımız için bizi onun yakıcı ve yıkıcı ışığından koruyan bir perde gereklidir. İşte Sofokles'in karakterleri böylesi bir perdedir. Mayanın tülü denilen şey tam da budur. Biz bu perdenin ardında doğanın korkunç ve yıkıcı gerçekliği olduğunu biliriz. Sofokles'in karakterleri insanları bu yıkıcı gerçeklikle yüzleştirmeden, kendi yüzleşir.

“Sophokles'in kahramanlarının ışıklı görüntüleri, kısacası maskenin Apolloncu yönü de, bu olayın tam tersine, doğanın içteki ve korkunç yüzüne bir bakışın zorunlu ürünleridir; korkunç geceden sakatlanmış bakışı iyileştirmek için ışıklı lekelerdir adeta. Ancak bu anlamda inanabiliriz, ciddi ve anlamlı 'Yunan neşesi' kavramını doğru anladığımıza.” (Nietzsche, 2017: 57).

Suç ve kusur olgusunun içine sıkıştırılmış en trajik figür olan Oidipus, Apollonik olanla Dionisyak olanın bir arada olduğu en iyi örneklerden biridir. Nietzscheci anlamda kötümser olan tragedyanın, kaderden kaçınılamayacağını ve bu yüzden böyle bir varoluşun ancak tevekkül düzleminde aşılabileceğini (ve yine bu yüzden iyimser olduğunu) imlediğini hatırlarsak, Oidipus öz itibarıyla kaderden optimist bir düzlemde kaçınılamayacağını en iyi kanıtı olarak karşımıza çıkar.

Oidipus ya da Thebai Üçlemesi, bütünüyle rasyonel akıl düzleminde oluşturulmuştur ve olaylar neden sonuç ekseninde ilerlemektedir. Mitosun üçleme halinde kurgulanmış öyküye, müzik ve dansın diyaloga, koronun trajik kahramana ve dramatik olmayanın dramatik gelişime kurban gitti açıktır. Sofokles, tıpkı Aiskylos gibi, karakterlerini suç ve günah olgusu üzerine yerleştirmiştir fakat Oidipus üçlemesi, Sokratçı, Platoncu ve Aristocu “bilgi erdemdir” formülasyonunun tersi bir noktada sonlanmaktadır.

Oidipus'un geçmişinin yakasını bırakmaması ve sonunda çektiği trajik acı hüznülüdür. Yazgısından kaçmaya çalışan bilge Oidipus, bilmeden bir günah işlemiştir. Aslında ilk günah budur; yazgıdan kaçmaya çalışmak. Bu aslında Dionisyak bir günahıdır. Ona bu günahı işleten Apolloncu akıldır. Apollon kahinlerinden öğrendiği bilgi onu trajik sonuna doğru götürür. Bu anlamıyla bakıldığında Oidipus için bilgi hiçbir zaman ona bir erdem katmamış, Nietzsche'nin de altını çizdiği gibi, *“Bilgeliğin keskin kenarı, kendi üzerine çevrilmiştir.”* (Nietzsche, 2012: 74). Kolonos'taki Oidipus

insanlara Apolloncu bir biçimle ama Dionisyak bir özle seslenirken yazgıdan kurtulmanın mümkün olmadığını imlemektedir:

*“Doğamda kötülük yok,
sadece bana yapılanlara karşılık verdim
ve aslında, yaptıklarımı bilerek yapmış
olsam bile yine de kötü biri sayılmamalıyım.
farkına bile varmadan düştüm
bu durumlara, oysa bana kötülük
edenler bilerek yaptı bunları.”* (Sofokles, 2016: 12).

Burada bilge Oidipus, başına gelen her şeye razı olmuştur ve bir anlamıyla doğanın yakıcı gerçekliğine teslim olmuş durumdadır. Nietzsche’ye göre Oidipus, doğanın, yani Sfenks’in bilmecesini çözmüştür ama çözdüğü anda kutsal doğa düzenini de yıkmıştır. Bu yüzden, *“Sanki bu mitos kulağımıza, bilgi sayesinde doğayı yok olma uçurumuna itenin, doğanın yok oluşunu kendi üzerinde de deneyimlemesi gerektiğini fısıldamaktadır.”* (Nietzsche, 2017: 59).

Oidipus bunu deneyimleyendir ve bu deneyim Dionisyak bir durumdur. Dolayısıyla Sofokles oyunlarının biçimsel yönü ile Apollonik, içeriksel yönü itibari ile de Dionisyak yönleri barındırdığını söylemek mümkündür. Nietzsche’ye göre Aiskhylos da Sofokles de tanrıları ve yarı tanrıları gündelik yaşamın gerçekliğine Euripides gibi bütünüyle yerleştirmemiştir. Bu yüzden de ona göre, tragedyaya asıl can çektiren kişi Euripides’tir.

“Tragedyanın can çekişmesinin adı Euripides’tir (...) Euripides’ten önce, kökenleri antik tragedyanın tanrılarına veya yarı tanrılarına dayanadığı hemen anlaşılan kahramanlık özelliklerine sahip insanlar söz konusuydu. Seyirci onlarda Helen dünyasının mükemmel geçmişini, böylelikle hem önemli anlarda hem kendi ruhunda var olan her şeyin gerçekliğini görmüştür. Euripides’le seyirci sahneye çıkmıştır, yani günlük yaşamın gerçekliği içindeki insan.” (Nietzsche, 2011a: 21-22).

Euripides, Nietzsche’ye göre tragedyanın Sokrates’idir. Aiskhylos ve Sofokles’de hala Yunanlılara özgü bir yön gören Nietzsche, Euripides’i bütünüyle anti-Yunan olarak görür ve ondaki bu varoluşun ancak ve ancak Sokratesçilik ile ifade edilebileceğini vurgular.

“Euripides’in temel estetik ilkesini oluşturan ‘her şeyin güzel olması için, bilinçli olması gerekir’ ilkesi, Sokrates’in ‘her şeyin iyi olması için, bilinçli olması gerekir’ ilkesinin paralelidir. Buna göre, Euripides’i estetik Sokratesçiliğin yazarı olarak kabul edebiliriz.” (Nietzsche, 2017: 80).

Nietzsche’yi bu saptamaya iten durum Euripides tragedyalarındaki düzenleniş ve bu düzenlenme biçimini olanaklı hale getiren içeriksel yöndür. Aiskhylos ve Sofokles tragedyalarıyla Euripides’inkileri karşılaştıran Nietzsche, Aiskhylos ve Sofokles’te anlamın maskelendiğini ve seyircinin anlaması gereken şeylerin yalnızca ipuçlarının verildiğini, Euripides’te ise bunun tam tersi, anlamın henüz oyunun başında seyirciye tüm çıplaklığıyla aktarıldığını belirtir. Nietzsche’ye göre Euripides’in yapmak istediği şey, seyircinin oyunu çözmek için içine girdiği huzursuzluğu gidermek ve bu yüzden de düşünceyi baştan vermektir. Bu durum üç yazar arasındaki farkı da gösteren bir sonuç yaratır: Aiskhylos ve Sofokles’in oyunlarında, Dionisyak bir özü de barındırdığı için, duygular hala saklıdır ve izleyici bu noktadan da etkilenmeye çalışılır. Bu yüzden onların tragedyalarında sanatçılara özgü incelik hala korunmaktadır. Euripides’e gelince, onun oyunları saf aklın bir yansımasıdır ve seyirciye doğrudan akli önermelerde bulunur. Nietzsche’ye göre bu durum Euripides’i anlatımsal incelikten de uzaklaştıran bir şeydir. Euripides tragedyanın akışını seyircide garantilemek, onu her türlü kafa karışıklığından ve mitosun gerçek olup olmadığına dair kuşkulardan arındırmak için son derece akli bir yöntem bulmuştur. Nietzsche’nin tanrı dediği bu yöntem, saf aklın tragedyaya girdiğinin göstergesidir ve bu deus ex machine’dır. (Nietzsche, 2017: 78-79).

“Nietzsche için deus ex machine, her şeyden önce, Sokrates’in görünümüdür. Kurumsallaşmış insan, her şeyin açıklanabilir olmasını isteyen, çelişkinin uzlaştırılmasını isteyen, dolayısıyla donmayı tercih eden insandır. Hiçliğe karışmak ister. (...) Sokrates Euripides’in aracılığıyla koroya sızır ve ahlaksal vaazını vermek için tüm şartları hazırlar. Ardından da makine-tanrı sahnenin ortasına inerek tragedyanın bütün akışını ele geçirir.” (Acar, 2008: 129).

Oyunlarının başında buna ihtiyaç duyan Euripides, *“kahramanlarının geleceğini izleyiciye garantilemek için bir kez daha gereksinir”* (Nietzsche, 2017: 79) ve bunu oyunlarının sonunda da kullanır. Nietzsche için deus ex machine oldukça önemli bir vurgudur. Bu, Euripides’in ağzından konuşan Sokrates’tir ve bu yüzden, *“Helen, ölümsüzlüğüne olan inancına onunla son vermiştir; sadece mükemmel*

geçmişine duyduğu inancına değil, mükemmel bir geleceğe duyduğu inancına da.” (Nietzsche, 2011a: 23). Çünkü Nietzsche’ye göre deux ex machine’le birlikte tragedyanın ilksel özünde olan ve insanların varoluşuna anlam katan “metafizik avuntu” tamamen yok olmuştur. (Nietzsche, 2017: 106). Böylece, Nietzsche’ye göre ortaya değişmiş anlamıyla bile tragedya değil, “dramatize edilmiş destan” çıkmaktadır. Nietzsche için bu durum Apolloncu bile değildir. Daha çok, gerçekçi ve natüralist etkiyle oluşturulmuş “soğuk ve paradoks düşünceler”, “ateşli duygulanımlar”dır ortaya çıkan şey. (Nietzsche, 2017: 76-77).

“Dionysos zaten tragedya sahnesinden kovulmuştu, hem de Euripides aracılığıyla konuşan daymonik bir güç tarafından. Euripides de, bir anlamda yalnızca maskeydi. Onun ağzından konuşan tanrı, Dionysos değildi, Apollon da değildi, tamamen yeni doğmuş bir daymondu: adı Sokrates’ti. Budur yeni karşıtlık: Dionysosçu olan ve Sokratesçi olan; ve Yunan tragedyasının sanat yapısı, bu karşıtlık yüzünden yok olmuştur.” (Nietzsche, 2017: 75).

Nietzsche, ortaya çıkan bu durumu kavramsal düzlemde “estetik Sokratesçilik” olarak adlandırır. Esas olarak Sofokles’le başlayan ve Euripides’le devam eden karakter merkezli yönelimle birlikte eksen bengi dönüşten bireysel etkinliğe kaymış ve seyirci mitosun kendisini değil de sanatçının doğayı taklidini anlamaya yöneltmiştir.

“Tragedyanın korosu ve trajik kahramanları... Bu başlangıçsal ve her şeye gücü yeten Dionysosçu unsuru tragedyadan çıkarıp atmak ve tragedyayı arı ve yeni bir biçimde, Dionysosçu olmayan sanat, töre ve dünya görüşü üzerinde kurmak – işte buydu, Euripides’in şimdi gün gibi açık bir biçimde karşımıza çıkan eğilimi.” (Nietzsche, 2017: 74).

Felsefi düzlemde Sokrates’le başlayan düşünsel kırılma ve toplumsal, siyasal değişimin eş güdümlülüğü, Nietzsche’ye göre büyük kültürel bir yıkımın nedeni haline gelmiştir. Yaşanılan şey değişimden ziyade bir başkalaşımdır Nietzsche için. Çünkü akılcı ve gerçekçi yaklaşımla, insan, varoluşuna metafizik bir yaşama avuntusu sunan mitosların büyümlü dünyasından kopmuş, varlığın içinde umut varmış yanılsamasının içine sıkışarak yapay bir iyimserlik algısıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu felsefi ve politik düzlemin tragedyaya yansıması da kaçınılmaz bir biçimde gerçekleşerek, insanın varoluş problematiği varlığın içinde bir soruna indirgenmiştir. Nietzsche’ye göre bu gerçek anlamda bir karamsarlıktır. Çünkü tragedyanın ilk hali, trajik kahramanın

dramatik yönüyle değil, varoluş problematiğiyle ilgilenmektedir ve buna da bir çözüm bulmuştur; kanıksama, kabul ediş, onaylama. Bu, tragedyanın Dionysosçu özüdür. Bu sayede insanın varlığı sürekli bir oluş içinde tamamlanan, varlığın alanıyla kesintiye uğramayan bir durumdur ve bu tragedyaya yaşamı olumlamaktadır. Antik Yunan insanı böylece kendi seçeneğini ve yaşama nedenini yaratmıştır. Rasyonalizmin çözdüğü de Nietzsche'ye göre budur ve nedenler, suni bir şekilde yaratılmaya, varlık alanı da insanlara seçenek varmış ilüzyonuna sıkışmıştır. Mit artık ortadan kalkmış ve yerini dramatik olaylar dizisine bırakmıştır. Dionisyak esriklikle gerçekleşen etkili bir müzik sayesinde kendini bedensel olarak ortaya koyan ve varlığın sınırlarını aşan Antik Yunan insanı, koronun yerine trajik kahramanı yerleştirerek sınırlarını çizmiştir. Müzik ve dans gitmiş, yerine diyalog gelmiştir. Böylece rasyonel akıl, oluş'un kendisini öldürerek, tragedyayı da öldürmüştür. Nietzsche'nin dekadans dediği tam da budur.

**III. BÖLÜM: NIETZSCHE’NİN TİYATRO ANLAYIŞININ
ALTERNATİF TİYATROYA YANSIMASI**

III. BÖLÜM: NİETZSCHE’NİN TİYATRO ANLAYIŞININ ALTERNATİF TİYATROYA YANSIMASI

III. 1. Alternatif Tiyatronun Öncülleri

Alternatif tiyatro tabiri kendi içinde bir olumsuzlama barındırmaktadır ve daha baştan, bir tiyatro biçimi, anlayışı ve varoluşunun reddedilmesi ve ona karşı yeni bir biçim ve anlayışta bir tiyatronun var edilmesi ya da olması gerektiği önermesini içermektedir. Burada sözü edilen karşıtlık bütünsel ve paradigmatiktir; salt üslup ve biçimi değil, bir bütün olarak hâkim sanat geleneğinin karşısında olma halidir. Bu anlamda “alternatif tiyatro”, kendi içinde muhalif ya da seçenek olmaktan ziyade paradigmatik kopuş özellikleri taşıyan tiyatro pratiklerini kapsamaktadır ve eski tiyatro anlayışından kopuşu ve “yeni” bir tiyatro anlayışı yaratmayı içermektedir. Peter Bürger, Adorno’nun modern sanat ve estetik konusunu tartışırken, “yeni” kelimesinin onun nezdinde neyi kapsadığını şöyle tarif eder:

“Modernizmdeki ‘yeni’ kategorisi ile o döneme kadar hâkim olan şeyden radikal bir şekilde kopulmuş olmasıdır. Burada yalnızca, geçerli sayılagelmiş teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanır.” (Bürger, 2014: 122).

Bu anlamda, Adorno’nun “yeni” tarifiyle, “alternatif tiyatro” tanımı arasında işlevsel açıdan pek bir fark yoktur ve oldukça geniş bir yelpazeyi kapsar. Esasen, 1960’lı yılların başında İngiltere ve Amerika’da gerçekleşen bir dizi toplumsal ve siyasal olayların etkisiyle ortaya çıkmış bir tanım olan “alternatif tiyatro” tabiri de böyle bir önerme üzerine yükselmektedir. Mevcut düzene karşı yeni bir toplum ve yeni bir dünya yaratma düşünün izlerini taşıyan “alternatif tiyatro”, seyirci ve oyuncu arasındaki duvarı ortadan kaldırmayı, tiyatroyu yaşayan bir organizma haline getirmeyi ve yaratılmak istenilen alternatif topluma uygun, deneyselliği içeren, politik ve estetik yönü yüksek bir tiyatro arayışını tarif etmek üzere adlandırılmıştır.

“1960 yıllarının başlarında, İngiltere’de kurumlaşmış ve kurulu düzen tiyatrolarının alternatiflerine ‘underground’ yeraltı tiyatroları denmeye başlamıştı. Bu deyim bir çeşit yıkıcılık anlamını da içeriyordu... ‘Alternatif Toplum’ kavramı 1968 Paris öğrenci olayları ve Amerika Birleşik Devletlerinde Vietnam savaşına karşı çıkış gibi olgularla patlak veren politik bir başkaldırının özlemlerini dile getiriyordu. İşte bu yıllarda alternatif tiyatro

ile kurulu düzensiz kurumlaşmış tiyatro kavramları arasındaki ayrım keskinleşti.” (Sokullu, 2010: 51).

Buradan anlayabileceğimiz üzere Alternatif Tiyatro tabiri kısmen yeni bir tabirdir fakat tarif ettiği ve yaratmak istediği tiyatro anlayışı Fütürizm, Dışavurumculuk, Sürrealizm ve Dadaizm’le ifadesini bulan Tarihsel Avangardların hedefleriyle, hatta ondan da önce, yine kısmen sembolistler ve romantik sanat hareketleriyle de ortaktır ve bu anlamıyla da esasen eskidir.

Yerleşik tiyatro/sanat anlayışlarında ilk ciddi kopuşlar ve paradigmatik değişimler 20. yüzyılın başlarında gerçekleşir. İlk ve ciddi kopuş Tarihsel Avangardlarla başlamış, bu kırılma, 20. yüzyılın ikinci yarısında Absürdler eliyle devam ederek, tiyatro modern aklın yarattığı yıkımla hesaplaşan bambaşka bir çehreye bürünmüştür. Hemen hemen aynı dönemlerde Antonin Artaud’nun, diğerlerinden oldukça farklı bir içerik ve biçimle hareket ederek, tiyatronun gerçek işlevine geri dönmesi gerektiğini, bunun da ancak ilkel büyü törenlerindeki niteliğine kavuşunca olabileceğini savunduğunu görürüz. (Şener, 2006: 245). A. Artaud’nun açtığı yoldan ilerleyen J. Grotowski, E. Barba, P. Brook, R. Schechner gibi tiyatrocular, ritüelistik tiyatro anlayışları çerçevesinde önemli çalışmalara yön vermiştir. 20. yüzyılın son çeyreğine geldiğimizde ise, büyük oranda bu ritüelistik çalışmalardan etkilenen performatif deneyimler tiyatroya başka bir soluk getirmiş ve böylece tiyatro, Sokrates’le başlayan rasyonalist akılcı değişimden sonra bambaşka, bütünüyle alternatif bir eksenle kendi varlık zeminini yaratmaya başlamıştır. Bu varlık zeminini, baştan itibaren ifade etmeye çalıştığımız Nietzscheci tragedya anlayışının da zeminidir. Bir anlamıyla 20. yüzyılda tiyatronun geldiği nokta, Nietzsche’nin ritüellerde gördüğü tragedyanın Sokrates eliyle bozuma uğradıktan sonra tekrar eski halini kazandığı/kazanmaya çalıştığı bir noktadır. Bu hareketlerin ortak noktası, Platon ve Aristoteles’le ivmelenen ve Hegelci bütünlüklü sanat anlayışı ile tamamlanan mimetik, klasik temsil ilişkisine dayanan, içerik/biçimin dramatik uyumunu referans alan, bütünlüklü öyküsü ve bu öykünün neden sonuç bağı ile birbirine bağlandığı pozitivist, karakter odaklı ve kahramanın çelişkilerinden aydınlanmacı sonuç çıkaran katarsisçi tiyatroyu reddetmesidir. Tiyatrodaki bu

paradigmatik değişimin en temel nedenlerinden biri de kuşkusuz 20. yüzyıldaki toplumsal ve siyasal devrimlerin, bilimsel ve felsefi gelişmelerin etkisidir.¹⁵

“Yirminci yüzyılda öncü sanat akımlarını ateşleyen ortam, savaş öncesi ve savaş sonrası ortamıdır. Sanattaki yeni arayışlar, savaşı hazırlayan koşullardan ve savaşın yarattığı sorunlardan kaynaklanmıştır. Bu akımlar aynı zamanda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ulaştığı yeni aşama karşısında sanatçının şaşkın ve kararsız tutumunu dile getirir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde ulusal güçlenme, kendine güven ve iyimserlik duyguları savaş sonrasında düş kırıklığına ve korkuya dönüşmüştür. Savaş, toplum yaşamına büyük karşıt duygu ve düşünceler üretmiştir. Bir yandan uyarılmış ilkel dürtüler, kan dökme güdüsü, öte yanda vahşete duyulan tepki kendine ifade yolları aramaktadır. Savaş şovence duyguları kamçılarmış, savaş sonu yıkımı ise, insana ve uygarlığa karşı kuşkuların gelişmesine yol açmıştır. İnsancı değerlerin iflas ettiğini görmek şaşkınlığı sanatta dile gelir.” (Şener, 2006: 237).

Bu dile geliş ilkin, yukarıda da belirtildiği gibi, Tarihsel Avangardlar eliyle gerçekleşir. Tarihsel Avangard akımları önemli kılan şey, “avangard”¹⁶ kelimesinin anlamından da anlayabileceğimiz üzere, kendinden sonraki alternatif tiyatro anlayış, arayış ve çabalarının öncüsü olmasıdır. 20. yüzyıldaki sanatsal akımlarının bütünsel anlamda yolunu açan Tarihsel Avangardlar’ın tarih sahnesine çıkışı, Fütürist manifestonun tebliğ edildiği 1909 yılı olsa da, arka planında Fransız Devrimiyle başlayan devrimler çağının büyük yenilgisi, hayal kırıklığı ve umutsuzluğunun izleri bulunmaktadır.

Fransız Devrimiyle birlikte yeşeren ve kendini “eşitlik, özgürlük, kardeşlik” söylemiyle dile getiren ilk ütöpik özgür ve eşit dünya tasavvuru, devrimi gerçekleştiren anarşist karakterli Robespier, Danton ve Mara gibi liderlerinin devrimden beş sene sonra, 1794 yılında giyotinle öldürülmesi ve devrimin diğer anarşist önderi olan Babaeuf’ün 1797’de idam edilmesiyle yerini hayal kırıklığına bırakır. İkinci yenilgi,

¹⁵ Özdemir Nutku, 20.yüzyıl tiyatrolarının özelliğini şu şekilde özetlemektedir: “XX. yüzyıl tiyatrosu, önceki yüzyıllara oranla çok daha hızlı bir değişim göstermiştir. Öyle yüzyılları kapsayan akımlar yok. İnsan yaşamının temposu arttıkça, sanat da bu tempoya uymak zorunda; giderek hızlanan bir döngü bu; tiyatro, gerek içerikk gerekse biçim yönünden, kendini bu döngüye kaptırmış gidiyor.” (Nutku, 2008: 13).

¹⁶ “Avant-garde terimi, en basit şekliyle belli bir zaman dilimi içinde yeni olanı, sanatsal deneyimin öncü çizgisini anlatmak için kullanılmıştır... 1878’de İsviçre’de L’Avant-Garde (Öncü Birlik) adlı anarşist dergiyi yayımlayan Bakunin tarafından askeri terminolojiden ödünç alınan bu tanımlama, ilk kez onun destekçileri tarafından sanat için kullanılmıştır.” (Innes, 2010: 13).

1848 ayaklanmalarında, üçüncü ve en önemlisi, 1871’de Paris barikatlarında komün için savaşan liderlerin idam edilip, Paris Komünü’nün bastırılmasıyla yaşanır. Toplumsal devrime olan inançta büyük bir kırılmalar yaşansa da daha iyi bir dünya isteği ve amacı kendini politik manifestolarla¹⁷ ifade etmeye devam eder. Marks ve Engels’in 1848’de yazdığı “Komünist Manifesto”sunun dışında, genelde Anarşist karakterli bu manifestoların en belirgin özelliği, moderniteye ve burjuvaziye ait olan tüm değerlerin ve özelliklerin, davranışı belirleyen tüm kuralların, sanatsal ve estetik varoluşların, rasyonalist düşüncenin, statükoculuğun ve anti ütöpik olanın reddi ve olumsuzlanmasına dayanmaktadır. Bu ifadeler, bir sanat manifestosunun değil, Bakunin’in çıkardığı anarşist gazete olan “*L’Avant-Garde*”ın dayandığı zemindir ve Innes’e göre bütün bu özellikler Tarihsel Avangard hareketlerin de idealleridir. (Innes, 2010: 19-20).

Moderniteye ve kapitalizme karşı olan bu yıkıcı duruş, 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle sanayi devrimiyle birlikte daha artar. Çünkü sanayi devrimiyle birlikte sanatın toplumsal çehresi, ekonomik, toplumsal ve siyasal çehrenin değişmesinin derin izlerini taşır. Buharlı gemi ve trenlerin, otomobilin, uçağın, fotoğraf, telefon, telgraf ve radyo gibi yeni iletişim ve ulaşım araçlarının gelişimi, elektriğin icadı, dinamitin bulunması, sinemanın keşfedilmesi gibi gelişmeler endüstriyel kapitalizmin hızla gelişmesine neden olmuştur. Bu, yeni bir kent kültürünün,

¹⁷ Fransız ihtilali ile başlayan süreç, devrim gönüllülerinin toplumsal özgürlük için harekete geçtiği bir süreçtir ve bu (henüz) sanatsal değil, politik avangard bir harekettir. Bu ilk politik avangard hareketler ise kendi arzularını manifesto olarak dile getirmiştir. Ali Artun’a göre ilk manifesto, Fransız Devrimi’nin “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik” sloganıyla doğmuştur. Asıl büyük manifesto ise, Marks ve Engels’in kaleme aldıkları “Komünist Manifesto”dur. Çünkü, “Ütopya, manifestonun bir ilkesi. Ve Marx’tan çok önce, türe adını veren Thomas More’un kitabına kadar bütün ütopyalar bir Altın Çağ, bir Arcadia, bir tür komünal toplum düşünüyorlar. 1789 Devrimi bu ütopyaların gerçekleşebileceği umudunu uyandırıyor. Ve her ütopyacı eylem bu umudu dünyaya ilan (manifest) ediyor... Babaeuf’un takipçisi Sylvain Marechal’in ‘Eşitler Manifestosu’” bu durumun ilk örneklerindendir. Bunun yanı sıra, “Marx kadar, Courbet ve Baudelaire gibi asi sanatçılar üzerinde de etkili olan Proudhon, ‘mülkiyetin hırsızlık’, ‘anarşinin düzen’ olduğunu ilan eder ve ‘yıkarak kurmaya’ çağırır. Bakunin’in manifestolarında da ‘yıkamak şiierseldir.’” Bu anlamıyla Ali Artun’a göre, ilk politik manifestolarda da sanatsal bir öz vardır. (Artun, 2013: 16-17-18). Christopher Innes’e göre de Avangard sanat hareketlerinin siyaset ve felsefeyle bağı hiç kopmamıştır. Bu yüzden kendilerini, “yaratıcı yapıtlarla olduğu kadar manifestolarla da tanımlamıştır ve sanayi sonrası toplumun şekilsiz karmaşıklığını, çoklu dinamiklerle ama felsefi soyutlamalara odaklanmış kararsız hareketler toplamlarıyla temsil etmektedir. Bundan dolayı onları tanımlamak adına ‘izm’ler kullanılmıştır.” (Innes, 2010: 14).

aynı anlama gelmek üzere modernitenin de inşasıdır¹⁸ ve bu değişiklikler insan algısında da ciddi değişimlere yol açmıştır. Modernitenin kalbi artık kentlerde atmakta, insan yaşamı kent merkezlerindeki yeni kafeler, tiyatrolar, alışveriş merkezleri, pasajlar içinde yeniden şekillenmekte ve insan, bu hızlı yaşama adapte olmaya çalışmaktadır.

“19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. Yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir.” (Antmen, 2016: 18).

Daha iyi bir dünya isteğini manifestolarla ifade eden fakat manifestolarındaki istek ve arzuları gerçekleştiremeyenlerin yaşadığı hayal kırıklıkları, yerini artık yeni ifade olanaklarından biri olan Yeni Romantizme ve Karşı Gerçekçi eğilimlere bırakır. Çünkü, *“Devrimin yenilgisi ve ortaya çıkan vahşet, sanatçıları toplumsal sanat düşüncesinden iyice soğutacaktır.”* (Artun, 2013: 22). Modernist akılcılığa ve gerçekçiliğe karşı ilk kuşkucu yaklaşımların yaşandığı bu yüzyılda politik avangardın yerini bu kez sanatsal avangard alır. Bu noktada sanat artık toplum için değil de kendisini ifade etmek için, sanat için yapılmalı düşünceleri yavaş yavaş hâkim olmaya başlar. Çünkü toplumsal devrimlerin bastırılmasıyla birlikte ağırlığını iyice hissettiren burjuvazi, toplumsal yaşamın bütününe olduğu gibi sanatı da kirletmiş ve sanat, siyaset tarafından tamamen ele geçirilerek rasyonel aklın hükümlerinde özgün varlığını yitirmiştir. Bu anlamıyla sanat ilkin *“kendi devrimine sahip çıkmalı”* ve *“modernliğin aklına, ahlakına olduğu gibi, siyasetine de meydan okumalıdır.”* Çünkü sanat ancak *“burjuva rasyonalizminin yarar ilkesinden”* (Artun, 2013: 22-24) kurtulduğunda kendi özerkliğini yakalayabilecek, kendine özgü bir form yarattığı ve özgürleştiği oranda da ütopyaları yeniden uyandırabilecektir. Bu nedenle ilk yapılması gereken iş, gerçekçi düşüncenin sınırlarını aşmak ve duyuları yeniden keşfetmek olmalıdır.

¹⁸ “19. Yüzyılın Başkenti Paris” makalesinde Walter Benjamin, Paris’te pasajların inşa edilmesi ile yeni bir kent kültürü ve modernitenin de inşa edildiğini, bunun da sanayi ve ticaret kapitalizminin önem verdiği bir girişim olduğunu belirtir. *“Taşrayı kente getirme girişiminin”* bir ürünü olan pasaj ve pasaj kültürü, kapitalizmin modernizasyonu açısından önemli dinamiklerden biridir. Çünkü pasaj, bir geçit olması anlamıyla, iki dünyayı birbirine bağlamaktadır ve Benjamin’e göre, *“eskimiş olan’dan farklılaşmaya yönelik belirgin bir çaba”* olmasının yanında, eski kültür ile yeni kültürün birleşip kaynaşması anlamına da gelmektedir. Yeni kent kültürü ile birlikte gelişen en önemli şeylerden biri de, *“pasajların donatısıyla birlikte sanat[ın] tüccarın hizmetine gir[mesidir].”* (Benjamin, 1995: 77-94).

“XIX. yüzyılın sonlarında gerçekçi-doğalcı tiyatro düşüncesinin koymuş olduğu sınırları her yönde aşmayı amaçlayan, somut yaşam gerçeği yerine soyut, tinsel, biçimsel olana ilgi duyan, tiyatronun toplumsal bir görevle yükümlü tutulmasına karşı çıkan yeni eğilimler görülür. Bu eğilimler bir bakıma idealist felsefeye temellenmiş olan romantizmin uzantıları gibidir. Dolaylı anlatım hünerlerinin, estetik biçimlemenin ve düşlemenin önemi üzerinde durulur. Her ülkede birbirine benzer doğrultularda gelişen karşı gerçekçi görüşler, Simgecilik (Sembolizm), Yeni Romantizm, Estetikçilik (Estetisizm) akımlarını meydana getirir.” (Şener, 2006: 220).

Bu noktadan bakıldığında karşımıza çıkan ilk avangardist diyebileceğimiz eğilim, kendilerini yine bir manifesto ile ifade eden (ve kendinden sonra gelecek olan Fütüristlere de ilham kaynağı olan) Sembolistler olur. Daha çok şiir alanında karşımıza çıkan Sembolistler, başta Mallarme, Verlaine ve Baudelaire olmak üzere, yeni estetik ve biçimin temel taşlarını döşeyerek, sanatın varoluşunu modernlik karşıtı bir düzlemde ele almaya koyulmuşlardır.

“1870 sonrasında, bir yandan doğalcı ve gerçekçi anlayış sürerken, öbür yandan da simgeciliğe doğru bir yöneliş başladı. Doğalcılığa karşı çıkanlar ‘Gövdeyi bırakın, ruhu verin!’ solganıyla işe başladılar. Simgeci yöneliş, doğal olarak ilk kez şiirde başladı ve bunun şampiyonluğunu bir bildiriyle 1886’da Mallarme yaptı. 1890 yılında, Paris’te Theatre d’Art’ı (Sanat Tiyatrosu) açan ozan Paul Fort ise, Yeni Romantizm’in tiyatrodaki ilk adımını attı.” (Nutku, 2008: 15).

Artık sanatta tam anlamıyla karşı gerçekçi bir eğilim kendini göstermeye başlamıştır. Bu eğilimin bütünüyle ortaya serdiği şey, sanatın görevinin somut gerçeği yansıtmak, bilimsel ve nesnel gerçekliğin uzantısı olmak ve sanata belirgin misyonların yüklenmiş olmasına karşı durmaktır. Aranılan ve istenilen şey, dış dünya gerçekliğinden ziyade, bireyin iç dünyasına, gizemli ve tinsel duygulara, anlatımda kapalı, sembolist öğelere ağırlık vermek, gerçekçi sanatın içerik ve biçim birliğinden biçimi önemsemektir.

“Artık sanatın ve dolayısı ile tiyatronun konusu somut, güncel, yaşanan gerçek değil, soyut, düşsel, büyülü olanın dünyasıdır. Sanat yapısı bu dünyaya ulaşmaya çalışmanın ürünüdür. Gerçekçi tiyatronun yöntemi olan yansıtma yerine de ifade etme, dile getirme yöntemleri kullanılır. Amaç soyut ve gizli olanı sezdirmektir. Bunun için şiirin hünerleri olan dolaylı anlatım ustalıklarına başvurulacaktır. İmge, simge, benzetme, çağrışım yapma gibi hünerlerdir bunlar. Simgecilik (Sembolizm) akımı, adını şiirin simgelerle

anlatmasından almıştır. Sanat yapıtı, soyut, gizli, gizemli gerçekleri doğrudan doğruya değil, onları sezdiren, anımsatan çağrıştıran bir benzeri veya parçası ile anlatır.” (Şener, 2006: 226).

19. yüzyılın sonları, sanat ve tiyatronun kendine özgü dinamikleri oluşturmaya başladığı bir aşamadır artık. Fransa’da sembolizmle, Almanya’da ise romantizmin yeniden keşfedilmesiyle gerçekleşen bu karşı gerçekçi eğilim, sanatı, bütünüyle uygarlığın ve modernitenin dışında oluşturmaya, modernitenin yarattığı bütün varoluşların dışına çıkmaya kanalize etmiştir. Karşı gerçekçi eğilim, tiyatrodaki, Fransa’da Mallarme, Maeterlinck, Edmond Rostand, Alfred Jarry ve İngiltere’de Oscar Wilde’ın yazdığı oyunlar dışında pek bir varlık gösterememiştir ama bu dönemde ortaya çıkan iki düşünür, Richard Wagner ve Nietzsche, karşı gerçekçi düşünceleri en çok etkileyenlerin başında gelmiştir. Özellikle Wagner’in tiyatro konusundaki görüşleri, Nietzsche’yi olduğu gibi, pek çok tiyatro yönetmenini etkilemiştir.

“Wagner’in sanat anlayışı Hegel felsefesinin ve romantik sanat anlayışının izindedir. Bu etki ile benzetmeci gerçekçiliğin karşısında yer almıştır. Wagner’e göre bilim yalnızca doğayı, sonlu olanı tanımaktadır. Oysa yaşam sonsuzdur, kendi içindeki zorunluluk yasasına uyarak ve kendi bütünlüğünü koruyarak evrimleşmektedir. Aynı zorunluluk yaşamın kendini sanatta ifade etmesini sağlamıştır. Sanat insanın ve insan doğasının ifadesidir. Sanatı yaratan yaşam dürtüsü içgüdüsel olanı, bilinçdışı olanı tanıtır. Onun zorunluluk yasasını gösterir. Yaratıcılık bu doğal, bilinçdışı gereksinmenin ürünü olarak meydana gelir.” (Şener, 2006: 222).

Yaratıcılığı bilinçdışı ve içgüdüsel olanın ifadesi olarak gören Wagner, bu görüşler doğrultusunda sanatın işlevinin sınırlarını genişletmek gerektiğini düşünür. Çünkü içgüdüsel olanı ve bilinçdışını açığa çıkarabilecek olan sanatın, bunu tek tek türler halinde ortaya çıkarabilmesinin mümkün olmadığını ve bu nedenle bütün sanat türlerinin birleşmesi gerektiği fikrini ortaya atar. Onun, “Birleşik sanat yapıtı” dediği bu fikir, plastik sanatla müziğin, tiyatronun diğer unsurlarıyla birleşmesini kapsar ve bu düşünce ona göre en ideal sanattır. Wagner’in bu fikri, tiyatro yazım alanında olmasa bile, uygulama alanında pek çok yönetmene ilham kaynağı olmuş, Adolphe Appia, Gordon Craig, Max Reinhardt gibi yönetmenler Wagner’in “birleşik sanat yapıtı” fikrini uygulayarak sahnede büyük bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

Kendisi bir romantik ya da sembolist olmasa da, Nietzsche'nin fikirleri, hem romantik hem de sembolistlerle örtüşmektedir. Örtüşmenin yaşandığı en önemli yer, rasyonel aklın yarattığı uygarlık, onun sanat biçiminin reddedilmesi ve hislerin/içgüdülerin ağırlıkta olduğu sanatsal bir algıdır. Rasyonel aklın yarattığı uygarlık, uygarlığın yarattığı mülkiyet ve mülkiyetin yarattığı eşitsizlik, insanlar arasında onarılmaz sorunlar yaratmıştır. Bu aslında ilk kez ne karşı gerçekçiler ya da avangard hareketler ne de Nietzsche tarafından dile getirilmiş görüşlerdir. Henüz Fransız İhtilali olmadan, J.J. Rousseau, insanlar arasında eşitsizliğin kökenleri üzerine verdiği söylevde, doğadan gelen her şeyin doğru olduğu ama özel mülkiyetle birlikte insanların doğadan uzaklaştığı, doğadan uzaklaşan insanın da aslında içgüdülerinden uzaklaşarak yapay bir şekilde yaratılan uygarlık altında varoluşunun yok edildiğini belirtir. (Rousseau, 2011: 27-53).

“Rousseau düşüncesi(nin) odağını insanların birbirleriyle kurdukları toplumsal ilişkiler bütünü oluşturur. Bu ilişkiler doğal bir niteliğe sahip değildir; insanların belirli faktörler doğrultusunda doğayı ya da doğal yaşama halini terk etmeleri sonucu kurulurlar. Doğal yaşamın terk edilmesi ise Rousseau'nun temel eleştiri nesnesi olan uygar durumun ortaya çıkış sürecini başlatır. Uygar durum ussal durumdur. Aydınlanma'nın ilerleme kavrayışı uygar durumda söz konusudur. Rousseau'nun yöntemi, akıl yürütme yoluyla, uygar insanın ne olduğu üzerinden doğal insanın ne olmuş olabileceğini ortaya koymaktır. Dolayısıyla, Rousseau'nun ortaya koyduğu doğa durumu perspektifi, bireyin sözcüğün tam anlamıyla özgür olduğu bir durumun anlatımıdır.” (Ekici, https://lecturesymptomale.wordpress.com/2009/09/27/rousseauun-uygarlik-elestirisine-genel-bakis/#_ftn1, 2006).

Bu, ilk uygarlık/modernite karşıtlığı üzerine oluşturulmuş manifesto niteliğinde bir söylevdir ve sanatın içine girdiği açmazdan çıkabilmesi için modernitenin kurallarından uzaklaşması gerektiğini vurgulayan karşı gerçekçi, avangard hareketlere kaynaklık ettiği gibi, Nietzsche'nin düşüncelerine de kaynaklık etmiştir.

“Bu ruh, aslında daha geriye, Jean Jacques Rousseau'nun uygarlık düşmanlığına ve barbarlık sevdasına kadar uzanır. ‘Sanatın yararsız ve işlevsiz olduğuna ilişkin öldürücü romantik darbe’ modernistler tarafından iyice radikalleştirilir: ‘Sanat adına hayatın reddedilmesiyle yetinilemez, hayatı yalnızca sanatın meşrulaştırılabileceği iddia edilir.’ Bu iddianın en veciz ifadesini Nietzsche ortaya koyar. Tragedyanın Doğuşu’nda, birkaç kez, ‘dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak meşrulaştırılabileceğini’ kaydeder:

‘Sanat bu hayatın en yüce görevi ve hakiki metafizik etkinliğidir.’ Başka deyişle, hayatta rehberimiz, Sokrates’ten beri süregelen ‘modern kültür’ün dikte ettiği gibi ‘bilgi’ değil, sanattır. Hayat ancak sanat için yaşamaya değer. Başka deyişle, hayatın sanattan başka amacı yoktur. Veya, hayat sanattır.” (Artun, 2013: 25).

İşte Tarihsal Avangardları ortaya çıkaran damar ve onlarla birlikte iyiden iyiye yayılan, modernite/uygarlık, akıl, rasyonaliteye karşı olmak ve bilinçaltı, duygular, içgüdüler, köklere dönüş eksenlerinde bir sanatsal varoluş, kendini bu tarihsel temel üzerine inşa etmiştir. Tarihsel Avangardlara kadar, sanatın varlık zemini gelenekle hesaplaşma üzerinden oluşmakta ve farklı sanat pratikleri sanatın içinde kalarak farklılığını oluşturma üzerine kendini kurgulamaktayken, Tarihsel Avangardlar kendinden önceki gelenekle bütünsel düzlemde bir kopuş yaşamış ve kendini sanatı tümünden karşısına alarak var etmiştir.

“Tarihsel avantgarde, kaynaklarını 19. yüzyıldan alan modernizmin doruk aşamasıdır. Tarihsel avantgarde her şeye karşıdır. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşımlara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa... Bu özellikleriyle, sanat tarihçisi Herbert Read’in ‘tüm gelenekle bağları kopartma’ olarak nitelendirdiği, tarihte benzeri olmayan bir dönüşüme yol açar. Tiyatro sanatının 20. yüzyıldaki serüveni, bu akımların etkisiyle köktenci estetik değişiklikler, çeşitlilik ve deneysellik yönünde ilerler.” (Candan, 2003: 61).

Bu köktenci kopuşun bir anlamı şudur: Sanatta avangardist filizlenme sembolizm ve yeni romantik dalganın etkisiyle başlamış ve bunlar gelenekten kopuş olanaklarını ciddi oranda yaratmıştır. Ne var ki bu dalga, Rönesansla başlayan ve burjuvazinin ekonomik ve toplumsal olarak iktidarı bütünüyle eline geçirmesinden sonra ivmelenen sanatın özerk bir kurum haline gelmiş olmasını yıkamamıştır.¹⁹ Bu

¹⁹ Sanatın özerk bir kurum haline gelmesi ya da “sanatın özerkliği” ile kast edilen şey, pratik olarak, sanatın burjuvaca varoluşunda tıpkı din ya da hukuk gibi, kendi başına bir özne olması, (ve bundan dolayı da) teorik olarak hayat pratiğinden uzaklaşması demektir. T. Adorno, bu kurumsallaşma ya da özerkliğin tarihsel boyutunu ve anlamını şöyle tarif eder: “Burjuvazi, sanatı, daha önce hiçbir toplumun yapamadığı kadar bütünlüklü biçimde kendine bağladı. Öznenin özgürlüğüne kavuşmasından önce, kuşkusuz, sanatın toplumla daha doğrudan bir bağı vardı. Sanatın özerkliği, toplumdan giderek bağımsızlaşması, kendisi de toplumsal yapıya bağlı olan burjuva özgürlük bilincinin bir sonucudur. Çok daha önemli olarak, sanat topluma karşı çıkmayla toplumsallaşır; ve bu konuma ancak özerk (otonom) olması sayesinde yerleşir. Mevcut toplumsal normlara boyun eğip ‘toplumsal açıdan faydalı’ görünmektense, kendi kendine eşsiz bir şey olarak kristalleşerek [var olur.]” (<http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-sanatin-toplumsalligi-ve-ozerkligi/3281>). Burada özellikle Kant ve Schiller’in anlayışında ortaya çıkan, sanatın ve estetiğin tarih ve sınıf dışı bir kategoride, kendi başına bir varlık olarak ele alınması söz konusudur. Tarih ve sınıf dışı ele alınıp, ona otonom bir özellik

anlamıyla Tarihsel Avangardları öncesinden, örneğin romantizme özgü “sanat için sanat” düşüncesinden ayıran en önemli farklardan biri, bu düşüncenin kendisini de eleştiri hedefine koymasındır. Bu da elbette, Tarihsel Avangardların bütünsel anlamda yıkma dürtüsünü taşıyor olmalarından kaynaklanır. Bu anlamıyla onların en önemli özelliğini, kendinden önceki sanat pratiklerini (üslup, tarz, biçim, içerik itibarıyla) yıkmak değil, bir bütün olarak, sanatın burjuva dünyasında edindiği statüyü yıkmak oluşturur. Bürger’in tarifıyla bu durum, sanatın “özeleştiri” aşamasıdır ve bu aşama bütünsel anlamda bir red içermekte, “*sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyir*” (Bürger, 2014: 55) hedefe oturmaktadır. Bir anlamıyla Tarihsel Avangardlar, politikada burjuva, sanatta gerçekçi ve felsefi düzlemde rasyonalizm karşıtlığı üzerine kendini konumlandırmış ve amaçlarını da (yine) manifestolarla dile getirmişlerdir. Manifestoyu, yukarıda belirttiğimiz üzere, bir ütopya hareketi olarak ele aldığımıza ve öyle anladığımıza göre, Tarihsel Avangard hareketleri, ortak bir programları olmasa bile, gelecek toplumu tasavvur etmeye yönelik bir eylem hareketi olarak anlamamız gerekmektedir. Bu, politik ve devrimci anlamda bir konumlanıştır ve arkasında, birinci dünya savaşının yarattığı yıkımla birlikte, Rusya’da 1917 Ekim Devrimi’nin yarattığı umut dalgası bulunmaktadır. Bu anlamıyla Tarihsel Avangard hareketlerin, Marksizmle yeniden hayat bulan devrimci düşüncelerden etkilenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

“Savaş sonrası ortaya çıkan ekonomik çöküntü, insanların kendi toplum düzenlerine ve düşünce sistemlerine karşı, zaten var olan kuşkuyu daha attırdı. Savaşa karşı olan gösterilerin yanı sıra, çeşitli toplumların kendilerini yeni baştan düzenleme zorunluluğu duymaları ile yaşama bakış, sorunları ele alış ve çıkarılan sonuçlar savaş öncesinden oldukça değişti. Rusya, 1917 Ekim’inde Sovyet Devrimi’ni yapmış, yeni bir düzen getirmişti. İngiltere, Almanya ve Fransa gibi Avrupa’nın büyük ülkelerinde sosyalist düşünceler çeşitli biçimlerde var olan düzenin temsilcileriyle çatışmıyordu.” (Nutku, 2008: 118).

Burjuva yaşam ve varoluş biçimine karşı oluşan politik karşıtlık, gerçekliğin ve akılcılığın reddi, öfke, şiddet, kışkırtıcılık, nihilist varoluş, devrim, özgürlük ve ütopya, Fütürizmden Dışavurumculuğa, Dadacılıktan Sürrealizme bütün Tarihsel Avangard hareketlerin ortak noktalarıdır. Tümünün manifestolarında yer alan bu ortak vurgular,

başılanmaya başlandığı andan itibaren de sanat kurumsallaşmaya başlar. Sanatın özerkliğiyle kast edilen budur. Bu konuda daha ayrıntılı analiz ve bilgi, Peter Bürger’in Avangard Kuramı çalışmasında, özellikle de “Kant ile Schiller Estetiğinde Sanatın Özerkliği” bölümünde detaylıca işlenmiştir. (Bürger, 2014: 93-100). Ayrıca bkz, (Artun, 2013: 23-25).

onların sanki bir sanat hareketi değil de politik bir hareket olduğu izlenimini güçlendirici etkilerdir. Bu etki, bir anlamıyla çift taraflı bir doğruluk barındırmaktadır. Çünkü, *“avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiğini örgütleme çabalarıdır.”* (Bürger, 2014 105).

Bu tarif, politik hareketlerin ve örgütlenmelerin yapmak isteyip de yapamadığını, Avangardların sanatla yapma isteğini vurgular. Bu anlamıyla (ve bu yüzden) avangardlar klasik anlamda bir sanat hareketi değil, avangardist gösteriler yapmak isteyen provakatif sanat eylemcileri olarak değerlendirilebilir ve bu politik gibi görünen istemler onların poetik çehresini oluşturmaktadır.

Örneğin Flippo Tomasso Marinetti'nin öncülüğünde harekete geçen Fütürist hareketin en temel motivasyonu, geleneğe karşı “yıkıcı, kundakçı” olması ve geçmiş geleneğin seyircisini “tokatlayıp yumruklamayı” hedefleyerek onları kışkırtmaya çalışmasıdır.²⁰ Fütüristler için geleceğin insanı farklı olmalı, mezarlıkları andıran müze kültürünün ahlak ve anlayışını da terk etmelidir. Bu nedenle Marinetti, 1909 tarihli Fütürist manifestosunda, cesareten, gözü karalıktan, isyandan, yıkıcı ve kundakçı olmaktan, *“anarşistlerin yıkıcı hamlelerini, uğruna ölünecek güzel fikirleri saygıyla anmaktan”* söz eder. (derleyen Artun, 2013: 102-103).

Dadacılık ve Sürrealizm Tarihsel Avangar hareket içinde en iç içe geçmiş hareketlerdir. Fütüristler gibi bütünüyle yıkıcı bir niteliğe sahip olan Dada ve Sürrealizm için birbirinin doğal devamı diyebiliriz. Tristan Tzara ve Hugo Ball öncülüğünde bir araya gelen Dadacılar, Marinetti'nin “özgür sözcükler” tarifinden ilhamla kendilerine Dada ismini seçip, 1918'de ilk manifestolarını yayınladıktan bir sene Fransa'da toplandıklarında, sonradan ilk Sürrealist manifestoyu kaleme alacak olan Andre Breton da onların arasındadır.

²⁰Fütüristler ve Marinetti İtalya'da “Fütürist Akşamlar” adında bir dizi etkinlik ve geceler düzenler. Amaç elbette insanlarla buluşmak ve onları kışkırtmaktır. Bunu gerçekleştirdiği için de Fütürist gösterilerde polis eksik olmaz. “Fütürist akşamlar” Marinetti'de halkla buluşmak için en ideal yolun tiyatro olduğu fikrini daha çok geliştirir. Oyunlardan önce el ilanları, bildiriler, afişler dağıtır, oyun esnasında da seyircinin kendilerine domates, yumurta, patates gibi cisim fırlatmaları için tüm kışkırtmaları yaparlardı. Hatta halkın galeyana gelmesi için aynı koltuğu birkaç kişiye satmak gibi provakatif şeyler de yapan Fütüristler sonuçta amaçlarına ulaşır ve tam da manifestolarında belirttikleri gibi yumruklaşmaya, tokatlaşmaya varan itiş kakışlar, kavgayla sonuçlanan sürtüşmeler yaşanır. (Candan, 2003: 64-65) ve (derleyen Artun, 2013: 102-103).

Seyirciyi kışkırtma, alaya alma, değerlerin yıkılması gerekliliği, yeni bir dünya ve insan yaratma anlayışı bu iki akımın da temel motivasyonlarıdır. Sözcüklerin özgür bırakılması ve çocuklara özgü doğallığın ve hayalperestliğin, akıl ve mantığın yerine deliliğin önemi üzerine eğilen Dadacılar ve Sürrealistler tam anlamıyla bir manifesto hareketidir. Hatta Andre Breton'un kaleme aldığı Sürrealist manifesto, bir anlamıyla Dadacıların da felsefi zeminine ışık tutmaktadır ve ortak vurgu, yine, düşünceye ve modern akla saldırı üzerinedir. Andre Breton'un 1924 yılında kaleme aldığı bu ilk Sürrealist manifestoda, çocuklara özgü hayal gücünün sınırsızlığından, bilinen tüm sınırların yokluğundan söz eder ve *"özgürlük kelimesinin kendisini heyecanlandıran tek şey"* olduğunun altını çizerek. (Breton, 2009: 7-8). Bundan bir sene sonra, 1925 yılında Antonin Artaud'nun kaleme aldığı bir başka Sürrealist manifesto, *"Edebiyatla hiçbir alakamız yoktur... Sürrealizm, yeni ya da daha kolay bir anlatım aracı değildir... Zihnin ve zihne benzer her şeyin bütünüyle özgürleştirilmesinin yormadımıdır. Devrim yapmaya kararlıyız"* (derleyen Artun, 2013: 226) diye sanattan ziyade devrim yapma isteklerini haykırır. Tzara, Dadaist manifestoda, *"Beynin çekmecelerini kırıp parçalıyorum, toplumsal örgütlenmenin de: her yerde ahlak kurallarını çiğnemek"* gerektiğini belirtir. (derleyen Artun, 2013: 122).

Bu manifestolar göstermektedir ki, Tarihsel Avangard hareketlerin niyetleri politiktir ama niyetlerini gerçekleştirme eyleminin aracı sanattır. Burada bir başka durumun altını çizmek gerekir; sanat, avangardlar için dönüştürme aracıdır fakat bu, *"sanat eserlerinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşımamasını istedikleri anlamına gelmez. Bu talep, sanatın toplumdaki işlev şekline yöneliktir."* (Bürger, 2014: 104). Tarihsel Avangardlar yeniyi oluşturmak için yeni bir sanat eseri üretmekten ziyade, yeniyi oluşturacak insanları dönüştürmeye çalışırlar. Temel amaçları, yıkma ama yerine bir şey inşa etmeme üzerine kurulu olduklarından dolayı, bu hareketlerin en önemli özelliklerinden (ya da ortak noktalarından) birini, bir ideolojiye ve belirgin sanat kurallarına bağlı olmamaları, çerçevesi çizilmiş bir estetik yönergelerinin bulunmayışı oluşturur. Tümü sol rüzgârdan, işçi sınıfının devrimci kalkışmalarından, özellikle de Marksizmden ciddi oranda etkilenmiştir ama bu ideolojik bir bağlılık olarak değerlendirilemez.

Tarihsel Avangarların bir başka özelliği de iç içe geçmiş olmalarıdır. Kendi içlerinde, manifesto düzeyinde tartışmalar, karşı çıkışlar ve birbirlerini eleştirmeler olsa bile, biri diğerinin alternatifi değildir. Çünkü onları birbirinden ayıran estetik bir program, sanatsal bir yönerge olmadığı gibi, birbirine yakınlaştıran çok önemli (ütopya ve devrim gibi, şiddet, red ve özgürlük gibi) temel, poetik vurgular bulunmaktadır. Tarihsel Avangardlar iç içe geçmiş, birbirini belirleyerek gelişmiş, uzun sürece yayılmış, yekvücüt bir harekettir. Hepsinin sanatsal düzlemde yapmak istedikleri bellidir ve çoğu bu istemlerini gerçekleştirmiştir ama bunların hiçbirini bir gelenek oluşturmak, estetik ve sanatsal bir yönerge yaratmak için yapmamışlardır.

Bu temel çerçeveden bakıldığında genelde sembolistlerle başlayıp romantiklerle devam eden ve devamında Tarihsel Avangardlarla paradigmatic bir kopuşa evrilen tiyatrodaki farklılaşmaların temel eksenleri Nietzscheci düşünce ile büyük oranda örtüşmektedir. Nietzsche'nin, *"Varlığın bir bütünlüğe ulaşmasını uzun bir yaşam içinde sürdürmek için, o eğilim, sanatı yaşama yardım etmeye çağırmış[tır]"* (Nietzsche, 2014: 29) derken kast ettiği semantik düzlem ile 20. yüzyıldaki tiyatro hareketlerinin semantik düzlemi ortaktır; her ikisi de hayat ve insan arasında kopmuş olan bağları yeniden yaratmak için sanatı yaşama müdahaleye çağırmıştır. Nietzsche'nin, bu bağın kurulabilmesi, sanatın da hayata müdahale edebilmesi için yapılması gereken ilk adımın felsefi düzlemde Sokratçı rasyonaliteden kopulması gerektiği fikri tam da 20. yüzyıl tiyatro hareketlerinin felsefi düzleminin önsemesidir. Bu anlamda sembolistlerden Tarihsel Avangardlara tiyatro pratikleri, tiyatronun (ve genelde sanatın) rasyonalizmin kalıplarından kurtulduğunda kendi özerkliğini yakalayabileceğini, bu nedenle de ilk yapılması gereken işin, gerçekçi düşüncenin sınırlarını aşıp duyguları ve içgüdüyü yeniden keşfetmek olduğu noktasında Nietzscheci düşünceyle buluşmaktadır. Bir anlamıyla, bütün bu hareketler Nietzsche gibi kendilerini modernlik, rasyonalite karşıtlığı temelinde konumlandırmaktadır. Bu anlayışın doğrudan uzantısı olarak dış dünyanın gerçekliğinden ziyade bireyin iç dünyasının, tinsel duyguların, gizemin, anlatımda kapalı, sembolist öğelerin ağırlıkta olduğu sanatsal bir varoluş da Nietzscheci bir olma halidir. Özetle, modernite/uygarlık, akıl, rasyonaliteye karşı olmak ve bilinçaltı, duygular, içgüdüler, köklere dönüş temelli sanatsal/tiyatral yönelim, Nietzsche'nin olmasını istediği tiyatronun abecesidir.

III. 2. Nietzscheci Düşüncenin Alternatif Tiyatroyla Kesişme Noktaları

Tragedyanın Doğuşu kitabının son bölümlerinde batı felsefesinin Sokratçı düzlemiyle tartışan ve bu düzlemin oluşturduğu kültürün bir dekadans olduğunu belirten Nietzsche şu sonucu çıkarır:

“Efesli büyük Heraklitos’un öğretisindeki gibi, tüm şeyler ondan gelip ona giden ikili bir yörünge içinde devinirler: şimdi kültür, yetişim, uygarlık dediğimiz her şey, günün birinde aldanmaz yargıç Dionysos’un karşısına çıkacaktır [...] Hiç kimse, Helen Antikçağı’nın gelecekteki bir yeniden doğuşuna duyduğumuz inancı zedelemeye çalışmasın [...] Bitkin kültürümüzün böyle hazin betimlenen ıssızlığı, nasıl da değişebilir birdenbire, Dionysosçu büyüyle temas ettiğinde [...] Evet dostlarım, inanın benimle birlikte Dionysosçu yaşama ve tragedyanın yeniden doğuşuna. Sokratesçi insanın zamanı geçti: sarmaşıktan taçlar takın başlarınıza.” (Nietzsche, 2010: 119-123)

Nietzsche’nin büyük bir coşkuyla kutladığı tragedyanın yeniden doğuş çağı, büyük oranda 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve tıpkı Tarihsel Avangardlar gibi iç içe geçmiş, birbirini belirleyip şekillendirerek ilerleyen alternatif arayışlar ve yönelimler çağdır. Kavramsal sanatla başlayıp Performans sanatıyla hareketlilik kazanan ve devamında tiyatronun tekrar ilkel köklerine dönmesi gerektiği fikrine sırtını yaslayan ritüelistik tiyatro anlayışlarıyla ivmelenen alternatif tiyatro arayışları, bu yeni dönemin en belirgin sanatsal/tiyatral çıkışları olmuştur.

Tarihsel Avangard hareketlerin arka planında nasıl devrimler çağının yenilgisi ve birinci dünya savaşının getirdiği yıkım varsa, politik tiyatro pratiklerinin arkasında nasıl Rus Devriminin yaydığı politik bir rüzgar varsa, 1960’lardan sonra başlayan bu yeni, alternatif tiyatral yönelimlerin arkasında da doruk noktasını 1968’de yaşayan Avrupa isyan hareketlerinin değiştirici özü bulunmaktadır. Sosyalizmin çözülme sürecinin yarattığı hoşnutsuzluk, Amerika’da savaş karşıtlığı ekseninde gelişen Vietnam karşıtı gösteriler, çevreye, bedene ve insana yapılan vurgunun artan önemi, dönemin insanında felsefi, sosyolojik, çoğu zaman ekolojik ve psikolojik olana ilgisinin arttığı yıllardır. Sosyolojik ve politik eksenini kapitalizm karşıtlığı üzerine kuran hoşnutsuzluğun getirdiği yönelim, farklı bir toplum ve bu farklı topluma uygun sanat isteğinin arzusudur. Farklı bir toplum, aslında alternatif toplum istemini dile

getirmektedir ve bütün sanatsal uygulamalar da bu alternatif toplumu yaratmak üzerine kendini şekillendirmeye başlamıştır. Bu anlamıyla sanatsal yönelimlerin içeriğini düşüncenin sanatını yapmak, kavramlarla ilgilenmek ve sonrasında ise bedene yönelmek, kendini onunla ifade etmek, bedeni bir sanat malzemesi olarak kullanarak onu baskılayan rasyonalist varoluşa karşı olmakta kendini bulur. Performans sanatıyla birlikte bütünüyle bir araç olarak kullanılan ve yönelinen beden ve onun olanaklarını keşfetme arayışı ve ifadesi salt sanatsal bir tutum değil, bedeni kuşatan kültürel, siyasal kuşatmaya karşı siyasal ve estetik bir durumun ifadesidir.

“1960-70 yılları arasında altın çağını yaşayan performans sanatının (Duchamp’tan devraldığı “kavramsal sanat” eksenli) düşüncüyü kışkırtan varoluşu, iktidarın biyo-politik örgütlenişine ve beden üzerindeki tahakkümüne karşı oluşuyla paraleldir. 1968 isyan hareketlerinin özgürleştirici rüzgarından pek de bağımsız olarak ele alamayacağımız performans hareketini bir anlamıyla modernizmin bedeni kuşatıcı varlığına karşı arzunun isyan hareketi ve bedenin özgürleşme arayışı olarak anlamak gerek. Bedeni kutsallaştıran modernite’ye (kapitalizm) karşı, bedenin bir kurtarılmış bölge olduğunu ve hiçbir kutsallığının olmadığını sergileyen performans sanatçıları bunu modernist kutsallığı iğdiş ederek, acı ve korku eşiğini aşarak yanıt verir.” (Yıldız, 2016: <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>).

“Kavramsal sanat” üzerine yazıların yazıldığı ve sanatçıların bu başlık altında toplanmaya başladığı bu yıllarda, tiyatrodan da Performans ve Happening türü yaygınlaşmaya başlamış; galerilerin, müzelerin, statik ve kurumsal tiyatro binalarının dışına çıkma arayışları çerçevesinde farklı mekan arayışları içine girilmiştir. Köklerini Tarihsel Avangardlardan ve yine bir Dadacı olan Marcel Duchamp’tan alan “kavramsal sanat” oluşumları, 1960’lardan sonraki sanatsal hareketlenmeleri de önemli ölçüde etkilemiş ve tiyatrodan Tarihsel Avangardın izleri tekrar görülmeye başlanmıştır. *“Sanatı burjuva hastalıktan kurtarmak, ölü sanattan arındırmak gerektiği”* (Antmen, 2016: 203) üzerine şekillenen Fluxus hareketi, temeli 1940’lı yıllarda Amerika’da atılan Off-Broadway’in bir topluluğu olarak şekillenen Living Theatre gerek kendi dönemini ve gerekse sonraki yönelimleri büyük oranda belirleyen hareketler olmuştur. Bu hareketlerin en önemli özelliği burjuva sanatın getirdiği *“alışkanlıkları ve kişilikleri kırmak”*, *“seyirci ile yüzleşmek”* ve *“bu amaçla çıplaklığı tiyatroya sokmaktır.”* Bunu

yapmaktaki en büyük amaçları ise, hem sistemi yadsımak, hem de “ritüellerde olduğu gibi bedeni doğrulamış” olmaktır. (Sokullu, 2010: 55).

Sevinç Sokullu’nun “bedeni doğrulamış olmak” tespiti, belki de bu dönemde ortaya çıkan sanatsal pratikleri ifade etmek için en iyi tariflerden biridir. Deleuze, Nietzsche ve Felsefe kitabında Spinoza’nın bedene yaptığı vurguyla bilim ve felsefeye yeni bir yol açtığından söz eder.

“Bir bedenin ne yapabileceğini bile bilmiyoruz diyordu; bilinçten, zihinden söz ediyoruz, bütün bunlar üzerine gevezelik ediyoruz ama bir bedenin neyi yapabilir olduğunu bilmediğimiz gibi, hangi kuvvetlere sahip olduğunu ve bu kuvvetlerin ne hazırladıklarını da bilmiyoruz.” (Deleuze, 2016: 56).

Bu dönemde ortaya çıkan Fluxus, Happening gibi performans pratikleri Spinoza’ya cevap verircesine bedenin nasıl ve hangi kuvvetlere sahip olduğunu gösteren pratikler sergileyerek, bir anlamıyla bedenin isyan hareketini başlatan hareketler olmuşlardır. Duchamp’la başlayan kavramsal sanat hareketinde sanatın nesnesi ve malzemesi nasıl ki “ready made” denilen hazır nesnelere kaymış ve sanatın içeriği ve doğası değişmişse, Performans pratiklerinde de beden bütünüyle sanatın nesnesi olmuş ve rasyonalist akılla birlikte zihnin beden üzerinde oluşagelen klasik algısı parçalanmıştır.²¹ Burada, bedenin bir sanat ürünü olarak kullanılmasıyla parçalanan şey, sanatın mekan olarak kabullenilmiş sınırları ile birlikte bedenin alışlageldik kullanımının yıkımıdır. Performansla birlikte beden, belirli bir mekan içinde yalnızca bir şeyi sunan ya da gösteren olmaktan çıkmış, kendisi sunulan ve gösterilen olmuş, “sanatçının bedeni yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiştir.” (Carlson, 2013: 157). Bu, klasik mekan algısını yıkan ve bedenin kendisini bir anlamıyla mekan haline getiren durumdur. Her şey orada, bedenin olduğu o yerde olmaktadır ve bedenin kendisi her şeyi orada deneyimleyerek kendi varlığının özgürlüğünü kutsamakta; toplumsal norm ve kurallarla çerçevelenmiş beden, bu kuralları ve etrafındaki zırhı yıkarak kendi doğallığı içinde sunulmaktadır. Böylece klasik algı ve zihin düzleminde

²¹ Marcel Duchamp’la başlayan sanatta hazır nesne kullanımının yarattığı yıkıcı düzlemle ilgili daha detaylı bir inceleme için bkz., <http://www.journals.istanbul.edu.tr/luarts/article/view/5000197491>. Ayrıca, Performans sanatında bedenin rasyonalist aklı nasıl yıktığını ve ilkeli yeniden yaratma için bedenin performans olarak nasıl kullanıldığını incelemek için bkz., <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>

de, hem izleyen hem de uygulayan açısından anlamsal bir kırılma yaşanmakta; bedenin yalnızca bir nesne değil, her şey olduğu, varlığın bedeni hapseden rasyonel düzenlenişine bir isyan olarak ortaya çıkıp varlığın kendisini parçaladığını bize imlemektedir.

Bu, bedeni odağa alan performans pratiklerinin yalnızca Spinoza'yı değil Nietzsche'yi de doğrulayan ve olumlayan bir durumdur ki Deleuze, Spinoza'nın yukarıda alıntılanan sözünü Nietzsche'nin, *“Belki de zihnin her gelişiminde sadece beden söz konusudur”* (Deleuze, 2016: 56) sözüyle karşılayarak, onun bir anlamıyla Spinoza'ya cevap verdiğini belirtir. “Böyle Buyurdu Zerdüş”ün “Bedeni Aşağılayanlar Üzerine” bölümünde “ötedünyacılar”la tartışan Nietzsche, *“Bedendi yeryüzünden ümidi kesen”* diye serzenişte bulunarak bedenin kendi varlığını öte dünya anlayışı ile oluşturduğunu ve bu yüzden varoluşunu yitirdiğini belirtir. (Nietzsche, 2015: 25). Oysa Nietzsche'ye göre, *“Düşüncelerinin ve duygularının ardında güçlü bir buyurgan, bilinmeyen bir bilge vardır... Benlik denir ona. Senin bedeninde yaşar o, senin bedenindir o.”* (Nietzsche, 2015: 28). Bu saptama Nietzsche'yi bedenin büyük bir akıl olduğu çıkarımına götürür.

“Bütünüyle bedenim ben, başka hiçbir şey değilim onun dışında; ruh da bedendeki bir şeye verilen addır sadece. Beden büyük bir akıldır, tek bir duygusu olan bir çoğulluktur, bir savaş ve bir barıştır, bir sürü ve bir çobandır. Senin küçük aklın da bedeninin aletidir.” (Nietzsche, 2015: 27, 28).

70'li yıllarla birlikte yaygın olarak görülmeye başlayan Performans sanatı Nietzscheci bu düşünsel ve poetik çizgide kendini kurgulamaya, bedeni bir sanat malzemesi; Nietzscheci anlamda söylersek “bedeni büyük bir akıl” haline getirerek düşünceyi kışkırtmaya, izleyiciyi sarsma amacıyla gelişim göstermeye başlamıştır. Erika Fischer-Lichte de *“Performatif Estetik”* adlı çalışmasında bu yeni durum ile Nietzsche arasında bir paralellik olduğunu belirtir.

*“20. yüzyıla geçilirken gerçekleşen performatiaf dönemeçle ve yeni bir bedensel kültürün ilanıyla birlikte, 19. yüzyılda henüz tamamen kaybolmasa rda tamamen marjinalleşmiş olan tiyatro düşüncesi, yani onun dönüştürücü bir performans olduğu fikri tiyatro sahnelemeleriyle ilgili kuramsal söyleme geri dönmüştür. Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu** (1872) isimli çalışmasında ‘bizim artık kaygıyla bireyselleşmenin osnu olarak*

yorumlayabileceğimiz [...] Dionysos'un yeniden doğuşuna dair bir umut[tan]' bahsetmiş ve daha sonraki yıllarda da etki estetiğinin yeni bir fizyolojik tanımını ele almıştır. Georg Fuchs Nietzsche'ye açıkça referans vererek, tiyatronun burjuva bireyi 'yeni' ve bireyötesi bir insana dönüştürmesini talep etmiştir.” (Lichte, 2016: 326).

Bu anlamıyla bakıldığında Performans pratikleri aslında bütünüyle Nietzscheci paradigma ya da onun tragedyaların ilk haline baktığı gözle okunabilecek bir durumdur. Performans sanatı ile tiyatronun ilksel hali arasındaki koşutluk kendini “burada ve şimdi” ve “o anda” oluş retoriği ile gösterir. Lichte bu durumu “mevcudiyet” kavramıyla karşılar ve oyuncunun göstergesel değil, görüngüsel vücuduyla ilintilendirir. Bunun seyircideki karşılığı ise “*şimdi olanın yoğun bir şekilde deneyimlenmesi[dir].*” (Lichte, 2016: 165). Bu durum Performans sanatının ontolojisidir; orada ve o anda olduğu için tekrar edilemezdir, kaydedilemezdir, temsil edilemezdir. 1970’lerde ortaya çıkan Performans sanatının bu doğası, tiyatronun Sokrates sonrası gelişen, Platon ve Aristoteles’le doruk noktasını yaşayan, “orada olmuş”, kendisini sözle (diyalog), oradaki olayı (geçmiş) yansılayan oyuncuyla ve bu tiyatral durumu seyirciyle arasına çektiği duvarla (dördüncü duvar) kuran varoluşunu ortadan kaldırmaktadır. Performans, klasik tiyatronun duvarını yıkmaktadır ve yıkılan şey yalnızca dördüncü duvar değil, bir bütün olarak klasik tiyatronun gösteren-gösterilen, izleyen-izlenen ayrımıdır. Yine Lichte’nin yaptığı saptamaya göre bu durum yalnızca performans pratiklerinde değil, Tarihsel Avangard hareketlerde de görülmektedir. Tarihsel Avangardlar, Aristoteles’in Poetika’sından 18. yüzyılın sonuna kadar gelen gerçekçi-psikolojik tiyatronun etki estetiğini tamamen reddetmiş ve seyircinin bedenine doğrudan saldırılarla bedenin kendisini düşünsel olarak harekete geçirecek yeni bir etki estetiğini hayata geçirmişlerdir. (Lichte, 2016: 255-256).

Bu durum biçimsel bir uygulama olmaktan daha öte bir anlam taşımaktadır ve rasyonel aklın oluşturduğu düzenlenişe, kurguya karşı ontolojik bir müdahaledir. Performans sanatının bu içeriği ve varoluşu, Nietzsche’nin tragedyanın ontolojisi dediği, mitlerin, dinsel törenlerin, Dionisyak bir etkinlik olarak toplu halde performe edildiği sürecin 20. yüzyıldaki izdüşümüdür.

“[Nietzsche’nin Tragedyanın Doğuşu’nda] söylenenlerden yola çıkarak ve ‘başlangıçta eylem vardı’ diyen Faust’u yankılayarak tiyatronun başlangıçta bir temsil olmadığı, kendi dışındaki bir hakikate işaret ederek kendisini, ikincilleştirmek yerine, doğrudan –dolayumsuz- deneyimleyecek bir yaşantı olarak sunduğu sonucu çıkartılabilir. Bu çıkarsama, bizi yirminci yüzyılın son çeyreğinde sanatsal üretime ve eleştirel dile hakim olmaya başlayan edimsel sanatın (performans sanatı) karşısına getirip koyuyor zaten.” (Güçbilmez, 2006: 38).

Performans bir aksiyon; bedeninin öncesiz ve sonrasız olan bir eylemidir ve bize tiyatronun ilk biçimlerini, daha doğrusu tiyatronun ritüelistik halini hatırlatmaktadır. Çünkü tragedya da başlangıçta bir aksiyon olarak doğmuştur ve öncesine, geçmiş bir yaşantıya değil de o ana, şimdiye odaklanmaktadır. Victor Turner’ın, *Performansın Antropolojisi* kitabına yazdığı önsözde Rihard Schechner, Turner’ın ritüeller ve performatif deneyimler arasındaki ilişkiyi incelediğinde şu sonuca vardığını belirtir: *“Performatif türler aksiyon olarak ritüel örneklerinde yaşamaktadır”* ve *“performans, özünde bir ritüel aksiyon, bir ‘davranış restorasyonudur.’”* (Schechner, 1988: 7). Bu anlamıyla performanslar da, tıpkı ritüellerde olduğu gibi bedensel devinim yoluyla bir kendini bulma, doğal özü ortaya çıkarma anlamında ayinsel bir duruma kapı aralamaktadır. Orada performe eden kişi artık bir oyuncu değil, bireyselliğinden kurtulup etkin seyirciyle buluşan, Nietzscheci anlamda söylersek, Dionisyak bir kişidir. Bu, Georg Fuchs’un Nietzsche’ye dayanarak bireyi bireyötesi bir insana dönüştürmenin yolunun oyuncuların ve seyircilerin bedensel birliktelikte ortaklaşması dediği durumu imlemektedir. Lichte’ye göre Fuchs bu anlayışıyla önemli bir unsur olan ritüellere dönmeyi keşfetmiş ve ritüellerin performansların somut bir örneği olduğunun altını çizmiştir. (Lichte, 2016: 326).

Performans sanatı, tıpkı ritüellerde olduğu gibi, şimdi ve burada gerçekleşen bir aksiyon olarak, öncesi ve sonrası olan bir öykü anlatmadığı, dramatik bir olgu olarak meydana çıkmadığı ve mimetik bir durumun tezahürü olmadığı için, Sokratik ya da Apollonik tiyatroyu başkalaştırır ve büyük bir dönüşüme uğratar. Burada ortaya çıkan şey, kolektif bir oluş halidir ve bu oluş hali, seyircinin “seyirci” olmaktan çıkıp katılımcı olmasıyla tamamlanmaktadır.

“Edimsel sanat, tragedyanın çürümesine neden olan öykü, oyun kişisi, kurgu gibi apolloncu biçimselliklerden kurtularak, bir bakıma ‘çürüme’ öncesi döneme göz kırpar. Performans sanatçısının bedeni, kişisellikten, bireylikten çıkarılarak ve rol yapan oyuncu kimliğini bütünüyle ortadan kaldırarak yeniden bir ‘üzerinden enerji akışlarının geçeceği’ bir tünele/pasaja dönüşür. Sahnedeki sanatçının işi, bu akışı sağlamak ve izleyenlerle bağlantı kurmaktır. Anlama ve kavrayış edimsel sanatın izleyicisinden beklediği melekeler değildir hiçbir biçimde. Bu nedenle de izleyici zor bir ‘ödev’le karşı karşıyadır.” (Güçbilmez, 2006: 40).

Performansla doruk noktalarını yaşayan bedenin bir araç olarak kullanılması, seyirciyle yüzleşme, bedenin kutsallığı vurguları, tiyatroyu kutsal törenlerdeki özüyle yeniden ele almaya çalışan Artaud ve Grotowski’nin anlayışıyla yeni ve başka bir boyuta sıçramış, bir anlamıyla tiyatro yine ilk zamanlardaki büyü, mistik yönüne döndürülmüştür. Çünkü mevcut tiyatro ilişkileri içinde tiyatro asal ve büyüleyici, kutsal ve kolektif özünden iyice uzaklaşmış, tiyatro etkileyici özünü yitirmiştir. Bu özün yakalanabileceği tek yer tiyatronun ilk zamanlarındaki kutsal törensi havasında, bir çeşit arınmayla “burada ve şimdi” gerçekleşecek ve kendini bedenle ifade edebilecek bir yöndedir.

Artaud ile başlayan kutsala, ilkele dönme çabası, 1960’larda Grotowski ile bu doğrultuda devam etmiş ve alternatif tiyatro yönelimi kendi yolunu ilkelcilik eksenlerinde var etmeye başlamıştır. Bu tiyatro anlayışında aksiyon temel alınmış ve bedenin orada ve o anda kendini var etmesi, bilinçaltı ve düşlerin açığa çıkarılması, tiyatronun tekrar ritüelistik olanla buluşması, mit ve dinsel törenlerle tekrar varolunması, rasyonalist düzenlenişin oyuncu (beden) üzerinde yarattığı maskenin çıkarılarak bir çeşit eksiltme (arınma) yaşanması ve bütün bunların seyirci ile buluşmayla tamamlanması odağa alınmıştır. Bir anlamıyla performans sanatında da karşımıza çıkan, olayın o anda, seyirciyle gerçekleşmesi eylemi, doruk ifadesini daha ileri ve başka bir boyutta ilkele yönelen; tiyatronun ilksel özüne dönerek yeniden varedilmesi, Antik Yunan’daki gibi Dionysosçu özün tekrar canlandırılması ya da doğu tiyatrosundaki ilkel, büyüsel törenleri keşfetmek gibi, tinselliğe yönelen tiyatrodaki bulmuştur. Artaud’nun, daha performans sanatı kavramı ortaya çıkmadan 1948 yılında dile getirdiği ve arzu ettiği tiyatro anlayışı, iki düşüncenin ondaki birleşimini bize göstermektedir:

“Öyle bir tiyatro tasarlıyorum ki yalnızca oyunu sahnelenen oyuncunun değil, oyunu seyreden izleyicinin bedeninde kıpırtılar yaratacak; oyuncu oyunu sahnelemeyecek, sahnelerken yaratacak. Yaratının kendisi o anda ortaya konmuş olacak.” (Antmen, 2016: 222).

Aslında Artaud’un tarif ettiği bu tiyatral varoluş, kökleri Diyonisosçu tiyatral varoluşa dek uzanmakta ve neredeyse tüm alternatif tiyatro hareketlerinin poetik çerçevesini de özetlemektedir. Bu anlamıyla, 1960’lardan sonra alternatif tiyatro arayış ve yönelişi temelde iki eksen de yürümüştür.

“Bu alternatif yönelimlerin bir ayağını A. Artaud ile başlayan ve devamında Grotowski, Barba ve Peter Brook’la devam eden köklere dönüş ve ilkel tiyatro arayışları oluştururken, diğer bir ayağını 1960’larda ortaya çıkan ve performans, happening ya da in your face olarak adlandırılan; araç olarak bedensel olanakları kullandığı için “body art” da diyebileceğimiz yönelim oluşturmaktaydı. Bu iki farklıymış gibi görünen yönelimlerin bulunduğu ortak kesişenin bedeninin olanaklarını keşfetmek, bedeni tanımak ve varoluşun tözüne ulaşmak olduğunu söylememizde bir sakınca yok.” (Yıldız, 2016: <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>).

Bu anlamıyla, modernizmin içinde şekillenmiş Tarihsel Avangard hareketlerden sembolistlere, romantizmden performans pratiklerine ve ilkel/ritüelistik tiyatro anlayışlarına dek uzanan alternatif tiyatro arayışları, birbirlerinden yapı, içerik ve biçim açısından ayrı yollara sahip olsa da, tümünün amaç ve hedeflerinde bir ortaklaşma olduğunu, hatta pek çoğunun poetik düzlemini bu amaç ve hedeflerin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu ortak amaç ve hedefleri alt alta sıraladığımızda ise bütün bunların Nietzsche’nin yukarıda çizdiğimiz gerek felsefi, gerek politik ve gerekse estetik/sanatsal anlayışıyla kesişen yönleri olduğunu, Nietzsche’nin görüşlerinin büyük oranda bu alternatif tiyatro anlayışlarında yansımaları olduğunu görebiliriz. Bu anlamıyla;

1. Alternatif tiyatro hareketleri de Nietzsche gibi felsefi olarak Sokrates ve rasyonalizm, sosyolojik olarak modernite ve uygarlık karşıtıdır. Sokrates’le başlayan akılcılık anlayışının siyasal olarak burjuva yaşamı doğurduğunu, burjuva yaşamın da modernite ve uygarlık söylemi altında sanatı akılcı değerler içine hapsedip, onun devindiren, başkalaştıran ve hayatı olumlayan özünü yok ettiğini düşünmektedir.

Nietzsche bu durumu, “*Apolloncu kültürün karanlık bir uçurumdan göveren çiçeği olarak kuramcı insanın*” yaratılması biçiminde tarifler. Nietzsche’ye göre Apolloncu kuramsal insanın yaratılmasıyla Dionysosçu bilgelige ve sanata savaş açılmış, mitos ortadan kaldırılmaya çalışılmış, metafizik bir avuntunun yerine dünyevi bir form olan deus ex machina konmuş ve böylece dünyanın bilgi yoluyla düzeltileceğine, bilimin kılavuzluğunda bir yaşamla insanlığa sahte bir iyimserlik aşılanmıştır. “*Tüm modern dünyamız*” der Nietzsche, “*İskenderci kültürün ağına takılmıştır ve ideal olarak, ilk örneğini ve atasını Sokrates’in oluşturduğu, bilimin hizmetinde çalışan kuramcı insanı*” tanımaya başlamıştır. (Nietzsche, 2010: 107-108-109).

2. Alternatif tiyatro hareketleri, bu temel felsefi ve siyasal değerler üzerine kurulan ve Aristotelyen tiyatro olarak adlandırılan klasik, gerçekçi sanat ve tiyatro anlayışına karşıdır. Bu temel anlayış üzerine yükselen tiyatronun hayatla bağları kopmuştur ve tiyatronun tekrar hayatla bütünleşmesi gerekmektedir. Bu bağlamda (burjuva) tiyatro fikrini yıkmak, bu anlayış üzerine yükselen bütün sanatsal, yaşamsal ve insana (seyirciye) bulaşan değerleri parçalamak dönemin tiyatrosunun arzularından biridir.

Nietzsche kendi retorik düzleminde bu durumu, “*her dinin ön koşulu olan mitos şimdiden her yerde felç olmuştur ve toplumumuzun yok olma nüvesi olarak tanımladığımız o iyimser tin egemenlik kurmuştur*” (Nietzsche, 2010: 109) diye saptar. Ona göre bu varolma biçimi “*kuramsal kültürün bağrında uyuyan bir felaket[tir]*” ve bu felaket “*modern insanı korkutan*” bir durumdur. Fakat Nietzsche’ye göre bu felaketten kurtulmanın yolu bellidir. Maya’nın ürününü tekrar yeşertmek, onu şeylerin en içteki ve hakiki özünün yerine koymak ve trajik kültürün yolunu tekrar açmaktır. Böylece bilimin yerine, bengi acıyı sempatik bir sevgi duygusuyla tadacak en yüce hedef olan bilgelik geçecektir. Nietzsche bu değişimin, Sokratesçi kültürün bir ürünü dediği “iyimserliğin zayıflık doktrinlerinin tümüne birden sırt çevirme[ye]” yol açacağını belirtirken, “metafizik avuntunun sanatı” dediği tragedyanın yeniden canlanacağını altını çizer. (Nietzsche, 2010: 110-111).

3. Alternatif tiyatro hareketlerinin en temel amaç ve hedeflerinden biri bu anlamıyla gerçekçilik karşıtlığıdır ve bunu aşmanın yolu duyguları, içgüdüleri yeniden keşfedip, sanatın tekrar büyüdü dünya ile kucaklaşmasının yolunu döşemektir. Nietzsche’de bu saptamanın karşılığı, “*Sokratesçi-İskenderci kültürün*” doruğa ulaştıktan sonra tükeneceği ve “*Dionysosçu tinin yeniden uyanarak*” tragedyanın yeniden doğacağıdır. “*Dionysosçu büyüyle temas ettiğinde*” Sokratik “*bitkin kültürün*” değişeceğini düşünür Nietzsche. Çünkü Nietzsche’ye göre dekadans dediği Sokratesçi insanın zamanı geçmiştir ve çağ “*Dionysosçu yaşama ve tragedyanın yeniden doğuşuna*” tanıklık etmektedir. (Nietzsche, 2010: 122-123).

4. Alternatif tiyatro hareketleri, alternatif bir toplum, alternatif bir insan ve alternatif bir dünya yaratmak için seyirciyle yüzleşmeyi, onu sarsmayı, kışkırtmayı ve sahnede onunla birlikte yeniden varolmayı arzulamaktadır. Sanat yoluyla hayatı ve insanı dönüştürmek, yeni insana ulaşmak için sanatın bütün kabukları ve duvarları parçalaması gerektiği ortak bir noktadır. Bu anlamıyla dönemin tiyatrosu, mevcut sanatın içinde kaybolmuş insanı aramakta ve onu dönüştürmek isteğindedir. Nietzsche’ye göre kaybolmuş insan Sokratik kültürle birlikte rasyonalite tarafından parçalanmış insandır ve tragedya/tiyatro ancak mitoslarla tekrar bağlantı kurduğunda insan kendini yeniden varedecektir. Nietzsche’ye göre yeni insanın yaratılabilmesi için “*sanat metafiziğinin içine cesur bir hamleyle dalmamız zorunludur*” (Nietzsche, 2010: 143) ve ancak bu koşulda sanat yoluyla hayat dönüştürülebilir.

5. Alternatif tiyatro hareketlerinin nihai olarak geldikleri yer, kuşatılan bedeni tekrar özgürleştirme, arzuların özgürleştirilmesine yönelik sanatsal bir müdahale yapmaktır. Modernite, bedeni kutsallaştırarak onu hapsetmektedir ve yeni insan, bedenini tanıyan, kendinin farkında olan, oyuncuyla birlikte kendini keşfeden bir insan olmalıdır.

Son madde, büyük oranda, performansla başlayıp Artaud ve Grotowski ile devam eden ilkele dönüş ve ritüel eksenli alternatif tiyatroları kapsamaktadır ve madde, yalnızca alternatif tiyatro hareketlerinin değil, bir bütün olarak tiyatronun geçirdiği değişimin nereden nereye geldiğini imlemektedir. Başlangıçta dinsel bir tören, komünal

bir ayin, mitlerin belirlediği bir etkinlik, içgüdülerin açığa çıktığı Dionisyak bir durum olarak başlayan tiyatronun Sokratik akılla buluştuğu andan itibaren başkalaştığını, Sokratik akılla başkalaşan tiyatronun da Tarihsel Avangardlarla yeniden dönüşüme uğramaya başladığını ve dönüşümün geldiği son noktada tekrar ritüellere yöneldiğini bize göstermektedir ki bu Nietzsche'nin, *“tragedyanın söz konusu çöküşü, aynı zamanda mitosun çöküşüydü”* (Nietzsche, 2010: 139) dediği durumla anlamsal bir ortaklıkta buluşur. Çünkü Nietzsche'ye göre Dionysos ritüelleriyle *“yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da insanla barışma şenliğini kutlar.”* (Nietzsche, 2010: 21).

Burada elbette, 20. yüzyıl tiyatro hareketlerini ve alternatif tiyatro pratiklerini bir bütün olarak etkileyen kişinin Nietzsche olduğunu söyleyemeyiz. Ancak, politik tiyatro pratiklerini dışarıda tutmak kaydıyla, Tarihsel Avangard, performatif oluşumlar, ilkelciliğe dönüş ve ritüel eksenli tiyatro pratiklerinin Nietzscheci felsefe ve estetik/sanatsal vurgularla büyük oranda örtüştüğü, çoğunun, Nietzsche'de en temel argümanlardan biri olan modernite, uygarlık ve rasyonel aklın reddedilmesi, içgüdülerin ve duygunun açığa çıkarılması düşüncesinin izdüşümleri olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Tarihsel Avangardlarla başlayan ve sonraki tiyatral hareketlerin de amaçlarından olan, burjuva toplumunda sanatın özerk bir kurum olarak halktan kopması ve sanatı tekrar halkla buluşturma çabaları ile Nietzsche'nin, Sokrates'le birlikte tragedyanın ruhunun bozulduğu ve sonraki sürecin bir bütün olarak dekadans olduğu savı birlikte okunabilecek bir durumdur. Sanatın özerk bir kurum olup halktan uzaklaşması Tarihsel Avangardlar için de bir dekadanstır. Bunun en temel nedenlerinden biri, sanatın ve tiyatronun burjuva bir kurum olarak politikleşmesi ve ontolojik doğasının bozulmasıdır. Çünkü onun ontolojik doğası kolektif, katılımcı bir etkinliktir ve bu yüzden Tarihsel Avangardlar bu etkililiği tekrar kazanmak için “yeni bir seyirci” yaratmayı arzulamaktadır. Kışkırtıcı olmalarının, seyirciyi “uyarmak” arzusunun bir nedeni budur. Aslında onların “yeni bir seyirci” diye tarif ettiği şey, paradoksal bir biçimde “eskidir” ve kast edilen şey, tiyatronun, Nietzsche'nin tarif ettiği biçimiyle, tiyatronun ayinsel törenlerindeki katılımcılıktır. Hayat yalnızca, sanat

kolektif bir düzenleme, katılımcı bir etkinlik olduğunda katlanılabilecek bir durumdur çünkü. Nietzsche'nin, hayatı yalnızca sanat meşrulaştırabilir savı ile Tarihsel Avangardlarla başlayan hayat ve sanatı buluşturma eyleminin amacı örtüşmektedir. Çünkü onlara göre de, sanat halktan kopuk olup, burjuvazi için bir kurum olduğunda hayat pek katlanılabılır değildir. Bu nedenle hayatı tekrar anlamlı hale getirebilecek ve artık "seyirci" olmayacak katılımcı bir bilinç yaratılmalıdır.

Bu durum aslında, (Nietzscheci değil Marksist bir eksende de olsa,) kısmen politik tiyatro pratiklerini de kapsamaktadır. Buradaki ortak moment, tiyatronun yeniden tragedyaların ilk halindeki katılımcı, kolektif bir düzleme taşıyabilmektir. Yapan ve izleyen değil, birlikte yapılan, birlikte eğlenilen ve birlikte çoğaltılan bir hayat pratiğidir arzu edilen. Alternatif Tiyatro hareketlerindeki "alternatif" vurgusu, yeni bir toplum ve yeni bir dünya yaratmak için seyircinin hedeflenmesidir. Hedeflenilen seyirci, "seyirci" olmayan, kolektif bir varoluş sergileyen, değişen ve değiştirendir ki bu amaç, tiyatronun ilk halindeki ontolojiyi bize işaret etmektedir. Yine de buradaki en büyük izdüşümün, performatif pratiklerle başlayan ve ilkele dönüş/ritüel eksenli tiyatro anlayışıyla hareket eden alternatif yönelimlerle yaşandığının altını tekrar çizmek gerekmektedir.

20. yüzyıl tiyatro hareketlerinde Nietzscheci izdüşümün görüldüğü yerlerden biri de (ve belki de en belirgin), alternatif tiyatroyu mitlerde, ritüellerde, kökenlerde arayan, oradaki törenselliğin, törenlerde ortaya çıkan ruhun tekrar canlandırılması gerektiğini düşünen, ilkel ya da yoksul tiyatro veya ritüelistik tiyatro kavramıyla ifade edebileceğimiz hareketlerdir. 20. yüzyıldaki pek çok tiyatro pratiğini ve anlayışını ciddi oranda belirleyen bu avangard yönelimin en belirgin kalkış noktası, modern uygarlığın maskeleyiği insanın maskelerini indirmek, maskenin ardındaki özü açığa çıkarmak ve yeni insanı yaratmaktır. Bunun için öncelikle rasyonel aklın kuşatmasını kırmak, bu zırhı parçalamak gerektiğini düşünen ritüelistik tiyatro hareketleri de kendilerinden önceki avangard akımların yaptığı gibi, bu kuşatmanın asıl nedeni olan modern uygarlıkla yüzleşmeyi ve hesaplaşmayı temel almaktadırlar.

"Çağdaş tiyatro anlayışı, en başta tiyatronun, özündeki yaşam cevherinden uzaklaştırılmasına karşı çıkar, tiyatronun insanın temel gereksinimleri ile ilgili

*bir işlevi yerine getiremez oluşunu eleştirir. Tiyatronun kaynağı olan kutsal törenlerdeki taklit ögesinin yaşamsal değeri üzerinde durulur. **Olay tiyatrosu, ritüel tiyatro, yaşayan tiyatro, bütüncül tiyatro, yoksul tiyatro, dolaysız tiyatro** gibi adlar altında ortaya çıkan çalışmalarda hep aynı çabayı, yaşamla tiyatroyu birbirine yakınlaştırma çabasını görürüz. Bu çabanın altında insanın iç parçalanmışlığını gidermek kaygısı bulunmaktadır.” (Şener, 2006: 309).*

Antonin Artaud ile başlayan bu arayış ve yönelim, Jerzy Grotowski ile devam ederek, ritüelistik tiyatro ile performansı birleştiren Richard Schechner ile başka bir boyuta sıçrar. Bu yönelimin amacını, bu tiyatronun en iyi uygulayıcılarından biri olan Grotowski şöyle tarif eder:

“Modern uygarlıkta yaşam ritminin belirleyici özellikleri hız, gerilim, bir kıyamet duygusu, kişisel güdülerimizi saklama isteği ve yaşamda (ailemizde, işyerinde, arkadaşlar arasında ya da topluluk yaşamında vb.) çeşitli rollerin ve maskelerin benimsenmesidir. Tiyatro, bütünlük olarak adlandırılabilir şey için bir fırsat yaratır. Maskelerin çıkarılıp atılması, gerçek tözün açığa çıkarılması, bir başka deyişle bedensel ve zihinsel tepkilerin bütünlüğü için olanak sunar.” (Grotowski, 2002: 229-230).

Grotowski’nin, “tözün açığa çıkarılması” dediği durum aslında yeni insanın tözüdür. Töz arayışını “maskelenmiş yaşam” olgusuyla düşündüğümüzde, bu çıkarsama ritüelistik tiyatro anlayışında olanları ilkele, kutsal olana yöneltir. Yeni insanı yaratmak ya da açığa çıkarmak için ilkel insana, kutsal tiyatroya, kökenlere bakmak gerekmektedir. Bu nedenle, “*bu avant-garde hareketi tanımlayan modern nitelikler değil, ilkelciliktir*” (Innes, 2010: 15) ve bilinçaltını, içgüdüleri açığa çıkarmak için tiyatroyu ritüel deneyimlerle ele almak üzerine kendilerini kurgulamaktadırlar. Çünkü ritüel deneyimlemede, mit ve büyüsel olanda gerçek öz vardır ve bu metafiziksel eylem alanı, gerçek benliğin açığa çıkartılabileceği bir alandır.

“İnsanın ruhsal ya da tarih öncesis köklerine dönmek, teatral anlamda ‘orijinal’ biçimlere dönme ile yansıtılmıştır: Antik Yunan’ın Dionysosçu ritüelleri, şamanist gösteriler, Bali’nin dans tiyatrosu. Avant-garde tiyatronun, anti-materyalizm ve devrimci politikalarının yanında en bildik özelliği, aşkın olana, en geniş anlamıyla da tinselliğe yönelmedir.” (Innes, 2010: 16).

Öze dönüş, kendini bulma, ritüelistik varoluş, orada ve o anda oluş, bir bütün olarak ritüelistik tiyatro arayışı içinde olan alternatif tiyatro hareketlerinin temel

dayanak noktalarıdır ve bu varoluşun tekrar açığa çıkartılabileceği tek alan, tiyatronun Apolloncu değil Dionysosçu özünde bulunmaktadır.

“Bu ilkelcilik tiyatroda bir yandan tiyatronun, gösterimin doğasıyla oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiye ait temel sorunları araştırmak için sahnenin labaratuvara dönüştürülmesi, öte yanda ise akıldışılığın kullanılması, düş durumlarının keşfi, arkaik dramatik modellerden alınanlar, mitolojik malzeme ve kabile ritüelleri. Bilimselliğin yarı-mitsel olanla birleşmesi dram sanatını sahne üzerindeki çıplak bir aktöre ve tam anlamıyla ruh üzerinde bir odaklaşmaya ve yüceltici ya da doğrudan fiziksel iletişime dayanan denemelere yönelmiştir. Her ikisi de insanın tarih öncesi ya da ruhsal köklerine olduğu kadar, tiyatronun da ‘eklentilerden’ kurtularak köklerine dönmesi anlamına gelir.” (Innes, 2010: 23-24).

Bu bütünüyle anti-rasyonel, anti-modern Nietzscheci tragedya/tiyatro tasavvurudur ve *Tragedyanın Doğuşu*’nu farklı kılan noktalardan biri de, batı felsefesinin rasyonalist düzlemde hareket etmesinin bir sonucu olarak yaşadığı dekadansı, esasen tiyatronun Dionysosçu, ritüelistik, mitsel ve büyüsel özelliğinden uzaklaşmaya başlamasıyla ilişkilendirerek ve göstererek tartışmasıdır. Çünkü Nietzsche için tiyatro ve felsefe, aynı düşünsel zemini referans almaktadır ve Nietzsche’ye göre çöküşün en temel nedeni, tiyatronun felsefi olarak insanlığın varoluş sorunundan; dolayısıyla özünden uzaklaşmaya başlaması, onu varlığın maddi sınırları içine hapsetmesidir. Nietzscheci paradigmada “varlığın maddi sınırları”, felsefi olarak rasyonalizmi, toplumsal olarak modern uygarlığı, sanat/tiyatro düzleminde gerçekçiliği ifade etmektedir.

Dolayısıyla Nietzscheci tiyatroyu, rasyonel dışı, uygarlık karşıtı, duyguları ve bilinçaltını özgür kılacak metafizik bir etkinlik, kolektif bir varoluş olarak tanımlayabilir, Nietzsche’den sonra tiyatro tarihinin, özellikle ritüelistik tiyatro hareketleri nezdinde, bu düzlemi “tekrar” yakalama; tiyatroya köklerindeki kolektif, bütünleştirici özelliği “tekrar” kazandırma eylemi içinde olduğunu söyleyebiliriz.

III. 3. Artaud – Grotowski – Schechner’de Nietzsche İzleri

Buraya kadar Nietzsche’nin felsefi görüşleri doğrultusunda onun tiyatroya nasıl baktığı, tiyatronun nerelerde hangi düzlemlerde değişiklik geçirdiği ve özellikle 20. yy’dan sonra tiyatrodaki gerçekleşen başkalaşımın (buna belki de başlangıca geri dönüş demek daha doğru) Nietzsche ile hangi düzlemde nasıl kesiştiğini anlatmaya çalıştık. Geldiğimiz bu son aşamada Nietzsche’nin düşündüğü tiyatroyu belki de en somut hale büründüren üç tiyatro kuramcısı, uygulayıcısı ve düşünüründe Nietzsche’nin izlerini sürerek, Nietzsche’nin Heraklitos’a dayanarak, *“tüm şeyler ondan gelip ona gider”* dediği tragedyanın yeniden doğuşunun nasıl gerçeklik kazandığına bakabiliriz.

Erika Fischer-Lichte, Georg Fuchs’un, tiyatronun 19. yüzyılda kaybettiği dönüştürücü gücünü yeniden kazanabilmesi için ritüel paradigmalara yönelmesi ve ritüellerdeki deneyimleri yeniden yaratması gerektiğini alıntılarla, Artaud tiyatrosunun radikal değişiminin altında tam da bu fikrin yattığını belirtir. (Lichte, 2016: 326). Tiyatrodaki köklere dönme, ritüelleri tekrar keşfetme, bu ritüellerde açığa çıkan ruhun tekrar yakalanması gerektiği düşüncesi bu anlamıyla sistematik olarak ilk kez Antonin Artaud tarafından ele alınıp hayata geçirilmiştir.

Tiyatro hayatına 1920’lerde sürrealist olarak başlayan ve bu akıma da öncülük edenlerden biri olan Artaud, kurduğu “Theater Alfred Jarry” topluluğunda gerçeküstücü oyunlar sergiler. Buradaki çalışmaları, sonraki çalışmalarına temel olması açısından önemlidir, çünkü Artaud bu çalışmalarda bilinçaltını özgür bırakıp açığa çıkaracak oyunlar ve yöntemler dener. Bir süre sonra grup arasında ayrışmalar yaşanır ve Theater Alfred Jarry kapanır. Artaud’nun tiyatro hayatını değiştirecek olan şey, uzun bir arayıştan sonra 1931 yılında izlediği Bali tiyatrosu olur. Artaud için bu, nasıl bir tiyatro istediğine dair kafasında uzun zamandır tasarladığı, yapmak istediği ve üzerine (sonradan “Tiyatro ve İkizi” adıyla kitaplaşacak) makaleler yazdığı tiyatronun gerçeklik kazandığı bir gösteridir. Henüz sürrealist olduğu dönemlerde de Artaud’nun kafasındaki tiyatro anlayışı, yıkılması gerektiğini düşündüğü batı tiyatro anlayışının dışındadır. Çünkü Artaud’ya göre mevcut tiyatronun en büyük sorunu büyük bir çürüme içinde olmasıdır.

*“Ben, güncel toplumsal durumun çok haksız ve yıkılmaya değer olduğunu söylüyorum. Bununla uğraşmak tiyatronun görevidir, ama tiyatromuz, sorunu gerektiği gibi ateşli ve etkili bir biçimde ortaya koymaktan bile yoksundur... Tüm uğraşlar, inanılmaz derecede geçici ve maddesel insan kokuyor; hatta **çürümüş insan** diyeceğim. Çağdaş tiyatro çöküş içindedir, çünkü bir yanda ciddilik, öbür yandan da gülme duygusunu yitirmiştir.”* (Artaud, 1993: 37-38).

Artaud’nun çürümüş insandan kastı elbette modern dönemin insanıdır. Çünkü bu dönemin tiyatrosu insandan kopmuş; başlangıçta salt insanı anlatan ve onun varoluş sorunundan yola çıkan tiyatro, basit bir eğlence aracına dönüşüp, *“seyirciyi röntgenciye dönüştürdüğü ve ondan uzaklaştığı”* (Artaud, 1993: 75) için işlevini yitirmiştir. Yeni çağın tiyatrosu tam da bu anlayışın dışında olmalı, kendine özgü dilini yeniden yaratabilmelidir. Artaud’ya göre bunu yapabilmenin ilk yolu, *“aklın taşlaşmış ahmaklığıyla bizleri bağlayan zincirler”* (Innes, 2010: 88) dediği rasyonel düşünceden kurtulmaktır. Çünkü rasyonel düşünce ve onun uzantısı olan Batı tiyatrosu, insan ruhunu, içgüdüleri ve bilinçaltını bastırma üzerine kendini kurgulamış ve kelimenin gerçek anlamıyla “seyirci” yaratmıştır. Artaud’ya göre yaşanan çağ, “boğucu ve korkunç”, “artık hiçbir şeyin yaşama katılmadığı”, insanlığa dair bütün kültürel birikimin, insan varoluşuna dair her şeyin parçalanıp yok edildiği bir çağ; bir anlamıyla modernitenin, rasyonel düşüncenin yarattığı ve sebep olduğu vahşet çağıdır. İşte bu vahşeti ortadan kaldıracak, parçalanmayı başka bir dilde ve bütünsel düzlemde tekrar canlandıracak olan tiyatro da ancak vahşet tiyatrosu olmalıdır, dercesine kendi tiyatrosunu “Vahşet Tiyatrosu” olarak adlandırır Artaud. Bu nedenle tiyatronun yıkıcı ve vahşi olması, insanın bilinçaltını deşip onu modern uygarlıktan uzaklaştırması; beden ve ruhen, duygu ve akıl yönünden insanı tekrar özgürleştirilmesi gerektiğini düşünür.

“O [Artaud], Rönesans döneminin geride bıraktığı hayat ile ilgili fikirlerin büyük çoğunluğunun insanlar için oldukça yıkıcı, baskın ve hatalı olduğunu savunmuş ve bunlar arasında özellikle sözmerkezcilik, akılcılık ve bireycilik kavramlarına vurgu yapmıştır. Artaud’ya göre bunların üstesinden gelebilmek için, tiyatronun Avrupalı insanı mantık öncesi, akıl öncesi, birey öncesi kökenlerle temasa geçirmesi gereklidir. Tiyatro seyirciyi bir ‘kendinden geçme durumunun’ içine sokmalıdır.” (Lichte, 2016: 327).

Bu da ancak seyircinin direncini kırıp, bilincini parçalamakla ve onu kendisiyle tekrar yüzleşmeye zorlamakla olabilecek bir şeydir. Artaud'nun kast ettiği vahşet, elbette fiziksel değil, ruhsal ve ahlaksal anlamda bir vahşettir.

“Böylelikle Artaud seyirciye saldırmayı, onun direncini kırmayı ve onu ahlaksal ve ruhsal olarak arındırmayı istedi ve bunu, ‘seyirci ilk önce duygularıyla düşündüğü’ için ‘her şeyden önce aklına değil de duygularına yönelen’ yöntemleri kullanarak yapma çabasına girdi.” (Brocket, 2000: 542).

Bu anlamıyla Artaudcu vahşet tiyatrosu insanın bilinçaltını önceler ve orada saklı olan duyguyu açığa çıkarmayı, bu duyguyu çevreleyen rasyonel aklı parçalamayı amaçlar. Bu yıkıcı yıkıcı etkiyi veba metaforu ile açıklayan Artaud'ya göre, tiyatro bir veba gibi öldürücü olmalı, *“veba bir kente yerleşince düzenli kurumlar [nasıl] çöker[se]”* (Artaud, 1993: 23), yaratılması gereken tiyatro da tıpkı bir veba gibi mevcut tiyatro anlayışının içine girip onu yıkmalı ve çökertmelidir.

*“Veba hastalığı nasıl saldırdığı kişinin iç organlarında hiçbir organik bozulmaya yol açmadan ölüme neden oluyorsa, tiyatronun da böyle olması gerektiği anlatılır. Gözle görülür hiçbir belirtisi olmaksızın bireyi sarmalı, etkisi altına almalı, ölüm ya da dirim sonucunda bütünüyle değişmiş olarak bırakılmalıdır. Bu eğretileme bizi yine **sahici** tiyatroya, yaşamın benzeri olan **sahici** yaşantıya götürür.”* (Candan, 2003: 139).

İşte Artaud bu sahici tiyatroyu, *“kutsal bir ayin görkemliliği vardır bu gösterinin”* (Artaud, 1993: 51) dediği Bali tiyatrosunda ve onun bağlamından yola çıkarak ilkel tiyatroda, ritüellerin içinde, en genel anlamıyla Doğu tiyatrosunda bulur. Çünkü gerçek ben, bilinçaltının imgesel dünyası, ruhun gerçek özgürlüğü ve uygarlığın yarattığı maskelenmiş, bastırılmış yaşamından kurtuluş, yalnızca ilkel insanın bu gerçek varoluşunda, kutsal tiyatroda, büyüün, bilinçaltının devreye girdiği bu fiziksel varoluş evreninde ortaya çıkabilir. Artaud'ya göre gerçek bir tiyatro, *“duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar ve gerçek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum takınmaya zorlar.”* (Artaud, 1993: 26).

Artaud'nun bu yönelimi Tarihsel Avangard hareketlerle başlayan “yeni insanı” yaratma arzusunun bir sonucu, insanı modern uygarlığın yarattığı zırttan arındırma,

onun düşlerini tekrar açığa çıkarma amacının bir uzantısı olarak anti-rasyonel bir eylemdir ve bu tam anlamıyla Nietzschevari bir tutumdur. Çünkü Artaud da Nietzsche gibi, ilkel insanda, törensel tiyatrodan, ritüellerde, bastırılmış, bilinçaltına itilmiş gerçek ben'i görmekte, kültürel dekadansın nedenlerini batılı sanat düşüncesinde bulmaktadır.

“Bizim kültürü yitirmemize neden olan şey, batılı sanat düşüncemiz ve ondan sağladığımız yarardır... Gerçek kültür, etkisini coşkusu ve gücüyle gösterir, batılı sanat ülküsü ise, ruhu, güçten soyutlanmış ve coşkusunu seyretmekle kalan bir davranışa sürüklemeyi amaçlar. Bu da, tembel, yararsız bir düşüncedir ve en kısa sürede ölümü getirir.” (Artaud, 1993: 13-14).

Bu nedenle Artaud için, *“çözüm ilkel varoluşa ve mantık-öncesi bilince dönüşür.”* (Innes, 2010: 89). Bunun nedeni hem Nietzscheci paradigma açısından ve hem de Artaudcu yönelim açısından bellidir; çünkü ilkel insanın varoluşunda birbirine yabancılaşma ve benliği örten bir maske yoktur. Modernite ve uygarlık, söz, dil, akıl, anlam vs. olarak insanı türlü biçimlerle maskelemektedir. Böylesi bir varoluşta ortaya çıkan insan, akıl ile duygu, ruh ile beden olarak bölünmüş, bütünsel varlığı parçalanmıştır.

“Artaud uygarlığın içten ve dıştan böldüğü insan üzerinde durur. İnsanlar hem uygarlığın öngördüğü bilimsellik anlayışı içinde usunu kullanmak, hem de biyolojik zevklerinin, diriminin gereğini yerine getirmek zorunda kalınca bir ikilem içine düşerler. Çünkü toplum düzeni insanın bedenine aykırı olan kurallar koymuştur. Ruh ile bedenin birbirinden koparılması acı verir. Us ile içgüdü ikilemini yaşayan insan, bütünlüğünü yitirmiş olmanın sıkıntısını yaşar, isteklerini, niyetlerini maskeler altında saklamak zorunda kalır. Bu hızlı devrim çağında insan çeşit çeşit rollere bürünmüştür. Ailesi içinde başka, dostları arasında başka, toplumda başka maskeler kullanır. İşte uygar toplum yaşamının insanı böldüğü çağımızda tiyatronun görevi, maskeleri atıp gerçek öze kavuşmaktır.” (Şener, 2006: 312).

Bu anlamıyla Artaud, modern uygarlığın insana taktığı maskelerle; Jungcu anlamda Persona²², Nietzscheci anlamda (Schopenhauercu bir kavram olan) Maya'nın

²² Jung'a göre, *“Kişisel bilinçdışımıza ait olan eğilimler bastırılmış ancak umulduğu gibi kaybolmayarak bahçenin bir köşesinde aniden bitiveren ihmal edilmiş otlara”* (Fordham, 1983: 63) benzemektedir. Bu eğilimlerin bastırılmasını, bir dönem eski çağ oyuncular tarafından kullanılan maskeyle özdeşleştirir Jung. Bu maske insanın gerçek ben'ini gizleyendir. Tıpkı bu oyuncuların, olması gereken role bürünebilmek için taktığı gibi, rasyonel ve uygarlığın yarattığı toplumsal normlar da bireylere oynaması gerekli rolleri için bu maskeyi takmaktadır. Jung'a göre bu, medenileşme sürecinin kaçınılmaz sonucudur ve bu sonuç, *“insan ve toplum arasında, onun nasıl görünmesi gerektiği*

tülü denilen Apolloncu düşünce ile mücadele etmektedir. Personanın arkasında gerçek ben, Apolloncu düşüncenin arkasında Diyonisyak ben vardır ve Artaud, vahşi ve arzu dolu bu duygulara ancak bilinçaltını özgür kılacak gerçek bir tiyatro ile ulaşılabileceğini belirtir. Bu bilinçle de kutsal olana, ilkele yönelir. Çünkü mitler, ritüeller, ilkel olan, bu ruhun tekrar kazanılması ya da yaratılması için önemli bir varoluş alanıdır.

“Tiyatro sanatı bütünleşmeyi toplum genelinde gerçekleştirebilmek için kollektif bilinçaltına inmelidir. Kollektif bilinçaltına inmek demek, dinsel ve geleneksel değerlerle karşı karşıya gelmek demektir. Dinlerin ve geleneklerin en alt katmanlarında söylenceler yatar. İnsan kültürünün özü bu söylencelerle yoğrulmuştur. Derindeki söyleneceye varmak gerçek bir maske düşürmek olur. Çünkü günümüz insanı öz bütünlüğünü yitirmiş, parçalanmıştır. Eski inancın yerini akılla benimseme almıştır. Sosyal grup ile özdeşleşebilmek, evrensele ulaşabilmek için söylenece ile yeniden karşılaşmak gerekir. İşte tiyatronun kutsal görevi, insanı, kendi kültürünün alt katmanlarında saklı duran söylenece ile yüz yüze getirmek olmalıdır. Böyle bir tiyatro, tıpkı ilkellerin törenlerinde olduğu gibi kutsal bir eylem olacaktır. Ancak, bu bir özdeşleşme değil, yüzleşme sürecidir. Sorularımızın köklerle olan bağlantısını görebilmektir. Alt katmanlara inip derindeki sergilemek, böylece yaşam maskesini çatlatmaktır. Kişinin, kişisel gerçeğini söylencenin genel gerçeği içinde yeniden keşfetmesidir. Kutsalın anlamını ve korkusunu gereksiz eklentilerden arındırmak, onu özünde tanımaktır.” (Şener, 2006: 313).

Artaud bilinçaltının derinliklerine gidebilmek ve oradaki gizi açığa çıkarabilmek için “İlkelcilik – Ritüel – Vahşet – Gösteri” (Innes, 2010: 89) formülüne sırtını yaslar ve ritüelistik tiyatronun tekrar yaratılması gerektiğini savunur. Artaud’nun bu noktada öne çıkardığı ve altını çizdiği düşünce, Nietzsche’nin de savunduğu ve olması gerektiğini vurguladığı, tiyatronun metafizik yönünün gerekliliğidir. Çünkü Artaud’ya göre tiyatro yalnızca bu metafizik dili kullandığında ve konuşabildiğinde olması gereken şey olur; duygular, içgüdüler ve bilinçaltı açığa çıkabilir. (Artaud, 1993: 34-42). Bu anlamıyla tiyatroda yeni bir dil yaratmak gerekmektedir ve Artaud’yu Bali Tiyatrosuna yönlendiren de mevcut tiyatro dilinin dışında başka bir dil yaratma ve

hususunda ve birçok insanın arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması hususunda bir uzlaşma getir[mektedir.]” (Fordham, 1983: 63). Jung medenileşme sürecinin insana taktığı bu maskeyi, eski dönem oyuncularının verdiği “Persona” ismiyle anar. Persona, aslında insanın gerçek olmayan durumudur. Bilinçdışında başka bir yüz vardır ki bu asıl olandır, Jung bu yüze “gölge” demektedir. “Gölge, toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi arzular ve duygulardır.” (Fordham, 1983: 66-67).

bağlamını onlarda bulduğu, “temel maddesi sözcükler değil de göstergeler olan fiziksel bir yeni dilin anlamının” (Artaud, 1993: 48) arayışıdır.

“Balililer, yarattıkları ejderhalarıyla, tüm Doğulular gibi, gerçek düzlemine oturtulduğunda, tiyatronun en etkili (daha doğrusu temel) ögesi olacağını bildikleri o gizemli korku duyusunu yitirmemişlerdir. Çünkü gerçek şiir, metafizikseldir, hatta ona gerçek değerini veren metafiziksel kapsamıdır, metafiziksel etkililik derecesidir (...) Ruhbilime eğilimli Batı tiyatrosunun tersine, metafiziğe eğilimli Doğu tiyatrosunda, bu yoğun ardı kesilmez jestler, göstergeler, davranışlar, sesler yığını, sahnenin ve sahneye uygulamanın dilini oluşturur; bu dil, fiziksel ve şiirsel sonuçlarını bilincin tüm düzeylerinde ve tüm duylarda geliştirir, düşünceyi zorunlu bir biçimde, **eylem durumunda metafizik** diye adlandırabileceğimiz şeyden kaynaklanan derin tutumlar takınmaya sürükler.” (Artaud, 1993: 39-40).

Artaud’nun başka bir dilden kastı, gerçeklikle temsil ilişkisi yaratan, mimetik düzlemi ifade eden, sözün, anlamın, kısaca rasyonalitenin kurallarına uyan sözcüklerden oluşmuş bir dil değil, gerçekliğini sahne üzerinde jestlerle ve fiziksel olarak ifade eden bedenin dilidir. (Carlson, 2013: 194). Bu, anlatımsal değil göstergelerden oluşmuş, “kişiliklerle, nesnelerle gerçek hiyeroglifler oluşturarak ve bunların simgeselliğinden yararlanacak” (Artaud, 1993: 80), yalnızca orada, o anda, törensel bir varoluşla sahnede anlamını bulacak yeni bir dildir. İnsanın ruhunun ve bilinçaltının bütünsel kurtuluşu için, görünenler dünyasından bütünsel kopuş ve “jest, söz ve anlatım metafiziği”ne (Artaud, 1993: 80) dayanan yeni bir varoluş zorunludur.

“Tiyatro, kendi dili içinde kapalı bırakıldığı ölçüde bile, güncellikle ilişkisini koparmalıdır; onun nesnesi toplumsal ya da ruhsal çatışmaları çözümlemek, aktörel tutkulara savaş alanı olmaya yaramak değil, gizli gerçekleri nesnel olarak dile getirmek, oluşum ile buluşmalarında biçimlerin altında gömülü kalmış bu gerçek payını etkin jestlerle gün ışığına çıkarmaktır. Bunu yapmak, yani tiyatroyu biçimlerle ve jest, ses, renk, plastik gibi ne varsa onlarla anlatım olanaklarına dayandırmak, onu ilk yaratılış amacına yeniden kavuşturmak, ona dinsel ve metafiziksel görünümünü yeniden kazandırmaktır, onu evrenle barıştırmaktır.” (Artaud, 1993: 62).

Buradaki ironi, yeni dili yaratmak için ilkele dönmek, ritüellere bakmak ve oradaki varoluş dilini “yeniden” yaratmak gerekliliğidir. “Tiyatroya dilini geri vermeden, onun kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı”nı (Artaud, 1993: 79) savunan Artaud, “tiyatroya dilini geri vermek” için “ruh bilim tiyatrosu”na

sırtını, Doğru tiyatrosu dediği ritüelistik tiyatroya yüzünü döner. *“Bu dilin, müziğe, dansa, pandomime ya da mimiğe başvurduğunu söylemeye gerek yok”* tur. (Artaud, 1993: 80). Çünkü bu dil bir anlamıyla ifade edilemeyen, “olanaksız olanın görünür biçimde olası kılındığı” ve “simgeleri besleyen” bir dildir ve gerçek tiyatro yalnızca bu anda gerçekleşebilecektir. (Artaud, 1993: 26). Artaud’nun bu tarifi bize Nietzsche’nin Dionysosçu törenleri betimlerken kullandığı, *“şarkı söyleyerek ve dans ederek kendini anlatır insan... Dans ederek göklere doğru yükselmek üzeredir. Jestlerinde büyülenmişlik dile gelmektedir”* (Nietzsche, 2017: 22) sözlerini anımsatmaktadır.

Artaud’nun da, Nietzsche’nin de vurguladığı şey, ritüelin dilidir ve bu dil kendini tamamen esriklikle, büyüyle, kendi içsel dünyasıyla yüzleşip onu açığa çıkarmayla oluşturur. Bu varolma hali, Nietzscheci tabirle, tiyatrodan Sokratik olan diyalogun kovulması ya da Dionisyak bir dil, Artaudcu tabirle, *“sözün Batı’ya özgü kullanımlarını terk ederek sözcükleri büyü dualarına”* (Artaud, 1993: 80) dönüştürme üzerine kendini kurgulamaktadır. Temel amaç, duyguları coşturmak, bilinçaltını açığa çıkarmak, beden ve akıl arasındaki bütünlüğü tekrar yakalamayı sağlamaktır.

Bu anlamıyla Artaud mevcut tiyatronun içeriksel ve biçimsel yönlerini tamamıyla değiştirmiş, oyuncunun tamamen merkeze alındığı ve kendini fiziksel olarak ifade edebileceği, sahnenin somut diline uygun dramatik olmayan metinlerin yaratıldığı, ritüelistik öğlerin sahneye taşınıp, sahnede büyüsel, dinsel bir atmosferin yaratıldığı bir sahne dili yaratmıştır. Seyirci üzerinde metafiziksel ve büyüsel bir etki yaratmak amacı olduğu için de, öncelikle yeni bir seyir yeri yaratılması gerektiğini düşünmektedir Artaud. Bu nedenle sahne ve seyirci arasındaki ayrımın ortadan kalktığı, seyircinin tıpkı ritüellerde olduğu gibi katılımcı, etkin ve oyunu tamamlayıcı bir özne olabileceği bir sahne tasarlar.

“Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılmayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. Bu sarış salonun yapılış biçimine bağlıdır. İşte bunun için, günümüzdeki tiyatro salonlarını bir yana bırakıp, bir hangar ya da bir tahıl deposunu alarak, onu bazı kiliselerin ya da kutsal yerlerin, örneğin

Yukarı Tibet tapınaklarının mimarisine göre yeniden düzenleyeceğiz.” (Artaud, 1993: 85).

Seyircinin de artık “seyirci” olmaktan çıkıp etkin hale geldiği böyle bir tiyatro anlayışında dekora, söz merkezci metne, ışığa ve müziğe; kısacası batı tiyatrosuna ait hiçbir değere ve anlama gerek yoktur. Artaudcu tiyatrodaki ilüzyon yaratacak hiç bir giz yoktur. Her şey orada, “*sahne belirlenecek, sahne gerçekleştirilecek, davranışlarla, göstergelerle, hareketlerle ve nesnelerle sahne yaratılacaktır.*” (Artaud, 1993: 98). Işık, metin, müzik ve elbette oyuncu, seyircinin duygularını harekete geçirmek ve sahnedeki oyuncunun yüzleşmesine tanıklıkla, kendi yüzleşmesini gerçekleştirmek üzerine yeniden kurgulanmıştır. Bu tanıklığın ve yüzleşmenin yaşanabilmesi için de, çığlıkların, iniltilerin, beklenmedik çarpıcı olayların, şok edici ışık oyunlarının, ayinsel seslerin, ritüellerde kullanılan ritim ve müziklerin, akıl ve mantık kurallarını alaşağı edecek sahne nesnelerinin kullanıldığı ve bütün bunların oyuncunun olanaklarını genişletmek için yaratıldığı bir düzenleme üzerine inşa edilmiştir.

Sahnelediği oyunları bu anlayışa göre sergiler Artaud ve 1935 yılında yazıp oynadığı, ilk büyük oyunu “Cenci”de, (Görsel 1) içgüdüleriyle hareket eden bir kişinin gerçek dünyada kötü olarak mahkum edilmesi, içgüdülerini açığa çıkarmayı engelleyen doğanın ise iyi olarak görülmesini ele aldığı iyilik ve kötülük konusu üzerine yükselir. Vahşeti Marki De Sade (Görsel 2) anıştırması üzerinden ele aldığı bu oyun, dil düzleminde mitleri anımsatır. Oyun, suçun doğası, ensest, anne-baba katli, ailevi tabular ve toplumsal ilişkilerin sorgulanması konularını ele almaktadır ve Innes’e göre bu durum “*Nietzschevari ‘iyinin ve kötünün ötesinde’*” fikrini hatırlatır. (Innes, 2010: 96).

Böyle Söyledi Zerdüşt kitabında ele aldığı iyiliğin ve kötülüğün ne olduğu, nerden nasıl türediği meselesini *İyinin ve Kötünün Ötesinde* kitabında da tartışmaya devam eden Nietzsche bu çalışmada, verili ahlak anlayışının rasyonalitenin yarattığı bir değer olduğunu belirtir. Nietzsche’ye göre “*iyi ve saygın şeylerin değerini oluşturan her neyse,*” (Nietzsche, 2001: 4) bu değerler, insanı ahlaki anlamda iyilik ve kötülük kulvarına sıkıştırmaktadır ve bu da verili bilincin bir yansımasıdır. Bu ahlaki değerlerin anlamını yaratan ve verili bilincin oluşmasına sebep olan şey elbette Sokratesçiliktir. Bu anlamıyla Nietzscheye göre iyinin ve kötünün ötesine geçmek için yapılması gereken

şey verili ahlaki kurallar tarafından belirlenmiş bu değerlerin yadsınması gerekliliğidir. *“İyinin ve kötünün yaratıcısı olamk isteyen: sahiden, önce bir yok edici olmalıdır ve değerleri paramparça etmelidir.”* (Nietzsche, 2015: 113). Çünkü Nietzsche için *“dünyanın sürekli yanlışlaması olmaksızın insanlık yaşayamaz.”* Bu anlamıyla, *“yanlış yargılardan vazgeçme yaşamı yadsıma[k], hakikat olmayanı yaşam koşulu olarak tanımak[tır]. Elbette bu, alışılmış değer duygularına tehlikeli biçimde karşı çıkmak demek[tir] ve buna kalkışan felsefe, yalnızca bununla bile kendini iyinin ve kötünün ötesine taşır.”* (Nietzsche, 2001: 5). Artaud’un “Cenci” oyununda yaptığı ve Innes’in “Nietzschevari” dediği de Artaud’un, Nietzsche’nin söylediği anlamda değer yargılarına tehlikeli biçimde karşı çıkma eylemidir.



Görsel 1 “Cenci” A. Artaud (1935)



Görsel 2 “Cenci” A. Artaud (1935)

Artaud'nun yapmak istediği şey seyirciyle bütünsel kucaklaşma, onunla duyguların ortaklaştığı bedensel ve ruhsal bir iletişimidir. Onu sahnede gerçekleşen ayinin içine dahil ederek rasyonalitenin kuşatılmışlığından kurtarıp, metafizik alanda arınması ve kendisiyle yüzleşmesini, duygularını ve içgüdülerini tekrar fark etmesini sağlamaktır. Bu da tıpkı Nietzsche'nin, mitler insanın varoluşun kuşatılmışlığından kurtulmak için yarattıkları metafiziksel bir kaçış alanı ve eylemidir görüşünü bize hatırlatır. Onların olimpos tanrılarını yaratıp varoluşun kuşatılmışlığından kurtulmaları gibi, Artaud da ritüellerde gördüğü bu felsefi düşünceyi sahnede var etmek ister.

Artaud bu yönelimi ile Tarihsel Avangardların yapmak istediği kopuşu bütünsel düzlemde gerçekleştirmiş, hem metin düzleminde, hem oyunculuk düzleminde ve hem de sahne düzleminde Batı tiyatrosunun bütün paradigmasını kırarak yeni bir sahne dili yaratmayı başaramıştır. Artaud ile birlikte tiyatro yine eski köklerine yönelmiş ve ritüellerde ortaya çıkan insan varoluşunun en temel sorunlarına eğilmeye başlamıştır. Onunla birlikte başlayan ritüel tiyatro deneyimleri, kutsala dönüş, ilkel tiyatro yolculuğu ve oyuncunun bedensel olanaklarını kullanması, sahnenin batı tiyatrosunun gereksiz yönlerinden ayıklanması eksenli düşünceleri pek çok tiyatrocuya referans olmuştur. Bunlardan biri de Artaud'nun düşüncelerine eleştirel yaklaşarak olumlayan Polonyalı tiyatrocusu Jerzy Grotowski'dir.

Grotowski'ye göre Artaud "*bir peygamberdi*" (Grotowski, 1991a: 83) ve tiyatroyu dramatik ve edebi olandan ayıklayıp, tiyatronun olanaklarını bütünüyle genişlettiği için "*büyük bir tiyatro şairiydi.*" (Grotowski, 1991a: 85). Mitleri, tiyatronun dinamik bir merkezi olarak görmesiyle çok önemli bir yerde durduğunu ve onu bu alanda önceleyen de yalnızca Nietzsche olduğunu belirtir Grotowski. Fakat Artaud'nun Bali tiyatrosuyla birlikte diğer doğu metinlerini tam anlamıyla yanlış okuduğunu, onlara "*bir falcının kristal küresi*" (Grotowski, 1991a: 82) gibi yaklaştığını, özellikle de Bali tiyatrosundaki, "*özgül teatral harfler olan gösteri öğelerini 'kozmetik işaretler' ve 'üstün güçler uyandıran jestler' olarak deşifre*" (Grotowski, 1991a: 82) etmesini eleştirir. Grotowski'ye göre Artaud, tiyatro ve oyunculuk açısından somut teknik ve yöntemden ziyade öngörüler ve metaforlar bırakmıştır. Bunun da onun hatalı bir şey yaptığı anlamına gelmediğini, yalnızca önerilerini uygulamanın imkansızlığını

imleyen bir paradoks anlamı taşıdığını belirtir. Buna rağmen Artaud'nun deneyimlerinin oyunculuk sanatının can alıcı bir noktasına işaret ettiğini ve oyuncunun başarması gereken şeyin bütünsel bir edim olduğunu; bir oyuncunun kendini içtenlikle açtığında, gösterdiğinde, kendini soyduğunda, bir engel karşısında geri çekilmediğinde mesleğinin özüne erişebileceğini gösterdiğini belirtir. Yanlış okuma da yapmış olsa, Grotowski'ye göre Artaud mitlerde oyuncunun olanaklarını görmüş, tiyatronun büyüünün yeniden kazanılması gerektiğini düşünmüştür. (Grotowski, 1991a).

*“Artaud tiyatronun büyüüsünden söz etti ve bu büyüüyü ortaya çıkarış biçimi bir şekilde bize dokunan imgeler bırakır. Onları belki tamamen anlayamıyoruz ama onun akli ve psikolojiyi aşan bir tiyatro peşinde olduğunu fark ediyoruz. Ve tiyatronun özünün ne olay anlatımında, ne seyirciyle bir hipotezi tartışmada ne de dışarıdan görünen biçimiyle yaşamı temsil etmede ve hatta bir öngöründe olmadığını keşfettiğimizde – tiyatronun başka insanların önünde, oyuncuların organizmasında **burada ve şimdi** gerçekleştirilen bir edim olduğunu, yaşamın resmedilmesi değil yaşama **yalnızca benzetme yoluyla** bağlı bir şey olduğunu, bütün bunları fark ettiğimizde, kendimize şu soruyu sorarız: Artaud tam da bundan – başka herhangi bir şeyden değil – sözetmiyor muydu?”* (Grotowski, 1991a: 80).

Artaud'nun bıraktığı miras Grotowski'ye göre çok önemlidir ama kendisine sorulduğunda, Artaud'dan ziyade hocalarının Stanislavski, Meyerhold ve Vakhtangov olduğunu söyler Grotowski. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, Artaud'un çalışmalarını bir oyunculuk yöntem ya da araştırmadan ziyade metaforik öngörüler olarak görür. Buna rağmen ikisini birleştiren temel aynıdır; ritüeller, mitler ve köklere dönüş.

Elbette Grotowski'nin tiyatro deneyimi uzun yıllara dayanmaktadır. O da, Artaud gibi farklı tiyatro pratiklerini görmek için Çin ve Hindistan gibi yerlere gidip Doğu tiyatro deneyimlerine yakından tanıklık etmiş, ayrıca Moskova Devlet Tiyatro Enstitüsü'nde yönetmenlik alanında uzmanlaşmış ve buralardan edindiği deneyimlerle oyunculuk üzerine düşünmeye başlamıştır.

1950'li yıllarda Polonya'nın küçük bir kasabasında, tiyatro eleştirmeni Ludwig Flaszen ile birlikte kurduğu, “13 Sıralı Tiyatro” ismiyle bilinen küçük tiyatrosunda, Doğu tiyatrosundan edindiği deneyimleri gerçekleştirmeye çalışır ve burayı bir nevi deneysel çalışmalar yapabileceği bir atölyeye çevirir Grotowski. Bu küçük taşra

kasabasında kurduğu tiyatro, yapısı itibari ile bile klasik bir tiyatro anlayışının dışındadır. Yalnızca 13 basamaklıdır ve bu, onun gösterim amaçlı değil, laboratuvar amaçlı olduğunu; tiyatro açısından “*yeni ifade araçları*” (Barba, 1991: 13) araştırıp geliştirme işlevi taşıdığını gösterir. Grotowski burada oyuncunun olanaklarını keşfetme üzerine kendini adar ve ömrünün sonuna kadar da bunu bir oyunculuk yöntemi olarak geliştirmeye çalışır. Bu amaç elbette Artaud’nun da amaçlarından biridir ve ikisini ayıran en önemli nokta, Grotowski’nin bunu bir oyunculuk yöntemi, bir tiyatro anlayışı olarak geliştirmek için uğraşması, bunu da gerçekleştirmiş olmasıdır.²³ Grotowski’nin bu yönelimi, sonuçları aynı zamanda seyirciyi de kapsayan farklı bir estetik durum yaratma amacı gütmekte, seyirciye hiç yaşamadıkları bir deneyimi yaşatmayı arzulamaktadır. Onunla uzun yıllar çalışmış olan Eugenio Barba’nın dediği gibi Grotowski ile Flaszen, “*Tiyatro için yeni bir estetik kurmaya ve böylece bu sanatı arıtmaya çalışıyorlardı*” ve bu yüzden kurdukları tiyatro aslında “*oyuncular ve seyircilerle deney yaptıkları bir laboratuvar*”dı. (Barba, 1991: 10).

Barba’nın kullandığı iki tarif, Grotowski’nin temel amacını çok iyi özetlemektedir: tiyatro sanatını arıtmaya çalışarak yeni bir estetik yaratmak. Birbirinin nedeni ve sonucu olarak gelişen bu düşünce, Grotowski’yi “arınma” kavramına taşımaktadır ve arınma, Grotowski’nin yönelimde total bir durumdur. Hem akli ve duygusal açıdan Batı tiyatro pratiğini oluşturan, oluşagelen içerik ve biçiminden arınma, hem oyuncunun modern uygarlığın ve (yine Batı tiyatrosunun) ona taktığı maskelerden arınması ve hem de seyirciye bir yüzleşme yaşatarak onun da arınmasını sağlayabilme açısından ele alınmalıdır. Aslında Grotowski’yi itkileyen dürtü de Artaud ve diğer Tarihsel Avangard hareketler gibi, bir bütün olarak moderniteye ait olan varoluştan kurtulmak; ona ait her şeyi tiyatronun alanından temizlemek, tiyatroyu ondan arındırmaya, kurtarmaya çalışmasıdır. Bu eksen Grotowski’nin (tıpkı Artaud gibi) ta baştan Nietzscheci paradigma üzerinde durduğunu bize gösterir. Nietzsche’nin, “*Dionysos unrusurunu tragedyadan ayırmak ve tragedyayı Dionysosça olmayan yeni*

²³ Grotowski’nin “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru” kitabına önsöz yazan Peter Brook’a göre Grotowski’yi biricik yapan özelliklerden biri Stanislavski’den sonra oyunculuk yöntemlerine üzerine eğilmesidir. “*Çünkü dünyada başka hiçkimse, bildiğim kadarıyla Stanislavski’den beri hiçkimse oyunculuk olgusunu, oyunculüğün doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir.*” (Brook, 1991: 201).

sanata ve dünya görüşüne dayandırmak Euripides'in eğilimidir” (Nietzsche, 2011: 87) dediği şey, Sokrates'in ruhunun tragedyaya Euripides eliyle hakim olması ve moderniteye ait verilen tiyatroyu işgal etmesidir ki Grotowski'nin arındırmaya çalıştığı tiyatro tam da bu tiyatrodur. Çünkü Grotowski'ye göre modernite ve onun içinde gelişip vücut bulan Batı tiyatrosu insanın gerçek benliğini bastırıp yok eden bir çerçeveye sahiptir. Oyuncu Batı tiyatrosunun bu sınırlarından ya da modern uygarlığın yarattığı maskelerden kurtulamadığı koşulda ruhsal ve düşünsel anlamda bir bütünleşme yaşayamayacaktır. Grotowski'nin bütünleşme dediği eylem, Nietzsche'nin, Apolloncu anlayışın yaratmak istediği bireyleşme ilkesini Dionysosçu anlayışın parçalaması ve insanın ilk varoluşla bütünleşmesi anlayışının tezahürüdür. Nietzsche'ye göre tragedyanın ilk başlangıcı tamamen rüya olgusudur ve Dionysosça varoluşun nesnelleşmesi olarak görünürde Apollonca kurtuluşu değil, aksine Apolloncu bireyleşme ilkesini parçalayarak onun ilk varoluşla bir olmasını anlatır. (Nietzsche, 2011: 78).

Bu anlamda Grotowskici “maskeden kurtulma” aksiyonu, Nietzscheci paradigmadaki Apolloncu maskeden kurtulma ve o maskenin ardındaki Dionysosçu gerçeğe ulaşma anlayışıyla kucaklaşmaktadır. Grotowski'ye göre maskeden kurtulunamadığı durumda yüzleşme denilen şey de hem oyuncu hem seyirci açısından bütünsel düzlemde gerçekleşemeyecektir. Bu nedenle Grotowski'nin oyuncunun olanaklarını araştırmaya yönelik çalışmasının en önemli ayağını, insanın özünde varolanı açığa çıkarma, bu özü çevreleyen kuşatılmışlıktan, modernist zırhtan, maskelerden arınma arayışı oluşturmaktadır. İlkelerinin henüz başında yaptığı şu saptama, onun tiyatrosuna neyin yön verdiğini bize gösterir:

“Modern uygarlıkta yaşam ritminin belirleyici özellikleri hız, gerilim, bir kıyamet duygusu, kişisel güdülerimizi saklama isteği ve yaşamda (ailemizde, işyerinde, arkadaşlar arasında ya da topluluk yaşamında vb.) çeşitli rollerin ve maskelerin benimsenmesidir... Tiyatro, bütünleşme olarak adlandırılabilir bir şey için bir fırsat yaratır. Maskelerin çıkarılıp atılması, gerçek tözün açığa çıkarılması, bir başka deyişle bedensel ve zihinsel tepkilerin bütünlüğü için olanak sunar.” (Grotowski, 2002: 229-230).

Grotowski'ye göre yüzleşme kaçınılmazdır ve hem yeni insan, hem yeni bir tiyatro estetiği için gereklidir. Çünkü modern tiyatroya ait olan tüm kavramlar,

uygulamalar, varoluşlar bu yüzleşme için yetersiz olduğu gibi, yüzleşmenin de nedenidir. 1967 yılında, uluslararası bir tiyatro festivalinde yaptığı bir röportajda yüzleşmenin önemini şöyle belirtir:

“Tiyatronun esası bir karşılaşmadır. Bir kendini-açığa-çıkarma edimini gerçekleştiren insan, deyim yerindeyse, kendisiyle temas kuran birisidir. Yani, uç noktada bir yüzleşme içten, disiplinli, kesin ve bütünsel-sadece düşünceleriyle bir yüzleşme değil, içgüdülerinden ve bilinçdışından, en berrak durumuna kadar bütün varlığını kuşatan bir yüzleşme... Karşılaşma bir büyülenmeyle başlar. Bir savaşıma içerir. Derinde öyle bir şeydir ki karşılaşmada yer alanlar arasında bir özdeşlik vardır.” (Grotowski, 1991b: 88-89).

Bütünsel arınma için karşılaşma ve yüzleşme ihtiyacını ortaya koyan Grotowski de bu ihtiyaca gerçeklik katabilmek için Artaud ile yüzünü aynı yöne döner: Ritüeller. Grotowski bunu “kaynaklara dönüş” olarak tarif eder. Buradaki kaynaklardan kasıt, tiyatronun kaynakları değil, kökler, ilkel güdülerini açığa çıkaracak edimlerdir. Grotowski’nin uğraştığı sorun, ilkel insanların bedensel enerjilerini nasıl kullandığı ve beden-ruh bütünlüğünü nasıl sağladıklarıdır. İlkel törenlerdeki ya da kabile danslarındaki varoluşu bu düzlemde inceleyen Grotowski, kendi oyuncusunun da bu insanların gövdesel bütünlüğüne ulaşmaları için çalışır. Arzuladığı şey öncelikle oyuncunun kendi sınırlarını aşması, sonrasında oyuncu ve seyirci arasındaki sınırların kaldırılmasıdır. Bu nedenle Grotowski, *“amacını, ‘seninle benim aramdaki sınırları aşmak... Komünyonun mümkün olabileceği bir yer bulmak olarak tanımlar.”* (Innes, 2010: 203). Aşma eylemi elbette oyuncunun bedensel ve ruhsal açıdan arınması ve yenilenmesi demektir. Oyuncunun aşması gereken şey ise bilgi ve akıl dolayımı ile oluşturulmuş varoluş halidir. Bunu, Japon samuray geleneği üzerinden anlattığı bir anekdotla örnekler Grotowski. Bu örneğe göre, bir samurayın, hünerlerinin sonuna geldiğinde, yetkinleştğinde ve bilginin en uç sınırına ulaştığında yapması gereken şey, bilgiyle donanmış hünerlerinden kurtulmak, bunları fırlatıp atmak ve yeni başlayan biri gibi davranmaktır. *“Eğer bir savaşçının bilgisini fırlatıp atmazsa, eğer bir aptal, bir deli, bir çocuk, bir hayvan veya doğanın bir gücü haline gelmezse”* (Grotowski, 1994: 177) öldürülecektir çünkü. Bu, samurayın bir yeniden oluşu, arınması ve yenilenmesidir. İşte Grotowski’ye göre oyuncu da yenilenmek ve arınmak için samuray

gibi “tüm hüneleri unutmak, tamamıyla hünersiz kalmak, neredeyse bir rüyadaymış gibi olmak” (Grotowski, 1994: 177) zorundadır. Grotowski buna “yeni başlayanın sanatı” demektedir ve yeni bir başlangıç için tekrar eski köklerine dönülmesi, onların yeniden hatırlanması gerektiğini belirtir. Grotowski’nin (ya da oyuncunun) aradığı (ya da araması gereken) şey, özgün olma halidir ve bunun en önemli yollarından biri “yabanlaştırma yoludur.” Doğduğumuz anda evcilleştirildiğimizden söz eden Grotowski’ye göre, “evcilleştirilmiş olanın yabanlaştırılması” (Grotowski, 1994: 178) zorunludur. Bu nedenle Grotowski arınma ve yenilenme eyleminin, başlangıçlara bakarak, onlara dönerek ve onları hatırlayarak gerçekleştirebileceğini düşünmektedir.

*“Yeni başlayanın sanatından söz ederken, başlangıçtan söz ederiz, başlangıçlardan. Başlangıçta olmak ne demektir? Bir şeyin tarih içindeki başlangıçlarını aramak, bir zamanlar olan bir şeyi aramak mı demektir? Tiyatro nasıl başladı, nasıl doğdu, nasıl gelişti diye sorabilir miyiz? Evet, ama ben bundan söz etmiyorum. Başlangıçta olmak **burada ve şimdi** ya da daha çok **burada süregitmekte, burada vuku bulmakta ve şimdi süregitmekte, şimdi vuku bulmakta** demektir.”* (Grotowski, 1994: 178).

Burada ve şimdi olma durumu ilksel biçimlere, tiyatronun köklerine ait metafiziksel bir durumdur ve ritüelistik edimlerle gerçekleşir. Öncesiz ve sonrasız, başka bir deyişle, rasyonel anlamda düzenlenmemiş bir varolma pratiğini imler. Burada ve şimdi olan aksiyon, katılımcıların kendilerini fizik aleminden kurtarma, kendi sınırlarını aşip bütünleşmenin önündeki engelleri kaldırma pratiğidir. Bu, Nietzsche’nin de tiyatronun ilk edimi ve hakiki varlığı dediği duruma işaret eder. “*Dionysos esrimesinde veya bahar dürtülerinin uyanmasında doğanın gücü en üst düzeye ulaşır: Bireyleri yeniden birbirine bağlar ve onları kendilerine bir hissettirir.*” (Nietzsche, 2011: 39). Bu olanağı veren şey ilkel törenlerdir. Bu nedenle Grotowski de (Nietzsche ve Artaud gibi) arınmanın ve yenilenmenin, (yine) paradoksal bir biçimde, köklerde, kutsal törenlerde olacağını düşünmüş ve yüzünü ilkel ritüellere çevirmiştir.

“İlkel ritüellerin dramının ilk biçimleri olduğunu bilen Grotowski modern laik bir ritüel yaratmak istedi. Toplu katılımlar yoluyla ilkel insanlar birikmiş bilinçdışı malzemedan kurtulurlardı. Ritüeller, arketip edimlerin yenilenmesi, kabile dayanışmasının pekiştiren kollektif itiraflardı. Çoğunlukla bir tabuyu yıkmamanın tek yolu ritüeldi. İlkel ritüelin bazı öğeleri şunlardır: büyü(leme), telkin, ruhsal uyarım, sihirli sözcükler ve işaretler, vücudu doğal, biyolojik sınırlarının ötesine geçmeye zorlayan akrobasi.” (Barba, 199: 9).

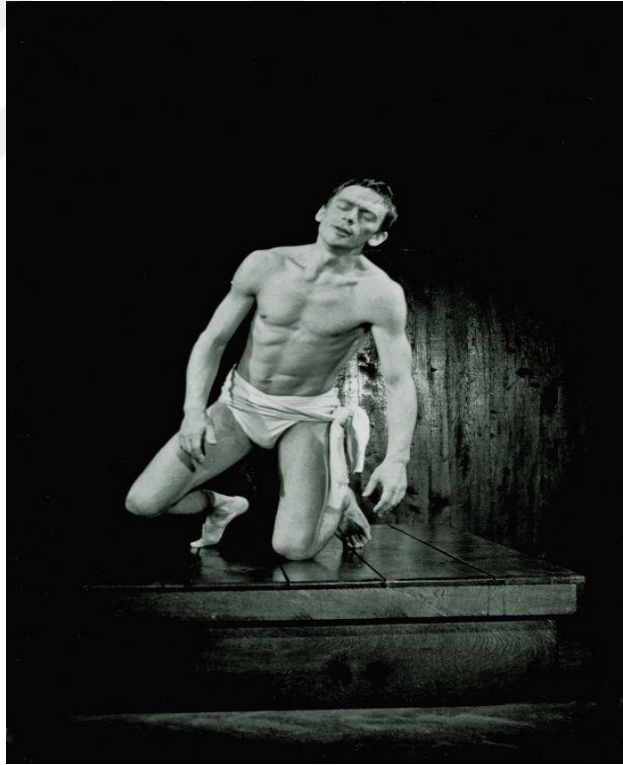
Bu ritüelistik, törensel durum içinde oyuncu kendisiyle, seyirci oyuncuyla ve nihayetinde insanın kendisiyle yüzleşmesinin yolu döşenir Grotowski'ye göre. Bir anlamıyla, kendini açığa çıkarma durumu olduğu için arınma ve seyirciyle aradaki engelleri kaldırma durumu da gerçekleşir.

“Eğer oyuncu kendini bir meydan okuma olarak ortaya koyup topluluk önünde başkalarına meydan okursa ve aşırılık, küfür ve kutsala saldırı yoluyla günlük maskesini atarak kendini açığa çıkarırsa, benzer bir kendine nüfuz sürecine girmeyi üstlenmek için seyircinin aynı edimi gerçekleştirmesini mümkün kılar.” (Grotowski, 1991c: 24).

Buradan bakılırsa, yukarıda Artaud için söylediğimiz şey Grotowski tiyatrosu için de geçerlidir. Grotowski de modernitenin maskeleriyle uğraşmakta, Jungcu anlamda maskenin ardındaki “gölgeyi açığa çıkarma”, dayatılan rolün dışında oyuncunun kendi olma halini yaratabilecek bir arınma arayışında, persona ile mücadele etmektedir. *“Grotowski için de, uygar toplum, persona'nın hakimiyetine girmiş insanların meydana getirdiği bir topluluktur... O halde Grotowski'nin maskelerden sıyrılma derken kast ettiği şey, persona'dan sıyrılmaktır.”* (Karaboğa, 2010: 199). Haliyle, arınma kavramı altında Grotowski tiyatrosu, toplumsal bastırılmışlık alanı olarak bilinçaltına saldırmayı, oradaki gerçek ben'i açığa çıkarmayı ve parçalanmış öznenin yeni bir insan olarak doğumunu gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. C. Innes'in de belirttiği gibi, *“Grotowski'nin amacı olağanüstü bir yakınlık yaratmaktır. Böylece 'insanın varlığının örtüsünün tamamen açılmasıyla aşkın bölgesine geçilmesini engelleyen ne varsa varlığın anlamına dönüşür.”* (Innes, 2010: 207).

Bu nokta, Grotowski tiyatrosunun ve onun oyunculuk anlayışının bütünüyle arınma üzerine kurulduğunu ve arınmanın da oyuncuya ya da tiyatroya “yeni” bir şeyler katarak değil, tersine ayıklayarak ve onu bütünüyle yoksullaştırarak gerçekleşebileceğini bize gösterir. Grotowski'nin bu yaklaşımı, *“tekrar insan olmak isteyen”* Zerdüşt'ün kendini arındırmak için çıktığı yolculukla anlamsal düzlemde aynıdır. Nietzsche'nin, *“bu kap tekrar boşalmak istiyor, Zerdüşt tekrar insan olmak istiyor”* dediği “boşalma” eylemi, *“Zerdüşt'ün batışı[dır]”* (Nietzsche, 2015: 4) ve buradaki batış, Zerdüşt'ün yola çıkarken üzerindeki fazlalıkları atması, anlamsal düzlemde de eksile eksile yeniden doğmasıdır. Grotowskici anlamda bunun **karşılığı**

ayıklanarak (batarak), yeniden doğmaktır. Bu nedenle kendi tiyatrosunu “yoksul tiyatro”, oyuncusunu da “kutsal oyuncu” (Görsel 3) olarak tanımlar Grotowski ve bir yaratımdan ziyade, eksiltmeci bir oyunculuk anlayışına sahip olduğunu belirtir. Oyuncunun fazlalıklarını yontan ve üzerindeki “fazlalıkları” damıtan bir bakışla, “*hünerler koleksiyonu*” (Grotowski, 2002: 17) değil, hünerleri gizleyen engelleri ortadan kaldırma anlayışıyla hareket etmektedir. “*Biz daha çok eksiltiyoruz, ‘doğal’ davranışın saf itkiyi gölgeleyen öğelerini ortadan kaldırarak işaretleri damıtma arayışındayız.*” (Grotowski, 2002: 18) diyerek, bir ressamın çalışmasından çok, heykeltıraşın yontuculuğunu temel alır: “*Resim yapmak renklerin eklenmesini içerir. Oysa heykeltıraş, kaya parçasında önceden var olan bir biçimi gizleyen şeyi ortadan kaldırır. Böylece biçimi inşa etmek yerine açığa çıkarır.*” (Grotowski, 2002: 41).



Görsel 3 Ryszard Cieslak “Sadık Prens” (1968)

Grotowski, tiyatrodaki, oyuncunun dışında fazlalık olarak gördüğü ne varsa eksiltmeye gitmektedir ve bu anlamıyla izlediği yol, “via negativa” yani, negatif bir

yoldur. Oyuncunun kendini var edebilmesi, seyirciyle bütünsel olarak kucaklaşabilmesi için önündeki tüm engellerin sökülüp atılması gerektiğini düşünmektedir.

*“Biçimsel tekniğin terimleriyle söylersek, işaretlerin çoğaltımı, ya da birikimi yoluyla çalışmıyoruz. Daha çok, saf itkiyi karartan ‘doğal’ davranışın öğelerini eleyip işaretleri **damıtarak** eksiltme yaparız. İşaretlerin gizli yapısını aydınlatan başka bir teknik, **çelişkidir** (jest ve ses, ses ve sözcük, sözcük ve düşünce, istenç ve aksiyon vs. arasında) burada da **negatif yoldan** yararlanılır.”* (Grotowski, 1991d: 41).

Artaud’nun, ölümcül olarak nitelediği batı tiyatrosu ve kültürünü Grotowski, “kusurları açısından zengin olan” ve girişimlerimizi etkileyen tiyatro olarak tanımlar. Bugünkü tiyatro anlayışı kleptomaniye dayanmaktadır ve omurgasızdır. Aslında omurgasızlığı, batı kültürünün ve tiyatrosunun, tiyatronun özünde var olan gerçekliğinin üzerini maskeleyesinden, ilkel olarak algıladığı doğal olana medeniyet elbisesi giydirmesinden kaynaklanmaktadır. Tiyatronun medeniyet elbisesi, tiyatronun özünde olmayan makyajın, kostümün, ışığın vs.nin eklemelenmesiyle oluşan sentezdir. Bunun algılamadaki yansıması ise, melezliktir. Melezlik, kendine ait bir bakıştan yoksunluğun; omurgasızlığın ifadesi olmaktadır.

“Zengin Tiyatro, sanatsal kleptomaniye dayanır, öbür sanat dallarından pek çok şey alır, bir omurgası ya da bütünlüğü olmayan ama yine de organik bir sanat yapısı olarak sunulan karmakarışık bir yığın, bir takım melez gösteriler oluşturur... Gereksiz olan her şeyi yavaş yavaş elediğimizde, makyaj, özel kostüm ve senografi, ayrı bir gösteri alanı (sahne), ışık ve ses efektleri olmadan da tiyatronun var olabileceğini keşfettik... Bu çok eski bir kuramsal gerçektir... Edebiyat, heykel, resim, mimarlık, ışık, bir ‘sahneye koyan’ın yönetimi altında oyunculuk gibi farklı yaratıcı sanat dallarının bir sentezi olarak tiyatro anlayışına meydan okur bu gerçek. Söz konusu ‘sentez tiyatrosu’, bizim ‘Zengin Tiyatro’ (kusurları açısından zengin) olarak adlandırdığımız çağdaş tiyatrodur.” (Grotowski: 2002: 19).

Tiyatronun kendi doğal özüne, ilksel varoluşuna dönebilmesi için bir katharsis yaşamalı, arınmalıdır. Ama bu arınma, tiyatronun üzerine bulaşmış ve onun kendine yabancılaşmasının zemini olmuş olan batı tiyatrosunun “çağdaş” elbiselerinden bir arınmadır. Seyirciyi belki eğitemeyiz ama oyuncuyu eğitebiliriz, der Grotowski. Bu anlamıyla Grotowski’nin oyunculuk yöntemi olarak sorduğu soru onu klasik oyunculuk yöntemlerinden de ayırmaktadır. Grotowski kendi özgünlüğünü şu sözlerle açıklar:

“Oyunculuk alanındaki bütün bilinçli sistemler şu soruyu sorar: ‘Bu nasıl yapılabilir?’ Olması gereken de budur zaten. Bir yöntem bu ‘nasıl’ın bilincine varılmasıdır. Bu sorunun yaşam boyunca bir kez sorulması gerektiğine inanıyorum; ayrıntılara inildiğinde artık sorulmamalıdır, çünkü tam da formüle edildiği anda stereotipler ve klişeler yaratılmaya başlanır. O zaman şu soru sorulmalıdır: ‘Ne yapmamalıyım?’” (Grotowski 1991e: 71).

Böylece arınmanın sonunda ortaya çıkacak özneyi; kutsal oyuncuyu göstererek, arınmanın yüzleşme ve bütünleşmeyle gerçeklik kazanacağını belirtir. Tüm yönleriyle gerçekleşecek bir yüzleşme, oyuncunun maskesiz görebilmesinin yolunu açacaktır. Grotowski bu noktada seyirciye, maskelerinizi indirin ve dünyayı öyle görün, demez. O, ulaşmak istediği kutsal oyuncu sayesinde seyirciye, maskelerimizi indirdik ve şimdi daha iyi görüyoruz, demeyi uygun görmektedir. Bu, Zerdüşt’ün şehirde bir ip cambazının gösteri yapacağı yerde halka *“size Üstinsanı öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir”* (Nietzsche, 2015: 6) diye başladığı söylevini hatırlatır. Bu uzun söylevde Zerdüşt, insanın üzerinden atması, arınması gereken kirlilerden söz eder. Bunlar rasyonalite tarafından belirlenen mutluluk, akıl, erdem, adalet gibi insanı maskeleyen değerler bütünüdür. Nietzsche’ye göre insanı insan yapan şey bunlardan arınıp *“öteye geçiş, bir batış”* yaşaması, üst insan olmayı gerçekleştirmesidir. (Nietzsche, 2015: 6-10). Zerdüşt’ün söylevi, Grotowski’nin maskesini indirmiş oyuncusunun söyleviyle büyük bir örtüşme yaşamaktadır.

Bu yolla, tiyatro ve yaşam arasındaki bölünmeyi de ortadan kaldırmayı hedefler. Seyir yeri ve “seyirci”, ışık, kostüm, dekor, dramatik metin, Grotowski’nin tiyatrosunda fazlalık olan şeylerdir ve arınma bunları da kapsamaktadır. Onun tiyatrosunda yalnızca uygarlığın “günahlarından” arınmış oyuncu ve bu arınma ile kendisinin ötesine geçerek seyirciyle arasındaki duvarları kaldırıp onlarla kucaklaşacağı, birlikte bütün olacağı bir yer/mezan/sahne vardır. Bu çerçeve, *“Grotowski’nin Artaud’nun metafiziği insanla yeniden tanıştırma hedefiyle çakışan”* (Innes, 2010: 220) bir arayış ve ulaşmak istediği hedeftir. Bu nedenle Grotowski’nin oyuncusu kutsal bir görevi yerine getirmekte; bir nevi insanın yerine acı çeken, bedenini kuşatan uygarlık kirinden onun yerine arınmaya çalışan ve böylece ilklere özgü bir doğallığa ulaşarak reenkarne olup onun da bu duruma tanık olmasını sağlayan bir öznedir.

“Grotowski bunu başaran oyuncuyu ‘kutsal’ oyuncu olarak nitelendirir: ‘Ona gerçekten heybetli bir şekilde vahiy gelir. [...] Sanki oyuncunun içgüdüleri ve bilinci birleşerek organizmanın doruk noktasına doğru ilerler.’ Dini sözler oyuncuyu, acı çekerek etten ve tinden bir bedene kavuşan İsa Peygamber’e dolaylı bir şekilde yaklaştırır. Yeniden dirilen Hz. İsa bu bağlamda yeni bir insan anlayışını simgeler ve tını sadece vücut bulmuş bir tını, bedeni de sadece ‘tinselleşmiş’ bir beden olarak kabul ederek beden ve tını arasındaki eski ayrımı ortadan kaldırır.” (Lichte, 2016: 141-142).

Grotowski’nin literatürünü, yapmak istediği şeyin içeriği doğrultusunda bakıldığında, alabildiğine dinsel kelimeler oluşturmaktadır. *“Kendi çalışmalarını açıklarken kullandığı terimler belirgin biçimde dinseldir; günah işleme, kutsallığı bozma, acı çekme, enkarnasyon, pişmanlık duyma, günah çıkarma ve hepsinden öte komünyon.”* (Innes, 2010: 203). Grotowski’nin bunlara yüklediği anlam, Hristiyanlığın yüklediği anlamların dışındadır ve daha çok da bu özü bozma üzerine kendini kurgular. Bu nedenle de E. Barba Grotowski’nin tiyatro anlayışını Hristiyanlığın kutsal kitabına nazire yaparcasına “yeni bir ahit” olarak tanımlar.²⁴ Grotowski’ye göre tiyatronun yeni ahiti, kutsal oyuncunun kendini kurban etmesi, bedeni ve ruhuyla sahnede çektiği acıya seyircinin tanık kılınması ve onlarla birlikte metafiziksel bir kucaklaşma yaşamaktır. Bu tam da ilklere, ritüellere özgü bir durumdur ve Grotowski kendi prodüksiyonlarında bu varoluşu bütünüyle sergileyerek göstermiştir.

Yaptığı dört büyük oyun olan *Akropolis* (1962), *Dr. Faustus* (1963), *Sadık Prens* (1968) ve *Apocalypsis Cum Figuris* (1968), onun tiyatro anlayışında odağa aldığı oyuncunun bedensel olarak kendi sınırlarının dışına çıkması ve ruh-beden bütünlüğünü seyircinin önünde yaratma arzusu ile seyircinin farklı biçimlerde oyunun içine dahil edilerek bu erginlenmeye tanık kılınması ve sınırların ortadan kaldırılarak oyuna bütünsel katılımı, tiyatro tarihinde önemli deneyimler olarak dikkat çeker.

²⁴ Eugenio Barba, Grotowski ile 1964 yılında yaptığı bir röportajı “Tiyatronun Yeni Ahiti” başlığıyla yayınlamıştır. Bu röportajda Grotowski kutsal oyuncu kavramını genişletir ve kendi kutsal oyuncusu ile batı tiyatrosunun oyunculuğu arasındaki farka değinir. O, yönetmen ya da yapımcı tarafından bedeni sömürülüp pazarlanan oyunculuk anlayışının dışında durduğunu belirtir. ona göre vücudun pazarlanması, bir tür fahişeliktir ve vücudunu satan oyuncu bir tür günah işlemektedir. O, oyuncunun bu sefil durumunun kutsallığa dönüştürülebileceğini düşünür, çünkü ancak büyük günahkarlar aziz olabilmektedir Grotowski’ye göre. Onun kutsallıktan kastı dinsel değil, laik bir kutsallıktır. (Mimesis, sayı 4, s 19)

Polonyalı yazar olan Wyspianski'nin oyunu olan ve aslında bir katedralde geçen *Akropolis*, (Görsel 4) bir hristiyanlık ve uygarlık eleştirisi olarak “kabilelerin mezarlığı” teması ekseninde yükselmektedir. Ludwik Flaszen’in oyun üzerine yazdığı incelemeye bakılırsa, Grotowski’ye göre yirminci yüzyılda uygarlığın geldiği vahşet noktası kendini Auschwitz’le göstermektedir ve Grotowski bu nedenle oyunu, soba boruları kullanarak Auschwitz’de geçen bir oyuna dönüştürür. (Flaszen, 1991a).

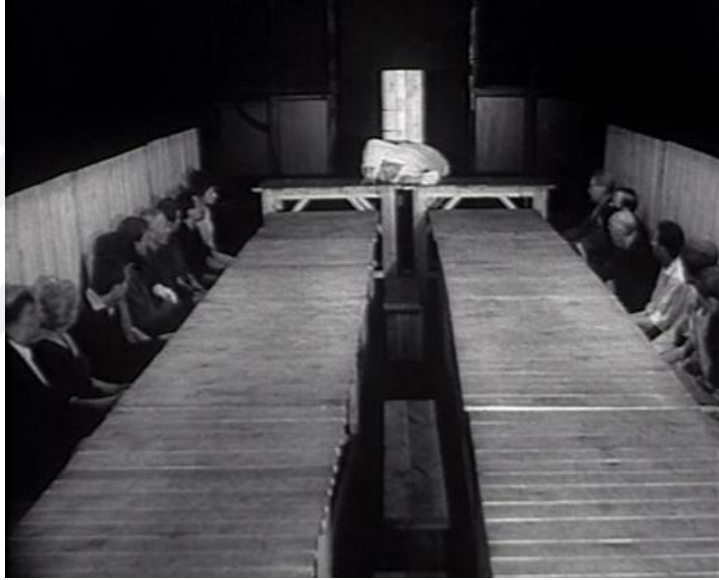


Görsel 4 Akropolis (1962)

Seyirciyi de oyunun bu yöntemine uygun olarak birbirinden dağınık ve hepsini birbirinden yalıtacak şekilde konumlandırır. Böylece sahnenin her yeri “oyun yeri” olarak kullanılır ve seyirciler de bu toplama kampındaki esirler olarak yer alır. Seyircilerle oyuncular birbirine fiziksel olarak oldukça yakın (konvansiyon olarak sahnenin içindedirler) olmalarına rağmen ruhsal uzaklıkları, oyunun tematik yönü nedeniyle bir paradoks oluşturmak için düzenlenmiştir. Bu oyunda Grotowski esas olarak seyircinin doğrudan katılımını öncelemiş, bu nedenle de seyirci ile oyuncular arasında fiziksel yakınlığı, ruhsal uzaklıkla göstermiştir. Beden, ruh bölünmesinin bu durumu, ne yalnızca oyuncunun ne de yalnızca seyircinin aşabileceği bir durum değil, her ikisinin de kolektif düzlemde aşabileceği bir durum olarak imlenmiştir. Grotowski bu durumu, “*Bu deneyim uzamda oyuncularla izleyiciler arasına bir mesafe*

konduğunda, (zihinsel) bir yakınlık yeniden keşfediliyordu” diye belirtir. (Grotowski'den aktaran Innes, 2010: 205).

Marlowe'un *Dr. Faustus* oyununda, seyirci ile oyuncular arasındaki bu yakınlık uzamsal ve ruhsal düzlemde neredeyse sıfıra indirilir. (Görsel 5) Oyunun rejisi, seyircinin “seyirci” olarak varoluşunu bozan, onu oyunun doğrudan bir ögesi, canlı tanığı ve bizzat olayı yaşayan ekseninde ele alan bir sahne düzenlemesine göre yaratılır. İzleyici sahneye girdiğinde hem sahne hem dekor işlevi gören üç yemek masası ile karşılaşır.



Görsel 5 Dr. Faustus (1963)

Oyunun başkişisi Faustus, izleyici sahneye girdiğinde onları karşılayan bir ev sahibi gibi, hepsini, kendi son akşam yemeğine davet ettiği konuklarmışçasına masanın kenarlarına oturtur. Artık seyirci, bir izleyen değil, doğrudan katılımcıdır. Birazdan gerçekleşecek olan Faustus'un acı çekiş halini, aslında tanrıya başkaldırmış olmasının günahını ve azizliğinin bedelinin tanığı olacaktır. Her şey orada, seyircinin gözlerinin önünde gerçekleşmektedir.

Başrol oyuncusu Ryszard Cieslak'ın görkemli performansı ile adından en çok söz ettirilen, İspanyol yazar Calderon'ın *Sadık Prens* rejisi ise, hem oyuncunun kendi sınırlarını nasıl aştığını, hem de yine seyircinin tanıklığını bir arada göstermesi

açısından Grotowski'nin en başarılı çalışmalarından biri olarak anılmaktadır. Seyircinin konumu tam anlamıyla bir röntgenci gibidir. Her şeyi yukarıdan izler. (Görsel 6)



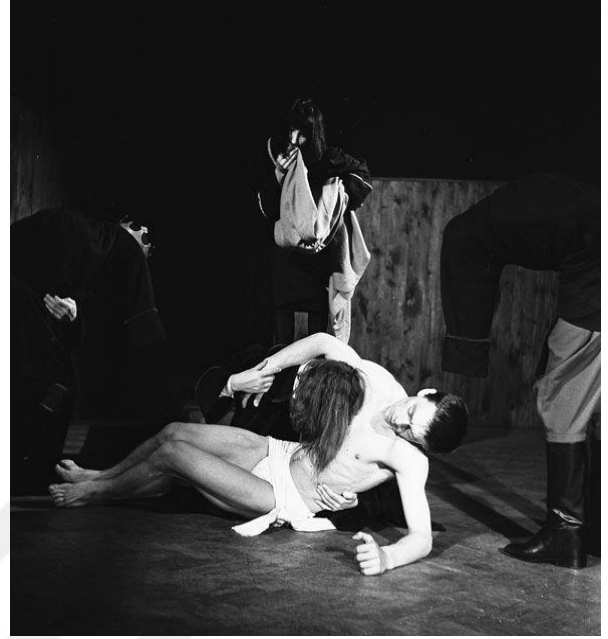
Görsel 6 Sadık Prens (1968)

“Sahne ve seyirci düzenlemesi arenayla ameliyathane arası bir şeye benzer. Bir kimsenin aşağıda gördüğü şey, eski bir Roma arenasındaki vahşi bir spor karşılaşması ya da Rembrant’ın Dr. Tulp’un Anatomisi resmindeni cerrahi bir operasyon biçiminde düşünülebilir.” (Flaszen, 1991b, 190).

Oyuncu Ryszard Cieslak, sahnede tam anlamıyla günahlarından bedensel ve ruhsal olarak arınan, acı çeken, bedeninin sonsuz devinimiyle izleyicinin tanıklığı önünde sınırlarını aşan, Grotowski'nin kutsal dediği oyuncu profili sergiler. (Görsel 7-8) Seyirci bir röntgenci olarak oyuncunun sahnedeki arınmasına tanık olurken, oyuncunun inilti, ritüelistik sesler, çığlıklarla çıkardığı büyülü seslerle, kendini kırbaçlayarak, acı çekerek yaşadığı arınmayla ortak bir enerji düzleminde birleşir.



Görsel 7 R. Cieslak "Sadık Prens"



Görsel 8 R. Cieslak "Sadık Prens"

Sadık Prens oyununun, aynı zamanda Grotowski'nin oyunculuk yöntemini doğrulayan bir tür alıştırma olduğunu belirten Ludwik Flaszen'e göre, bu oyunda herşey oyuncunun vücudunda, sesinde ve ruhunda biçimlenmiştir ve oyunun sonunda arınmış olarak tüm çıplaklığıyla ortaya çıkan oyuncunun elinde kalan tek şey insan kimliğinden başka bir şey değildir. (Flaszen: 1991b, 190).

Apocalypsis Cum Figuris gösterisi, (Görsel 9) Grotowski'nin tamamen oyuncu doğaçlamalarıyla oluşturulmuş ve yine izleyicinin yüksek katılımını sergilediği bir projedir. Metin doku olarak İsa'nın ikinci kez gelişinin işlendiği dinsel bir metindir. Kutsallık ve kutsallığa ait bütün ritüelistik öğeler oyunda kullanıldığı gibi, seyircinin de aktif biçimde katılımı göz önünde bulundurulur. Hatta oyunun bazı yerlerinde, oyuna katılıp doğaçlama yapmak isteyen seyirciler oyunun içine dahil edilerek, aradaki duvar tamamen kaldırılır ve bütünleşme gerçekleştirilir. (Innes, 2010).



Görsel 9 Apocalypsis Cum Figuris (1968)

Grotowski'nin sahnede (ve tiyatrodada) bütünüyle gerçekleştirmek istediği ve gerçekleştirdiği şey ilk(el) varlığı, bilinci ve ruhu yakalamaktır. Bu yöntemle Grotowski, Nietzsche'nin, "*düşünceli ve esrik olma halini değişimli olarak değil, yan yana gösterir Dionysosça sanatçılık*" (Nietzsche, 2011: 37) dediği olguyu tekrar tiyatro dünyasına kazandırmıştır. Bunu da yalnızca oyunculuk açısından değil, seyirciyi de kapsayan bir düzlemde ele alır Grotowski. Zaten tiyatro denilen şeyin gerçekleşmesi için bu ikisinin dışında başka bir şeye de gerek yoktur ona göre. O arınma ve yenilenme denilen eylemin bir bütün olacağını, bunun da modern uygarlığın bütün kirlerinden ve fazlalıklarından kurtulmakla gerçekleşeceğini, tiyatronun bu anlamıyla "yoksullaşması" gerektiğini düşünür. Onun için yoksullaşma, kökene geri dönüş, ritüellerde varolan katılımcı bilinç ve ruhu tekrar yaratmadır ve bu aslında yenilenmenin de olmazsa olmazıdır. Çünkü Grotowski'ye göre ilkelde, kökende yatan şey, gerçek ben'dir ve onun maskesi yoktur. Bu anlamıyla Grotowski'nin yarattığı şey, Nietzscheci Zerdüştvare arınarak yenilenme eyleminin tiyatral bir simetrisidir.

Grotowski'nin tiyatrodada yarattığı etki Artaud'dan daha baskın ve somuttur. Hatta performans deneyimleri de dâhil olmak üzere, 21. yüzyıl tiyatro pratiklerinin ana omurgasını Grotowskici ilkele dönüş ve yoksul tiyatro deneyimi belirlemiştir diyebiliriz. Kendisini Grotowski'nin öğrencisi olarak tanımlayan Richard Schechner de bu deneyimi performansla birleştiren önemli tiyatroculardan biridir. Marvin Carlson'a

göre, “hiçbir tiyatro kuramcısı modern performans teorisinin geliştirilmesinde ya da tiyatro araştırmalarında ve sosyal bilimlerde teori ve pratik arasındaki ilişkiyi Richard Schechner kadar” etkili araştırmamıştır. (Carlson, 2013 41). Özellikle antropolog Victor Turner’ın “eşiklik” (liminality) kavramı üzerinden geliştirdiği sosyal drama ve estetik drama arasındaki ilişki, Schechner’in performans ve ritüel arasındaki ilişkiyi belirlemesinde etkili olmuştur. Turner’ın *Performansın Antropolojisi* (1998) kitabına yazdığı önsözde Schechner, eşiklik kavramının “ritüel deneyimin anti-yapısal, yaratıcı, çoğunlukla karnavalesk ve oyunsu yönünün, sosyal drama ve estetik drama arasındaki ilişkiyi görünür kılması” anlayışını temel alarak, bütün performans pratiklerinin özünde ritüel bir aksiyon olarak davranışları düzenleyen bir oluş hali olduğunu belirtmektedir. (Schechner, 1998: 7).

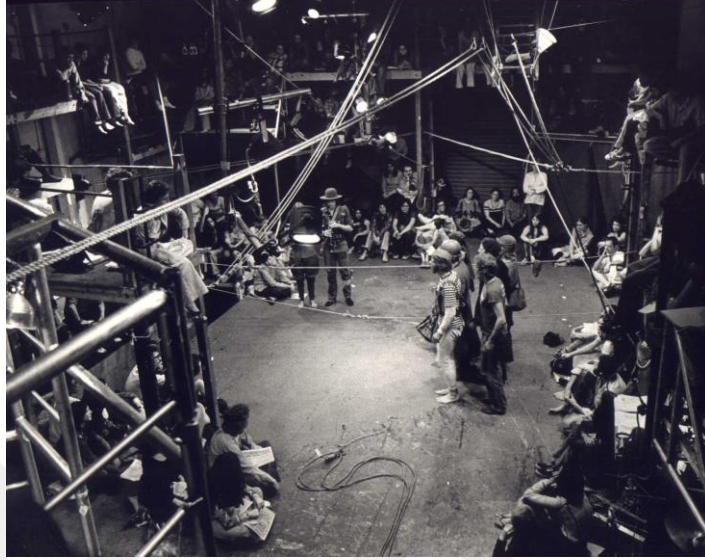
Amerika’da “Performance Group” topluluğuyla yaptığı çalışmalarda, mit, ritüel ve drama arasındaki ilişkiyi araştırıp, ritüelistik tiyatroyu performansla birleştirerek yeniden var eden Schechner, “çevresel tiyatro” dediği ve esasen mekanın poetik olanla bağlantısını kurduğu bir tiyatro anlayışı üzerine kafa yormuştur. Schechner’in üzerine yükseldiği temel düşünce, tiyatroda hem mekansal, hem de işlevsel düzlemde ritüelistik-katılımcı ruhu tekrar yaratmak ve (kendinden öncekilerde olduğu gibi) seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi yok etmektir. Çünkü Schechner’e göre, “geleneksel tiyatro mimarisinde karanlık salon tıpkı bir mide gibi, aydınlık sahne ağzından sunulacak hazır ‘çiğnenmiş’ yaşantı ile doyurulmayı” (Schechner’den aktaran Sokullu, 2010: 57) yaratmaktadır. Schechner’in bu düşüncesini besleyen durum, hem kendinden önceki Tarihsel Avangardlardan Grotowski’ye varan tiyatral geçmişin yarattığı kopuş pratikleri, hem de 1960’lı yıllarda Vietnam savaşı karşıtı gösterilerle gelişen ve sistem karşıtlığı ekseninde yeşeren alternatif toplum istemleridir. Tiyatronun toplumsal ve politik kaygıları, istemleri ifade eden bir araç olarak şekillenmesi gerektiği düşüncelerinin yaygınlaştığı dönemle, Schechner’in tiyatroyu seyirciyi odağa alarak tasarladığı “çevresel tiyatro” anlayışı arasında bir koşutluk bulunmaktadır. Dönemin insanı nasıl aktif, katılımcı ve belirleyiciyse, bu dönemde yapılması gereken tiyatro da hem mekânsal hem içerik olarak kendini seyircinin bu varoluşuna göre düzenlemelidir.

“Tiyatro mekânını yanılsamayı kurmak yerine, içindekilerle birlikte işleyen, yaşıyan bir küçükevren (microcosmos) yaratmak üzere örgütleyen “The Performanee Garage” topluluğu Amerikanın en tanınmış çevreselci/ (enviromental) tiyatrosudur. The Drama Review yayıncılarından Richard Schechner 1968 yılında bir garajda kurduğu tiyatrosu ile bu kavramı popülerleştirmiştir. J. Grotowski ve Peter Brook’un arkadaşı olan Schechner’e göre tiyatronun kendisi tiyatronun dışındaki daha geniş çevrelerin bir uzantısıdır. Bu, tiyatro dışı çevre, kent yaşamıdır.” (Sokullu, 2010: 57).

Schechner, tiyatro için seçilen mekanda, seyircinin sahnede gerçekleşen eyleme nasıl müdahil olabileceğinin yollarını aramıştır. Bu anlamıyla Schechner’in düşüncesinin ağırlıklı kısmını mekanın poetikası ile oyunların içeriği ve işlevi arasında bağlantılar oluşturmaktadır. Ona göre tiyatro etkinliğinin gerçekleştiği mekanın kendisi bir “çevre”dir ve çevreden kasıt, belirli bir sahnede gerçekleşen olaylar dizisi değil, temel olarak seyirciyle belirlenen; seyircilerle oyuncular arasında, seyircilerin kendi arasında gerçekleşen, seyirci mekana girip bir çevre yaratmaya başladığı anda düzenlenen bir harekettir. Schechner’in buradaki temel amacı aslolarak seyircinin rolünü değiştirmek, oyunu sosyal bir olaya dönüştürmek ve sosyal drama ile estetik dramanın kesişme noktalarını yakalamaktır. Böyle Schechner, bir oyunun oyun olmaktan çıkıp sosyal bir olaya dönüştüğünü, seyircilerin eşit bir şekilde performansa dahil olduklarında katılımın gerçekleştiğini ve oyunun içine dahil olan insanların da tıpkı sanatçılar gibi eyleme girerek hikayeye katıldıklarını gözlemler. (Lichte, 2016: 66-67).

Böyle bir etkinliğin gerçekleştiği ya da gerçekleşeceği mekânı da doğal olarak sahne diye değil, “çevre” olarak adlandırmak gerekmektedir. (Görsel 10) Mekânı bu biçimde tasarlamak Schechner için tiyatronun temel başlangıç noktasıdır. Çünkü mekân, oyuncu ile seyirci arasında bir ayrım yaratmamalı, oyuncular seyirciye belirli bir mesafede oynamamalıdır. Mekân, batı tiyatrosunun alışlageldik tasarımından bütünüyle farklı bir düzlemde kullanıldığına göre, ışık tasarımı da buna uygun olmalıdır Schechner’e göre. Seyircilerin tamamen karanlıkta, oyuncuların ise tamamen aydınlıkta olmasını doğru bulmaz Schechner. Çünkü seyirci oyunu izlerken, aynı zamanda yanındakinin de nasıl izlediğini görebilmeli ve doğal olarak kendisinin de izlendiğini bilmelidir. Schechner’e göre tasarımın bu biçimi, seyircinin oyunu izlerken kendi

arasında konuşmasına, oyun hakkında yorum yapmasına ve gerektiğinde müdahale etmesine imkan verdiği için oldukça önemlidir. (Dalyanoğlu, 2009).



Görsel 9 Schechner'in çevresel tiyatrosunda Cesaret Ana oyunu

“Schechner’in tiyatro mekanı olarak kullandığı garajda oturma koltukları yoktur. Oraya buraya serpiştirilmiş yükseltilere seyirciler ilişir, oyun aksiyonunun değişen odaklarına göre yer değiştirirler. Seyircinin oturduğu kesim, oyun yeri olarak da kullanıldığı gibi seyirci de yerinden kalkıp oyuna katılabilir. Temel hareket noktası ‘tüm mekanın hem seyirci hem oyuncular tarafından kullanılabilmesidir’. Seyirciler hem ‘sahneyi yapanlar’ hem ve ‘sahneyi seyredenler’dir. Günlük yaşamda sokakta olup bitenler içinde bulunduğumuz gibi. Seyirci ile değinme, seyirciye varma, seyircinin topluca sessiz kalması ya da onların duruşlarında, bedenlerinde ifadeci durumların yaratılabilmesi olanağına fırsat verir. Bu, çevreselci tiyatrodaki temsilin en haz verici bölümü olur. Bunun için de tiyatro mimarisinin bu tür iletişime elverişli açık ve olanakça zengin bir alan sunması gereklidir.” (Sokullu, 2010: 57).

Schechner, tiyatro ile yaşamı buluşturma amaçlı olarak kaleme aldığı ve “*bunlar çevresel tiyatronun kalbidir*” dediği “Çevresel Tiyatro İçin 6 Aksiyom” (Schechner, 1994: ix-xlv) yazısında, mekan kullanımı ve seyirci ilişkisini detaylıca ele alır ve yazının başlığından da anlaşılacağı üzere altı öneride, daha doğrusu saptamada bulunur. Buna göre,

1. Tiyatral olaylar bir dizi etkileşimlerle ilintilidir: Bu ilk öneride Schechner, tiyatral etkinliklerin birbirleriyle ilintili bir takım eylemlerden oluştuğunu ileri sürer.

Schechner'e göre kamusal olaylar ve gösterilerden happeninglere, çevresel tiyatrodan geleneksel tiyatroya doğru kesintisiz ve birbirini besleyen bir akış bulunmaktadır. Bir tiyatral etkinlik seyirciyi, oyuncuyu, dramatik ya da performans metnini, mekansal ve tasarımsal düzenlemeyi ve hatta teknik ekiple gişe görevlilerini de kapsamaktadır. *“Tiyatral olaylar beklenti ve yükümlülüklerin iç içe geçtiği sosyal bir ağıdır”* diyen Schechner'e göre tiyatral olayları ilişkilendiren üç temel etmen bulunmaktadır. İlki provalar sırasında başlar ve sonrasında performansla devam eder. İkinci etmen seyirci üzerindeki etkidir ki Schechner'e göre bu sıklıkla göz ardı edilen bir şeydir. Üçüncü etmen ise seyirciler ve icracılar arasında gerçekleşen geleneksel işlemdir. (Schechner, 1994: 1x-xxv1).

2. *Tüm alan performans için kullanılır:* Bu öneri, her şeyin gösterim için esas olduğunu ve bu amaçla seyircinin de kullanılabileceğini, dolayısıyla gösteri sırasında mekanın bütününe oyun için gerekli olduğu üzerine yükselir. Seyirci tıpkı günlük yaşamda olduğu gibi hem sahneyi oluşturan, hem de sahneyi izleyendir. Kendilerini yalnızca seyirci olarak görmeleri, onların bütün resmin bir parçası olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu nedenle mekan denilen şey, hem oynayanlar, hem de izleyenler tarafından doğal bir kullanım alanıdır ve Schechner'e göre, bunun en iyi örneklerinin görüldüğü yer ritüellerdir. Ritüellerde ortaya çıkan şey katılımın topluca oluşudur; izleyen ve oynayan ayrımı buralarda yoktur. Bu nedenle çevresel tiyatrodan da olmamalıdır. (Schechner, 1994: xxviii-xxx).

3. *Tiyatral olaylar bütünüyle dönüştürülmüş bir alanda gerçekleşebileceği gibi, “bulunmuş bir alanda” da gerçekleşebilir:* Üçüncü öneri, düzenlenecek tiyatral etkinliğin belirli bir mekanın olamayacağı, dönüştürülmüş bir mekanda da, var olan bir mekanda da gerçekleşebileceği üzerinedir. Bu anlamda çevreye dönüştürülecek her yer bir tiyatro mekanı haline getirilebilir. (Schechner, 1994: xxx-xxxv1).

4. *Odak esnek ve değişkendir:* Schechner'e göre *“ortodoks tiyatronun alameti farikası tek odaktır. Olaylar eş zamanlı olsa da, hatta aksiyon çok büyük bir sahneye yayılsa da seyirciler yine bir yöne bakar.”* Schechner bu durumu, *“kralın koltuğuna göre düzenlenmiş”* bir odaklanma olarak adlandırır. (Schechner, 1994: xxxv1). Çevresel

tiyatroda bu uygulamalar ortadan kaldırılmaz, neticede bunlar kullanışlıdır fakat buna ek olarak iki farklı odak noktası söz konusudur. Schechner bu duruma “çoklu odaklanma” der. Birden fazla olay eş zamanlı olarak, alan boyunca dağıtılır. Çevresel tiyatroda kralın koltuğu yoktur. Reaksiyonlar birbiriyle etkileşimli ve bilişsel olarak uyumsuz olabilir. Çünkü her seyirci olayı farklı bir şekilde algılayıp, farklı bir şekilde düşünebilir ya da görebilir. Dolayısıyla bu öneriye göre, geleneksel tiyatroda olduğu gibi tek bir vurgu noktasının olamayacağını, odağın esnek ve değişken olabileceğini içermektedir. Çünkü çevresel tiyatroda amaç, gösteriyi bütüne yaymak, seyircinin tek bir yöne yoğunlaşmasının önüne geçmektir. Böylece seyirci yerinde sabit kalmayacak ve hareketin var olduğu yere göre yerini ve konumunu değiştirecektir. (Schechner, 1994: xxxvi-xxxix).

5. *Tüm yapım öğeleri kendi dillerini konuşur:* Schechner’e göre bu öneri diğer bütün aksiyomlara içkindir ve gösterimin bir bütün olduğunu, hiçbir öğesinin birbirinden ayıramayacağını, hepsinin kendine özgü bir dilinin olduğunu kapsar. Schechner’e göre oyuncu prodüksiyonun diğer unsurlarından daha önemli değildir ve gösterim prodüksiyonun bütün unsurlarını kapsamaktadır. (Schechner, 1994: xl).

6. *Metnin bir başlangıç noktasına gerek olmadığı gibi, bir yapımın da amaca gereksinimi yoktur. Sözlü metin olmayabilir:* Bu son öneriye göre, yazılı metin prodüksiyonun temel omurgası olamayacağı gibi, metnin belirgin bir başlangıç ve bitiş noktasının olması da elzem değildir. Çevresel tiyatro için metin, belirli yolların ve amacın sergilenmesi için bir nevi yol haritasıdır ve bu harita yeri geldiğinde tekrar çizilebilir. Bu yolun nereye gitmesi gerektiğine bir bütün olarak grubun kendisi karar verir ve bunlar provalar, atölyeler ve hatta oyun esnasında bile değişebilir. (Schechner, 1994: xli-xlv).

Schechner’in altı önerisinin anlamsal düzlemi bize Schechnerci tiyatronun, bir anlamıyla benzerini ritüellerde görebileceğimiz, katılımcı, bütünleştirici, dönüştürücü ve bu anlamda kendi öz benliğinin farkına vardırıcı bir yönü olduğunu imler. Bütünüyle seyirci bilincinin değiştirilmesi ve onun etkin katılımını geliştirici bir dinamizm üzerine kurulu olan çevreselci tiyatro anlayışı, Grotowski’de olduğu gibi, kendini adayan kutsal

bir oyuncu ve oyunculuk anlayışı üzerine değil, mekan ve seyirci bilinci üzerine varolmaktadır.

“Çevreselci tiyatro herkesi sahneye sokarak seyircinin, doyurulması için sahneye değil de, kendine de bakması gerektiğini ortaya koyar. Mekanı ortaklaşa, işbirlikçi bir yolda kullanır. Çevreselci tasarım katılmayı özendirir. Bu katılma estetik bir olayı toplumsal bir olaya çevirmeyi amaçlamıştır. Aynı zamanda, odağın, sanat ve yansısamadan, tiyatroda bulunan herkes arasında bir dayanışmaya yöneltilmesi tasarlanmıştır. Bu bağlamda, oyuncu bir rehber değil ev sahibidir, temsilin gidişinden sorumlu değildir; temsil paylaşılan bir sorumluluktur.” (Sokullu, 2010: 58).

Schechner, tam da temsilin paylaşımında bir sorumluluk olduğu bilincinden hareketle, seyircinin oyuna katılımını bütünüyle sağlayabilmek için yalnızca mekanın ya da mimarinin değiştirilmesi gerektiğini yetersiz bulur. Ona göre, Batı tiyatrosunda klasik anlamda, seyirci ve oyuncu arasında anlamsız bir hiyerarşi vardır ve her şeyin oyuncunun kontrolünde olması doğru değildir. Bunu kırmak için, yaptığı bazı oyunlara seyircinin yönlendirebileceği bölümler eklemeyi ihmal etmez. Örneğin, 1971 yılında sahnelediği ve Vietnam savaşının işlendiği *Komün* oyununda, seyirci arasından seçtiği birkaç kişiyi köylülere oynamaları için sahneye çağırmasıdır. Oldukça cesaret isteyen bu girişim çok başarılı sonuçlar vermese de Schechner, oyuncu ile seyirci arasında katılımcı ve demokratik bir ilişki zemini yakalamaya çalışmaktadır. (Innes, 2010: 237). Bu aslında Schechner’in, sanatın en uygun biçiminin komünal olduğu yönündeki düşüncesinin bir tezahürüdür. Toplumun genel duygularını ortaklaştırma amacı güden Schechner, bunu modern uygarlıklarda yaratmanın zor olduğunun farkında olarak ritüel köklere bakılması gerektiğini düşünür. Kaldı ki ona göre tiyatral performansın kökeni, her toplumda var olan ritüellerdir (Gündoğan, 2010: 17) ve bu nedenle ritüelistik olan onun da ilgilendiği temel bir alan olmaktadır.

“Schechner’in ritüel tiyatroyu yeniden yaratmaya yönelik doğrudan girişimi, editörlüğü altında çıkarılan The Drama Review dergisi, sözsüz iletişim kanalları, oyunda ve törenselleştirilmiş hareketlerdeki, insan ve hayvan dizgeleri arasında bağlantılar kurmaya ve hala yaşayan ilkel kültürlerle ait dinsel gösterim türlerini araştırma hedefine yöneltmişti.” (Innes, 2010: 234).

Bu çerçeveden bakıldığında Schechner, Artaud ve Grotowski’den farklı olarak, yaratmak istediği tiyatrosunda toplumsallaşma olgusunu da gerçekleştirmeye

çalışmaktadır. Schechner'deki toplumsallaşma politik anlamda bir toplumsallaşmadan ziyade elbette ritüellerde görebileceğimiz bir toplumsallaşmadır ve bu onun ritüellerle sosyal süreçler arasında güçlü bağlar görmesinin bir neticesidir. Schechner'in bu yönelimi bize pek doğal olarak Nietzsche'nin Dionysosçu toplumsallaşmayla Apolloncu principium individuationis, yani bireyleşme ilkesinin parçalanması anlayışını hatırlatır. Çünkü Nietzsche'ye göre, Apollonculuk, Dionysosçu genellikten çekip alarak bizleri bireylerin büyüüne kaptıran ve bizi buna zincirleyen bir şeydir (Nietzsche, 2017: 128) ve Schechner'in anlayışında bu zincir parçalanır ya da parçalanmaya çalışılır. Nietzsche'ye göre, parçalanmış Dionysos'un bedeni, böylesi bir toplumsallaşmayla yeniden bütünleşir ve *"Principio individuationis'in ardında, yaşamı her türlü görünüşün ötesinde ve her türlü yok ediş karşılığında Dionysosçu sanatın bengi fenomeni apaçık kılınır."* (Nietzsche, 2017: 100-101).

Schechner de Nietzsche'yi olumlarcasına, parçalanmış Dionysos'un bedenini ritüelistik bir biçimde seyirciyle yeniden bir araya getirmeye ve bir anlamıyla Dionysos'u yeniden doğurmaya, bu anlamıyla Dionysos sanatını görünür kılmaya çalışır. Bu çerçevede, her tarafını hem seyircinin hem de oyuncuların kullandığı garajdan oyun yerine dönüştürülmüş bir mekanda sergilediği *Dionysos in 69* (Görsel 11) ve Euripides'in *Bakkhalar* oyununda, özgürlük ile baskı denklemini, çıplaklık, beden ve cinsellik üzerinden ele almış ve ritüelistik bir sahnelemeyle, ayinsel bir durum yaratmaya çalışmıştır.



Görsel 10 Schechner "Dionysos in 69"

Dionysos in 69 oyununun hemen başında ritüelistik bir açılış seremonisi gerçekleştiren oyuncular seyircileri, “Biz beraber bir topluluk yaratabiliriz. Birlikte kutlama yapabiliriz. Beraber sevinin! Bundan sonra yapacağımız şeye katılın. Bu benim doğumumun kutsal noktası...” diyerek ilkin oyunun başındaki Dionysos’un doğum törenine, ardından da Bacchanalia dansına davet eder. (Dionysos oyun metninden akt. Lichte, 2016: 67). Oyun tam anlamıyla Dionysiak bir ritüeldir ve ilk sahnelemesi yarı çıplak, ikinci sahnelemesi tam çıplak bir şekilde gerçekleşmiştir. Hatta seyirciler de gösteriye yalnızca çıplak kabul edilmiştir. (Lichte, 2016: 67).

“Gruptaki erkekler yerde yan yana yatarken kadınlar da bacaklarını onların üzerine yaydılar ve gövdelerini hafifçe öne eğerek doğum kanalını tasvir eden bir tünel görüntüsü oluşturdular. Sahnelemenin başında Dionysos’u canlandıran oyuncu Tanrı olarak yeniden doğdu [...] Sahneleme bir birleşme ritüeliyle sona erdi. Oyuncular ve seyirciler birlikte bir geçit töreni oluşturdular, ‘Performance Garage’ denilen geniş oyun alanını terk ettiler ve New York sokaklarına doğru ilerlediler.” (Lichte, 2016: 67).

Schechner’in burada yaratmak istediği durum sosyal bir durumdur ve böyle bir sosyal durum yatarabilmenin en önemli aracı olarak ritüelistik bir durumu kullanmasıdır. Sahneleme ile gerçekleşen bu durumu Schechner, “oyun oyun olmaktan çıkmış ve artık sosyal bir olay haline gelmiştir” diye yorumlar. (Lichte, 2016: 71). Schechner’in *Dionysos in 69* oyunu bir nevi ritüellerdeki orji durumu ve bu durum da Nietzsche’nin “Apolloncu olan kendini orjivari bir biçimde yok etmeden çekip yukarı kaldırır insanı ve Dionysosçu olanın genelliği hakkında yanıltır” (Nietzsche, 2017: 129) sözünü akla getirir.

Schechner’in çabası ve arzusu, tiyatrodaki Artaud ile başlayıp Grotowski ile devam eden, anlamsal düzlemini ilkelerde, ritüellerde ve bu ritüellerde açığa çıkan toplumsal ruhta arayan yeni bir tiyatro, yeni bir seyirci ve yeni bir mekan arayışını sürdürme çabasıdır. Bu arayışların başarılı olup olmamasından daha önemli olan şey, bize, tiyatronun bugünkü, modern uygarlık içinde başarılı bir şekilde sürdürülemeyeceğini gösteriyor oluşudur.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nun son sayfalarında, “Yunan tragedyası sayesinde o iki tanrıyı ödünç aldık. Bu iki sanatsal ilk dürtünün tuhaf bir biçimde birbirlerinden koparılmalarıyla Yunan tragedyasının çöküşüne yol açıldığını gördük” der ve ilave eder, “tragedyanın söz konusu çöküşü, aynı zamanda mitosun çöküşüydü.” (Nietzsche, 2017: 139).

Artaud, Grotowski ve Schechner'in çabası, tiyatroya tam da Nietzsche'nin elzem gördüğü mitosun büyüsunü yeniden katmak, tiyatroya ilkel törenlerdeki, ritüellerdeki ruhunu yeniden kazandırabilmek, insanı ve onun varoluş sorununu temel alan, onu varlığın sınırları içine hapsetmeyen o komünal, katılımcı bilinci tekrar yaratabilmek çabasıdır. Nietzsche, “mitleri olmayan insan sürekli acıkarak, kazarak ve eşeleyerek, en uzak antik çağlarda da onları bulabilmek için toprağı kazdığı kökleri arıyor” (Nietzsche, 2017: 137) derken bir kehanette bulunmuyor, olması gerekeni ve olacak olanı imliyordu. İşte Artaud, Grotowski ve Schechner'in tiyatrodaki yarattığı gelenek Nietzsche'nin olmasını arzuladığı şeydi ve onlar da bunu yaptı.

Onlarla birlikte tiyatronun mevcut seyrinin ciddi biçimde bir kırılma yaşadığı gerçektir ve bu kırılma paradoksal bir biçimde ileriye doğru değil, “geriye” doğru gerçekleşmiştir. Çünkü tiyatronun tikanıklığının asal sebebi, o ilk halinden sapma yaşadığı bir zamanda gerçekleşmiş olmasıdır ve bu nedenle yüzün dönüldüğü yer de o ilk haldir.

SONUÇ

İnsanlık tarihinin değil ama genelde sanat ve özelde de tiyatro tarihinin geriye doğru bir seyri var. Başlangıçta dinsel/ritüelistik ya da irrasyonel/metafizik diyebileceğimiz bir düzlemde başlamış olan tiyatro/tragedya, oradan Sokrates eliyle rasyonel akıl düzleminde ilerlemiş, Aristoteles'ten sonra neredeyse 20. yüzyıla kadar mimetik estetik temel argüman haline gelmiş ve 20. yüzyıla girildiğinde Karşı Gerçekçiler ve Tarihsel Avangardlar eliyle tekrar metafizik/irrasyonel olana doğru meylederek oraya doğru ilerlemiştir. Umberto Eco, *“Açık Yapıt”* adlı kitabında bu durumu, Batı uygarlığının idealden somut gerçeğe, oradan soyuta ve oradan da olanaklıya giden bir sanatsal gelişim doğrultusunda ilerlediğini belirterek tanımlamaktadır ve bu tanım oldukça yerindedir.

Geriye doğru ilerlemek tabiri bir paradoks gibi görünse de bu paradoks tiyatroya ait değil, esasen içinde tiyatronun da geliştiği modern çağa ya da rasyonel aklın varoluşuna dair bir paradoks olarak ele alınmalıdır. Çünkü insanlık tarihine paralel olarak gelişen tiyatro tarihi, içinde yaşadığı çelişkileri düşünmek, onları çözmek ya da çözüm önerileri sunmak ve bu sorunlar üzerine derinleşerek varolmaktadır/olmalıdır ve bu varoluşu nedeniyle, içinde yer aldığı çıkmazla çatışmak zorundadır. Geriye doğru seyir bu çatışmanın bir göstergesidir; çünkü rasyonel akıl ilerlerken gerilemiş ve gericileşmiş, sanat ve tiyatro da bu gericileşmeye karşı gardını alarak, gerilemenin nedenlerinin rasyonel aklın, “en geride” yatan tiyatronun kökenlerini başkalaştırmasıyla gerçekleştğini göstermiştir.

Bu anlamda bu çalışma kapsamında, söz konusu yönelim ve değişimlerin tarihsel, felsefi ve sanatsal arka planına ışık tutmaya, bunu yaparken de gelişimin neden, nasıl ve hangi yöntemlerle gerçekleştiği Nietzscheci felsefi bakış odağı alınarak gösterilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle ilkin, tragedyanın değişiminin temel nedeni olan rasyonel aklın soykütüğü üzerine durulmuş, onun nasıl ve hangi amaçla ortaya çıktığı, neyi arzuladığı üzerine felsefi ve tarihsel bir okuma yapılmıştır. Bu okuma da elbette Nietzscheci felsefi paradigma üzerinden gerçekleşmiştir. Çünkü Nietzsche'ye göre tragedyanın, trajik olanın, onun ritüelistik doğasının ölümünün temel sebebi rasyonel

akıldır ve bu yüzden Nietzsche'nin hesaplaşmasının temel odağında ilkin rasyonel akıl bulunmaktadır. Nietzsche, felsefe dünyası içinde düşünceleri en karışık, çoğu zaman birbiriyle tutarlı olmayan görüşleri de olan, bütünsel bir sistemi bulamayan ve bir sistematik oluşturmaktan da olabildiğince kaçınan bir filozoftur. Bu nedenle, hem çalışmanın ana odağı olan Nietzsche'nin genel felsefi düşüncesinin temel kalkış noktalarını, hem de bu düşünceleriyle bağlantılı olarak geliştirdiği tragedya konusundaki fikirlerini daha iyi anlatabilme/gösterebilme kaygısıyla, onun temel kavramları üzerinde duruldu ve açılmaya çalışılan bu kavramlar bağlamında Nietzsche'nin dünya görüşü netleştirilmeye çalışıldı.

Çalışmanın diğer ayağı olan tragedyanın genel olarak akademik alanda nasıl tanımlandığı, nereden, nasıl türediği ele alınarak, onun mitos ve ritüellerle bağlantısı üzerinde duruldu. Böylece, sonrasında onun hem nasıl değiştirilip başkalaştırıldığı ve drama evrilme noktaları daha net bir eksenle ele alındı ve oradan Nietzsche'nin tragedyadan ne anladığı üzerinde duruldu. Felsefi düzlemde Sokrates, Platon ve Aristoteles'le başlayan ve oyun düzleminde Aiskylos, Sofokles ve Euripides'le görünür hale gelen tragedyadaki rasyonel değişim tartışmalarının ele alınmasıyla, tiyatro/tragedyanın nasıl bir evrimleşme yaşadığı belirlenmeye çalışıldı.

Bu tartışmalar ekseninde ve tiyatronun başkalaştığı noktada, ona yeniden eski ruhunu kazandırma arayışları çalışmanın bir başka odağı oldu. Bu anlamda alternatif tiyatro arayışlarının nedenleri üzerine değinildi ve aslında bu arayışlarla, Nietzsche'nin vurgu yaptığı yerler arasındaki korelasyonun dinamikleri ele alındı. Çünkü alternatif tiyatro pratiklerinin temel argümanları ile Nietzsche'nin argümanları arasında gözle görülür bir bağlantı vardır ve özellikle ritüelistik tiyatro arayışlarındaki Nietzscheci izdüşüm alenidir.

Tiyatro bugün ilk başladığı yerde değildir ama başlangıcı bozan rasyonel aklın geldiği/getirdiği noktada da kalamamaktadır. Tiyatro tarihinin geriye, ritüellere doğru seyredererek “gelişmesi”, gidilecek daha ileri bir noktanın artık kalmamış olmasından dolayıdır. Modern uygarlık ya da kapitalizm çağında daha ileri demek, aslında hep daha kötüyü imlemektedir çünkü. Bu, karşı gerçekçi eğilimlerin, Tarihsel avangardların,

politik tiyatro pratiklerinin ve ilkel/yoksul/ritüelistik tiyatro hareketlerinin altını özenle çizdikleri ve karşı durdukları bir durumdur. Bu bağlam, 20. yüzyıl sanat hareketlerinin, sanatı (ve tiyatroyu) rasyonel akıldan, bu düşünce biçiminin kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkan, aklın araçsal niteliğinden kurtarma üzerine konumlandıklarını bize gösterir.

Felsefi düzlemde Sokrates'le, tiyatral düzlemde Euripides'le başlayan tragedyadaki bozulmanın geldiği nokta, artık bir tragedyanın olmamasıdır ve bunu ilk keşfeden Nietzsche, insanlığın yıkımının temel sebebinin, tiyatronun ve felsefenin, Dionysosçu varoluş ruhundan uzaklaşmış olmakla gerçekleştiğini söyleyerek rasyonel akla nasıl ve neden karşı durulması gerektiğinin ipuçlarını bize göstermiştir. Yukarıda, Tarihsel Avangard hareketlerle başlayan kırılmanın, Performans hareketleriyle devam ettiği ve son düzlükte ritüelistik tiyatro ruhunun tekrar yaratılması gerektiğini düşünen ilkel tiyatro pratikleriyle doruk noktasına ulaştığı belirtilirken, bunların Nietzscheci bir paradigma ile hareket ettikleri değil, Nietzscheci bir tragedya/tiyatro anlayışına doğru ilerledikleri, izleklerinin aynı doğrultuda oldukları gösterilmeye çalışıldı. Hepsinin, farklı tiyatro içerik ve biçimleriyle karşımıza çıkmış olmalarına rağmen, düzlemleri ortaktır: modern uygarlıkla ve onu yaratan rasyonel akılla hesaplaşmak, ondan kurtulmaya çalışmak ve tiyatronun tekrar ilk zamanlarındaki katılımcı, komünal varoluşunu yaratıp, varlığın içindeki insanı eğitmek, yönlendirmek, ona biçim vermekle değil, insanın varoluş sorunuyla ilgilenmesi gerektiği düzlemine geri dönmek. Bu nedenle 20. yüzyıl tiyatro hareketlerinin temel momentini arınma ve yenilenme oluşturmaktadır. Moderniteye, uygarlığa, kapitalizmin insanı şeyleştiren bütün yönlerine bir karşı duruş olarak okumamız gereken 20. yüzyıl tiyatro hareketleri, insanı varlığın bu azap verici yönünden arındırmaya, onu varlığın bu çıkmazından çıkarmaya ve ona yaşamın sesini tekrar duyurmaya çalışmışlardır. Bu çaba, Nietzsche'nin, *"hayattan kopmamak için dâhiyane bir hayal gücünün Olimpos tanrılarını imgelemesi"*ni bize hatırlatmaktadır. *"Yunanlı varoluşun korkulu ve zalim yanlarını bilir ama yaşayabilmek için bunları [nasıl] örter"*se, modern çağın insanının da böyle bir örtüye ve bu örtüyü yaratabilecek imgesel bir düş kurmaya ihtiyacı vardır. Arınma ve yenilenme, Nietzscheci bu bilinci tekrar yaratabilme amacı taşımaktadır ve bunun için de ilkin,

imgesel bir düş kurmanın önündeki en büyük engel olan modern uygarlığın insana taktığı maskelerden kurtulmasını şart koşar. Bu çünkü aklın maskesidir ve rasyonel aklın insana verdiği tek bilinç, yaratmak, düş kurmak ve varolmak değil, varlığın içinde “seyirci” olmaktır. Modern uygarlığın ve kapitalizmin maskeli insanı, Silenos’un, “en iyi ikinci şey bir an önce ölmektir” savının 20. yüzyıldaki izdüşümüdür. Kapitalizmin yarattığı insan bu anlamda metaforik bir ölüdür ve hep “hiç doğmamış olmayı” arzulamaktadır. İşte 20. yüzyıl tiyatro hareketlerinin savaştığı bilinç, bunu yaratan bilinçtir ve bu nedenle bu tiyatro hareketlerinin ikinci amacını, yeni insanı tekrar yaratabilmek oluşturur.

Yeni insan, kapitalizmin yabancılaştırdığı modern çağın insanı değildir ve onun içinden yaratılmayacaktır. Tiyatronun geldiği nokta, kendini bu diskur üzerine inşa eder ve bu nedenle yüzünü eskiye, ilkel olana, tragedyaaların ilk halindeki ritüelistik doğaya çevirir. Yenilenmenin, arınmanın ve insanın aklın araçsal niteliğinden, kapitalizmin yabancılaştırıcı özünden kurtulmasının dinamikleri, mitlerin ve ritüellerin uygulama alanı olan tragedyanın bu ilk halinde bulunmaktadır. Bu, Nietzsche’nin daha 19. yüzyılın ilk yarısında işaret ettiği bir durumdur ve 20. yüzyıl tiyatrosu Nietzsche ile bu düzlemde buluşmuş, onun işaret ettiği yere gelmiştir. Bu anlamıyla 20. yüzyılın tiyatro pratiği, özellikle tiyatronun doruk noktalarında duran Artaud, Grotowski ve Schechner (buna, yine Schechner dolayımıyla performans pratiklerini de ilave etmek gerekir) eliyle Nietzscheci tragedya anlayışını olumlayan ilkel olana dönüşü referans almakla Nietzsche’nin tragedya anlayışının önemini bir kez daha kanıtlamıştır.

Bu anlamda görüldü ki, tiyatro can çekişen bir noktadayken ona yapılan ve arzulanan müdahale ona yeniden can katma, ona rasyonel aklın kaybettirdiği eski değeri yeniden kazandırma arayışına girmiş ve bu arayış, kendini “yine” tragedyanın ilk halinde bulmuştur. Demek ki Nietzscheci müdahale yerinde bir müdahaledir ve olması gerekenin ne olduğunu işaret ederek, 20. yüzyıl tiyatro hareketlerine anlayış ve düşünce düzleminde önemli bir yön gösterici olmuştur. Tiyatronun, başlangıçtaki tragedya ruhunu yeniden kazanabilmesi için “ileri”ye değil, “geriye” bakması, yeni insanı tekrar yaratabilmek için “eskinin” ruhunu yeniden kazanması kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

AİSKHYLOS (2017). *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İşbankası Yayınları.

ANTMEN, Ahu (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.

ARİSTOTELES (2013). *Poetika*, Çev. Samih Rifat, İstanbul: Can Yayınları.

ARTAUD, Antonin (1993). *Tiyatro ve İkizi*, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARTUN, Ali (2013). *Sanat Manifestoları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAYAT, Fuzuli (2005). *Mitolojiye Giriş*, Çorum: Karam Yayınları.

BENJAMİN, Walter (1995). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

BENJAMİN, Walter (1984). *Brecht'i Anlamak*, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BLOCH, Ernst (2010). *Rönesans Felsefesi*, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul: Cem Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1990). *Epik Tiyatro*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1977). *Hurda Alımı*, Çev. Yaşar İlksavaş, İstanbul: Günebakan Yayınları.

BRETON, Andre (2009). *Sürrealist Manifestolar*, Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.

BROCKET, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Yayınları.

BÜRGER, Peter (2014). *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

CANDAN, Ayşın (2003). *20. Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CARLSON, Marvin (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş*, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

CÖMERT, Bedrettin (2010). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: DeKi Yayınları.

DELEUZE, Gilles (2016). *Nietzsche ve Felsefe*, Çev. Sertaç Canpolat, İstanbul: Norgunk Yayınları.

DURANT, Will (2014). *Felsefenin Öyküsü*, Çev. Ender Gürol, İstanbul: İz Yayınları.

ECO, Umberto (1992). *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

EAGLETON, Terry (2012). *Tatlı Şiddet*, Çev. Kutlu Tunca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ECEVİT, Yıldız (2006). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ELİADE, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınevi.

ELİADE, Mircea (2015). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: Kabalcı Yayınları

ERHAT, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

FORDHAM, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çev. Aslan Yalçın, İstanbul: Say Yayınları.

FRAZER, James (2004). *Altın Dal-cilt 1*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.

FUAT, Mehmet (1984). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

GOMBRİCH, Ernst Hans (2014). *Sanatın Öyküsü*, Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖKBERK, Macit (1993). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GROTOWSKI, Jerzy (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul: Tavanarası Yayınları.

GUTHRIE, W.K.C (1999). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi*, Çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Gündoğan Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1985). *Felsefe Ansiklopedisi cilt 2*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HOOKE, Samuel Henry (2002). *Ortadoğu Mitolojisi*, Çev. Alaeddin Şenel, Ankara: İmge Yayınları.

HORKHEİMER, Max (1986). *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.

HORKHEİMER, Max - ADORNO, Theodor (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

INNES, Christopher (2010). *Avant-Garde Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Yayınları.

KARABOĞA, Kerem (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

KIERKEGAARD, Soren (2005). *Felsefe Parçaları ya da Bir Parça Felsefe*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

LICHTE, Erika Fischer (2016). *Performatif Estetik*, Çev. Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MALINOWSKI, Borinislaw (1990). *Büyük, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

MALINOWSKI, Borinislaw (1998). *İlkel Toplum*, Çev. Hüseyin Portakal, Ankara: Öteki Yayınevi.

NIETZSCHE, Friedrich (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2012). *Tragedya'nın Doğuşu*, Çev. Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2017). *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İşbankası Yayınları.

NIETZSCHE, Friedrich (2011a). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul: Say Yayınları.

NİETZSCHE, Friedrich (2011b). *Ecce Homo*, Çev. Can Alkor, İstanbul: İşbankası Yayınları.

NİETZSCHE, Friedrich (2015a). *Putların Alacakaranlığı*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İşbankası Yayınları.

NİETZSCHE, Friedrich (2015b). *Böyle Söyledi Zerdüşt*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İşbankası Yayınları.

NİETZSCHE, Friedrich (2003a). *Deccal*, Çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Hil Yayınları.

NİETZSCHE, Friedrich (2003b). *Şen Bilim*, Çev. Levent Özşar, Bursa: Asa Kitabevi.

NİETZSCHE, Friedrich (2010). *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çev. Turan Erdem, İstanbul: Arya Yayıncılık.

NİETZSCHE, Friedrich (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Çev. Prof. Dr. Ahmet İnam, İstanbul: Yorum Yayınevi.

NUTKU, Özdemir (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

OSKAY, Ünsal (1985). *Estetik ve Politika*, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Eleştiri Yayınları.

PİSCATOR, Erwin (1985). *Politik Tiyatro*, Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney, İstanbul: Metis Yayınları.

PLATON (2005). *Devlet*, Çev. Veysel Atayman, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

ROSENBERG, Donna (2003). *Dünya Mitolojisi*, Çev. Koray Akten, Erdal Cengiz ve diğerleri, Ankara: İmge Yayınları.

ROUSSEAU, Jean J. (2011). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Köken ve Temelleri Üzerine Söylem*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

RUSSEL, Bertrand (1972). *Batı Felsefesi Tarihi-Antikçağ-*, Çev. Muammer Sencer, Ankara: Bilgi Yayınevi.

SCHECHNER, Richard (1998). Victor Turner'ın *The Anthropology of Performance* kitabına önsöz, New York: PAJ Publications.

SCHECHNER, Richard (1994). *Environmental Theater*, New York: Applause Theatre&Cinema Books.

SCHOPENHAUER, Arthur (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Çev. Levent Özşar, Bursa: Biblos Yayınları.

SOFOKLES (2016). *Oidipus Kolonos'ta*, Çev. Ari Çokona, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

ŞENER, Sevdâ (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Yayınları.

THILLY, Frank (2002). *Yunan ve Ortaçağ Felsefesi*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

THOMSON, George (2004). *Tragedyanın Kökeni*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.

TUNALI, İsmail (2016). *Grek Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURNER, Victor (1988). *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.

ÜLKEN, Hilmi Ziya (2008). *Felsefeye Giriş – 1*, İstanbul: İşbankası Yayınları.

MAKALELER

ACAR, Barış (2008). “‘Deus Ex Machine’ye Karşı Zerdüş”, *Cogito/Tragedya*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 54, ss. 127-133.

ALKOR, Can – BATUR, Enis (2001), “‘Tehlikeli Bir Adam’ Nietzsche Üzerine Söyleşi”, *Cogito/Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 25, ss. 214-236.

BARBA, Eugenio (1991). “Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow”, Çev. Çiğdem Genç, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

BEHLER, Ernst (2001). “Yirminci Yüzyılda Nietzsche”, *Cogito/Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 25, ss. 22-52.

BLANCHOT, Maurice (2001). “Nietzsche ve Parçalı Yazı”, *Cogito/Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 25, ss. 77-102.

BROOK, Peter (1991). “Towards A Poor Theater’ın İngilizce Baskısına Önsöz”, Çev. Çiğdem Genç, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

DALYANOĞLU, Duygu (2009). “Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro”, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 16.

DELEUZE, Gilles (2001), “Üstinsan: Diyalektiğe Karşı”, *Cogito/Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 25, ss. 111-134.

DİENSTAG, Joshua Foa (2008). “Tragedya, Pesimizm, Nietzsche”, *Cogito/Tragedya*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 54, ss. 133-145.

EDELMAN, Bernard (2001), “Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı”, *Cogito/Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı: 25, ss. 52-63.

FLASZEN, Ludwik (1991a). “Akropolis: Metin İncelemesi”, Çev. Sevilay Saral, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

FLASZEN, Ludwik (1991b). “Sadık Prens”, Çev. Sevilay Saral, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

GROTOWSKI, Jerzy (1991a), “O Bütünüyle Kendisi Değildi”, Çev. Metin Göksel, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

GROTOWSKI, Jerzy (1991b). “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, Çev. Sevilay Saral, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

GROTOWSKI, Jerzy (1991c). “Tiyatronun Yeni Ahiti (Barba ile röportaj)”, Çev. Hakan Gürel, Cüneyt Yalaz, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

GROTOWSKI, Jerzy (1991d). “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

GROTOWSKI, Jerzy (1991e). “Oyuncunun Tekniği”, Çev. Cüneyt Yalaz, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı)*, sayı: 4.

GROTOWSKI, Jerzy (1994). “Bir Kaynaklar Tiyatrosuna Doğru Gezinti”, Çev. Çiğdem Genç, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, sayı: 5.

GÜÇBİLMEZ, Beliz (2006). “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı: 21.

GÜNDOĞAN, Sezin/GÜMÜŞ, Pınar (2010). “Performans Kuramı ve Richard Schechner”, *Mimesis-Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 17.

RONEY, Patric (2013). “Aşkınlık ve Yaşam: Nietzsche ve ‘Tanrının Ölümü’ Üzerine”, Çev. Elis Şimşon, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı: 20, ss. 305-322.

WEİSSER, Richard (1990). “Friedrich Nietzsche: Üstün İnsan Görünürde Mi?”, *Felsefe Arkivi Dergisi*, sayı: 27, ss. 75-97.

Yıldız, Bülent (2006). “Ölü Tiyatro: Netameli Bir Konu İçin Giriş Notları”, *Sahne Dergisi*, Mayıs/Haziran 2006.

İNTERNET KAYNAKLARI

EKİCİ, Ekrem (2006). “Rousseau’nun Uygarlık Eleştirisine Genel Bakış”, https://lecturesymptomale.wordpress.com/2009/09/27/rousseauun-uygarlik-elestirisine-genel-bakis/#_ftn1

KANT, İmmanuel (1983). “Aydınlanma Nedir? (1784)”, Çev. Nejat Bozkurt, http://www.allmendeberlin.de/Aydinlanma_Nedir_Kant.pdf

ÖKTEM, Niyazi (1974). “Antik Yunan Felsefesi”, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, Cilt 39, Sayı 1-4, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuhfm/article/view/1023005032/1023004572>

SOKULLU, Sevinç (2010). “Alternatif Tiyatro Serüveni”, http://turkoloji.cu.edu.tr/TIYATRO/tyatro_ana.php, 12.03.2010.

ŞENER, Sevdâ (2005). “Tiyatronun Kaynakları”, http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/genel_ana.php, 23.12.2005.

YILDIZ, Bülent (2016). “Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşa Yolunda Bir İcracı: Olivier De Sagazan”, *Mimesis Dergisi*, <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>

ÖZGEÇMİŞ

Bülent Yıldız 1974 yılında İzmir’de doğdu. 2003 yılında girdiği DTCT Tiyatro Bölümü, Tiyatro Tarihi ve Teorisi Anabilim Dalı’ndan 2007 yılında mezun oldu. 2014 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları bölümünde yüksek lisansa başladı. Tiyatro ve edebiyat eleştirisi ile uğraştı. Birikim, Milliyet Sanat, Radikal Kitap, Birgün Kitap, Sınırdaki Edebiyat Dergisi, Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, Sahne Dergisi’nde edebiyat ve tiyatro eleştiri yazıları yazdı, roman incelemeleri yaptı. 2005 yılında Milliyet Sanat Dergisi ve Bilkent Üniversitesi Edebiyat Bölümü’nün düzenlediği Edebiyat Eleştiri Yarışması’nda ikincilik ödülü aldı. 2010 ve 2011 yıllarında Oğuz Atay Edebiyat ödülleri yarışmasında iki kez jüri üyeliği yaptı. Çeşitli kanallarda senarist olarak çalıştı ve diziler yazdı. Ankara Atılım Üniversitesinde 5 yıl Edebiyat ve Eleştiri dersleri verdi. Ankara Sanat Üretim Topluluğu, İzmir Perla Sanat Merkezi ve İzmir Boyoz Akademi’de yazarlık atölyeleri, senaryo yazım kursları gerçekleştirdi. Farklı yayınevlerinde editör ve yayına hazırlayan olarak çalıştı. İletişim Yayınları’ndan 2015 ve 2016 yılında çıkan Resimli Türkçe Edebiyat Takvimi’ne öyküler yazdı. İlk romanı *Kitab-ı Zuhur* 2012 yılında NotaBene yayınlarından, ikinci romanı *Zifir (Aziz Okur’un Pek Matah Olmayan Mendebur Hikayesi)* 2014 yılında İletişim Yayınlarından çıktı.

YAYIMLANMIŞ ESERLER

* *Zifir (Aziz Okur’un Pek Matah Olmayan Mendebur Hikâyesi)*, Roman, İletişim Yayınları, Ağustos 2014.

* *Kitab-ı Zuhur*, Roman, Nota Bene Yayınları, Nisan 2012.

KİTAP BÖLÜMÜ OLARAK YAYIMLANMIŞ ESERLER

* *Resimli Türkçe Edebiyat Takvimi* toplu çalışması içinde “Socrates Cezmi” adlı öykü, İletişim Yayınları, 2016.

* *Resimli Türkçe Edebiyat Takvimi* toplu çalışması içinde “İkiyüzyetmiş Güz Yaşartıcı Gün” adlı öykü, İletişim Yayınları, 2015.

* *Efendime Söyleyeyim (Hasan Ali Toptaş üzerine derleme kitap)*, derlemesi içinde “Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş” makalesi, İletişim Yayınları, 2010.

YAYIMA HAZIRLADIĞI ESERLER

* *Nurettin Aslan, Dersim’in Divane Delileri*, Anlatı-roman, İletişim Yayınları, Ağustos 2015, Yayına Hazırlayan.

* *Kıyıya Vuran Dalgalar*, Öykü kitabı, Nota Bene Yayınları, Haziran 2012, Editör.

KAZANDIĞI ÖDÜLLER

* Milliyet Sanat Dergisi ve Bilkent Üniversitesi Edebiyat Bölümünün düzenlediği 1. Yeni Yetenekler Edebiyat Eleştiri Yarışmasında, Elif Şafak’ın *Araf* romanının eleştirisiyle Türkiye ikinciliği, 2005.

AKADEMİK DENEYİM

* Ankara Atılım Üniversitesi’nde Edebiyat ve Eleştiri dersi, 2008 – 2013.

* Kastamonu Belediyesi Oğuz Atay Roman yarışmasında jüri üyeliği, 2011.

* Kastamonu Belediyesi Oğuz Atay Roman yarışmasında jüri üyeliği, 2010.

ALANA İLİŞKİN DENEYİMLER-I

* Ankara Devlet Tiyatrosu 2009-2012 sezonunda **Kerbela** oyununda oyunculuk ve reji asistanlığı, Yönetmen: Ayşe Emel Mesçi.

* Ankara Devlet Tiyatrosu 2006-2009 sezonunda **Kurban** oyununda oyunculuk, reji ve dramaturgi asistanlığı, Yönetmen: Ayşe Emel Mesçi.

* Bertolt Brecht’in **Muhbir** oyununun yönetmenliği, DTCF Tiyatro Bölümü 2007.

* **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, DTCF Tiyatro Bölümü 2006 bölüm oyununda dramaturgi ve yönetmen yardımcılığı, Yönetmen: Gülayşe [Erkoç] Temeltaş.

* Ankara Devlet Tiyatrosu 2004 – 2005 sezonunda **Yeşil Gece** oyununda oyunculuk, Yönetmen Murat Karasu.

ALANA İLİŞKİN DENEYİMLER-II

* 2015-2017 yılında İzmir Perla Sanat Merkezinde Yazarlık Atölyesi

* 2015-2017 yılında İzmir Boyoz Akademi’de Senaryo ve Yazarlık Atölyesi

* 2013 yılında Ankara Sanat Üretim Topluluğunda Yazarlık Atölyesi

* 2011 yılında Nota Bene yayınlarında editörlük.

* 2011 yılında ARS Yapım’da senaristlik.

* 2008 yılında Fox Tv’de yayınlanan “Unutma Beni” dizisinde senaristlik.

* 2007 yılında Trt 1’de yayınlanan “Yeni Evli” dizisinde senaristlik.

YAZDIĞI MAKALELER

* **Art- Sanat Dergisi (Uluslararası Hakemli Dergi)**, *Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-made’lerindeki Anti-topografi*, Sayı 6, Yıl 2016.

* **Mimesis-dergi.org**, *Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşa Yolunda Bir İcracı: Olivier De Sagazan*, 23 Eylül 2016.

* **Tiyatro Araştırmaları Dergisi (Hakemli Dergi)**, *Hamlet’in Shakespeare’le, Heiner Müller’in Hamlet’le Diyalojisi*, Sayı 40, Yıl 2016.

* **Birikim Dergisi**, *Bir Heterodoksiya Romanı: Kafamda Bir Tuhafılık*. (Orhan Pamuk’un “Kafamda Bir Tuhafılık” romanı üzerine,) Sayı 314-315, Haziran-Temmuz 2015.

* **Mimesis-dergi.org**, *Beckett’in kısa oyunlarında daralan sahnenin sahne dışında yatan anlamı üzerine*, 21 Haziran 2014.

* **Mimesis-dergi.org**, *Troilos ile Kressida: Bir “problem play” olarak Shakespeare’in savaş ironisi*, 7 Haziran 2014.

* **Birikim Dergisi**, (Hasan Ali Toptaş’ın “Heba” romanı üzerine) *Varlığın rüya içinde yokluğu dönüştüğü karanlık bir anlatı: Heba*, Sayı 288, Nisan 2013

- * **Birikim Dergisi**, *Edebiyatın Dengbeji: Mehmet Uzun*, Sayı 253, Mayıs 2010.
- * **Birikim Dergisi**, *Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş*, Sayı 248, Aralık 2009.
- * **Birikim Dergisi**, *Bilge Karasu'nun Gece Romanı Üzerine Eleştirel Bir Deneme: Gece'de Kaybolan "Ben"*, Sayı 243, Temmuz 2009.
- * **Sınırdaki Edebiyat-Yaşam-Eleştiri Dergisi**, *Jean Genet Üzerine Analitik Bir Okuma: Kötülüğün Toplumsal Meleği Ya da Genet'de Düalite Sorunsalı*, Mayıs/Ağustos 2007.
- * **Sahne Dergisi**, *Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı Oyununa Brechtien Analiz*, Mart/Nisan 2007.
- * **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, *Absürd'lerde "Anlamsızlığın" Anlamı Üzerine Bir Godot'yu Beklerken Yorumu*, Mart 2006.
- * **Sahne Dergisi**, *Ölü Tiyatro: Netameli Bir Konu İçin Giriş Notları*, Mayıs/Haziran 2006.

KİTAP-TİYATRO ELEŞTİRİ-TANITIM

- * **Yeni Tiyatro Dergisi (Hakemli Dergi)**, *Shakespeare'in öldüğünü söyleyen Paul'un ölümü - "Shakespeare Öldü" oyununa eleştirel bir giriş-* Haziran 2016, Sayı 83.
- * **Cumhuriyet Kitap eki**, (Giray Kemer'in "Olaylar Boksörün Pazı Sarmasını Yemesiyle Başladı" öykü kitabı üzerine) *Gençlik Başında Duman Hikayeleri*, 24 Temmuz 2014.
- * **Birgün Gazetesi**, *Goldoni'nin Yalancı oyunu üzerine: Her şey ortada her şey aleni*, Nisan 2010.
- * **Radikal Kitap**, (Emrah Serbes'in "Behzat Ç." roman serisinin ikinci kitabı üzerine) *Temasın Bıraktığı İkinci İz: Son Hafriyat*, 7 Mart 2008
- * **Milliyet Sanat**, (Emrah Serbes'in "Behzat Ç." roman serisinin ilk kitabı üzerine) *Her Temas İz Bırakır: Plansız Cinayetleri Çözmenin Yolu*, Kasım 2006.

* **Sahne Dergisi**, *Dram Sanatına İroni Kavramından Bakış*, Nisan/Mayıs 2006.

* **Sahne Dergisi**, *Grotowski İle Uzun Yolculuk An(ı)ları: Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Mart/Nisan 2006.

* **Gündem Gazetesi**, *Karnavalesk bir gösteri: Hastalık Hastası*, Nisan 2006.

* **Milliyet Sanat**, (Mehmet Uzun'un "Abdalın Bir Günü" romanı üzerine) *Abdalın Bir Günü: Anlatı ve Yazının Birlikteliği*, Kasım 2005.

