

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

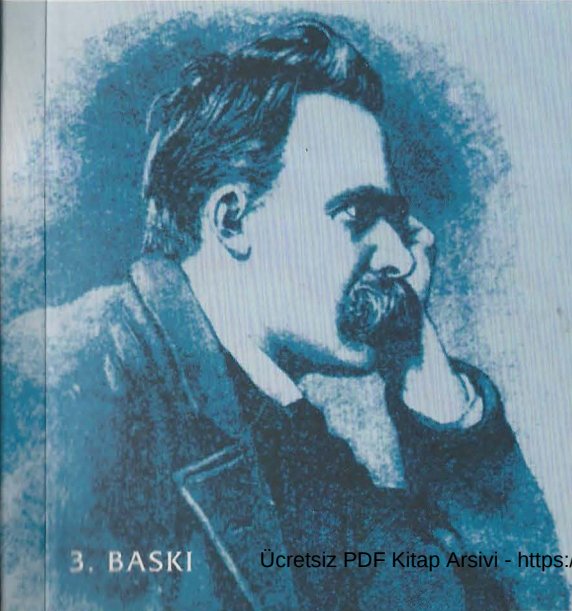
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

FRIEDRICH NIETZSCHE

Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans

17

BÜTÜN
YAPITLARI



3. BASKI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

say

YUNAN TRAGEDYASI ÜZERİNE İKİ KONFERANS

Friedrich (Wilhelm) Nietzsche

(d. 15 Ekim 1844, Röcken – ö. 25 Ağustos 1900, Weimar, Almanya)

Alman asıllı İsviçreli filozof, ilkçağ uzmanı, kültür eleştirmeni ve şair.

Babası da, dedesi de papaz olan Nietzsche, klasik öğrenimini ünlü din okulu Schulpforta'da yaptı. 1869'da Basel Üniversitesi klasik filoloji profesörlüğüne atandı. Nietzsche, eski metinlerin okunmasından kaynaklanan felsefi sorunlara acık tutumuyla zaman içinde öbür filologlardan ayrıldı. Özellikle trajedi konusunda, Yunanlılarda sanatla dinin ve sanatla sitenin birliğini kavramak gerektiğini gösterdi. Ocak 1872'de yayımlanan ve Yunanlıların Dionysosçu yanını ilk kez ortaya koyan *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı ilk yapıtı, onun Alman filoloji çevrelerince dışlanmasına yol açtı. Yapıtı, özgün karakteri ve özellikle yazarın, çağdaş kültüre ilişkin sorunlar üzerindeki kişisel görüşleriyle sarsıcı bir nitelik taşıyordu. Yapıtta filolog, giderek bir estetikçi, hatta bir filozof ve bir ahir zaman peygamberi halini alıyordu.

1874'ten itibaren Nietzsche, sürekli baş ağrılarından yakınmaya başladı. Aynı yıl, iki yıllığına çalıştığı fakültenin dekanlığına atandı. Mayıs 1879'da sağlık nedenleriyle istifa etmek zorunda kaldı. Bundan böyle, on yıllık öğretim görevinden dolayı kendisine bağlanan emekli aylığı ile kanton yönetiminin bağışları biricik geçim kaynağını oluşturdu. *İnsanca, Pek İnsanca* (Menschliches, Allzumenschliches) adlı yapıtının ilk iki cildini tamamladı. 1873-1876 arasında *Çağa Ayları Düşünceler* (Unzeitgemaesse Betrachtungen) adlı dört ciltlik yapıtını yayımladı. Daha sonra yaşamı, bir kentten öbürüne göçmekle geçti; Marienbad, Rapallo, Roma, Nice, Venedik, Torino, Sils-Maria. Yapıtlarını bu göçebeliği sırasında yazdı. Wagner'le olan dostluğu bestecinin *Menschliches, Allzumenschliches*'in ilk cildini, filozofun da *Parsifal*'i yermesi üzerine son buldu (1878). Tüm aldatmacaları açığa vurmak ve tüm önyargıları yıkmak isteyen Nietzsche, 1881'de *Tan Kızılığ*'ını (Morgenröte), 1881-1887'de *Şen Bilim*'i (Die fröhliche Wissenschaft), 1883'te *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün (Also sprach Zarathustra) ilk bölümünü yayımladı. 1885'e kadar bu sonuncu yapıtını yazmaya devam etti. 1886'da *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (Jenseits von Gut und Böse) 1887'de de *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*'yi (Zur Genealogie der Moral) yazdı ve yayımladı. 1888'de *Putların Alacakaranlığı*'nı (Götzen - Dämonen), yayımcıya gönderdi (kitap ertesi yıl basıldı). *Wagner Olayı* (Der Fall Wagner) Eylül 1888'de basıldı ve *Deccal*'i (Der Antichrist), aynı yıl yayımcıya gönderdi. 1889'da, Torino'nun bir sokağında aniden yere yıkıldı. Jena'da hastaneye yatırıldı. Önce annesi onu yanına aldı, sonra kız kardeşi Elisabeth Förster-Nietzsche, kardeşini Weimar'daki evine götürdü. Nietzsche, yaşamının sonuna kadar hiç konuşmadı. Yalnız zaman zaman zekâ belirtileri gösterdi. 1888'de Nietzsche Wagner'e Karşı (Nietzsche Contra Wagner); 1888'de *Ecce*

Homo adlı yapıtları yayımlandı. 1886'dan beri yazmakta olduğunu arkadaşlarına söylediği *Güç İstenci* (Der Wille zur Macht) adlı yapıtından taslaklar, aforizmalar ve parçalar kalmıştır.

Nietzsche'nin özgün yanı, Batı uygarlığının temel felsefi sorunlarını kökten bir kuşkuyla ele almasıdır. Nietzsche, bilginin (bilim), varlığın (Batı'ya özgü apaçık hakikatler) ve nihayet eylemin (ahlak ve siyaset) yeniden sorun haline getirilmesine olanak sağladı. Kantçı eleştirinin sonucunu daha ilerilere vardırarak Nietzscheci eleştiriye, giderek Kantçı eleştirinin kendisine yöneldi; aklın sözde önsel kategorilerini kabul etmeyerek, bunların, bedensel ve sosyoekonomik kökenli, salt "yaşamsal" zorunluluklardan başka bir şey olmadıklarını ileri sürdü. Nietzsche, bilimsel hakikat de dahil olmak üzere, her türlü hakikatin içyüzünü ortaya çıkardı; insanın ayırt edici özelliği olan icat gücünü ve aynı zamanda yeniliğe karşı direnişini (yabancı olduğu şeyi "barbarca", kendi aklına uyduramadığı şeyi "akıldışı" diye niteleyen o değil midir?) göstermeye çalıştı.

Nietzsche'den yoğun biçimde etkilenen düşünür ve sanatçılar arasında edebiyat alanında Thomas Mann, Hermann Hesse, André Gide, D. H. Lawrence, Rainer Maria Rilke ve William Butler Yeats; felsefe alanında Max Scheler, Karl Jaspers, Michel Foucault sayılabilir. Psikoloji alanında ise başta Sigmund Freud olmak üzere Alfred Adler ve Carl G. Jung, görüşlerinin bir kısmını Nietzsche'ye borçlu olduklarını belirtirler.

Başlıca Yapıtları:

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872,); *David Strauss, İtirafçı ve Yazar* (David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, 1873); *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine* (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874); *Eğitimci Olarak Schopenhauer* (Schopenhauer als Erzieher, 1874); *Richard Wagner Bayreuth'da* (Richard Wagner in Bayreuth, 1876); *İnsanca, Pek İnsanca* (Menschliches, Allzumenschliches, 1878); *Tan Kızılığı* (Götzen-Daemmerung, 1881); *Şen Bilim* (Die fröhliche Wissenschaft, 1881-1887); *Böyle Buyurdu Zerdüşt - dört bölüm* (Also sprach Zarathustra, 1883-85); *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (Jenseits von Gut und Böse, 1886); *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (Zur Genealogie der Moral, 1887); *Dionysos Dithyrambosları* (Dionysos-Dithyramben, 1888); *Wagner Olayı* (Der Fall Wagner, 1888); *Putların Alacakaranlığı* (Götzen-Daemmerung, 1888); *Nietzsche Wagner'e Karşı* (Nietzsche contra Wagner, 1888); *Deccal* (Antichrist, 1888); *Ecce Homo* (Ecce Homo, 1888).

Friedrich Nietzsche'nin Say Yayınları'ndaki öteki yapıtları:

1) *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*; 2) *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*; 3) *Putların Alacakaranlığı*; 4) *Tan Kızılığı*; 5) *İyinin ve Kötünün Ötesinde*; 6) *İnsanca, Pek İnsanca* (1. Kitap); 7) *Şen Bilim (Şiirler)*; 8) *Wagner Olayı/Nietzsche Wagner'e Karşı*; 9) *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*; 10) *Eğitimci Olarak Schopenhauer*; 11) *Ecce Homo*; 12) *Yazılmamış Beş Kitap İçin Beş Önsöz - Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*; 13) *Richard Wagner Bayreuth'da*; 14) *Dionysos Dithyrambosları*; 15) *Öğretim Kurumlarımızın Geleceği Üzerine*; 16) *Şen Bilim* (Ana Metin I); 17) *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*; 18) *David Strauss-İtirafçı ve Yazar*; 19) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*; 20) *Deccal*; 21) *İnsanca Pek İnsanca* (2. Kitap)

Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans

Almanca aslından çeviren:

Mahmure Kahraman



Say Yayınları

Friedrich Nietzsche / Bütün Yapıtları 17

Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans

Özgün Adı: *Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragödie*

ISBN 978-975-468-552-7

Sertifika No: 10962

Türkçe Yayın Hakları © Say Yayınları

Bu eserin tüm hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Almancadan Çeviren: Mahmure Kahraman

Sayfa Düzeni: Mehmet İlhan Kaya

Ön Kapak Resmi: *Friedrich Nietzsche*

Baskı: Kurtiş Matbaası

Topkapı/ İstanbul

Tel.: (0212) 613 68 94

1. baskı: Say Yayınları, İstanbul, 2005

2. baskı: Say Yayınları, İstanbul, 2009

3. baskı: Say Yayınları, İstanbul, 2011

Say Yayınları

Ankara Cad. 22/12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul

Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80

web: www.sayyayincilik.com • e-posta: say@sayyayincilik.com

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.

Ankara Cad. 22/4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul

Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80

e-posta: dagitim@saykitap.com • online satış: www.saykitap.com

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ KONFERANS

Yunanlılarda Müzikli Oyun	7
---------------------------------	---

İKİNCİ KONFERANS

Sokrates ve Tragedya	21
Dionysos'un Dünya Görüşü	35
Trajik Düşüncenin Doğuşu	57
Sokrates ve Yunan Tragedyası	73

BİRİNCİ KONFERANS

YUNANLILARDA MÜZİKLİ OYUN

Bizim bugünkü tiyatro olgumuz, sadece Yunanistan'daki Boyun sanatlarıyla ilgili anılar ve hatıralardan ibaret değildir: Hayır, bu olgunun temel biçimleri Helen toprağında kök salmıştır, ister doğal gelişim isterse de yapay olarak alınması sonucunda olsun. Sadece isimler farklı şekillerde değişmiş ve biçim değiştirmiştir: Ortaçağ müzik sanatının gerçekten o zaman bile Yunan gam'larına sahip olması gibi, Yunanca isimlerde de durum aynıdır, Yunanlıların "Lokrisch" dedikleri şeye, sadece kilise müziklerinde "Dorisch" * denir. Benzer karışıklıklar oyun sanatı ile ilgili kavramlar alanında da karşımıza çıkar: Atinalıların "tragedya" denince anladıkları şeyi, biz olsa olsa "büyük opera" kavramına sokarız: En azından bunu Voltaire Kardinal Quirini'ye yazdığı bir mektupta böyle ele almıştır. Oysa bir Helen, kendi tragedyasında yer alan şeyleri, bizim tragedya-mızda hiç tanıyamaz herhalde; ama Shakespeare tragedyasının tüm kurgusunun ve ana karakterinin, kendisinin yeni komedya denen türünden alındığını kesinlikle anlayabilir. Gerçekte ise bundan, çok uzun zaman dilimlerinde, Roma tiyatrosu, Latin-Germenlerin mistik ve etik oyunu, son olarak da Shakespeare tragedyası ortaya çıkmıştır: Benzer biçimde, Shakespeare sahnesinin dış biçim yönünden "Attika Komedyası" ile kökensel yakınlığı görmezden gelinmemelidir. Biz burada doğal bir ilerleme kaydeden, binlerce yıl süren bir gelişimi onaylamak durumunda kalırken, Antikçağın gerçek tragedyası, yani Aiskhylos ve Sophokles'in yapıtları, modern sanata keyfi bir biçimde aşılanmıştır. Bugün bizim opera dediğimiz şey, antik dönemdeki mü-

* Dorisch: Müzikte bir melodi; eski Yunan'da Ortaçağ kilise melodilerinin geliştirildiği üç esas gam'dan biri. (Çev. n.)

zikli oyunun bozulmuş halidir, Antikçağın doğrudan taklidi ile oluşmuştur: Doğal dürtünün bilinçsiz gücü olmaksızın, soyut bir kurama göre oluşturulmuş, yapay olarak üretilmiş bir insan gibi, bizim modern müzik gelişimimize kötü ruhlu cin etkisi yapmıştır. 17. yüzyılın başlarında operanın oluşmasına neden olan soylu ve bilgince eğitilmiş Floransalıların, birçok inandırıcı belgeye göre, müziğin antik dönemde sahip olduğu etkileri yeniden hayata geçirmek gibi net bir şekilde ifade ettikleri bir amaçları vardı. İlginç! Operaya ilişkin ilk düşünce, etki yaratmaya çalışmaktır. Bu tür deneyler yüzünden, bilinçsiz ve halkın yaşamından çıkarak gelişen sanatın kökleri kesilir ya da en azından bu köklere ileri derecede zarar verilir. Böylelikle Fransa'da popüler oyun sanatını, klasik tragedya denilen tür yerinden etti, yani trajik olanın özünü, her tür fazlalıktan arınmış olarak koruyan ve salt bilgi yolu izlenerek oluşmuş tür. Almanya'da da oyun sanatının doğal kökeni, reformasyondan sonra unutulup gitmiş karnaval oyununa dayanır; o zamandan beri ulusal biçimde yeni bir yaratı hiç denenmemiş, aksine yabancı ulusların eldeki örneklerine bakarak düşünce üretilip, yapıtlar yazılmıştır. Modern sanatların gelişimi için asıl engel, bilgelik, bilinçli bilgi ve çok bilgidir: Sanat alanında tüm gelişim ve oluşumlar gecenin zifiri karanlığında gerçekleşmek zorundadır. Müzik tarihi, erken Ortaçağ'da Yunan müziğinin sağlıklı gelişiminin, kuram ve uygulamada bilgi birikimiyle eskiye geri dönüldüğünde, aniden olağanüstü engellendiğini ve yavaşlatıldığını söyler. Sonuç, zevk konusunda inanılmaz bir gerilemedir: Gerçek dışı aktarımların ve en doğru duyumların süregiden çelişkileri içinde, müziğin artık kulak için değil, göz için bestelenmesi noktasına gelindi. Gözler bestecinin kontrpuan konusundaki yeteneğine gözleriyle hayranlık duyacaktı: Müziğin ifade yeteneğini gözler takdir edecekti. Bu nasıl sağlanabildi? Notalar, metinde geçen nesnelerin renkleriyle boyandı, yani bitkiler ve üzüm bağlarından söz ediliyorsa yeşil, güneş ve ışıktan bahsediliyorsa erguvan rengiyle boyandı. Bu edebiyat müziği, okuma müziği idi. Burada bize saçına gelen şey, sözünü ettiğim alanda, pek az sayıda kişiye böyle görünmüş olmalı. Hatta bildiğimiz, bizim tarafımızdan sadece metin yazarı olarak bilinen şair Aiskhylos ve Sophokles'in, libretto yazarları olarak tanındıklarını iddia ediyorum yani aynı şekilde bizim tarafımızdan tanınma-

dıklarını. Biz müzik alanında, okuma müziği diyebileceğimiz eğitici gölge oyununu çoktan geride bırakmışken, şiir alanında kitap yazmanın yapaylığı öylesine egemendir ki bizim Pindaros'a, Aiskhylos'a ve Sophokles'e karşı insafsızlık ettiğimizi, hatta bu nedenle onları tanımadığımızı kendimize söylemek mantık ister. Onlara yazar diyorsak, onların kitap yazdığını kabul ediyoruz demektir. İşte tam da bu yüzden, onların varlığına ilişkin her bilgiyi yitirmiş oluyoruz, bununla ilgili anladığımız tek şey, eğer biz opera yı gün gelir hayal gücünün zengin olduğu bir anda çok mükemmel bir şekilde gözler önüne serersek, antik dönemin müzikli oyun düşüncesini gerçekleştirmiş oluruz. Çünkü büyük opera denen türde her şey öyle çarpıtılmış, o kadar çok bir bütünün değil bir parçanın ürünü, çok kötü uyak düzeninin ve sıradan müziğin kölesi olmuş ki; bu konuda her şey fazlasıyla yalan ve utanmazlıkla dolu olduğundan, bu karikatürden ilk örneği hayal edip bulmak, çarpıtılmış ve bozulmuş her şeyi coşkulu bir anda düşünce dışında tutmaktan başka Sophokles hakkında aydınlanmanızın sonuçta bir başka yolu yok. Helenlere özgü bir şeyi, onların ötesine taşımamak ve tüm dünyada hiçbir yerde kabul görmemiş bir sanat yapıtını tasarlamış olmamak için, antik dönem geleneğini ayakta tutmak adına, o kurmaca ürünü, sonra bölüm bölüm özenle incelenmeli. Bu hiç de ufak bir tehlike değil. Tüm mükemmel heykellerin renksiz olması gerektiği, antik yontunun renge kapalı olduğu gibi bir mutlak sanat ilkesi, yakın zamana kadar geçerliydi. Oldukça yavaş ve aşırı Helen olanların şiddetli karşı çıkışlarıyla, antik heykelin renkli olması gerektiğini savunan görüş çağır açtı, buna göre heykel artık çıplak değil, renkli bir tabaka ile giydirilmiş olacaktı. Benzer şekilde, iki ya da birçok sanat arasındaki bağıntının estetik zevki yükseltmeyeceği, daha çok barbar bir zevk karmaşası olacağı şeklindeki estetikle ilgili cümle genel bir ilgi gördü. Bu cümle ise olsa olsa, tüm insanlar olarak tadını çıkaramayacağımız kötü ve modern alışkanlığın kanıtı: Sanki tüm sanatlar bizi parçalara böldü ve şimdi de parçalar halinde zevk alıyoruz, zaman zaman salt kulak, zaman zaman salt gözden ibaret insanlarmışız gibi. Buna karşılık olarak zeki Anselm Feuerbach'ın antik oyun sanatını sanatların bütünü diye düşündüğü görüşü ele alalım. "Eğer derin bir esasa dayalı gönül akrabalığı, sanatları tek tek sonunda yine birbirinden ayrıl-

maz bir bütün, yeni bir sanat biçimi halinde birleştiriyorsa” diyor, “bunda şaşılacak bir şey yok. Olimpiyat oyunları birbirinden ayrı Yunan soylarını, politik ve dini açıdan bir birlik haline getirmiştir. Bayramlarda oynanan tiyatro oyunu, Yunan sanatlarının yeniden birleşme bayramına benzer. Bunun örneği eskiden mabet şenliklerinde varmış, dini duygularla dolu kitlenin karşısındaki tanrının heykel şeklindeki varlığı danslar ve şarkılarla kutlanırdı. Oradaki gibi burada da mimari, çerçeveyi ve temeli oluşturur, bunlar sayesinde gerçekliğe karşı daha yüce edebi bir düzey kendini hissettirir. Sahnede biz ressamı çalışırken görürüz ve zengin renk oyununun tüm cazibesi kostümün ihtişamı ile etrafa yayılır. Her şeyin ruhuna anlatı sanatı hâkim olur: Fakat bu yine mabetlerdeki ibadetlerde olduğu gibi, örneğin ilahi, tek bir anlatı türünde olmaz. Yunan oyun sanatı için oldukça önemli olan Angelos ve Exangelos’un ya da bahsedilen kişilerin anlatıları, bizi destana geri götürür. Lirik şiir, duygulu sahnelerde ve korda yerini korur, hatta haykırışlar içindeki ani duygu patlamasından, en güzel şarkıdan ilahiye, dithyrambos’a* kadar. Yüksek sesle okunan şarkıyla, flüt sesiyle, dansın ritmiyle halka tümüyle tamamlanmış olmaz. Çünkü şiir oyun sanatının esas ögesi ise şiirin bu yeni biçiminin karşısına heykel çıkar.” Feuerbach böyle diyor. Böyle bir eser karşısında öğrenmemiz gereken şey, tam bir insan olarak nasıl zevk alacağımızı bilmek, kesin olan bu: Kendine ait kılmak için, insanın birçok parçaya bölebileceği böyle bir sanat yapıtı karşısında bulunma korkusu da söz konusuyken. İçimizden biri, kendini birden Atina’da yapılan türden bir şenlik hayali içinde bulsa, onda öncelikle tamamen yabancı türden ve barbar bir tiyatro izlenimi uyanır. Ve bu da birçok sebepten kaynaklanır. Gündüz güneşin pırıl pırıl parladığı saatte, akşamın ve lamba ışığının tüm gizem dolu etkilerinden uzak, en çarpıcı gerçeklikte o, insanlarla dolu büyük ve açık bir mekân görebilir: Tüm bakışlar çukurda harika bir biçimde hareket eden maskeli bir grup erkeğe ve uzun, dar bir sahne üzerinde çok yavaş tempoyla aşağı yukarı yürüyen, insandan daha uzun birkaç büyük kuklaya yönelir. Kuklalardan başka isim vermemiz gereken var-

Dithyrambos: Yunanistan’da MÖ 7. yüzyılda şarap tanrısı Dionysos adına yapılan şenliklerde söylenen doğaçlama şarkı. MÖ 6. yüzyıl sonlarında edebi bir tür olarak yerleşmiştir. (Çev. n.)

lıklar var, yüksek topuklu sırtıklar üzerinde duran, yüzlerinin önünde, çok büyük, kafa hizasını geçen, üzerinde çok canlı resimlerin olduğu, göğüs, beden, kol ve bacaklardaki maskelerle yapay bir şekilde doldurulup dikilmiş, hiç hareket edemeyen, yerlere sürünecek kadar uzun bir elbisenin ve muhteşem bir kafa süsünün yükü altında ezilen varlıklar bunlar. Bu arada bu figürler, sayısı yirmi binden fazla insandan oluşan izleyici kitlesine kendilerini anlaşılır kılmak için, olabildiğince açılmış ağız boşluklarıyla en yüksek ses tonuyla konuşmak ve şarkı söylemek durumundalar: Gerçekten, bir maraton yarışçısına yaraşan bir kahramanın yapacağı bir şey. Bu oyuncu şarkıcıların her birinin, on saatlik çalışma sırasında yaklaşık 1600 dize okuduğunu, bunların içinde en azından altı tane uzunlu kısıklı şarkı olduğunu anladığımızda, hayranlığımız bir kat daha artar. Hem de ses tonundaki her aşırılığı, her yanlış vurguyu acımasızca cezalandıran bir seyirci karşısında yapılı bu, Lessing'in dediğine göre, halkın bile kibar ve güzel değerlendirmelerde bulunduğu Atina'da olur bu. Güçlerin hangi konsantrasyonunu ve idmanını, hangi zor hazırlığı, hangi ciddiyet ve coşkuyu sanatsal ödevin kavranması konusunda burada ön koşul olarak ileri süreceğiz; kısacası, hangi mükemmel oyunculuğu! Burada ödevler çok soylu yurttaşlar için belirlenmiştir, burada başarılı olmaması durumunda, bir maraton yarışçısı bile kendisini küçümsemez, burada oyuncu, kostümüyle sıradan insan kültürünü aşan bir yücelme duygusu yaşadığı gibi kendi içinde de Aiskhylos'un duygulu ve güçlü sözlerini doğal bir dil gibi hissetme heyecanı duyar.

Dinleyici de oyuncu gibi kendinden geçmiş halde dinler: Uzun zamandır özlenen sıra dışı bir şenlik havası onun üzerine de çökmüştür. Monotonluktan korkakça kaçmak için değil, ne pahasına olursa olsun istenç, kendinden ve sefaletten kurtulmak için erkekleri tiyatroya sürüklemiştir. Yunanlı fazlasıyla alıştığı eğlenen insanlardan, pazarın kurulduğu sokaktaki, mahkeme salonundaki yaşamdan, insanı sakinleştiren ve bir arada olmaya davet eden tiyatro eyleminin şenliğine kaçmıştır: İç dünyasındaki çemberi bir kez kırdığında, eğlenceye bayılan, doğru ve neşeli eğlencenin mahkeme diyalogları olduğunu düşünen, oyunun biçim ve atmosferini belirlemesine izin veren eski Almanlar gibi değil. Tragedyayı Dionysos şenliklerinde görmeye gelen Atinalı-

nın ruhu ise içinde bu olguya dair bazı şeyler barındırıyordu ve tragedya da bundan doğmuştu. Bu baharda ortaya çıkan olağanüstü bir dürtüdür, tüm nahif halkların ve bütün doğanın bahar yaklaşırken hissettiği karışık duygular içindeki bir fırtına ve gü-rültüdür. Bizim karnaval oyunlarımızın ve maskeli farslarımızın başlangıçta bu tür bahar şenlikleri olduğu bilinir, bunlar sadece dini sebepler yüzünden eski zamanlarda kalmıştır. Bu konuda her şey çok derinlerde yatan içgüdülerle ilgilidir: Antik Yunandaki muazzam Dionysos alaylarının benzerine Ortaçağda Aziz Johann ve Aziz Veit dansçılarında rastlanır, onlar gittikçe artan büyük bir kitle halinde dans edip şarkı söyleyip zıplayarak bir kentten diğere giderlerdi. Günümüz tıbbı, bu olgudan Ortaçağ halk salgını diye söz edebilir: Artık oyun sanatının, böyle bir halk salgınından ortaya çıkıp geliştiğini, böyle gizemli bir kaynaktan gelmemenin ise çağdaş sanatların felaketi olduğunu söylemiş olalım sadece. Oyun sanatının başlangıç dönemlerinde çılgınca hareketler yapan kalabalıklar, Satyrler gibi giyinir, yüzlerine is, kırmızı boya ve başka bitki sıvıları sürer, başlarında çiçek çelenkleriyle dere teppe 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 yanılama yaratmasıyla başlamaz: Hayır, daha çok, insanın kendinden geçmesiyle, bizzat kendisinin değiştiğine ve büyülendiğine inanmasıyla başlar. Bu “kendinde olmama”, kendinden geçme halinde sadece bir adım daha gereklidir: Bir daha kendi içimize dönmeyiz, tam tersine bir başka varlığın içine gireriz, öyle ki biz büyülenmiş gibi davranırız. Bu nedenle sonuçta tiyatro oyununun izlenmesi sırasındaki derin şaşkınlık duygulandırır: Zemin sallanır, yani bireyin çözülmezliğine ve katılığına inanç sarsılır. Dionysos hayranı kendi değişimine nasıl inanıyorsa, Bir Yaz Gecesi Rüyası’ndaki Zettel’in tam tersine, oyun yazarı da figürlerinin gerçekliğine inanır. Bu inanca sahip olmayan, Thyrsos sallayanlardan, amatörlerden sayılır ama Bakkhalardan, gerçek Dionysos tutkunlarından sayılmaz.

Attika oyun sanatının gelişme döneminde Dionysosça doğa yaşamına dair bir şey dinleyicilerin ruhunda da vardı. Onlar tembel, sıkıcı, her akşam tiyatroya abone bir seyirci kitlesi değildi, orada heyecan yaşamak için yorgun argın tiyatroya gelmezlerdi. Bizim bugünkü tiyatro olayımızın deli gömleği sayılan seyirci kitlesinin aksine, Atinalı seyirci, tiyatronun basamaklarına oturduğunda, hâlâ sabahki zinde ve neşeli duygularına sahip olurdu. Basit olan şey, onun için henüz çok basit değildi. Onun estetik kültürü, eski mutlu tiyatro günlerinin anılarından ibaretti, halkının oyun sanatı ile ilgili dehasına onun güveni sonsuzdu. En önemlisi de tragedya içkisini öyle nadiren içerdi ki her seferinde sanki ilk kez tadını çıkarıyormuş gibi olurdu. Bu bağlamda tavan süslemeleri ve resimli kubbeler için görüşünü bildiren, yaşayan çok önemli bir mimarın bir sözünü aktarmak istiyorum. "Etraftaki şeylere kaba bir biçimde ve doğrudan temas etmek, insanın alışılmış bakış açısından kurtulup düşüncelere dalmak, bir sanat yapıtı için en olumlu şeydir. Rahatça görme alışkanlığı yüzünden görme siniri öylesine körelir ki insan renklerin ve biçimlerin ilişkisini, cazibesini ancak bir peçenin arkasından bakıyormuş gibi seçer." Benzer şeyleri oyun sanatının nadir bulunan zevki için söylemek de olanaklı: bu, sıra dışı tutum ve duygularla bakılan resimlerin ve oyunların yararınadır: bir de bununla artık eski Roma geleneği olan tiyatroda ayakta durmak ısrarla tavsiye edilmeyecekse.

Biz şu ana kadar oyuncuyu ve izleyiciyi inceledik. Üçüncü olarak şairi de ele alalım: Gerçi ben burada bu sözcüğü, Yunanlıların anladıkları gibi en geniş anlamıyla ele aldım. Yunanlı tragedya yazarlarının, sadece libretto yazarları olarak çağdaş sanata sonsuz etkileri olduğu doğrudur: bu doğruysa, Attikalı oyuncular, seyirci ve şairlerle gerçek bir Aiskhylos üçlemesinin bizim üzerimizde derin bir etki bırakması gerekir diye düşünürüm çünkü bizim büyük şairlerimiz, adeta güzel başlamış ama bitirilememiş heykeller gibi görünürken, onlar sanatçı insanı karşımıza mükemmellik ve uyum içinde çıkarırlar.

Antik Yunan'da oyun yazarlarının işi oldukça zordu: Bizim oyun yazarlarımızın konu seçimi, oyun sayısı ve başka birçok konuda sahip olduğu özgürlük, Attikalı sanat eleştirmenleri için uygunsuz bir şeydi. Tüm Yunan sanatı için geçerli olan onurlu

yasa, özgür insanın görevi en zoru başarmaktır şeklindedir. Böylece plastik bir sanat eserinin saygınlığı ve şöhreti büyük ölçüde işleme sanatının zorluğu, kullanılan malzemenin sertliği ile ilgilidir. Oyuncuların sınırlı sayısı, koronun kullanılması, mitik olayların yetersizliği, en önemlisi de pentatlon yarışçılarının erdemi, şair ve müzisyen olarak orkestra ve rejideki gereksinimler, son olarak da oyuncuların üretken bir biçimde yetenekli olması özel zorluklar arasında sıralanabilir, bu zorluklar yüzünden tiyatro alanında üne kavuşmak pek kolay olmamıştır. Oyun yazarlarımızın imdadına koşan şey, yenilik ve oyunları için seçmiş oldukları konunun ilginç olmasıdır. Yeni bir öyküyü doruk noktasına ve heyecanın en üst düzeye kadar ulaştığı ana kadar anlatan ve bir de son sahneden önce hiç kimsenin çekip gitmeyeceğinden emin olan İtalyan doğaçlama sanatçıları gibi düşünürler. Konunun ilginçliği sayesinde seyirciyi oyunun sonuna kadar tutma, Yunanlı tragedya yazarları için duyulmamış bir şeydi: onların başyapıtlarının konuları, eskiden beri bilinir, dinleyiciler tarafından epik ve lirik tarzda çocukluktan itibaren tanınırdı. Bir Orestes veya bir Oedipus'a gerçek katılımın sağlanması büyük kahramanlık sayılırdı: ama bu katılımın coşkusu için kullanılacak araçlar, öyle sınırlı, değişmez bir biçimde öyle kısırdı ki! Bu konuda ilk akla gelen korodur, Fransız tragedya yazarları için, sahnenin iki yanında koltukları olan ve sahneyi adeta sarayın bekleme odasına dönüştüren soylu insanlar ne kadar önemliyse, koro da antik şairler için o kadar önemliydi. Fransız tragedya yazarlarının, tuhaf bir biçimde hem oyuna katılan hem de katılmayan bu "koronun" uğruna dekoru değiştirememeleri, sahnedeki dil ve beden hareketlerinin koroya göre düzenlenmesi gibi, aynı şekilde antik koro da her oyunda, olayın herkesçe bilinmesini ve tragedyanın geçtiği yer olarak da açık alan ister. Bu cüretkar bir istektir. Çünkü trajik olay ve bu olayla ilgili hazırlıklar rasgele sokakta gerçekleşmez, tersine en iyi şekilde gizlilik içinde gelişir. Her şey gözler önünde, her şey parlak ışık altında, her şey koronun karşısında – bu olumsuz bir istektir. Bu, herhangi bir estetik kaygıyla bir tarihte öylesine söylenmiş bir şey değildir: daha çok oyun sanatının uzun gelişim süreci içinde bu aşamaya gelmiş ve bu konuda yetenekli dehanın yararına zor bir ödevi çözme güdüsüyle buna bağlı kalınmıştır. Başlangıçta tragedyanın koro

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

Yani bir tiyatro oyunu planlanırken ilk düşünce, oyunda yer alacak kişilerle yakın bağlantısı olan kadın ve erkekleri tasarlamak zorunluluğuydu: sonraki ise, lirik ve müzikal anlamda kitle psikolojisini açığa çıkarabilecek olayların aranmasıydı. Şair sahnedeki oyunculara adeta korodan bakar, koroyla birlikte Atinalı seyirciye de: elinde sadece libretto olan bizlerse, sahneden koroya bakarız. Bu ikisinin anlamı bir benzetme ile tam olarak ele alınamaz. Schlegel onu "ideal seyirci" olarak adlandırsa da bu sadece, koronun olayları alımladığı biçimde, şairin kendi arzusuna göre seyircinin olayları nasıl alımlayacağını hemen ima etmesi demektir. Ama böylelikle bunun sadece bir yönü doğru bir biçimde vurgulanmış olur: öncelikle önemli olan, kahraman rolündeki oyuncunun, koro aracılığı ile aynı bir megafonla duygularını seyirciye daha yüksek sesle söylemesi gibidir. Çok sayıda insan olmasına rağmen, müzikal açıdan koro, çoğunluğu değil, muazzam, ciğerleri kuvvetli tek bir varlığı karşımıza çıkarır. Yunanlıların tek sesli koro müziğinde hangi etik düşüncenin yattığını anlatmanın yeri değil: bu Hristiyan müzik tarihine tam bir zıtlık oluşturur, bu türde çoğunluğun gerçek sembolü olan arnoini, uzun zaman öyle baskın olmuş ki melodi tümüyle ortadan kalkmış ve onun yeniden keşfedilmesi gerekmiştir. Tragedyada şairin hayal gücü olarak ortaya çıkan sınırları çizen korodur: ağırbaşlı andantesiyle dini koro dansı, şairlerin genelde çılgınca

olan yaratıcılıklarını sınırlamıştır: böyle bir sınırdan yoksun İngiliz tragedyası, tıpkı Beethoven tarzı allegro gibi fantastik realizmiyle çok daha coşkulu, çılgın ama özünde daha hüznünlü bir yapıya sahiptir. Aslında antik oyun sanatının tasarrufundaki en önemli ölçü, koronun lirik-patetik ifadeler açısından kapsamlı olanaklara sahip olmasıydı. Ama bu, söylencenin en kısa bölümünde de kolayca gerçekleştirilir: bu yüzden karmaşık olan, entrika içeren, ince ince düşünülüp yapay bir şekilde bir araya getirilmiş hiçbir şeye, kısacası modern tragedya için tipik olan hiçbir şeye rastlanmaz. Antik müzikli oyunda çözmek zorunda olduğunuz hiçbir şey yoktur: efsanedeki her kahramanın kurnazlığı bile, antik müzikli oyunda aslında basit ve mert bir yan taşır. Sahne oyunu olgusu, Euripides'te de asla satranç oyununa dönüşmez: oysa satranç oyununa benzer şeyler çağdaş komedinin en önemli özelliği olmuştur. Bu nedenle antik dönemin her oyunu, basit kurgusuna göre, bizim tragedyalarımızın tek bir perdesine benzer, daha doğrusu kısa ve hızlı gelişen olaylarla faciayı hazırlayan beşinci perdeye. Örnek aldığı Yunan müzikli oyununu sadece libretto olarak bildiğinden ve koronun kullanılmasıyla sıkıntıya girdiğinden, klasik Fransız tragedyası sırf Horatius tarafından şart koşulan beş perdeyi doldurmak için çok yeni bir özelliği bünyesine katmıştır: bu sanat tarzının, onsuz asla yol alamayacağı gereksiz unsur entrikaydı yani akla ve aslında trajik olmayan küçük tutkuların oyun alanına yönelik bir bilmece: böylelikle onun karakteri, yeni "Attika Komedyası"nın ruhuna epeyce yaklaşmış oldu. Antik tragedyanın, onunla karşılaştırıldığında, olay ve gerilim açısından yoksul olduğu görülür: hatta başlangıçtaki gelişim aşamalarında hedefin davranış δράμα* değil παθος** olduğu söylenebilir. İlk olarak diyalog oluştuğunda, olay buna eklenmiştir: Gerçek ve ciddi her eylem, tiyatronun gözde olduğu dönemde dahi açık sahnelerde oynanmamıştır. Başlangıçta tragedya, nesnel şiirden, bilinen mitolojik varlıkların durumunu anlatan şarkıdan başka bir şey değildi, hatta onların kostümleri giyilirdi. Önce Satyrler ve Silenler gibi giyinmiş erkekler-

* δράμα (drama): Eylem, hareket; sahnede sergilenen oyun, drama. (Ed. n.)

** παθος (pathos): 1. İnsanın başına gelen her şey, olay, kaza; 2. İstirap, tecrübe; talihsizlik, uğursuzluk; tutku, duygu (aşk, nefret vb.); acıma ve üzüntü uyandıran ifade. (Ed. n.)

den oluşan bir dithyrambos korusu, neyin kendini heyecana kaptırdığını ima yoluyla anlatmaya çalışır: Koro, Dionysos'un katıldığı yarışmalar ve çektiği acılardan seyircilerin çabucak kavrayacağı birini işaret eder. Sonra tanrı bizzat, iki nedenle devreye girer: Birincisi, içinde bulunduğu ve maiyetinin çok canlı katılımını sağlayan, başından geçen maceraları anlatsın diye. İkincisi coşkulu koro şarkıları söylenirken, Dionysos adeta canlı tasvir, tanrının yaşayan heykelidir: aslında antik dönem oyuncusu, biraz Mozart'ın acımasız konuşuna benzer. Çağdaş bir besteci bu konuda şu doğru saptamada bulunuyor. "Doğal bir insan," diyor, "kostümlü oyuncu olarak karşımıza çıkıyor, Yunanlıların karşısına ise tragedya maskesi ile yapay, daha doğrusu kahraman kılığına bürünmüş olarak çıkardı. Bizim üzerinde genel olarak yüz kişilik bir topluluğun bulunduğu çukur sahnelerimiz, gösterileri renkli tablolarla dönüştürür, hem de olabildiğince canlı bir biçimde. Ön tarafa yakın arka duvarı ile antik dönemin dar sahnesi, ölçülü hareketler yapan az sayıdaki oyuncuyu, canlı rölyeflere ya da mabetlerin alınlığındaki canlı mermer heykellere çevirir. Bir mucize, Parthenon'un alınlığında yer alan Athena ve Poseidon arasındaki kavgayı betimleyen mermer figürlere can verse, herhalde onlar Sophokles'in diliyle konuşurlardı."

Az önce bahsi geçen, Yunan tiyatrosunda olayın değil acının vurgulandığı şeklindeki bakış açısına geri dönüyorum; Aiskhylos ve Sophokles'e karşı haksızlık etmek zorunda olduğumuzu, aslında onları tanımadığımızı söylerken, bunun sebebi şimdi daha kolay anlaşılacaktır. Acının ya da duygusal yaşamdaki heyecanların trajik izlenimlere nasıl dönüştüğünü bilmediğimiz veya çok az bir bölümünü bildiğimiz için, bir şairin eseri hakkında Attikalı seyircinin yorumunu yoklayacak bir ölçütümüz yok. Biz Yunan tragedyasını değerlendirme konusunda yetkin değiliz çünkü en iyi tarafı ile ilgili asıl başarısı bir öğeye, bizim için kaybolup gitmiş müziğe dayanır. Antik tiyatrodaki müziğin yeri konusunda, Gluck'un *Alceste* başlıklı yapıtının meşhur giriş bölümünde gereklilik olarak ele aldığı şey tamamıyla geçerlidir. Ona göre müzik şiiri desteklemeli, duyguların ifadesini, durumların uyandırdığı ilgiyi, olayı kesintiye uğratmadan veya gereksiz süslemelerle bozmadan güçlendirmeli. Hatasız ve kompozisyonu düzgün bir resim için, figürlerin ana hatlarını bozmadan canlandırmaya

yarayan renklerin canlılığı, gölge ve ışığın başarılı karışımı neyse, şiir için de müzik o olmalı. Kısacası müzik amaca ulaşmak için araç olarak kullanılmıştır: Görevi, tanrının ve kahramanın acısını seyirciler arasında güçlü merhamet duygusuna dönüştürmektir. Sözün de görevi aynıdır zaten ama bu onun için çok zordur ve bu ödevi ancak dolaylı olarak yapabilir. Söz önce düşünce dünyasını ancak ondan sonra duyguları etkiler, eğer yol uzunsa genelde amacına ulaşamaz. Oysa müzik her yerde anlaşılan, herkesin bildiği gerçek dil olarak, doğrudan kalbe seslenir.

Elbette şimdi de Yunan müziği ile ilgili görüşlerin yayıldığı görülüyor, sanki o herkesin anladığı bir dil değilmiş de daha çok bilimsel yolla bulunmuş, ses bilimi öğretilerinden soyutlanmış, bize tamamen yabancı bir ses dünyasıymış gibi. Bazı yerlerde, örneğin Yunan müziğinde üçlü majörün, bozuk bir tını olarak hissedildiğine dair yanlış bir inanç besleniyor. Böylesi görüşlerden tümüyle uzak durmalı ve Yunan müziğinin duygularımıza Ortaçağ müziğinden çok daha yakın olduğunu unutmamalıyız. Eski kompozisyonlardan geriye kalanlar, ritmik açıdan çarpıcı bölümleriyle, tamamen halk şarkılarımızı anımsatır: halk şarkısından ise tüm antik şiir sanatı ve müzik türemiştir. Gerçi tamamen enstrümantal olan müzik de var: ama bunda sadece virtüözlük ağır basar. Gerçek Yunanlıda, bu tür, her zaman garip duygular uyandırır, kendine yabancı Asya'dan alınmış bir şey gibi. Aslında Yunan müziği tamamen vokal müziğidir: söz ve ses dilinin doğal bağı henüz kopmamıştır. Bu öyle bir noktaya varmıştır ki şair şarkısına bir de beste yapmak zorunda kalmıştır. Yunanlılar bir şarkıyı melodisi sayesinde öğrenirlerdi: ama dinlerken de söz ve sesi en içten bir-olma şeklinde duyumsarlardı. Modern sanatın kaba etkileri altındaki bizler, sanatları birbirinden ayrı tutan bir görüşle yetiştik, metin ve müziğin zevkini birlikte çıkaracak durumda değiliz. Ayrı ayrı zevkine varmaya alışmışız, metinden okunurken –bu yüzden biz, bir şiir okurken, karşımızda oynanan oyunu seyfederken librettoyu istediğinizde, yorumlarımıza güvenmiyoruz– müzikten de dinlerken zevk alıyoruz. En saçma metni bile, eğer müzik güzelse katlanılır buluyoruz: Bu bir Yunanlı için herhalde tümüyle barbarlık sayılırdı.

Şiir ve müzik arasında vurgulanan bu akrabalıktan başka, antik müziğin iki tipik yönü daha vardır, sadeliği yani armoni yönünden yoksul oluşu, ritmik ifade araçları açısından ise zengin oluşu. Koronun şarkısını solo şarkıdan ayıran şeyin sadece seslerin sayısı olduğunu, sadece eşlik eden enstrümanlar için çok sınırlı bir çoksesliliğin yani bizim anladığımız anlamda bir arının söz konusu olduğunu daha önce söyledim. Öncelikli şart, söylenen şarkının içeriğinin anlaşılmasıydı. Eğer insan Pindaros veya Aiskhylos'un gözü pek mecazları ve düşünce sıçramaları olan koro şarkısını gerçekten anlamışsa; bu, şaşırtıcı bir icra sanatı ve aynı zamanda müzikal olarak oldukça tipik bir vurgu ve ritim ortaya koymuş demektir. Diğer yandan dış görünümle ilgili ifade aracı olarak dans hareketi, metinle çok sıkı bir paralellik içinde ilerleyen müzikal-ritmik tekrarlara dayalı kurgu bakımından destekleyiciydi, yani dans sanatı bakımından. Seyircilerin karşısında orkestranın geniş zemininde arabesk süsleme gibi görünen koristlerin gelişiminde insan neredeyse gözle görülebilen müziği hissediyordu. Müzik edebiyatın etkisini yükseltirken, dans sanatı da müziği yorumluyordu. Böylelikle şair ve bestecinin yaptığı işe aynı zamanda üretken bir bale ustası olmak da ekleniyordu.

Tiyatroda müziğin sınırları üzerine burada bir söz daha söylenebilir. Antik müzikli oyunun hassas konusu olarak, bu sınırların daha derin anlamına, eğer bozulma süreci bu sınırlarda başlıyorsa, bugün uzun uzun değinilmemeli çünkü ben antik tragedyanın çöküşü ve bununla ilgili konu hakkında bir sonraki konferansında konuşmayı düşünüyorum. Burada sadece şu gerçek yeterli olur sanıyorum: Yazılan her şiir şarkı olamazdı, bu arada bizim müzikli oyunlarımızda olduğu gibi, enstrümantal müzik eşliğinde sohbet de edilirdi. Ama biz bu konuşmayı her zaman tam bir şarkı olarak düşünmemeliyiz, şöyle ki şarkının kendine özgü gürültülü tonu, müzikli oyunla bir çelişki uyandırmaz; dilde de daha çok müziğin baskın etkisi hâkimdir. Katolik kilisesinde İsa'nın yaşam öykülerinin, havarilerin mektuplarının, bazı duaların okunduğu ders havasındaki ses tonu diye bilinen bu şarkı tonunun bir tür benzerini tanıyorsunuzdur. "Okuyan rahip imla işaretlerinde ve cümle sonlarında ses tonunda bazı değişikliklere gider, böylelikle sunumun kolay anlaşılması sağlanır, aynı za-

manda da tekdüzelik önlenir. Ama kutsal eylemin önemli anlarında ruhaninin sesi yükselir, paternoster, ayin başlangıcındaki sözler, dua, yüksek sesle söylenen şarkıya dönüşür.” Kudas ayinin ritüelindeki birçok şey, genelde Yunanlıların müzikli oyununu anımsatır, aradaki fark Yunanistan’da her şeyin çok daha aydınlık, güneşli, tümüyle daha güzel olduğuydu, bir de fazla ruhani olmaması ve Hristiyan kilisesinin sonu gelmeyen gizemli sembollerine sahip olmamasıydı.

Bu sözlerimle, çok saygıdeğer dinleyiciler, konuşmamın sonuna geldim. Az önce antik dönemin müzikli oyununu, pentatlona, pentatlon yarışçılarına benzettim. Bir başka metafor, tüm antik dönem sanatı için böyle bir müzikli oyun yarışçısının önemini bizim için anlaşılır kılabilir. Antik dönem giysilerinin geçmişi açısından Aiskhylos’un inanılmaz bir önemi vardır, onun karşısında Yunanlılar giysileriyle barbarlık örneği olup, serbest piliyi bilmezken, bu konuda o, asıl kostümün serbest pilili, zarif, görkemli ve güzel olmasını yaygınlaştırmıştır. Yunanlıların müzikli oyunu tüm antik sanat için serbest pili düzeni anlamına gelir: özgür olmayan her şey, tek tek sanatların izole olmuş her şeyi, onun sayesinde aşılmıştır: onun ortak kurban törenlerinde güzellik ve aynı zamanda cesaret ilahileri okunur. Bağlılık ve buna rağmen zarafet, çok yönlülük ve buna rağmen birlik, sanat dallarının çok sayıda üretimi ve buna rağmen bir sanat eseri – işte antik dönemin müzikli oyunu budur. Bu konuyu inceleyen kişiye, günümüz sanat reformcusunun ideali anımsatılırsa, o kişinin, geleceğin bu sanat yapıtının tamamıyla parlak olmaktan çok aldatıcı bir rüya olduğunu hemen söylemesi gerekir: Bizim gelecekte beklediğimiz şey, geçmişte gerçekleşmişti – iki bin yıldan daha fazla geride kalmış bir geçmişte.

İKİNCİ KONFERANS

SOKRATES VE TRAGEDYA

Yunan tragedyası antik dönemdeki tüm kardeş sanat türlerinden farklı bir şekilde kaybolup gitmiştir: Hepsi en güzel şekilde rahmetli olurken, onun sonu trajik olmuştur. İdeal anlamda doğal bir duruma uygun olan, güzel nesillerle krize girmeden yaşama veda etmekse, o zaman antik sanat türlerinin sonu, böyle ideal bir dünyayı karşımıza çıkarır; onların güzel çocukları çoktan tüm güçleri ile yerlerini alırken, onlar bu dünyadan ayrırlıp sonsuzluğa karışmışlardır. Oysa Yunanlıların müzikli oyununun ölümü ile her yerde derinden hissedilen büyük bir boşluk oluşmuştur; şiirin bile yok olup gittiği söylenmiş, önceki ustaların kırıntılarından adamakıllı karınlarını doyursunlar diye, körelmiş, zayıf düşmüş, yaratıcılıktan uzak şairlere, şaka olarak Hades'e gitmeleri söylenmiştir. Aristophanes'in dediği gibi, nasıl ki birinin canı aniden şiddetle lahana turşusu çekerse, ölen önemli kişilerden sonuncusuna karşı, içten gelen ateşli bir özlem hissedilmiştir. Ama tragedya alanında, öncüsüne ve ustasına saygı duyan yeni bir tür gerçekten ortaya çıktığında, onun annesinin özelliklerini, özellikle de annenin uzun süren can çekişme sırasında gösterdiği özellikleri taşıdığı dehşetle fark edilmiştir. Tragedyanın bu can çekişmesinin adı Euripides'tir, daha sonra ortaya çıkan bu sanat türü, çağdaş "Attika Komedyası" diye bilinir. Bununla tragedyanın yozlaşmış biçimi varlığını sürdürmüştür, çok zor ve ağır gerçekleşen ölüme anıt olsun diye. -

Euripides'in, çağdaş "Attika Komedyası" şairleri arasında olağanüstü yüceltildiği bilinir. İsim yapmışlar arasında yer alan Philemon, Euripides'i yeraltı dünyasında görebilmek uğruna, kendini astırabileceğini söylemiştir: keşke o, rahmetlinin hâlâ aramız-

da ve aklının başında olduğundan emin olabilseydi. Euripides'in Menandros ve Philemon ile ortak yanının ne olduğu, onların Euripides'i hangi konuda örnek aldıkları, çok kısa bir biçimde, onların seyirciyi sahneye çıkardığı şeklinde özetlenebilir. Euripides'ten önce, kökenleri antik tragedyanın tanrılarına veya yarı-tanrılarına dayandığı 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. Eskiden önemli ve cesur özellikleri yansıtan ayna, daha gerçekçi, dolayısıyla da daha sıradan olmuştur. Gösterişli kostüm adeta incelmış, maske yarım maskeye dönüşmüştür: günlük yaşamın kuralları açıkça gözler önüne serilmiştir. Gerçek ve tipik Helen imajıyla Odysseus figürü, Aiskhylos tarafından mükemmel, kurnaz ve soylu Prometheus karakterine yüceltilmiştir: çağdaş şairlerin elinde o, uysal ve sevimli kul durumuna sokulmuştur, tıpkı oyunun başından sonuna genelde cesur entrikacı olarak ilgi odağı olması gibi. Euripides, Aristophanes'in "Kurbağalar"ında, trajik sanatın su kücü sayesinde zayıflatılmasını ve ağırlığının azaltılmasını, olumlu bir adım olarak değerlendirmiştir, bu öncelikle kahramanlık figürleri için geçerlidir: seyirci esas olarak Euripides'in sahnesinde kendi benzerini görmüş ve dinlemiştir, hem de konuşma sanatının muhteşem giysisine bürünmüş halde. Mükemmellik söze sığınmış, düşünceden uçup gitmiştir. Fakat tam da bu noktada Euripides'in getirdiği yeniliğin parlak ve göze çarpan tarafına değinelim: halk onunla konuşmayı öğrenmiştir; Aiskhylos'la yarışında bu konuda kendi kendisiyle övünür: şimdi onun sayesinde biliniyor

layıkıyla işe başlamak,

satır satır ölçmek,

fark etmek, düşünmek, görmek, anlamak, kurnazlık yapmak,

sevmek, sessizce yaklaşmak

kuşkulananmak, yalan söylemek, düşünüp taşınmak.

Euripides'e kadar günlük yaşamın sahnede uygun bir dille nasıl anlatılacağı bilinmezken, onun sayesinde yeni komedyanın dili

çözülmüştür. Euripides'in tüm politik ümitlerini bağladığı orta sınıf, şimdi söz sahibi olmuştur, oysa o zamana kadar tragedyada yarı-tanrı, eski komedyada sarhoş Satyr ya da yarı-tanrı dil ustasıydı.

“İçinde yaşadığımız ve çalıştığımız evimi anlattım
Ve eleştiriye maruz kaldım, herkes uzman kesildiğinden,
Benim sanatım hakkında konuştu.”

Hatta kendisini şöyle takdir ediyor,

“sanatla ilgili kavramları ve düşünceleri ödünç alıp,
yalnız başına
böylesi bir bilgelik ortamında
kendime ait kıldın: öyle ki, burada
şimdi herkes felsefe yapıyor, ev bark, bağ bahçe,
eskiden olmadığı kadar akıllıca anlatıldı:
Niçin? Neden? Kim? Nerede? Nasıl? Ne?
Bu nereden geldi, bunu elimden kim aldı?”

Böyle hazırlanmış ve aydınlanmış kitleydi yeni komedyayı doğuran, muzip şakalardan duyulan büyük sevinçle sahneye koyulan o satranç oyunu. Euripides bu yeni komedyanın adeta koro şefi olmuştur. Yalnız bu sefer dinleyici korosunun iyice çalıştırılması gerekmiştir. Onlar Euripides tonunda şarkı söyleyebildikleri anda, borçlu genç erkeklerin, kayıtsız iyi huylu yaşlıların, Kotzebue'ninkilere benzer fahişelerin, Prometheus tarzındaki kulların tiyatrosu başlamıştır. Euripides ise koro şefi olarak devamlı takdir toplamıştır; tragedya şairlerinin tragedya gibi ölmüş oldukları bilinmeseydi, ondan daha fazla şey öğrenmek için, insan ölümü bile göze alırdı. Helen, ölümsüzlüğüne inancına onunla son vermiştir, sadece mükemmel geçmişine duyduğu inancına değil, mükemmel bir geleceğe duyduğu inancına da. Herkesçe bilinen mezar yazıtı "ihtiyarlığında kayıtsız ve huysuz" sözü ihtiyar Helen dünyası için de geçerlidir. An ve espri onun en yüce değerleridir; beşinci sınıf olan köle sınıfı, fikir düzeyinde de olsa, şimdi iktidara gelir.

Geçmişe bu tarz bir bakış açısıyla, sözde halkı baştan çıkaran kişi olarak, Euripides'e karşı taraflı ama ateşli suçlamalarda bu-

lunma yanlısına düşülebilir, Aiskhylos'un sözleriyle bitirecek olursak: "Ondan kaynaklanmayan felaket var mı?" Fakat ondan kaynaklanan kötü etkileri bir yana bırakırsak, her zaman için geçerli olabilecek saptama şudur, Euripides çok değerli bilgisini ve vicdanını ortaya koymuş, bütün yaşamını çok önemli bir biçimde bir ideale adamıştır. Varolduğuna inandığı korkunç bir kötülüğe karşı mücadele ederek ve birey olarak yeteneğinin ve yaşamının gücüyle buna karşı koyarak, antik Marathon döneminin kahramanlık ruhu bir kez daha onda kendini ortaya koyar. Yarı-tanrının Euripides yüzünden tragedyadan sürgün edilmesinden sonra, Euripides'in kişiliğinde, şair yarı-tanrı olmuştur. Varolduğuna inandığı ve kahramanca mücadele ettiği o korkunç felaket, müzikli oyunun çöküşüydü. Peki, Euripides müzikli oyunun çöküşünün farkına nerede varmıştı? Kendinden yaşça büyük olan çağdaşları Aiskhylos ve Sophokles'in tragedyasında. Bu çok şaşırtıcı. Yanılmış olmaz mı? Aiskhylos'a ve Sophokles'e haksızlık etmiş olmaz mı? Özellikle onun sözde çöküş tepkisi, sonun başlangıcını hazırlamış olamaz mı? Tüm bu soruların şu an için bilincindeyiz.

Euripides yalnız bir düşünürdü, asık yüzlü, tuhaf bir adam olarak kuşku uyandırdığı o zamanki egemen kitlenin beğenisinden uzaktı. Kitle gibi talih de ondan yana değildi: o zamanın bir tragedya yazarı için şans kapılarını açan kitle olduğundan, niçin yaşarken, zar zor sadece trajik bir zaferin onurunu elde ettiği anlaşıyor. Yetenekli şairin, genel eğilime bu kadar karşı olmasını sağlayan neydi? Aiskhylos ve Sophokles gibi adamların gittiği ve halkın ilgisinin güneşiyle aydınlanan yoldan onu ne saptırmıştı? Tek bir şey, müzikli oyunun çöküşüne duyduğu inanç. Bu inancı o, tiyatronun seyirci koltuklarında otururken edinmişti. Uzun zaman tragedya ile Atina seyircisi arasında hangi uçurumun açıldığını ince ince gözlemledi. Şair için çok değerli ve çok zor olan şey, seyirci tarafından öyle olmaktan çok, sıradan bir şey gibi algılanıyordu. Şairin hiç ön plana çıkarmadığı bazı rastlantılar, kitle üzerinde beklenmedik etkiler yapıyordu. Şairin amacı ve yapmak istediği etki arasındaki bu uyumsuzluk hakkında düşününce, yavaş yavaş "her şeyin anlaşılabilmesi için, her şey akla uygun olmalı" şeklinde temel bir ilke edinmiş bir sanat biçimine yaklaştı. Şimdi her bir konu, bu akılcı estetiğin yargıcı karşısına çıktı, ön

planda mitos, arkasından ana karakterler, dramaturgi kurgusu, koro müziği, sonuncu olarak da en önemlisi dil. Sophokles tragedyası ile karşılaştırılınca, Euripides'te oldukça sık, şairlik yönünden zafiyet ve gerileme olarak hissedeceğimiz şey, enerjik ve eleştirel sürecin, cesur akılcılığın sonucudur. Eleştirmenin nasıl şair olabileceğine dair bir örnek şimdi elimizde olsa denilebilir. Yalnız buradaki "eleştirmen" sözcüğüyle, bizim bugünkü seyircimize sanat konusunda hiç söz hakkı tanımayan, o hastalıklı ve ukala varlıkların etkisinde kalınmamalı. İşte Euripides bunu, eleştirdiği şairlerden daha iyi yapmaya çalıştı: onun gibi gerçeği sözün arkasına koyamayan kişinin, açıkça eleştiri yapmaya pek fazla hakkı yoktur. Bu bakış açısını Euripides tiyatrosunun tüm farklı yönlerinde gösterme gereği varsa bile, ben burada üretken eleştiriye sadece bir örnek vermek istiyorum veya verebilirim. Euripides'teki prolog kadar bizim sahne tekniğimize ters düşen bir şey yoktur. Tek başına sahneye çıkan kişi, Tanrı ya da kahraman, oyunun başında, kim olduğunu, konunun ne olduğunu, o ana kadar neler olduğunu, hatta oyunun akışında neler olacağını anlatır, modern tiyatro yazarı için bu gerilim efektinden kasıtlı bir vazgeçiş olarak değerlendirebilir. Olmuş ve olacak her şey biliniyordur, oyunun sonunu kim bekler? Euripides tamamen farklı düşüncedeydi. Ona göre antik tragedyanın başarısı, asla gerilime, şimdi olacakların heyecan uyandıran belirsizliğine dayanmaz, daha çok Dionysosça dithyrambos'un müzikal temel karakterinin yeniden tınısının duyulduğu, büyük ve geniş yapıdaki heyecanlı sahneler üzerine kurulurdu. Böyle sahnelerin zevkini büyük ölçüde zorlaştıran, eksik bir öge, olayın öncesine ilişkin dokudaki boşluktur; dinleyici, şu ya da bu kişi, şu ya da bu olay ne anlama geliyor diye aklında tutmak zorunda olduğu sürece, onun ana figürlerin çektiklerine ve yaptıklarına tamamen yoğunlaşması, trajik anlamda acıyı paylaşması olanaksız hale gelir. Aiskhylos ve Sophokles tragedyasında bu genelde ustaca başarılıdır, ilk sahnelerde sanki rastlantıymış gibi anlamayı kolaylaştıracak tüm ipuçları, seyircinin eline verilmiştir; bu özellikte, gerekli ve kalıplaşmış olanı adeta maskeleyen soylu sanatçılık kendini gösterir. İlk sahneler sırasında seyircinin zaten daha önceden neler yaşadığını düşünmek gibi bir huzursuzluk taşıdığını, seyirci açısından önsözdeki şairane güzelliğin kaybolduğunu Euripi-

des yine de belirttiği inancındaydı. Bu nedenle program diye bir prolog yazar ve onu güvenilir bir kişiye, bir tanrıya okutur. Prolog sayesinde kendi biçimlendirdiği mitos hakkındaki kuşkuyu ortadan kaldırılabildiği için, şimdi o mitosu da daha özgürce biçimlendirebilmiştir. Dramaturgi açısından sağladığı avantajın tatmin duygusuyla Euripides, Aristophanes'in *Kurbağalar*'ında Aiskhylos'a suçlamalarda bulunur:

“Hemen senin proloğundan bahsedeceğim
böylelikle tragedyanın ilk bölümünün
eleştirisini ona yapmak için, o büyük dahiye!
Olaydan bahsederken, onun kafası karmakarışık.”

Prolog için geçerli olan şey, çok kötü bir üne sahip deus ex machina* için de geçerlidir: nasıl ki prolog geçmişte yaşananları ortaya koyarsa, o da geleceğin programını yapar. Bu epik tanıtma bölümü ve dışarıya bakış arasında, dramatik-lirik gerçeklik ve şimdi yatar.

Euripides, bilinçli bir estetik izleyen ilk oyun yazarıdır. Bile-rek en çok anlaşılanı arar: Kahramanları, konuştukları gibi gerçektir. Ama Aiskhylos ve Sophokles'in karakterleri, sözlerine oranla çok daha derin ve dolu olmalarına karşın, onun karakterleri kendilerini tümüyle ifade ederler: aslında sadece kendileriyle ilgili olarak dilleri tutuktur. Euripides, figürlerini aynı zamanda analiz ederek oluşturur: Yaptığı analiz sayesinde onların içinde gizli saklı hiçbir şey kalmaz. Sophokles, Aiskhylos için “o doğru yapıyor ama bilinçsizce” dediğinde, Euripides'in onun için söyleyeceği şu olurdu herhalde: O bilinçsiz olduğu için yanlış yapıyor. Aiskhylos'la karşılaştırılınca Sophokles'in daha çok şey bilmesi ve onun bundan gurur duyması, teknik beceri alanının dışında bir şeydi; Euripides hariç antik dönemin hiçbir şairi, yapabileceği her şeyi estetik tezlerle temsil edecek durumda değildi. “Çünkü kavram, bilinç, kuram gibi sözcüklerin henüz daha ifade edilmemiş olması ve çırağın ustadan öğreneceği her şeyin tek-nikle alakalı olması, Yunan sanatının tüm gelişiminin olağanüs-tü yanıdır. Örneğin az düşünüp, kötü konuşup, kötü yazmasıyla,

* Deus ex machina: Beklenmedik kurtarıcı demektir; antik Yunan tiyatrosunda Tanrının sahneye bir mekanizma ile indirilmesi. (Çev. n.)

asıl sanatçı bilgeliğinin bilincine varmamış olmasıyla Thorwaldsen'in antik görünümü vermesi böyle bir şey.

Oysa Euripides'te modern sanatçıya özgü az da olsa bir pırıltı vardır: Onun bütünüyle Yunanlılara benzemeyen sanatçı kişiliği en özlü bir biçimde Sokratesçilik kavramı ile ifade edilebilir. Sokrates'in "her şeyin iyi olması için bilinçli olması gerekir" sözüne paralel olarak Euripides "her şeyin güzel olması için bilinçli olması gerekir" demiştir. Euripides, Sokrates akılcılığının temsilcisi bir şairdir.

Antik Yunan çağında her iki ismin, Sokrates ve Euripides'in, birbirine ait olduğu duygusu vardı. Atina'da Sokrates'in Euripides'e şiir yazarken yardım ettiği düşüncesi çok yaygındı: bundan da hassas kulakların Euripides tragedyasında Sokratesçiliği nasıl duyumsadığını çıkarabiliriz. "Güzel antik" çağ tutkunları, Sokrates ve Euripides isimlerini bir çırpıda halka zarar veren kişiler olarak nitelemeyi alışkanlık haline getirmişlerdi. Bize kadar aktarılan diğer bir şey de Sokrates'in tiyatroya gitmekten kaçındığı, ama eğer Euripides'in yeni bir oyunu sahneleniyorsa, seyircilerin arasında yerini aldığıydı. Derin anlamıyla bu iki isim, Sokrates'in tüm dünya görüşünde çok belirleyici rolü olan ünlü Delphoi kehanetinde yan yana gelir. Sokrates'in insanlar arasında en bilge olduğunu söyleyen Delphoi Tanrısının sözü, aynı zamanda Euripides'in bilgelik yarışında ikinciliğe layık olduğu yargısını da içeriyordu.

Sokrates'in tanrının sözüne önce kuşkuyla yaklaştığı bilinir. Onun haklı olup olmadığını görmek için, kendinden daha bilge birini bulup bulamayacağını anlamak üzere devlet adamları, hatipler, şairler ve sanatçılar arasında dolaşmaya başlar. Her yerde tanrının sözünün doğrulandığını görür: Yaşadığı dönemdeki en meşhur adamların kendilerini bir şey zannettiklerini görür, onların yaptıkları işle ilgili olarak doğru bir bilinç taşımadıklarını, aksine içgüdüsel davrandıklarını anlar. "Yalnızca içgüdüsel" sözü Sokratesçiliğin sloganıdır. Akılcılık, Sokrates'in bu yaşamla ilgili tercihten daha nahif bir biçimde kendini göstermemiştir hiç. Sorunun tam olarak doğru ifade edilip edilmediğinden asla kuşku duymamıştır. "Bilgelik bilgiyle oluşur;" ve "söze dökülemeyen ve başkasına inandırıcı gelmeyen hiçbir şey bilinmez." Bu Sokrates'in sıra dışı misyonunun ilkesi sayılırdı, hiç kimse bu ilkeyi

Sokrates'e karşı kullanacak durumda olmadığı için, üstlendiği misyon etrafında kapkara bir öfke bulutu oluşturacaktı: keşke insanlar hiç sahip olmadıkları bir şeye ihtiyaç hissetselerdi, Sokrates'in hitabette, konuşma sanatında sahip olduğu üstünlüğe. Sonsuzluk ölçüsünde derine dalmış Germen bilinciyle bakınca, Sokratesçilik insana tamamen yanlış bir dünyaymış gibi gelir; fakat o zamanın şairlerine ve sanatçılarına Sokrates'in en azından çok sıkıcı ve komik geldiği düşünülebilir, özellikle de kendisinin kısır tartışma sanatı ve tekniğinde, tanrısal bir misyonun ciddiyet ve saygınlığının söz konusu olduğunu ileri sürdüğünde. Mantık fanatikleri, yabancıları gibi katlanılmazdır. Ve şimdi böylesine tek taraflı aklın arkasında, güçlü bir irade, görünüm olarak inanılmaz çekici bir çirkinliğe sahip cesur bir karakterin çok özel önüne geçilmez gücünü hayal edin: Euripides gibi böyle bir yeteneğin bile, kendi düşüncesinin ciddiyeti ve derinliği konusunda, daha da kaçınılmaz biçimde, bilinçli ve sanatsal bir yaratının zorlu bir çizgisine düşeceği anlaşılabacaktır. Euripides'in gördüğüne inandığı gibi, tragedyanın çöküşü, sahnede Sokratesçi bir fantasmagoriydi: hiç kimse antik dönemin sanat tekniği ile ilgili bilgeliği, düşünceye ve söze dökemediğinden, Sokrates ve onunla birlikte akli çelinmiş Euripides bu bilgeliği yadsıyordu. Kesin olarak bilinmeyen bu "bilgeliğin" karşısına Euripides, Sokrates'in sanat yapısını koymuştu, gerçi hâlâ ortama egemen sanat yapısı ile ilgili çok sayıda uyum kılıfı altında. Bir sonraki nesil, kılıfın ve özün ne olduğunu doğru olarak gördü: birincisini attı ve sahne oyunu tarzındaki satranç, yeni entrika oyunu, sanatsal Sokratesçiliğin meyvesi olarak açığa çıktı.

Sokratesçilik içgüdüyü küçümser, dolayısıyla sanatı da. Bilgeliği, tamamen kendine özgü olduğu alanda yadsır. Sokrates bile, tek bir durumda içgüdüsel bilgeliğin gücünü kabul etmiştir, hem de çok tipik bir şekilde. Sokrates aklının kuşkuya kapıldığı özel durumlarda kendini muhteşem ifade eden daymonik ses* sayesinde sağlam bir destek elde etmiştir. Bu ses duyulduğunda, her zaman uyarır. Bilinçsiz bilgelik, bilinçli olanın karşısına zaman zaman engelleyici olarak çıkmak için, bu tamamen sıra dışı

* Daymonik ses: Özgün metinde "dämonische Stimme" ifadesi için kullanılmıştır. Tanrısal ya da mistik niteliğe sahip bu ses, Sokrates'e yol gösteren bir sestir. Bu nedenle Sokrates'ten "Daymon Sokrates" diye de söz edilir. (Çev. n.)

insanda sesini yükseltir. Sokrates'in gerçekten yanlış ve ters dönmüş bir dünyaya ait olması burada da kendini ortaya koyar. Tüm üretken insanlarda işte bu bilinçsiz olan şey, bilinç eleştirel ve uyarıcı bir tutum sergilerken, yaratıcı ve olumludur. Onda içgüdü eleştirmene, bilinç yaratıcıya dönüşür.

Sokrates'in içgüdüsel olanı küçümsemesini, Euripides'ten başka ikinci bir dahî daha sanatta reform düzeyine çıkarmıştır, hem de daha radikal bir reform düzeyine. Bu konuda tanrısal Platon da Sokratesçiliğin kurbanı olmuştur: Şimdiye kadarki sanatta, sadece hayallerin taklidini gören Platon "yüce ve büyük övgüler almış" tragedyayı -kendisi böyle diyor- sadece hoş olanı, duyarlı insanı pohpohlayan, hoş olmayanı değil ama gerekli olanı anlatmaya çalışan, gönül okşayan sanatlar arasında sayıyordu. Bundan hareketle trajik sanatı çok kasıtlı olarak süsleme ve sofra sanatı ile birlikte aynı listeye alır. Ona göre ölçülü kişilik, böylesine çeşitli ve renkli bir sanattan hoşlanmaz, bu, duyarlı ve hassas biri için tehlikeli bir bomba sayılır: Tragedya şairlerinin mükemmel devletten sürgünü için yeterli bir sebep. Ona göre sanatçılar, süt anneler, temizlikçi kadınlar, berberler ve pastacılarla birlikte devlet mekanizmasının gereksiz uzantılarıdır. Sanatın kasıtlı olarak kaba ve katı eleştirisinin Platon'da patolojik bir yönü vardır: öfkeyle dile getirilmiş bu fikirle bizzat kendine zarar vermiş, derin sanatçı kişiliğini Sokratesçilik adına zedelemiş olan Platon, bu ağır eleştirinin sertliğiyle kişiliğinin en derin yarasının henüz kapanmadığını ortaya koyar. Şairin gerçek ve yaratıcı yeteneğine Platon -çünkü ona göre bu nesnelerin özüne inen bilinçli bir mantık değildir- çok genel bir biçimde sadece ironik olarak yaklaşır ve astrologlara, falcıların yeteneğine de aynı değeri verir. Ona göre şair, coşkuya kapılmadan ve artık mantığını kullanamayacak kadar kendini kaybetmeden önce yazamaz. Bu "mantıksız" sanatçıyı Platon, gerçek sanatçı imgesinin, felsefî sanatçının karşısına koyar ve bizzat kendisinin bu ideale ulaşmış tek kişi olduğunu, mükemmel devletteki diyaloglarının okunabileceğini açıkça söyler. Platon'un sanat yapısı Diyalog'un özü, var olan tüm biçimlerin ve üslupların karışımıyla ortaya çıkmış biçimsizlik ve üslupsuzluktur. Öncelikle yeni sanat eserinde bunun eleştirilmemesi gerekir, Platon'un görüşüne göre eskilerin temel za-fiyeti budur: Bir hayalin taklidi olmamalıdır, yani sıradan düşün-

ceye göre: Platon'un Diyalog'una göre, taklit edilebilir doğal gerçek yoktur. Böylece o, standart üslup açısından dilsel biçimin önceki katı yarasını bozduğu gibi, tüm yazın türleri arasında, nesir ve nazım, öykü, şiir, tiyatro oyunu arasında, kararsız kalır. Sokratesçilik lirik yazarlar arasında daha çok saptırılmıştır: çok renkli bir üslup içinde, düzyazı ve şiir formları arasında gidip gelirken Sokrates'in adeta Silenos'a benzer fiziksel görünümünü, yengeç gözleri, iri dudakları, şiş göbeği ile yansıtmayı denerler.

Sokratesçiliğin burada sadece değinilen sanattan uzak ve çok derinlere inen etkileri bakımından, koroya şu şarkıyı söyletirken Aristophanes'e kim hak vermez:

“İyi olan, birinin Sokrates'in yanında
oturmaktan ve konuşmaktan hoşlanınmamasıdır,
güzel sanatları lanetlememesi
ve tragedyanın en yüce yanını
küçümseyerek görmezden gelmesidir!
Gereksiz budalalık ise,
yapmacık boş konuşmalarla
ve soyut düşüncelere dalmakla
lüzumsuz bir işle ilgilenmektir!”

Oysa Sokrates'e karşı söylenebilecek en önemli şeyi, ona bir rüya söylemiştir. Hapishanede arkadaşlarına anlattığına göre, ona hep aynı şeyi söyleyen aynı rüyayı sık sık görüyormuş: “Sokrates müzikle uğraş!” Oysa Sokrates son gününe kadar kendi fel-sefesinin en değerli müzik olduğu fikriyle huzur bulmuştur. Nihayet hapishanede vicdanını tamamen rahatlatmak için “sıradan” müzikle uğraşmaya hazır olduğunu söylemiştir. Bildiği birkaç düzyazı fablı gerçekten şiir formunda yazmış ama onun bu deneme sayesinde Müzlerle barıştığını sanmıyorum doğrusu.

Helenlerin bir yönü olan Apollonca netlik, Sokrates'te herhangi yabancı bir şeyle karışmaksızın, yine Yunanistan'da doğmuş bilim in müjdecisi ve habercisi olarak, berrak ve şeffaf bir ışık ışını gibi simleşmiştir. Oysa bilim ve sanat birbirini dışlar: bundan hareketle Sokrates'in ilk büyük çirkin Helen oluşu önemlidir; her şeyin onda sembolleşmesi gibi. O salt bilimin özünü ayırtısına kadar anlatan mantığın babasıdır: o, tüm antik sanatın ışınlarını kendinde toplamış müzikli oyunu yok eden kişidir.

Sonuncusunun şimdiye kadar yorumlandığından çok daha derin bir anlamı vardır. Sokratesçilik Sokrates'ten daha eskidir; onun sanatı çözen etkisi, çok daha önceden fark edilmiştir. Ona özgü diyalog unsuru, Sokrates'ten uzun zaman önce müzikli oyuna sızmış ve onun güzel yapısı üzerinde yıkıcı etkileri olmuştur. Müzikli oyunun çöküşünün çıkış noktası diyalogdur. Bilindiği gibi diyalogun kaynağı tragedyaya dayanmaz; ancak iki oyuncu söz konusu olduktan sonra, yani diyalog hayli geç ortaya çıkmıştır. Daha önceleri kahramanla koro şefi arasındaki karşılıklı konuşmada benzer bir durum vardı: fakat buradaki diyaloga dayalı kavga, birinin diğerinin buyruğu altına girmesi nedeniyle olanaksızdır. Ama eşit şartlardaki iki başrol oyuncusu karşı karşıya geçer geçmez, güçlü bir Helen dürtüsüne uygun olarak yarış, daha doğrusu sözlü ve tezli yarış başlar: Oysa heyecanlı diyalog, Yunan tragedyasına hep uzak kalmıştır. O güne dek sanata ve ilham perilerine düşman olduğu gerekçesiyle, dramatik sanatların gösteri mekânlarından atılan, dinleyicinin kalbindeki bu olguya, bu yarışla seslenilmiş oldu: "kötü" Eris. Oysa "iyi" Eris uzun zamandan beri bütün sanat olaylarında görevini yerine getirmiş ve tragedya konusunda yarışan üç şairi karar vermek üzere toplanmış halkın karşısına çıkarmıştır. Fakat ne zaman ki sözle tartışmanın benzeri, mahkeme salonundan çıkıp tragedyaya da girmiştir, işte o zaman müzikli oyunun etkisi ve yapısında bir çelişki ortaya çıkmıştır. O andan itibaren konuşma sanatının şakırdayan silah oyunundan duyulan büyük mutluluk karşısında, acıma duygusunun geri plana çekildiği tragedya bölümleri söz konusu oldu. Oyun kahramanı altta kalmamalıydı yani o şimdi söz sahibi başrol oyuncusu da olmak durumundaydı. Her dizede bir oyuncunun konuşmaya başladığı süreç, devam etmiş, başrol oyuncularını daha uzun konuşmaya zorlamıştır. Bütün şahıslar gittikçe öyle büyük bir zekâ, netlik ve şeffaflıkla konuşmaya başlarlar ki bizim açımızdan gerçekten Sophokles'in bir tragedyasını okurken, karmaşık bir genel yapı oluşur. Sanki bu figürlerin hepsi, trajik bir olay yüzünden değil de mantıklı bir şeyin tohumunun atılması yüzünden mahvolmuşlar gibi gelir bize. Shakespeare'in kahramanlarının nasıl farklı konuştuklarını düşünelim: Onların tüm düşüncelerinin, tahminlerinin ve vardıkları sonuçların üzerinde, bir parça müzikal güzellik ve duyarlılık boşaltıl-

miş halde durur oysa geç dönem Yunan tragedyasında, üslupta oldukça düşündürücü bir çelişki hüküm sürer, buradaki müziğin gücüdür, oradaki ise konuşmanın gücü. Diyalog, tüm oyunun kurgusu içinde önemli söz söyleninceye kadar, gittikçe güçlenerek ön plana geçer. Süreç entrika oyunuyla son bulur: Böylelikle çelişki tümüyle aşılmış olur, daha sonra yarışmacılardan biri olan müzik tamamen yok olur.

Bu arada asıl önemli olan, bu sürecin tragedyada başlarken, k o m e d y a d a son bulmasıdır. Acıma duygusunun derin kaynağından ortaya çıkan tragedya, doğası gereği kötü m s e r d i r . Ondaki yaşam çok korkutucu, insan ise çok aptaldır. Yeni estetiğin sandığı gibi tragedyanın kahramanı yazgısına karşı mücadele verirken ortaya çıkmaz, aynı şekilde sıkıntısını çektiği şey, hak ettiği şey değildir. Daha ziyade kör bir durumda ve maskeli kafasıyla kendi felaketine sürüklenir: az önce karşı karşıya geldiği korku dünyasında onu olduğu yere mıhlayan, onun ümitsiz ama soylu hali, yüreğimize batan bir diken gibi hüznü verir. Oysa konuşma, doğası gereği i y i m s e r d i r : Sebep ve sonuca inanır, dolayısıyla da suç ve ceza, erdem ve talihin zorunlu ilişkisine inanır: yaptığı hesaplar tam çıkmalıdır: soyut olarak analiz edemediği şeyi yadsır. Diyalog sürekli olarak hedefine ulaşır; her sonuç onun için şenlik, aydınlık, bilinç ve içinde yalnız başına soluk alabildiği havadır. Bu unsur tragedyaya nüfuz ettiği zaman, gece ve gündüz, müzik ve matematik arasındaki gibi bir çelişki oluşur. Davranışlarını tez ve antitezlerle savunmak zorunda olan kahraman, bizim ona acıma duygumuzu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır: çünkü sonradan başına gelecek olan felaket ancak herhangi bir yerde hata yaptığında gerçekleşir. Yanlış hesaptan doğan felaket ise, daha çok komedya motifidir. Tartışma zevki tragedyayı yozlaştırdığında, yeni komedya, kurnazlık ve hilenin kesintisiz zaferiyle ortaya çıkmıştır.

Sokrates'in bilinci ve onun, erdem ile bilginin, talih ve erdemin kaçınılmaz bağıntısına olan iyimser inancı, Euripides oyunlarının büyük bir kısmında etkisini, oyunun sonunda genelde bir evlilik sayesinde, gelecekte çok huzurlu bir yaşam ümidi doğması şeklinde gösterir. Tiyatro mekanizmasından doğan Tanrı görünür görünmez, maskenin arkasında Sokrates'in olduğunu, talih ve erdemi terazisinde dengelemeye çalıştığını anlarız. Herkes

Sokrates'in şu cümlelerini bilir, "Erdem bilgidir: Hata ancak bilgisizlikten yapılır. Erdemli olan mutlu olandır." İyimserliğin bu üç temel cümlesinde karamsar tragedyanın ölümü yatar. Euripides'ten çok önce bu fikirler tragedyanın çöküşünü hazırlamıştır. Eğer erdem bilgiyse, o zaman erdemli kahramanın hatip olması gerekir. Etik ve hiç gelişmemiş düşüncenin olağanüstü yüzeyselliği ve yetersizliğinde, etik konuşma yeteneğine sahip kahraman, ahlak bakımından sıradan ve tutucu ifadelerin habercisi olarak ortaya çıkar. Bir Antigone, bir Elektra, bir Oedipus gibi, Sophokles tragedyasının en güzel figürleri de, zaman zaman hiç katlanılamayacak kadar sıradan düşüncelere kapıldıklarından, oyun karakterlerinin hepsinin, kendilerini sözlerle gösterdiklerinden daha güzel ve mükemmel olduklarından Euripides'in bahsetmediğini söylemek cesaret ister. Bu bakış açısından yola çıkarak eski Aiskhylos tragedyası hakkındaki düşüncemiz çok daha iyi sonuç verir: bunun için Aiskhylos bilmeden de olsa yapabileceğinin en iyisini yapmıştır. Shakespeare'in dili ve karakter betimlemesinde böyle karşılaştırmalar için kesin dayanağımız var. Onda etik bir bilgelik söz konusudur, bu bilgelik karşısında Sokratesçilik yersiz ve çok bilmiş kalır.

Son konferansında, Yunanlıların müzikli oyununda müziğin sınırları hakkında, bilinçli olarak sadece birkaç şey söylemekle yetindim: Bu söylediklerimle ilintili olarak, müzikli oyunda müziğin sınırlarını, parçalanma sürecinin başladığı tehlikeli noktalar olarak tanımlarsam, bu durum anlaşılmış olur. Tragedya, iyimser diyalog ve etik yüzünden çökmüştür: Bu tam olarak şu demektir: müzikli oyun, müziğin eksikliğinden mahvolmuştur. Tragedyada devreye giren Sokratesçilik, müziğin diyalog ve monologla karışmasını engellemiştir: Aiskhylos tragedyasında bu konuda en başarılı başlangıcını yapmış olmasına rağmen. Diğer yandan tragedyada gittikçe azaltılan, gittikçe daha dar sınırlar içine sokulan müzik, artık kendisini ait olduğu yerde hissetmemiş, aksine tragedya dışında bağımsız bir sanat olarak daha özgür ve cesur bir gelişim izlemiştir. Bir ruhtan öğle yemeğinde görünmesini istemek komiktir. Bu kadar gizem dolu, ciddiyet ve hayranlık uyandıran Müz'den, tragedya müziğinin Müz'ü gibi, mahkemede, söz düellolarında verilen molalarda şarkı söylemesini istemek komiktir. Bu komiklik duygusu içinde tragedyada müzik

susmuştur, adeta görülmemiş bir biçimde kutsanmışlığının ihlal edilmesi karşısında dehşete kapılmıştır; gittikçe daha seyrek sesi-
ni yükseltme cesaretini göstermiştir, sonunda şaşkına dönmüş,
konuyla ilgisiz şarkılar söylemeye başlamış, utanıp tiyatro
mekânlarından tamamen kaçıp gitmiştir. Çok açık konuşursak,
Yunanlıların müzikli oyununun en parlak ve zengin dönemi,
Aiskhylos'un Sophokles'in etkisinde kalmadan önceki ilk önem-
li dönemidir: Sophokles'le çöküş yavaş yavaş başlamıştır, ta ki so-
nunda Euripides, Aiskhylos tragedyasına karşı gösterdiği bilinçli
tepkiyle, sonu çok hızlı bir biçimde hazırlayınca kadar.

Bu düşünce şimdilerde yaygınlaşan estetik görüşe karşı durur:
buna, hiçbir dahinin olamayacağı kadar Aiskhylos'un ruh ikizi
olan Aristophanes'in önemli bir belgesi ile gerçekten karşı çıkıla-
bilir. Ama benzer şeyler, ancak benzeri tarafından teşhis edilir.

Sonuç olarak tek bir soru. Müzikli oyun gerçekten öldü mü,
sonsuzla kadar canlanmaz mı? Germen, gerçekten ortadan kay-
bolan geçmişin bu sanat eserinin yerine, sanki Herkül'ün yanına
maymun koymaya çalışmak gibi, "büyük operadan" başka bir
şey koyamaz mı? Sanatımızın en ciddi sorusu budur: Ve Germen
olarak bu sorunun ciddiyetini kim [+ + +]

DIONYSOS'UN DÜNYA GÖRÜŞÜ

1.

Dünya görüşlerinin gizil öğretisini tanrılarıyla ifade eden ve bunu aynı zamanda gizli tutan Yunanlılar kendilerinin sanatına çifte kaynak olarak iki tanrı çıkarmışlardır, Apollon ve Dionysos. Bu isimler sanat alanında, genelde rekabet halinde yan yana yol alan ve sadece bir kez, o da Helen “istencinin” zirvede olduğu an, “Attika Tragedyası” denilen sanat yapıtı adına kaynaşmış görünen üslup farklılıklarını simgelerler. Çünkü mutluluk duygusunu insan, hayatta iki durumda yaşar, düşte ve esrime halinde. Her insanın, içinde tam bir sanatçı olduğu düş dünyasının güzel görünümü, tüm plastik sanatların ve birazdan göreceğimiz gibi şiir sanatının önemli bir yarısının da yaratıcısıdır. Biçimleri doğrudan algılamaktan zevk duyarız, tüm biçimler bize bir şeyler anlatır; gereksiz ve sıradan hiçbir şey yoktur. Yine de bu düş gerçekliğinin çok değerli yaşantısı esnasında onun görünümünün pırıltılı hissine de sahibizdir; ancak bu sona ererse, içinde rüyanın artık tazelik vermediği, sahip olduğu durumların iyileştirici doğal gücünü kaybetmeye başladığı patolojik etkiler ortaya çıkar. Fakat bu sınırlar içinde, tüm aklımızla içimizde aradığımız sadece hoş ve sevimli görüntüler değildir: Ciddi, üzüntülü, hüznü, karanlık olanlara da, görünümün verdiği aynı zevkle bakılır, yalnız burada da görünümün sisi, uçuşan bir hareket içinde olmalı ve gerçek olanın temel biçimlerini tümüyle örtmemelidir. Düş, herkesin tek tek gerçek olanla oynuyken, heykeltıraşın sanatı (daha geniş bir anlamda) düşle oyundur. Mermer blok olarak heykel fazlasıyla gerçek bir şey-

dir, düşsel figür olarak heykelin gerçek yanı ise, tanrının canlı şahsiyetidir. Heykel, imge ürünü bir görüntü olarak, sanatçının gözleri önünde gezindiği sürece, o gerçek olanla oyununu sürdürür: bu imgeyi mermere işlediğindeyse, düşle oynar.

Apollo bu arada hangi bağlamda sanat tanrısı konumuna getirilebildi? Düşsel tasarımların tanrısı olması bağlamında. O her şeyiyle “görünendir”: kendini bütünüyle aydınlıkta gösteren, güneş ve ışık tanrısıdır. “Güzellik” özelliğidir: ona sonsuz gençlik bağışlanmıştır. Ama düş dünyasının güzel görünümü de onun alanına girer: daha yüce hakikat, bu durumların mükemmelliği, kısmen kavranan gündüz gerçekliğinin tersine, onu kehanet tanrısı konumuna yükseltir ama özellikle de sanat tanrısı konumuna. Güzel görünüm tanrısının, aynı zamanda da gerçek bilgi tanrısı olması gerekir. Ama patolojik bir etkide bulunmasın diye, düşsel görüntüyü aşmaması gereken ve görünümün yanıltmakla kalmayıp aynı zamanda aldatıcı olduğu hassas sınır, Apollo’nun doğasında da olmalıdır: heykel tanrısının ölçülü sınırı, vahşi duyguların özgürlüğü, bilgeliği ve sükuneti. Gözü “güneş gibi” sakin olmalıdır: öfkeli ve dargın baksa bile, üzerinde güzel görünümün kutsanmışlığı vardır.

Oysa Dionysos sanatı, coşku ve esrimeyle yapılan oyunla ilgilidir. Nahif 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. 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

* Principium individuationis: İnsanın birey olma sürecinin önermesi. (Çev. n.)

beraberliğin üyesi olarak ifade eder: Yürümeyi ve konuşmayı unutmıştır. 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, tanrıları rüyasında gördüğü gibi, esirmiş ve yücelmiş halde dolaşır. 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. Bu durum ancak benzetme yoluyla anlaşılabilir, eğer insan onu kendi yaşamamışsa: bu biraz, insanın rüya görürken, rüya gördüğünü hissetmesine benzer bir şeydir. Böylece Dionysos tutkunu olan kişi, esrime içinde olmalı, aynı anda pusuya yatıp bir gözlemci olarak kendini izlemelidir. Düşünceli ve esrik olma halini, değişimli olarak değil, yan yana gösterir Dionysosça sanatçılık.

Bu yan yanalık Helenizmin zirvesini simgeler: Başlangıçta sadece Apollon, Helenlerin sanat tanrısıdır ve onun gücü, Asya'dan gelen Dionysos'u, en güzel kardeşlik birliğini oluşturabilecek kadar ölçülü kılmıştır. Helen ruhunun inanılmaz idealizmi en kolay bu noktada anlaşılır: Basit dürtülerin zincirlerinden en kaba biçimde kurtulmak, belli bir zaman diliminde tüm sosyal bağları koparan, şehvetli bir hayvan yaşamı demek olan Asyalıların doğa kültüründen, dünyayı kurtaran bir şenlik, ilahi bir gün ortaya çıkmıştır. Onların ruhunun tüm yüce duyguları, sefahat aleminin idealleşmesinde açığa çıkmıştır.

Fakat Helenizm hiçbir zaman, yeni tanrının fırtına gibi gelişinden daha büyük bir tehlike yaşamamıştır. Delphoili Apollon'un bilgeliği yine hiçbir zaman daha güzel bir ışıktaki kendini göstermemiştir. Önce isteksizce güçlü rakibinin etrafını en ince ipliklerle öyle sarmış ki oraya yarı tutuklu olarak geldiğini o hiç fark edememiş bile. Delphoili rahipler, yeni kültürün sosyal yenileşme süreci üzerindeki derin etkisini anladıklarından ve onu

kendi politik–dini amaçları doğrultusunda desteklediklerinden, Apollonca sanatçılar dikkatli ılımlılıklarıyla Bakkha etkinliklerinin devrimci sanatından ders aldıklarından, sonuçta Delphoi kült düzeninde yılın hâkimiyeti Apollon ile Dionysos arasında paylaştırıldığından, her iki tanrı yaptıkları yarıştan adeta yengiyile çıkmış gibiydiler: yarış alanında bir uzlaşma. Apollonca unsurun, Dionysos’un usdışı ve doğaüstü tarafını güçlü bir şekilde nasıl alt ettiğini gerçekten açıkça görmek isteyen kişi, antik müzik çağında γενοσ διθυραμβικον’un* aynı zamanda ἡσυχαστικον** olduğunu düşünmelidir. Apollonca sanat dehası güçlenip geliştiği ölçüde kardeş-tanrı Dionysos özgürce gelişmiştir: Eş zamanlı olarak birincisi, Phidias döneminde eksiksiz ve adeta sabit bir güzellik görüntüsüne bürünürken, diğeri tragedya da dünyanın sırrını ve korkusunu yorumlamış, trajik müzikle çok içten gelen doğal düşünceleri, “istencin” etkinliğini, tüm olguların hem içinde hem üstünde dile getirmiştir.

Müzik aynı zamanda Apollonca sanat ise, tam olarak yalnızca ritm, yani onun plastik gücü, Apollonca durumların canlandırılması düzeyine ulaştırılmıştır: Apollon müziği seslerdeki mimari- dir, bir de kitharaya özgü sadece yorumlanmış seslerdeki mimaridir. Dionysos müziğinin karakterini, daha doğrusu müziğin karakterini belirleyen unsur, sesin sarsıcı gücü ve armoninin tamamen eşsiz dünyası, özenle uzaklaştırılmıştır. Gerçekten tınısı duyulan işlenmiş bir armoninin gereksinimi onlarda, yeni dünyada olduğundan çok daha az olsa bile, ses çeşitlerinin katı betimlemesinden anlayacağımız gibi, bu konuda Yunanlı çok hassas bir duyarlılığa sahipti. Armoni dizisinde ve notasında, melodi dediğimiz şeyde, “istenç”, daha önce ifade edilmemiş ve tamamen dolaysız bir şekilde kendini ortaya koyar. Her birey simge olarak, sanki eşsiz bir durum gibi genel bir kural koymaya yarayabilir: tersi söz konusu olduğundaysa, Dionysosça sanatçı görünenin ruhunu dolaysız olarak anlaşılır bir şekilde yorumlayabilir: o henüz daha biçim almamış istencin karmaşasına hâkimiyet kurar ve ondan her yaratıcı anda yeni bir dünya, aynı zamanda eskisi-

* γενοσ διθυραμβικον (genos dithyrambikon): Dithyrambosçu soy. (Ed. n.)

** ἡσυχαστικον (hesykhastikon): Savaştan çekilme; sessiz olma, dinlenme, sabit durma. (Ed. n.)

ni de bilinen olgu olarak var eder. Sonuç olarak o trajik müzisyendir.

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; bu yüzden principium individuationis adeta istencin sürekli bir zafiyet durumu olarak görünür. İstenç ne kadar sefilse, her şey o ölçüde tekleşir, birey ne kadar kendine güvenli ve dileğince gelişmişse, hizmet ettiği organizma o oranda zayıftır. Bu nedenle sanki bu durumlarda istencin duyarlı bir özelliği, kaybedilene duyduğu özleminden "yaratığın bir iniltisi" ortaya çıkar. En büyük hazdan dehşet çılgılığı, telefisi olanaksız bir kaybın özlem dolu ağıt sesleri yükselir. Verimli doğa bir yandan tanrı Satürn adına şenlikler öbür yandan ölüm ayinleri yapar. Rahiplerinin heyecanları olağanüstü şeylerle karışır, acı haz verir, sevinç nidaları göğüsten ıstıraplı sesler çıkartır. Tanrı o λυσιος,* her şeyi kendinden koparmış, her şeyi değiştirmiştir. Doğaya ses ve hareket getiren böyle heyecanlı kitlelerin şarkı ve mîmikleri, Homeros'un Yunan dünyası için çok yeni ve duyulmamış bir şeydir; Bu dünya için bu, muazzam ritmik ve şekillendirici gücüyle kendisini etkisi altına alan ve aynı zamanda Mısırlıların mabet üslubunu da etkilemiş olan doğuya özgü olanıdır. Bu, aşırı güçlü içgüdüsünü güzelliğin zincirlerine geçirmiş olan Apollon halkıdır: doğanın en tehlikeli unsurlarını, en vahşi canavarlarını boyunduruğu altına almıştır. Dionysos şenliğine onların kattığı manevi boyutu, diğer uluslarda aynı kaynaktan gelenle karşılaştırdığınızda, Helenizmin özverili gücüne fazlasıyla hayran kalıyorsunuz. Benzer şenlikler çok eskiye dayanır ve bu şenliklere her yerde rastlanır, en meşhuru Babil'de "Sakae" adıyla bilinir. Orada beş gün süren şenlik sırasında her türlü resmi ve sosyal bağ koparılır ama odağı cinsel disiplinsizlikte, sınırsız fahişelik yüzünden ailenin yok olmasında yatar. Bunun karşısını, Euripides'in *Bakkhalar* başlıklı yapıtında tasarladığı Yunanlıların Dionysos şenliğini anlatan tablo sunar: bundan kaynaklanan aynı güzellik ve müzikal açıdan aynı ilahi coşku, Skopas'ın ve Praksiteles'in heykelleriyle ortaya konulmuştur. Bir ulak, öğle

* ὁ λυσιος (ho lysios): Kurtaran, serbest bırakan. (Ed. n.)

sıcağında sürülerle dağın zirvelerine tırmandığını söyler: bu görülmemiş bir şeyi görmek için doğru yer ve doğru zamandır; şimdi Pan uyumaktadır, şimdi gökyüzü ilahi bir ışığın hareketsiz arka planıdır, şimdi günün ortasıdır. Alp dağlarındaki bir otlakta ulak, üç kadın korosu görür, yere dağınık halde uzanmışlardır, çekingen bir tavır içindedirler: Birçok kadın çam ağaçlarının gövdelerine yaslanmıştı: her şey uykuya dalmıştır. Aniden Pentheus'un annesi sevinç nidaları atmaya başlar, uyku kaçır, herkes havaya fırlar, soylu geleneklerin bir örneği; genç kızlar ve kadınlar saç lülelerini omuzlarından aşağıya sarkıtırlar, eğer uykuda saç bantları ve kurdeleler çözülmüşse, karaca postu düzeltilir. Samimiyetle yanaklarını yalayan yılanları bellerine sararlar, bazı kadınlar kurt ve karaca yavrularını kucaklarına alır emzirirler. Her şey sarmaşık çelenkleri ve boru çiçekleriyle süslenmiştir, Thyrsos'la kayalara vurulur ve su fişkirir: âsa ile yere bir darbe indirilir, kaynaktan şarap fişkirir. Tatlı bal dallardan damlar, toprağa parmak ucuyla dokunulduğunda, kar beyazı süt fişkirir. – Bu tamamen büyülü 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 parçalanmışlığından kurtarılmış Dionysos'tur. –

2

Yunan tanrıları, Homeros'ta karşımıza çıktıkları halleriyle mükemmeldirler, 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 dini-dir, yoksa görev ya da münzevilik ya da ruhanilik değil. Tüm bu figürler yaşamın zaferini solur, zevkli bir yaşam duygusu onların ayinine eşlik eder. İstekte bulunmazlar: onlarda var olan, ister iyi ister kötü olsun, ilahileştirilmiştir. Diğer dinlerin ciddiyeti, kutsiyeti ve katılığıyla kıyaslandığında, Yunanlıların dini, hayali bir eğlence diye aşağılanma tehlikesi ile karşı karşıyadır – eğer en derin bilgeliğin genelde atlanan bir özelliğini düşünmeyecek olursak, bunun sayesinde Epikürcü yaklaşımla Tanrının varoluşu,

birden eşi bulunmaz sanatçı halkın yaratıcısı ve neredeyse en yüce yaratı diye görülür. Zincire vurulmuş orman tanrısının ölümlülere gizini açtığı halkın felsefesidir bu: “En iyisi hiç olmamak, en iyi ikinci şey ise en kısa zamanda ölmektir”. Bu aynı zamanda tanrılar dünyasının arka planını oluşturan felsefedir. Yunanlı varoluşun korkulu ve zalim yanlarını bilir ama yaşayabilmek için bunları örter: Goethe’nin sembolündeki gibi güllerin altında saklı bir haç.* Akhilleus’un erken ölmesini, Oedipus’un tüyler ürperten bir evlilik yapmasını belirleyen μοῖρα’nın** karanlık hâkimiyetinin, Zeus, Apollon, Hermes ve diğerlerinin göz kamaştıran kişilikleri yüzünden; saklanması gerektiği için, pırl pırl parlayan Olimpos dünyası bu nedenle iktidarı ele geçirmişti. Birisi orta dünyanın sanatsal görünümünü çekip almış olsa, Dionysos’un eşlikçisi orman tanrısının bilgeliği izlenmek durumunda kalırdı. İşte bu gereksinim yüzünden, bu halkın sanatsal dehası bu tanrıları yaratmıştı. Tanrının varlığını doğrulama çabası Helenler için hiçbir zaman bir sorun olmamıştı: Dünyanın varlığını ve böylece onun doğal halinden sorumlu olmayı tanrılardan beklemekten uzak durmuşlardı. Tanrılar da ἀνὰ κρη’nin*** boyunduruğu altındaydı: bu çok nadir olan bilgelğin doğrulanmasıdır. Bir zamanlar olduğu gibi, onun varlığını ilahi ışık vurmuş bir aynada görmek ve bu aynayla Medusa’ya karşı korunmak – bu Helen “istencinin” sırf hayatta kalabilmek için kullandığı dahiyane bir yöntemdi. Eğer ona aynı şey daha yüce bir ışıkla çevrili tanrılarıyla bildirilmemiş olsaydı, aşırı hassas, acıya böylesine olağanüstü eğilimli halk, yaşama başka nasıl katlanabilirdi ki! Yaşamın devamı için, insanı baştan çıkaran bir tamamlayıcı, var oluşun mükemmelleştiricisi olarak, sanatı yaratan aynı dürtü, Olimpos dünyasını, güzelliğin, sükunetin ve hazın dünyasını da oluşturmuştur.

* Gül-Haç sembolü: Goethe’nin fragman olarak kalmış “Die Geheimnisse” başlıklı yazısında ıssız bir manastırdan söz edilir. Bu manastırın giriş kapısının üzerinde güllere sarılmış bir haç vardır. Bu sembol 17. yüzyıldaki Gül-Haç Biraderleri adlı tarikatının kurucusu Christian Rosenkreuz’un soyadından gelir. Bugünkü mason teşkilatına benzer şekilde bu tarikat elit erkekler topluluğundan oluşmuştur. (Çev. n.)

** μοῖρα (moira): Pay, hisse; kader; insanın hayattaki payı. (Ed. n.)

*** ἀνὰ κρη (ananke): Güç, baskı, zaruret. (Ed. n.)

Yaşam, böyle bir dinin etkisinden yola çıkarak, Homeros'un dünyasında kendi içinde çaba göstermeye değer bir şey olarak anlatılmıştır: bu tanrıların ferah güneş ışığı altındaki yaşamı. Homeros'un insanların acısı bu yaşamdan ayrılmakla ilintilidir, özellikle de kısa bir süre içindeki veda ile: ne zaman ağıt söylenirse, yine "kısa bir ömrü olan Akhilleus'tan", insan neslinin hızlı değişiminden, kahramanlar döneminin kapandığından bahsedilir. Yaşamı sürdürme arzusu ne bir işçi ne de büyük kahramanlar için onursuzluktur. "İstenç" kendini asla, Helenizmde olduğundan, onun ağıtı aynı zamanda onun övgü şiiiridir – daha açık bir şekilde ifade etmemiştir. İşte bu yüzden modern insan, doğa ve insan arasında tam bir uyumun olduğuna inandığı o çağı özler, işte bu yüzden Helence sözü, istençlerinin bilinçli olarak onaylanması için, etraflarındaki parlak örneklerle bakmak zorunda kalan herkes için anahtar oluşturur; işte bu yüzden sonunda "Yunan neşesi" kavramı, sefaya düşkün yazarların ellerinden çıkmıştır, öyle ki, saygın olmayan serseri bir tembel yaşam "Yunanlıya özgü" sözüyle mazur gösterilmeye, hatta değerli gösterilmeye çalışılmıştır.

En soylusundan en basatine yolunu şaşırmış tüm bu düşüncelerde Helenizm fazlasıyla kaba ve basit şekilde ele alınmış ve bir ölçüde çelişkili bir yönü olmayan adeta tek yönlü ulusların (örneğin Romalıların) örneğine bakılarak biçimlendirilmiş. Yine de sanatsal görünüme duyulan ihtiyaç, dokunduğunu altına çevirmesini bilen bir halkın dünya görüşünde de hissedilmelidir. Gerçekten de, daha önce değinildiği gibi, bu dünya görüşü içindeki görülmemiş bir hayalle, doğanın kendi hedeflerine ulaşmak için düzenli olarak kullandığı aynı hayalle karşılaşırız. Gerçek hedef bir sanrı ile örtülür: Biz elimizi ona doğru uzatırız, o doğaya bu yanılgıyla ulaşır. İstenç kendisini Yunanlılarda bir sanat yapıtına yüceltilmiş olarak görmek isterdi: Kendini yüceltmek için, yaratıklarının kendilerini yüceltmeye layık görmesi gerekiyordu, kendilerini adeta mükemmele yaklaştırmış gibi, yeniden daha üst düzeyde görmek durumundaydılar, öyle ki fikir düzeyindeki bu mükemmel dünya, buyruk ya da suçlama gibi hissedilmezdi. Onların aynadaki akislerine, Olimposlulara baktıkları güzellik ortamıdır bu. Helen istenci bu silahla hem sanatla ilintili yeteneğe hem de acı çekmeye ve acı çekme bilgeliğine karşı mücadele

verir. Bu mücadeleden ve bunun zaferinin anıtı olarak tragedya doğmuştur.

Acı çekmenin esrikliği ve güzel düş farklı tanrılar dünyasına sahiptir. Birincisi varlığın tüm gücüyle doğanın en içten düşüncelerine nüfuz eder, o hem yaşama ilişkin korkunç dürtüyü hem de var olan her şeyin mutlak ölümünü fark eder; yarattığı tanrılar hem iyi hem kötüdür, rastlantı gibidirler, aniden ortaya çıkan planlılıktan korkarlar, acımasızdırlar ve güzel-den haz duymazlar. Hakikatle akrabalıkları vardır, kavrama yakın dururlar: Surete bürünmeleri nadir ve zordur. Onlara bakmak taşlaştırır: Onlarla nasıl yaşanır? Bunu yapmamak da gerekir: Onların öğretisi budur.

Eğer tam anlamıyla kınanacak bir sır gibi saklanmayacaksa, o zaman bu tanrılar dünyasından, Olimpos dünyasının yanında duran ve parlayan rüyadaki doğuma bakılmamalıdır. Bu nedenle gerçek ne kadar güçlü ya da sembolü ne kadar geçerliyse, o oranda renklerinin ateşi, figürlerinin duyarlılığı artar. Ama hakikat ve güzellik arasındaki rekabet hiçbir zaman Dionysos'un sağladığı yararların nüfuzundan daha büyük olmanıştır: bu rekabette doğa sırlarını açmış ve sırlarından müthiş bir netlikle, baştan çıkarıcı görüntünün, karşısında neredeyse tüm gücünü kaybettiği sesle söz etmiştir. Bu kaynak Asya'dan gelmiştir: ama Yunanistan'da çağlayana dönüşmüştür çünkü Asya'nın ona sunmadığı şeyi, ilk kez burada bulmuştur, aşırı duyarlı hassasiyet ve acı çekme yeteneği ile en hafif ağırbaşlılık ve sağduyu bir aradadır. Apollon, Helenizmi nasıl kurtarmıştır? Yeni gelen, güzel görünümün dünyasına, Olimpos dünyasına getirilmiştir: en saygın tanrılarının, Zeus'un örneğin ve Apollon'un, onurlarından ona çok şey bağışlanmıştır. Asla bir yabancıyla daha fazla uğraşılmamıştır: bu açıdan bakınca, o da son derece yabancı biridir (her anlamda yabancı), konuk olduğu evi yıkacak kadar güçlüdür. Tüm yaşam alanlarında büyük bir devrim başlar, Dionysos her yere, sanata bile nüfuz eder.

Apollonca sanatın alanını, bakma, güzel olma, görünüm sınırlar: Düşte, göz kapakları kapalıyken sanatsal yaratıda bulunan gözün ilahi dünyasıdır bu. Bu düş haline bizi d e s t a n da sokar: biz açık gözlerle hiçbir şey görmeyiz, anlatıcının kavramlarla bizde oluşturmaya çalıştığı iç dünyamızdaki imgelerden haz duya-

nız. Plastik sanatlar bunu bu noktada dolaşık yollardan başarır: heykeltıraş, kendisinin hayal ederek gördüğü canlı tanrıyı, yontulmuş mermerle karşımıza çıkarırken, öyle ki aslında *τελος** olarak tasarladığımız figür hem heykeltıraş hem de seyirci için netleşir, heykeltıraş ortalama figür heykelle seyircinin seyretmesini sağlar: epik yazar aynı canlı figürü görür ve onu başkaları da görsün diye gözler önüne serer. Ama kendisi ile insanları arasına koyduğu artık bir heykel değildir: daha ziyade bu figürün yaşamını, hareket, ses ve davranışla nasıl kanıtladığını anlatır, bizi bir sürü sonucun nedenlerine geri götürmek konusunda ısrarcı olur, bizi sanatsal bir kompozisyona zorlar. Eğer figürü veya grubu veya resmi karşımızda net olarak görürsek, eğer o bize düşsel durumu, bizzat kendisi imgeler üreterek aktarabilirse, amacına ulaşmış demektir. Plastik yaratıya dönüşmek isteyen destan, destan şiirinin tümüyle farklı olduğunu ortaya koyar, çünkü liriğin imgeleri biçime sokmak gibi bir derdi yoktur. İkisi arasında sadece konuyla ilgili olarak, söz, daha genelleştirsek düşünce bakımından ortaklık vardır: şiirden bahsediyorsak, plastik sanatlar ve müzikle ilintili kılmak istediğimiz bir kategoriden değil, birinin yolu plastik sanatlara, diğerkinki müziğe açılan, birbirinden tamamen farklı iki sanat aracını buluşturmak isteriz: Her ikisi de sadece sanatsal yaratıya giden yoldur ama sanatın kendisi değildir. Bu bağlamda resim ve heykel de elbette sadece sanat aracıdır: asıl sanat, imgeleri yaratabilmektir, ister önce ister sonra yaratılsın fark etmez. Sanatın kültürel anlamı, bu özelliğe –genel geçer insan özelliğine– dayanır. Sanatçı –sanat aracı sayesinde sanat gereksinimi duyan kişi– aynı zamanda sanat etkinliğinin emici organı olamaz.

Apollon kültürünün tasvirleri, ister mabet, ister heykel, ister Homeros'un destanı şeklinde ifade edilmiş olsun, yüce amacına ölçülü etik gereksinimle ulaşmıştır, bu güzelliğin estetik gereksinimine paralel gelişir. Ölçüyü gereklilik olarak göstermek, ancak ölçünün sınırı görülür kıldığı yerde olanaklıdır. Onun sınırlarına bağlı kalmak için, sınırların tanınması gerekir: Bu yüzden Apollon'un uyarısı *γνωθι σεαυτον*** Apollon inancın-

* *τελος* (telos): Bir şeyin tamamlanması, bitirilmesi; sonuç, son. (Ed. n.)

** *γνωθι σεαυτον* (gnothi seauton): Kendini bil. (Ed. n.)

daki Yunanlının sadece kendisini gördüğü yani fark edebildiği ayna ise, Olimpos'taki tanrılar dünyasıydı: ama burada da o kendi varlığını, düşün güzel görünümüyle çevrelenmiş olarak yenden fark etmişti. Yeni tanrılar dünyasının boyunduruğu altına giren ölçü (çökmüş bir titanlar dünyası karşısında), güzelliğin ölçüsüydü: Yunanlının duraksaması gereken sınır, güzel görünümün sınırıydı. Görünüm ve ölçüye yönelik bir kültürün en derindeki amacı sadece hakikatin gizlenmesi olabilir: onun hizmetindeki yorulmak bilmez araştırmacıya çok güçlü Titan'a söylendiği gibi, *μηδεν ἄγαν** konusunda yüksek sesle uyarılmıştır. Prometheus'la Yunan dünyasına, destekleyen ve desteklenen açısından insan bilgisinin fazla özendirilmesinin aynı zamanda yıkıcı etkisinin olduğu gibi bir örnek gösterilir. Tanrının karşısında bilgeliği ile varolmak isteyen kişi Hesiodos gibi *μετρον εχειν σοφης*** zorundadır.

Bu şekilde kurulmuş ve yapay bir biçimde korunmuş dünyaya, doğanın tüm aşırılığını haz, acı ve bilgi olarak aynı anda sergileyen Dionysos şenliklerinin esrik sesi girer. Şimdiye dek sınır, ölçü kuralı diye geçerli olan şey burada yapay bir görünüm olarak belirir: "Aşırılık" hakikat olarak açığa çıkar. İlk kez şeytani denecek kadar büyüleyici halk şarkısı çok güçlü bir duygunun tüm sarhoşluğuyla inler: Bunun karşısında Apollon'un ilahi okuyan sanatçıları, onun *κίθαρα*'sının*** ürkek imalarda bulunan tınılarıyla, ne anlama gelir? Eskiden şair-müzisyen loncalarında sosyal sınıflara uygun şekilde gelişen ve aynı zamanda dünyevi katılımlardan uzak tutulan, apollonik dehanın gücüyle basit bir mimarlık basamağında kalan müzikal unsur, burada tüm engelleri kendisinden uzaklaştırır: eskiden sadece çok basit zikzaklar çizerek hareket eden ritm bilgisi, Bakkhaların dansı için bölümlere ayrılır: ses duyulur, artık eskiden olduğu gibi duyulur duyulmaz bir tonda değil, insanların sesi bine katlaması ve kalın sesli üflemeli çalgıların eşlik etmesiyle. En gizemli şey olur: hareketleriyle doğanın istencini doğrudan ifade eden armoni burada dünyaya gelir. Apollon'un dünyasında yapay bir şekilde saklı duran

* *μηδεν ἄγαν* (meden agan): Hiçbir şeyde aşırıya kaçınma. *Lat* ne quid nimis. (Ed. n.)

** *μετρον εχειν σοφης* (metron ekhein sophies): Bilgelik ölçüsüne sahip olmak. (Ed. n.)

*** *κίθαρα* (kithara): Bir çeşit telli çalgı. (Ed. n.)

Dionysos'un etrafındaki nesnelerin şimdi sesi yükselmiştir. Olimpos tanrılarının tüm pırlıtısı, Silenos'un bilgeliği karşısında sö-nük kalmıştır. Coşkulu esrikliği içinde hakikati dile getiren bir sanat, görünüm sanatlarının Müzlerini ürkütmüştür; Dionysosça durumların kendinden geçmişliği içinde birey, sınırları ve ölçüt-leriyle mahvolmuştur: kıyamet günü yaklaşmıştır.

Sonunda birisi olan bu istencin amacı hangisidir –kendine özgü Apollonca yaratının tersine Dionysosça unsurları benimse-yen birisi? –

Bu yaşamın yeni ve daha yüce bir *μῆχανῆς*'inin,* trajik dü-şüncenin doğumuyla ilgilidir.

3.

Yaşamın sıradan engelleri ve sınırlarının yok edilmesiyle or-taya çıkan Dionysosça durumdaki esriine hali, bu durum sı-rasında, geçmişte yaşanmış her şeyin içine girdiği letarjik** bir unsur barındırır. Böylelikle unutulmuşluğun bu boşluğu yü-zünden olağan ve Dionysos'a özgü gerçekliğin dünyası birbirin-den ayrılır. Fakat sıradan gerçeklik tekrar bilinç düzeyine çıktı-ğında, iğrençlik duygusuyla birlikte şöyle algılanır: münze-viye özgü, istenci yadsıyan ruh hali, bu durumların meyvesi-dir. Düşüncede Dionysos'a özgü şey, daha yüce bir dünya düzeni olarak, basit ve kötü bir dünyayla karşı karşıya getirilir: Yunanlı bu suç ve yazgı dünyasından tamamen kaçmak istemiştir. Ölüm-den sonraki bir dünya umuduna kapılmamıştır hiç: onun özlemi daha yükseklerle, tanrıların ötesine uzanmıştır, renkli bir şekilde parlayan tanrılar yansımasıyla bütünleşmiş yaşamı yadsımıştır. Esriklikten uyanmanın bilinciyle o, her yerde insan olmanın korkunç ve saçma yanlarını görür: bundan tiksinti duyar. Or-man tanrısının bilgeliğini o zaman anlar.

Bu noktada, Apollonca-iyimser temel ilkeye sahip Helen is-tencinin olanak tanıyabildiği en tehlikeli sınıra varılır. Bu nok-tada o hemen, yadsıyan ruh halini tekrar yumuşatmak için, do-ğal iyileştirici gücüyle etkin olmuştur: Onun aracı trajik sanat

* *μῆχανῆς* (mekhane): Ağırlık ve benzeri şeyleri kaldırmaya yarayan alet, ma-kine. (Ed. n.)

** Letarjik: Letarjiyle ilgili (Yaşama işlevlerinin çok zayıfladığı, çok derin ve sü-rekli patolojik uyku durumu).

yapıtı ve trajik düşüncedir. Niyeti kesinlikle esrime halini azaltmak ya da baskı altına almak olamazdı: Doğrudan bir zorlama olanaksızdı, olanaklı olsa bile, fazla tehlikeliydi: Taşkınlık içinde bulunan unsur, başka yola sapar ve tüm yaşam damarlarına nüfuz eder.

Öncelikle yaşamın korkunç ve saçma yönüyle ilgili tiksinti uyandıran düşünceleri, yaşamı olanaklı kılan imgelere dönüştürmek söz konusuydu: bunlar, korkunç olanı sanatla dizginleyen yüce olan ve saçmaya duyulan tiksintiyi sanatla uzaklaştıran gülünç olandır. Bu iki iç içe geçmiş öge, esrimeyi taklit eden, onunla oynayan sanat yapıtında birleşir.

Yüce ve gülünç olan, güzel görünüm dünyasının ötesine geçen bir adımdır çünkü her iki kavramda bir çelişki duyumsanır. Diğer yandan asla hakikatle örtüşmezler: onlar hakikatin örtüsüdür, gerçi güzellikten daha şeffaftır, ama yine de bir örtüdür. Yani biz onlarda, güzellik ve hakikat arasında ortalamamış bir dünyaya ya sahibizdir. Bu dünyada Dionysos ve Apollon'un birleşmesi olasıdır. Bu dünya kendisini esrime oyununda ortaya koyar, yoksa esrime sayesinde tamamen birbirine dolanmış durumda değil. Biz oyuncuda Dionysosça insanı tanırız, yani içgüdüsel olarak şair, şarkıcı, dansçı olanı, ama Dionysosça insanı oynayan olarak. O, yüceliğin ya da kahkahanın sarsıntısıyla onun örneğine ulaşmaya çalışır: güzelliğin ötesine geçer, hakikati aramak gibi bir niyeti yoktur. İkisinin ortasında kararsız kalır. Güzel görünüm için çaba göstermez, ama hakikat için değil, görünüm için, olasılık için kesin çaba harcar. (Hakikatin sembolü ve simgesi). Oyuncu başlangıçta elbette tek kişi değildi: Tabii ki Dionysosça kitle, halk canlandırılmalıydı: dolayısıyla da dithyrambosça korosu. Esrime oyunu sayesinde o bile, aynı etrafını saran seyirci korosu gibi, esriklikten adeta kurtulur. Apollonca dünyadan bakınca, Helenizm iyileştirilebilir ve bağışlanabilir: Gerçek iyileştirme ve bağışlama tanrısı Apollon, Yunanlıyı yaşama karşı duyduğu tiksintiden ve ön görülü esrime halinden kurtarmıştır – trajikomik düşünceyi esas alan sanat yapıtı sayesinde.

Yüce ve gülünç olanın, "olasılığın" yeni sanat dünyası, güzel görünümün eski sanat dünyasından daha farklı bir tanrı ve dünya görüşüne dayanır. Yaşamın, bozulan düzenin, akılsız planlılığın, ayrıca tüm doğadaki en büyük acının dehşet ve saçmalık-

larla ilgili bilgisi, çok yapay bir şekilde gizlenen figürleri Μοῖρα ve Erinyesler, Medusa ve Gorgon'u açığa çıkarmıştı: Olimpos tanrıları büyük tehlike içindeydi. Onlar da yüce ve gülünç olanın denizine daldırılarak, trajikomik sanat yapıtında kurtarıldılar: sadece "güzel" olmaya son vermekle kalmayıp, eski tanrılar düzenini ve onun yüceliğini içlerine çektiler. O zaman iki gruba ayrıldılar, sadece birkaçı kâh yüce kâh gülünç tanrı olmak arasında kararsız kaldı. Öncelikle Dionysos kendini çelişkili varlık olarak duyumsadı.

Şimdi Yunan dünyasının trajik döneminde yeniden nasıl yaşanabileceği, kendini en iyi iki kişide gösterir; Aiskhylos ve Sophokles'te. Yüce olan, düşünür olarak ilkinde muhteşem adalet içinde görünür. İnsan ve tanrı onun gözünde çok sıkı ve öznel birlik içindedir: tanrısal, adil, etik ve m u t l u unsur ona göre birlik halinde iç içe geçmiştir. Her bir varlık, insan ya da Titan bu teraziyle ölçülür. Tanrılar bu adalet normuna göre oluşturulur. Böylelikle örneğin insanın gözünü bağlayan, insanı suça teşvik eden şeytana halkın duyduğu inanç –Olimposluların tahtından ettiği çok eski tanrılar dünyasının bir kalınması– bu şeytanın adil şekilde ceza veren Zeus'un elinde bir araç olmasıyla düzeltilir. Aynı şekilde çok eski olan –yine Olimposlulara yabancı– soyun lanetlenmesi düşüncesi tüm sertliklerden arındırılmıştır, çünkü Aiskhylos'ta birey açısından suç işleme zorunluluğu yoktur ve herkes ondan kaçabilir.

Olimpos yargısının yüceliği içinde Aiskhylos yüce olanı bu-
lurken, Sophokles –tuhaf bir biçimde– Olimpos yargısının nüfuz edilemezliğinde yüce olanı görür. O, her bakımdan halkın görüşünü yeniden ortaya koyar. Korkunç bir yazgının haksızlığı ona yüce görünmüştü, insan yaşamının gerçekten çözilemeyen bilemeceleri onun trajik esin perisiydi. Acı çekmek onda ilahi bir ışı-
ğa bürünür; bu kutsal bir şey olarak algılanır. İnsani ve tanrısal olan arasındaki mesafe sonsuzdur; bu yüzden en derin tevekkül ve teslimiyete yakışır. Asıl erdem σωφροσύνη'dir,* aslında olumsuz bir erdemdir. Kahraman insanlık bu erdeme sahip olmayan en soylu insanlıktır; yazgısı, sonsuz uçurumun kanıtıdır. Bir suç

* σωφροσύνη (sophrosyne): 1. Akıl sağlığı, ölçülülük; 2. Arzularda ölçülülük, otokontrol, iffet, itidal. (Ed. n.)

yoktur, sadece insanın ve onun sınırlarının değeri ile ilgili bilgi-de eksiklik vardır.

Bu görüş her bakımdan Aiskhylosunkinden daha derin ve içseldir, Dionysos'un hakikatine önemli ölçüde yaklaşır ve onu fazla sembol kullanmadan ifade eder – yine de! biz burada Apollon'un etik ilkesini, Dionysos'un dünya görüşüne karışmış halde fark ederiz. Aiskhylos'ta tiksinti, sadece insan zafiyetinde zor algılanan dünya düzeninin bilgeliği karşısında yüce ürpertiler içinde çözülür. Sophokles'te bu ürperti daha fazladır çünkü bilgelik tümüyle kavranılmaz bir şeydir. O, mücadelesi olmayan dindarlığın sesli ruh halidir, oysa Aiskhylosunkinin tanrısal adaleti savunma görevi vardır ve bu yüzden hep yeni sorunlar karşısında tıkanıp kalır. Apollon'un araştırılmasını emrettiği “insanın sınırı”, Sophokles için anlaşılır bir şeydir, ama bu Dionysos öncesi dönemde Apollon'un söylemek istediğinden daha dar ve sınırlıdır. Kendisi hakkında insanın bilgi eksikliği Sophokles'in sorunsalıdır, tanrılar hakkında insandaki bilgi eksikliği ise Aiskhylos'un sorunsalıdır.

Dindarlık, yaşam dürtüsünün olağanüstü maskesidir! En yüce etik bilgeliğin sunulduğu tamamlanmış bir düş dünyasına kendini feda etmektir! Ona uzaktan bulutlarla kaplanmış halde tapınmak için hakikatten kaçıştır! Gizemli olduğu için gerçeklikle uzlaşmadır! Bizler tanrı olmadığımız için, gizemini yitirmiş olana karşı nefretir! Büyük bir hazla kendini tozların içine yere atmaktır, talihsizlik içinde talihin verdiği huzurdur! En değerli ifadesiyle insanın üst düzeyde kendinden feragatidir! Yaşamla ilgili iyileştirici unsurlar olarak yaşamın korkunçlukları ve korku unsurlarının yüceltilmesi ve ilahileştirilmesi! Yaşamı küçümserken sevinç içinde Yaşam! Yadsırken istencin zaferi!

Bilgeliğin bu aşamasında sadece iki yol vardır, kutsal olanın ve trajik sanatçının yolu: ikisinin de ortak yönü, yaşamın hiçliği ile ilgili en saf bilgide, dünya görüşlerinde bir çatlak hissetmeden varlıklarını sürdürebilmeleridir. Yaşamın devamına duyulan tiksinti, yaratmak için araç olarak duyumsanır, ister kutsal ister sanatsal bir yaratı olsun, fark etmez. Korkunç ya da saçma olan, yüce duygular verir, çünkü o, görünüşe göre korkunç ya da saçmadır. Büyülenmenin Dionysosça gücü, burada kendini bu dünya görüşünün en tepesinde gösterir: Gerçek

olan her şey görünümde çözülür, onun arkasında uyumlu istenç doğası ortaya çıkar, tamamen bilgeliğin ve hakikatin pırlıtısına, göz kamaştıran ışığa bürünmüş halde. Hayal, hezeyan onun tepesindedir. -

Şimdi artık, aynı istencin, Apollonca istenç olarak Helen dünyasını düzene sokması, onun bir başka görüntü biçimini, Dionysosça istenci içine alması, anlaşılmaz gelmeyecektir. İstencin her iki görüntü biçiminin mücadelesinin olağanüstü bir hedefi vardır, yaşamın daha yüce bir olasılığını yaratmak ve bunun içinde de daha ulvi bir yücelmeye (sanat yoluyla) varmaktır. Artık görünümün sanatı değil, yücelmenin biçimi trajik sanattır: fakat görünüm sanatı tamamen onun içine karışmıştır. Apollon ve Dionysos birleşmiştir. Apollonca yaşam içine Dionysos olgusunun nüfuz etmesi gibi, görünümün sınır olarak burada da yerleşmesi gibi, Dionysosça trajik sanat da artık hakikat değildir. Şarkı söylemek ve dans etmek artık içgüdüsel doğa sarhoşluğu değildir: artık Dionysosça coşkuya kapılan koro kitlesi, bilinçsizce bahar dürtüsünün uygulandığı halk kitlesi değildir. Hakikat şimdi sembolize ediliyor, o görünümün hizmetinde, bunun için o, görünüm sanatlarını kullanabilmeli ve kullanmak zorunda. Fakat önceki sanat karşısında büyük bir fark ortaya koyarak, şimdi görünümün tüm sanat araçları beraber kullanılıyor, sonra heykel yürüyor, çıplak peri resimleri yerinden oynuyor, bazen mabet bazen saray aynı arka duvar sayesinde karşımıza çıkarılıyor. Yani biz hemen sonsuz taleplerine, üstün isteklerine burada son vermek zorunda kalan görünüme karşı bir ölçüde ilgisizlik hissediyoruz. Görünüm artık kesinlikle görünüm diye alınmaz, tam tersine hakikatin sembolü ve simgesi olarak görülür. Bu yüzden -aslında uygunsuz- sanat araçlarının kaynaşması. Görünümün bu küçümsenmesinin en belirgin işareti maskedir.

Yani seyirciden, her şeyi büyülenmiş halde hayal etmesi, sembolden daha fazla şey görmesi, orkestranın ve sahnenin görülebilen tüm dünyasını mucizeler dünyası olarak görmesi istenir. Onu mucizelere inanan ruh haline sokacak, sayesinde her şeyi büyülenmiş göreceği güç nerede? Kim görünümün gücünü yenecek ve onu sembol düzeyine indirecek?

Bunu yapacak olan müziktir. -

4

“Duygu” dediğimiz şey, Schopenhauer’in yolunda ilerleyen felsefeyi, bilinçdışı tasarımlar ve istenç dışı durumlar olarak kavramayı öğretir. Fakat istenç çabaları, haz ya da isteksizlik olarak ifadesini bulur ve bunda sadece nicelik açısından fark gösterir. Hazzın çeşidi yoktur fakat ona eşlik eden çeşitli ve çok sayıda imge vardır. Haz sözcüğüyle bir istencin tatmin edilmesini, isteksizlik sözcüğü ile de istencin tatmin edilmemesini anlarız.

Peki, duygu kendisini ne şekilde ifade eder? Kısmen, ama gerçekten kısmen, düşüncelere yani bilinçli imgelere dönüştürülebilir; elbette bu eşlik eden tasarımların bölümleri ile ilgili değildir. Fakat her zaman duygunun bu alanında da çözülememiş bir kalıntı vardır. Çözülebilir alanla yalnızca dil ya da kavramın ilgisi vardır. Buna göre şiirin sınırı duygunun ifade yeteneğinde kendini belirler.

Diğer iki ifade türü tamamen içgüdüsel, bilinçsiz ama amaç uygun olarak etkili olandır. Bunlar işaret dili ve müziktir. İşaret dili genel anlaşılır sembollerden oluşur ve refleks hareketleriyle gerçekleştirilir. Bu semboller gözle görülür: Bunları gören göz, işaret dilini ortaya çıkaran ve onu sembolize eden durumun derhal oluşmasını sağlar: gören kişi genellikle, hareketlerini algıladığı yüzün aynı bölümlerinin ya da uzuvların sempatik uyarısını hisseder. Sembol burada tümüyle bitmemiş, bölümler halinde tasvir, anlaşılması konusunda uzlaşılması gereken ima içeren simge demektir: ama bu durumda genel anlayış içgüdüsel, yani açık bilincin içinden geçmemiştir.

Bu çifte olguyla, duyguyla ilgili işaret dili neyi sembolize eder?

Açık açık eşlik eden tasarımı çünkü sadece o, gözle görülür el kol hareketleriyle, kısmen ve bölüm bölüm anlatılabilir: bir imge ancak bir imgeyle sembolleştirilebilir. Resim ve heykel sanatı insanı bir tavır sergilerken tasvir eder: yani sembolü taklit eder, eğer biz sembolü anlarsak, onlar başarılı olmuş sayılır. Seyretme isteği, görünümüne rağmen, sembolü anlamaktan ibarettir.

Oysa oyuncu, sadece görünüş olarak değil, sembolü gerçekten canlandırır: ama başarısı bunun anlaşılmasıyla ilgili değildir: biz daha çok sembolize edilmiş duyguya dalarız ve görünümün, güzel görünümün verdiği hazzı takılıp kalmayız.

Böylelikle oyun sanatında dekorasyonun uyandırdığı görünümünden alınan haz değildir, tersine biz onu sembol olarak alır, bununla da ima edilen gerçeği kavrarız. Balmumundan kuklalar ve gerçek bitkiler burada birçok tasvir edilmiş şeyin yanında bize çok uygun gelir, bizim burada özgün görünümü değil, gerçekliği canlandırdığıımıza kanıt olsun diye. Burada ödev artık güzellik değil, olasılıktır.

Peki, güzellik nedir? – “Gül güzeldir” şu anlama gelir: gül güzel bir görünüme sahiptir, onun hoş bir parlaklığı vardır. Bu şekilde onun varlığı hakkında hiçbir şey söylenmiş olmaz. Hoşa gider, haz verir, görünüm olarak: Yani istenç onun görünümü sayesinde tatmin olur, yaşamdan duyulan haz bu sayede teşvik edilir. O –görünümü bakımından– istencinin sadık bir kopyasıdır: o, bu biçimle özdeş olan şeydir: görünümü bakımından belirlenen türe uygundur. o böyle oldukça, güzelliği artar o : doğası gereği bu tanımlamaya uyduğunda, o “iyi” demektir.

“Güzel bir yağlıboya resim” şu anlama gelir: bir resimle ilgili tasarımıımız burada gerçekleşir: Fakat biz bir resme “iyi” diyorsak, resimle ilgili tasarımıımızı, resmin doğasına uygun tasarım diye adlandırırız. Yine de genelde güzel bir resim denince, güzel bir şeyi betimleyen resmi anlarız: bu cahil birinin yorumudur. Böyleleri konunun güzelliğinden zevk alırlar; o z a m a n bizim tiyatro oyununda plastik sanatlardan zevk almamız gerekir, yalnız burada ödev sadece güzeli canlandırmak değildir: eğer doğru diyorsanız, bu kadarı yetsin. Betimlenen nesne duyular bakımından olabildiğince canlı yorumlanmalıdır; hakikat gibi bir etki bırakmalıdır: t e r s i güzel görünümün her yapıtında istenen bir taleptir. –

Ama duyguyla ilgili işaret dili, eşlik eden tasarımları sembolize ediyorsa, kavramamız için gerekli i s t e n ç duyguları bize hangi sembolle bildirilecek. Hangisi burada içgüdüsel bildiridir?

Sesin bildirilmesi. Tam olarak alırsak, haz ve nefretin çeşitli biçimleridir –eşlik eden herhangi bir tasarım olmaksızın– sesin sembolize ettiği.

İsteksizlik duygularının karakteristik yönüyle ilgili söyleyebileceğimiz her şey, işaret dilinin sembolleri sayesinde netleşen tasarımların görüntüleridir: örneğin acının yarattığı ani korkudan, “vurnaktan, çekmekten, titremekten, batırmaktan, kesmekten,

ısırmaktan, gıdıklamaktan" söz ettiğimiz zaman. Böylece istencin bazı "kesintili biçimleri" ifade edilmiş sayılır, kısaca -müzik dilinin sembolleriyle- ritm bilgisi. İstencin artmasının bolluğunu, haz ve isteksizliğin değişen niteliğini biz yine müziğin ses değişimi bilgisiyle anlarız. Ama bunun asıl özü, benzetme yoluyla ifade edilmeksizin armonide saklıdır. İstenç ve onun sembolü -armoni- her ikisi sonuçta salt mantıktır! Ses bilgisi ve ses değişim bilgisi, sembollerle belirtilen istencin bir ölçüde henüz dış yönü, hemen hemen henüz görüntünün biçimini kendinde taşıırken, ahenk istencin salt özünün sembolüdür. Ses bilgisi ve ses değişiminde, buna göre her bir görüntü, görüntü olarak hâlâ ifade edilebilir, bu açıdan görünüm sanatı için müzik geliştirilebilir. Yani ayrılmaz biçimde geriye kalan; armoni tüm görüntü biçimlerinin içinde ve dışında istençten söz eder, sadece duyguların değil, dünyanın da sembolüdür. Onun düzeyinde düşünce çok güçsüzdür.

Şimdi biz, Dionysos tarzı sanat yapıtı için müzik dilinin ve işaret dilinin anlamını kavırıyoruz. Halkın özgün bahar şiirinde insan, birey olarak değil tür olarak insan diye kendini ifade eder. O, birey-insan olmaya son verdiğinde, gözün sembolleri kullanması sayesinde, işaret dili öyle ifade edilir ki o Satyr olarak, doğadaki canlılar arasında doğaya ait canlı olarak işaret diliyle, hatta yoğun işaret diliyle dans hareketleriyle konuşur. Müzik sayesinde ise o, doğanın en derin düşüncelerini ifade eder: işaret dilindeki gibi sadece türün dehası değil, aslında yaşamın dehası, istenç burada doğrudan kendini anlaşılır kılar. Yani o işaret diliyle türünün, yani görüntü dünyasının sınırları içinde kalır, oysa müzikle görüntünün dünyasını adeta başlangıçtaki bölümlerine ayırır, maya dünyası onun büyü karşıсында kaybolur.

Peki doğa insanı, ses sembollerini kullanmaya ne zaman başlar? İşaret dili ne zaman artık yeterli olmaz? Ses ne zaman müziğe dönüşür. Öncelikle istencin en büyük haz ve acı durumlarında, coşkulu veya korkudan ölecek kadar istenç, kısacası duygu esrimesinde: çılgılıkta. Balık karşıısında çılgılık ne kadar güçlü ve dolaysızdır! Ama istencin hafif heyecanlarının da ses sembolleri vardır: Genelde her hareketin benzeri bir sestir: onu doğal tını düzeyine çıkarmayı sadece duygu esrimesi başarır.

Hareket sembollerinin bir türünün ve sesin en içten, en sık karışımına “dil” denir. Sözcükte, ses ve sesin düşüşü sayesinde, onun tınısının gücü ve ritmi, nesnenin özü sembolize edilir, ağız hareketiyle de eşlik eden tasarım, imge, varlığın görüntüsü. Semboller çok çeşitli olabilir ve olmalıdır da; yine de içgüdüsel olarak gelişirler, hem de büyük ve yöntemi olan bir düzen içinde. Farkına varılan sembol bir kavramdır: ses, bellekte tutulma esnasında tamamen kaybolduğundan, sadece eşlik eden tasarımın sembolü kavramda saklıdır. İnsan adlandırabildiği ve ayırt edebildiği şeyi “kavrar”.

Duygunun artmasıyla, sözcüğün özü ses sembolünde net ve duyumsaldır: bunun için daha çok ses çıkarır: dil melodisi adeta doğaya dönüştür: Kullanılması halinde körelmiş sembol başlangıçtaki gücüne yeniden kavuşur.

Söz dizgesiyle, yani sembollerden oluşan bir zincirle yeni ve daha önemli bir şey sembolik olarak anlatılmalıdır: Bu performansta gerekli olan yine ritm, ses değişimi ve ahenktir. Bu geniş alan şimdi her bir sözcüğün dar alanına hâkim olur: sözlerin seçimi ve yeniden sıralanması gerekir, şiir sanatı başlar. Bir tümcenin dil melodisi, sözcük tınılarının sıraya koyulması demek değildir. Çünkü bir sözcüğün fazlasıyla bağıntılı bir tınısı vardır, çünkü onun özelliği, onun sembolle anlatılan içeriği yüzünden, cümledeki yerine göre değişir. Başka sözlerle söylersek: cümlelerin ve onunla sembolize edilen olgunun kapsamlı kurgusundan, sözcüğün her bir sembolü devamlı olarak yeniden belirlenir. Kavramlar zinciri bir düşüncedir: yani eşlik eden tasarımların kapsamlı kurgusudur. Nesnenin özü düşünceler açısından ulaşılmazdır: fakat düşüncenin bizim üzerimizde motif şeklinde, istenç uyarısı şeklinde bir etkisi bulunduğundan, bunun düşüncenin istenç olgusu olduğu, heyecan ve istencin görüntüsü açısından aynı anda farkına varılan sembol olduğu anlaşılır. Yani sesin sembolleriyle konuşulduğunda, düşünce, eşsiz bir biçimde daha güçlü ve daha doğrudan bir etkide bulunur. Şarkı söylerken – düşünce etkisinin zirvesine ulaşır, eğer istencin kavranabilir sembolü melodi ise: böyle bir durum söz konusu değilse, ses dizgesi bizi böyle etkiler, sözcük dizgesi, yani düşünce bize uzak ve önemsiz gelir.

Sözcüğün ağırlıklı olarak, eşlik eden tasarımın sembolü veya başlangıçtaki istenç duygusu olarak ortaya çıkmasına göre, yani

imgeler ve duyguların sembolleştirilmesine göre, şiir iki yola ayrılır, destan ve lirik. Birincisi plastik sanatlara, diğeri ise müziğe öncülük eder: Görüntüden haz almak destanda baskındır, istenç ise lirikte sergilenir. Destan müzikle bağlarını koparır, istenç ise onunla birlik kurar.

Dionysos dithyrambosu'nda ise Dionysos fanatiği onun tüm sembolik zenginliğinin en üst aşamasına özendirilir: asla duyulmamış olan şey dile gelmek ister, bireyselleşme sürecinin yok olması, türün hatta doğanın dehasında bir olmak. Şimdi doğanın özü kendini ifade edecektir: semboller için yeni bir dünya gerekir, eşlik eden tasarımlar, o aşamaya gelmiş insan varlığının imgeleriyle sembollere dönüşür, onlar en büyük fiziksel enerjiyle, tüm bedensel semboller ve dans hareketleri sayesinde anlatılırlar. Ama istenç dünyası da duyulmamış sembolik bir ifade ister, armoni, ritm ve ses değişimi bilgisinin güçleri aniden şiddetle artar. İki dünyaya bölünmüş halde şiir sanatı yeni bir düzeye ulaşır: aynı anda destanda olduğu gibi resmin duyusallığı, lirikteki gibi sesin duygu sarhoşluğu. Tüm sembolik güçlerin zincirlerinin hepsinin bu kopuşunu kavramak için, onları yaratan canlının bu artışı gerekir: coşkulu Dionysos tapınanını, ancak kendi gibiler anlar. Bu yüzden bu yeni sanat dünyası tamamen, her şeyiyle yabancı, baştan çıkarıcı olağanüstülüğüyle korkunç mücadelelerle Apollonca Helen dünyası içinde yuvarlanır.

TRAJİK DÜŞÜNCENİN DOĞUŞU

1.

Dünya görüşlerinin gizil öğretisini tanrılarıyla ifade eden ve bunu aynı zamanda gizli tutan Yunanlılar, kendilerinin sanatına çifte kaynak olarak iki tanrı çıkarmışlardır, Apollon ve Dionysos. Bu isimler sanat alanında, genelde rekabet halinde yan yana yol alan ve sadece bir kez, o da Helen “istencinin” zirvede olduğu an, “Attika Tragedyası” denilen sanat yapıtı adına kaynaşmış görünen üslup farklılıklarını simgelerler. Çünkü mutluluk duygusunu insan, hayatta iki durumda yaşar, düşte ve esrime halinde. Her insanın, içinde tam bir sanatçı olduğu düş dünyasının güzel görünümünü, tüm plastik sanatların ve birazdan göreceğimiz gibi şiir sanatının önemli bir yarısının da yaratıcısıdır. Biçimleri doğrudan algılamaktan zevk duyarız, tüm biçimler bize bir şeyler anlatır; gereksiz ve sıradan hiçbir şey yoktur. Yine de bu düş gerçekliğinin çok değerli yaşantısı esnasında onun görünümünün pırıltılı hissine de sahibizdir; ancak bu sona ererse, içinde rüyanın artık tazelik vermediği, sahip olduğu durumların iyileştirici doğal gücünü kaybetmeye başladığı patolojik etkiler ortaya çıkar. Fakat bu sınırlar içinde, tüm aklımızla içimizde aradığımız sadece hoş ve sevimli görüntüler değildir: Ciddi, üzüntülü, hüznülü, karanlık olanlara da, görünümün verdiği aynı zevkle bakılır, yalnız burada da görünümün sisi, uçuşan bir hareket içinde olmalı ve gerçek olanın temel biçimlerini tamamen örtmemelidir.

Bu arada Apollon hangi bağlamda sanat tanrısı konumuna getirilebildi? Düşsel tasarımların tanrısı olması bağlamında. Her şeyiyle “görünendir” o, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır,

özelliği güzelliğinden gelir ve bu nedenle güzel olanın düş dünyası alanında hüküm sürer. Daha yüce bilgelik, bu durumların mükemmelliği, kısmen kavranan gündüz gerçekliğinin tersine, onu sanat ve kehanet tanrısı konumuna yükseltir. Ama patolojik bir etkide bulunmasın diye, düşsel görüntüyü aşmaması gereken ve görünümün yanıltılmakla kalmayıp aynı zamanda aldatıcı olduğu hassas sınır, Apollon'un doğasında da olmalıdır, bir heykel tanrısının ölçülü sınırı, vahşi duyguların özgürlüğü, bilgeliği ve sükuneti. Gözü güneş gibi olmalıdır: öfkeli ve dargın baksa bile, üzerinde güzel görünümün kutsanmışlığı vardır.

Oysa Dionysos sanatı, coşku ve esrimeyle yapılan oyunla ilgilidir. Nahif doğa insanını, kendinden geçirecek coşku seviyesine ulaştıran iki güç önceliklidir, bahar dürtüsü, tüm doğanın "Başlayın!" komutu 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. 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 adanıdır, 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 ona nasıl sesleniyor, toprak ona nasıl süt ve bal veriyorsa, onun içinden de doğüstü 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, tanrıları rüyasında gördüğü gibi, esirmiş ve yücelmiş halde dolaşır. Artık insanın değil, doğanın sanat gücü burada kendini ortaya koyar: kaliteli çamur burada yoğrulur, paha biçilmez mermer burada yontulur: İnsan.

Şayet esrime, doğanın insanla oyunu ise, o zaman Dionysosça sanatçının yaratısı da esrimeyle oyundur. Bu durum ancak benzetme yoluyla betimlenebilir, bu biraz, insanın rüya görürken, rüya gördüğünü hissetmesine benzer bir şeydir. Böylece Dionysos tutkunu olan kişi, esrime içinde olmalı, aynı anda pusuya yatıp bir gözlemci olarak kendini izlemelidir. Düşünceli ve coşkulu olma halini, değişimli olarak değil yan yana gösterir Dionysosça sanatçılık.

Bu yan yanalık Yunan sanatının zirvesini simgeler: Başlangıçta sadece Apollon, yalnız başına hüküm süren sanat tanrısıdır, onun gücü, Asya'dan gelen Dionysos'u, ikisi arasında en güzel kardeşlik birliğini, yani bu yan yanılığı oluşturabilecek kadar ölçülü kılmıştır. Yunan ruhunun inanılmaz idealizmine biz en çok bu noktada hayran kalırız; kaba ve basit dürtülerin zincirlerinden en vahşi biçimde kurtulmak, belli bir zaman diliminde insanlığın tüm engellerini yok sayan şehvetli bir hayvan yaşamı demek olan Asyalıların doğa kültüründen, dünyayı kurtaran bir şenlik ortaya çıkmıştır.

Bununla ilgili olarak Apollonca Helenizm de hiçbir zaman yeni tanrının fırtına gibi gelişinden daha büyük bir tehlike yaşamamıştır. Hiçbir zaman Delphoili tanrının bilgeliği daha güzel bir ışıktaki kendini göstermemiştir. Önce isteksizce güçlü rakibinin etrafını en ince iplikle öyle sarmış ki kısa zaman içinde oraya yarı tutuklu olarak geldiğini o hiç fark edememiş bile. Delphoili rahipler, yeni kültürün sosyal yenileşme üzerindeki derin etkisini anladıklarından ve onu kendi politik-dini görüşleri doğrultusunda desteklediklerinden, Apollonca sanatçılar dikkatli ılımlılıklarıyla Bakkha etkinliklerinin devrimci sanatından ders aldıklarından, sonuçta Delphoi kült düzeninde yılın hâkimiyeti Apollon ve Dionysos arasında paylaştırıldığından, her iki tanrı yaptıkları yarıştan hem yenen hem yenilen olarak çıkmış gibiydiler ve yarış alanında uzlaşma sağlamışlardı. Apollonca unsurun, Dionysos'un usdışı-doğaüstü tarafını alt etmesinden beri nasıl güçlü olduğunu gerçekten açıkça görmek isteyen kişi, s a k i n, diğer sıfatıyla "dithyrambosça" müzik türünün, antik müzik döneminde ana tür olduğunu, kanıt olarak, Dionysosça dithyrambos'un sanatsal ölçülere sahip ilk taklitlerinde, özgün biçimi olan Dionysos kit-

lesinin mutluluk ilahisine benzediğini düşünmelidir, aynı antik Yunan sanatında katı bir biçimde Mısırlı özelliklerine sahip kılınmış tanrı tasvirlerinin, Homeros destanında görülmüş Limpos tanrılar dünyasına benzemesi gibi. Apollonca sanat dehası büyüdüğü ölçüde, kardeş tanrı Dionysos uzuvlarını daha özgürce hareket ettirir; eş zamanlı olarak birincisi, Phidias döneminde eksiksiz ve adeta sabit bir güzellik ifadesine bürünürken, diğeri tragedyada dünyanın sırtını ve korkusunu yorumlamış, trajik müzikle çok içten gelen doğal düşünceleri, “istencin” etkinliğini, tüm olguların hem içinde hem de üstünde dile getirmiştir.

Müzik aynı zamanda Apollonca sanat ise, tam olarak yalnızca ritm yani onun plastik gücü, Apollonca durumların canlandırılması düzeyine ulaştırılmıştır. Apollon müziği seslerdeki mimaridir, bir de kitharaya özgü olan sadece yorumlanmış seslerdeki mimaridir. Dionysos müziğinin karakterini, daha doğrusu müziğin karakterini belirleyen unsur, sesin sarsıcı gücü ve armoninin tamamen eşsiz dünyası özenle uzaklaştırılmıştır. Ses çeşitlerinin katı betimlemesinden anlayacağımız gibi, bu konuda Yunanlı çok hassas bir duyarlılığa sahipti: Gerçekten tınısı duyulan işlenmiş bir armoninin gereksinimi onlarda yeni dünyada olduğundan çok daha az olsa bile. Armoni dizisinde ve notasında, melodi dediğimiz şeyde, “istenç” daha önce ifade edilmemiş ve tamamen dolaysız bir şekilde kendini ortaya koyar. Her birey simge olarak, eşsiz bir durum gibi genel bir kural koymaya, istenç olarak kendiliğinden gözlem yapmaya yarayabilir; tersi söz konusu olduğundaysa, Dionysosça sanatçı görünenin ruhunu dolaysız olarak anlaşılır bir şekilde yorumlayabilir, o henüz daha biçim alınmamış istencin karmaşasına hâkimiyet kurar ve ondan her yaratıcı anda yeni bir dünya, ama aynı zamanda eskisini de bilinen olgu olarak var edebilir. Sonuç olarak o trajik müzisyendir.

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; bu yüzden principium individuationis bir ölçüde yalnızca istencin sürekli bir zafiyet du-

rumudur. İstenç ne kadar sefilse, her şey o ölçüde tekleşir; birey ne kadar kendine güvenli ve dileğince gelişmişse, hizmet ettiği organizma o oranda zayıftır. Bu nedenle sanki bu durumlarda istencin duyarlı bir özelliği ortaya çıkar, o parçalanmışlığının bilincine varır ve kaybedilene duyduğu özlemden içini çeker. En büyük hazdan dehşet çılgılığı, telafisi olanaksız bir kaybın özlem dolu ağıt sesleri yükselir. Verimli doğa bir yandan tanrı Satürn adına şenlikler öbür yandan ölüm ayinleri yapar. Rahiplerinin heyecanları olağanüstü şeylerle karışır, acı haz verir, sevinç nidaları göğüsten ısıraplı sesler çıkartır. "Kurtarıcı" adındaki tanrı her şeyi kendinden koparmış, her şeyi değiştirmiştir. Doğaya ses ve mimik getiren böyle heyecanlı kitlelerin şarkı ve hareketleri, Homeros'un Yunan dünyası için çok yeni ve duyulmamış bir şeydir. Burada onlar, muazzam ritmik gücüyle kendilerini etkisi altına alan doğuya özgü şeyi ürpertiyle fark ederler - bu aynı zamanda Mısırlıların mabet üslubunu da etkisi altına almıştır. Bu aşırı güçlü içgüdüsünü güzelliğin zincirlerine geçirmiş olan Apollon halkıdır, doğanın en tehlikeli canavarlarını boyunduruğu altına almıştır. Dionysos şenliklerine tüm uluslarda rastlanır; en meşhurları Babil'de "Sakae" adıyla bilinir. Orada beşgün süren şenlik sırasında her türlü resmi ve sosyal bağ koparılır; odağı ise, cinsel disiplinsizlikte, sınırsız fahişelik yüzünden ailenin yok olmasında yatar. Bunun karşıtını, Euripides'in *Bakkhalar* başlıklı yapıtında tasarladığı Yunanlıların Dionysos şenliğini anlatan tablo sunar. Bundan kaynaklanan aynı güzellik ve müzikal açıdan aynı ilahi coşku, Skopas'ın ve Praksiteles'in heykelleriyle ortaya konulmuştur. Bir ulak, öğle sıcağında sürülerle dağın zirvelerine tırmandığını söyler: bu, görülmemiş bir şeyi görmek için doğru yer ve doğru zamandır; şimdi Pan uyumaktadır, şimdi gökyüzü ilahi bir ışığın hareketsiz arka planıdır, şimdi günün ortasıdır.

Alp dağlarındaki bir otlakta ulak, üç kadın korosu görür, yere dağınık halde uzanmışlardır, çekingen bir tavır içindedirler: her şey uykuya dalmıştır. Aniden Pentheus'un annesi sevinç nidaları atmaya başlar, uyku kaçar, herkes havaya fırlar, soylu bir gelenek örneği,

göz kapaklarına çökmüş derin uykuyu hızla atarak,
hem bekar kızlar, hem genç hem de yaşlıca kadınlar,
lüleli saçlarını omuzlarından aşağıya sarkıtırlar,
bantlar, kurdeleler çözülmüşse, karaca postu
düzeltir, yanakları içtenlikle yalayan
yılanlar, benekli koyun postlarına sarılır.
karacaları ve vahşi kurt yavrularını
kucaklarına alıp, dolgur; memelerinden beyaz süt
verirler, onlar henüz doğum yapmış, bebeklerini
Terk etmişlerdir. Sarmaşık çelenkleri başa takılır,
meşe dalları ve çiçek açmış boru çiçeği de
biri Thyrsos'u alır, kayaya çarpar,
böylece kaynaktan köpük köpük su fişkirir,
biri içi boş asayı toprağa sokar,
tanrı ona bir şarap kaynağı gönderir.
Kar beyazı içkiden sonra susayan kişi,
parmak ucuyla sadece yeri kazar
ve yerden fişkırır süt bulur; tatlı bal
fişkirir sarmaşığa dolanmış kargı Thyrsos'tan,
tanrıya inançla bağlı olsan,
mutlaka tanığı olurdun
tüm bunların. –

Bu tamamen büyümlü bir dünyadır; doğa insanlarla uzlaşma
şenliğini kutlamaktadır. Mitos, Apollon'un parçalanmış Diony-
sos'u yine bir bütün haline getirdiğini anlatır. Bu Apollon saye-
sinde yeniden yaratılmış, Asya'daki parçalanmışlığından kurta-
rılmış Dionysos'tur. –

* * *

Yunan tanrıları, Homeros'ta karşımıza çıktıkları halleriyle
mükemmeldirler, kesinlikle zorunluluktan ya da ihtiyaçtan doğ-
mamışlardır. Bu tür varlıkları, korkudan dehşete düşmüş biri ya-
ratmamıştır; hayattan kopmamak için, Helen gözü inançla onla-
ra yukarıya doğru bakmıştır. Bu imgelerden seslenen yaşamın di-
nidir, yoksa görev ya da münzevilik ya da ruhanilik değil. Tüm
bu figürler yaşamın zaferini solur, zevkli bir yaşam duygusu on-
ların ayinine eşlik eder. İst e k t e bulunmazlar; onlarda var olan,
ister iyi ister kötü olsun, ilahileştirilmiştir. Diğer dinlerin ciddiye-

ti, saygınlığı ve kutsiyetiyle kıyaslandığında, Yunanlıların dini, hayali bir eğlence diye aşağılanma tehlikesi ile karşı karşıyadır – eğer en derin bilgeliğin bir özelliğini düşünmeyecek olursak, bunun sayesinde Epikürcü yaklaşımla tanrı varlığı, birden eşi bulunmaz sanatçı halkın yaratıcısı ve neredeyse en yüce yaratı diye görülür.

Halk arasında şöyle bir efsane vardır, Midas, Dionysos'un eşlikçisi Silenos'un uzun zaman peşine düştükten ve sonunda onu yakaladıktan sonra, insan için neyin daha iyi, neyin çok öncelikli olduğunu ondan öğrenmek istemiş. Silenos önce –Aristoteles böyle anlatıyor– hiç konuşmak istememiş; ancak her türlü canı sıkılıp, alay edilerek küçümsenince bu konuda konuşmak üzere ağzını açmış: “Zahmet ve sıkıntı içindeki sefil kitle, öğrenecek, size yarayacak bir şey yok diyorsam, beni niye zorluyorsunuz. Çünkü kendi sefilliğinizin içinde, farkında olmadan, yaşamınız hiç sıkıntı çekmeden geçip gidiyor. Bir kez insan olmaya gör, asla çok mükemmel olamazsın, en iyi varlıktan payını alamazsın. Yani sizin için en mükemmel şey istisnasız, kadınlar gibi erkeklerin de hiç doğmamış olmasıdır. Bundan başka en iyi şey ise – doğduktan sonra, olabildiğince çabuk ölmenizdir.”

Zincire vurulmuş orman tanrısının ölümlülere gizini açtığı halkın felsefesidir bu; aynı zamanda Olimpos tanrılar dünyasının arka planını oluşturan felsefedir. Yunanlı varoluşun korkulu ve zalim yanlarını bilir ama yaşayabilmek için bunları örter, Goethe'nin sembolündeki gibi güllerin altında saklı bir haç. Akhilleus'un erken ölmesini, Oedipus'un tüyler ürperten bir evlilik yapmasını belirleyen korkunç ve eski tanrılar düzeninin karanlık hâkimiyetinin, Zeus, Apollon, Athena ve diğerlerinin göz kamaştıran kişilikleri yüzünden, saklanması gerektiği için, pırl pırl parlayan Olimpos dünyası bu nedenle iktidarı ele geçirmişti. Birisi orta dünyanın sanatsal görünümünü çekip almış olsa, orman tanrısının, yani Dionysos'un eşlikçisinin bilgeliği izlenmek durumunda kalıncırdı. İşte bu zorunluluk yüzünden, bu halkın sanatsal dehası bu tanrıları yaratmıştı. Tanrının varlığını doğrulama çabası Helenler için hiçbir zaman bir sorun olmamıştı; dünyanın varlığını ve böylece onun doğal halinden sorumlu olmayı tanrılardan beklemekten uzak durmuşlardı. “Tanrılar da yazgının boyunduruğu altındadır” sözü derin bir bilgeli-

ğin doğrulanmasıdır. Bir zamanlar olduğu gibi, onun varlığını ilahi ışık vurmuş bir aynada görmek ve bu aynayla Medusa'ya karşı korunmak – bu Helen “istencinin” sırf hayatta kalabilmek için kullandığı bir yöntemdi. Eğer ona aynı şey, daha yüce bir göksel ululukla çevrili tanrılarıyla bildirilmemiş olsaydı, aşırı hassas, acıya böylesine mükemmel eğilimli halk, yaşama başka nasıl katlanabilirdi ki! Yaşamın devamı için, insanı baştan çıkaran bir tamamlayıcı, var oluşun mükemmelleştiricisi olarak, sanatı yaratan aynı dürtü, Olimpos dünyasını, güzelliğin, süku-
netin ve hazzın dünyasını da oluşturmuştur.

Yaşam, böyle bir dinin etkisinden yola çıkarak, Homeros'un dünyasında kendi içinde çaba göstermeye değer bir şey olarak anlatılmıştır yani bu tanrıların ferah güneş ışığı altındaki yaşamı. Homeros'un insanların acısı bu yaşamdan ayrılmakla ilintilidir, özellikle de kısa bir süre içindeki veda ile. Ne zaman ağıt söylene, yine “kısa yaşamış Akhilleus'tan”, insan neslinin hızlı değişiminden, kahramanlar döneminin çöktüğünden bahsedilir. Yaşamı sürdürme arzusu, ne bir işçi ne de büyük bir kahraman için onursuzluktur. İstenç, kendini asla ne pahasına olursa olsun yaşamak için doymak bilmez hırsı hakkında, Helenizmde olduğundan – onun ağıtı aynı zamanda onun övgü şiiridir – daha açık bir şekilde ifade etmemiştir. İşte bu yüzden modern insan, doğa ve insan arasında tam bir uyumun olduğunu sandığı o çağı özler. İşte bu yüzden Helence sözü, istençlerinin bilinçli olarak onaylanması için, etraflarındaki parlak örneklerle bakmak zorunda kalan herkes için anahtar oluşturur.

En soylusundan en basatine yolunu şaşırmış bu düşüncelerde Helenizm fazlasıyla kaba ve basit şekilde ele alınmış ve bir ölçüde çelişkili bir yönü olmayan adeta tek yönlü ulusların (örneğin Romalıların) örneğine bakılarak biçimlendirilmiş. Yine de sanatsal görünüme duyulan ihtiyaç, dokunduğunu sanat yapıtlarına çevirmesini bilen bir halkın dünya görüşünde de hissedilmelidir. Gerçekten de daha önce değinildiği gibi, bu dünya görüşü içindeki görülmemiş bir hayalle, doğanın kendi hedeflerine ulaşmak için düzenli olarak kullandığı aynı hayalle karşılaşırız. Gerçek hedef bir sanrı ile örtülür; biz elimizi ona doğru uzatırız, o da doğaya bu yanılgıyla ulaşır. İstenç kendisini Yunanlılarda bir sanat yapıtına yüceltilmiş olarak görmek isterdi: Ke-

dini yüceltmek için, yaratıklarının kendilerini yüceltmeye layık görmesi gerekiyordu, kendilerini, adeta mükemmele yaklaşmış gibi, yeniden daha üst düzeyde görmek durumundaydılar, öyle ki fikir düzeyindeki bu mükemmel dünya, buyruk ya da suçlama gibi hissedilmezdi. Onların aynadaki akislerine, Olimposlulara baktıkları güzellik ortamıdır bu. Helen istenci bu silahla hem sanatla ilintili yeteneğe hem de acı çekmeye ve acı çekme bilgeliğine karşı mücadele verir. Bu mücadeleden ve bunun zaferinin anıtı olarak tragedyaya doğmuştur.

Acı çekmenin esrikliği ve güzel düş farklı Tanrılar dünyasına sahiptir. Birincisi varlığın tüm gücüyle doğanın en içten düşüncelerine nüfuz eder, o hem yaşama ilişkin korkunç dürtüyü hem de var olan her şeyin mutlak ölümünü fark eder; yarattığı tanrılar hem iyi hem kötüdür, rastlantı gibidirler, aniden ortaya çıkan planlılıktan korkarlar, acımasızdırlar ve güzel den haz duymazlar. Hakikatle akrabalıkları vardır, kavrama yakın dururlar: Surete bürünmeleri nadir ve zordur. Onlara bakmak taşlaştırır; onlarla nasıl yaşanır? Fakat bunu yapmamak da gerekir: Onların öğretisi budur.

Bu tanrılar dünyasından –eğer tam anlamıyla kınanacak bir sır gibi saklanımayacaksa– Olimpos dünyasının yanında duran ve parlayan rüyadaki doğuma bakılmamalıdır; bu nedenle gerçek ne kadar güçlü ya da sembolü ne kadar geçerliyse o oranda figürlerinin duyarlılığı artar. Ama hakikat ve güzellik arasındaki rekabet, hiçbir zaman Dionysos'un sağladığı yararların nüfuzundan daha büyük olmamıştır. Bu rekabette doğa sırlarını açmış ve sırlarından müthiş bir netlikle, baştan çıkarıcı görünümünü, karşısında neredeyse tüm gücünü kaybettiği sesle söylemiştir. Asya'dan gelmiştir bu kaynak: Ama Yunanistan'da çağlayana dönüşmüştür çünkü Asya'nın ona sunmadığı şeyi, ilk kez burada bulmuştur, aşırı duyarlı hassasiyet acı çekme yeteneği ile en hafif ağırbaşlılık ve sağduyu bir aradadır. Apollon Helenizmi nasıl kurtarmıştır? –

Yeni gelen, güzel görünümün dünyasına, Olimpos dünyasına getirilmiştir: ona, Zeus ve Apollon gibi, en saygın tanrıların onurlarının büyük bir bölümü bağışlanmıştır. Asla bir yabancıyla daha fazla uğraşılamamıştır. Bu açıdan bakınca, o da son derece yabancı biridir –her bakımdan yabancı– konuk olduğu evi yıkacak

kadar güçlüdür. Tüm yaşam alanlarında büyük bir devrim başlar şimdi, Dionysos her yere, sanata bile nüfuz eder.

Apollonca sanatın alanı görünümüdür, düşte, göz kapakları kapalıyken sanatsal yaratıda bulunan gözün ilahi dünyasıdır bu. Bu düş haline bizi *destan* sokar: biz açık gözlerle hiçbir şey görmeyiz, anlatıcının kavramlarla bizde yaratmaya çalıştığı iç dünyamızdaki imgelerden haz duyarız. Plastik sanatlar bunu bu noktada dolaşık yollardan başarır: heykeltıraş, kendisinin hayal ederek gördüğü canlı tanrıyı yontulmuş mermerle karşımıza çıkarırken, öyle ki aslında hedef olarak tasarladığımız figür hem heykeltıraş hem de seyirci için netleşir, heykeltıraş *ortalama figür* heykelle seyircinin seyretmesini sağlar – epik yazar aynı canlı figürü görür ve onu başkaları da görsün diye ortaya koyar. Ama kendisi ile insanlar arasına koyduğu artık bir heykel değildir, daha ziyade bu figürün yaşamını, hareket, ses, söz ve davranışla nasıl kanıtladığını anlatır, bizi bir sürü sonucun nedenlerine geri götürmek konusunda ısrarcı olur, bizi sanatsal bir kompozisyona zorlar. Eğer figürü veya grubu veya resmi karşımızda net olarak görürsek, eğer o bize düşsel durumu, bizzat kendisi imgeler üreterek aktarabilirse, amacına ulaşmış demektir. Plastik yaratıya dönüşmek isteyen *destan*, *destan* liriğinin tümüyle farklı olduğunu ortaya koyar, çünkü liriğin imgeleri biçime sokmak gibi bir derdi yoktur. İkisi arasında sadece konuyla ilgili olarak; söz, daha genelleştirirsek düşünce bakımından ortaklık vardır. Şiirden bahsediyorsak, plastik sanatlar ve müzikle ilintili kılmak istediğimiz bir kategoriden değil, birinin yolu plastik sanatlara, diğeriinki müziğe açılan, birbirinden tamamen farklı iki sanat aracını buluşturmak isteriz: Her ikisi de sadece sanatsal yaratıya giden yollardır ama sanatın kendisi değildir. Bu bağlamda resim ve heykel de sadece sanat aracıdır; asıl sanat, hayalleri yaratabilmektir, ister önce ister sonra yaratılsın, fark etmez. Sanatın kültürel anlamı, bu özelliğe –genel geçer insan özelliğine– dayanır. Sanatçı –sanat aracı sayesinde sanat gereksinimi duyan kişi– aynı zamanda sanat etkinliğinin emici organı olamaz.

Apollon kültürünün tasvirleri, ister mabetle ister heykelle, ister Homeros'un destanıyla ifade edilmiş olsun, yüce amacına ölçülü etik gereksinimle ulaşmıştır; bu, güzelliğin estetik ge-

reksinimine paralel gelişir. Ölçüyü gereklilik olarak göstermek, ancak ölçünün sınırı görölür kıldığı yerde olanaklıdır. Onun sınırlarına bağlı kalmak için, sınırların tanınması gerekir: bu yüzden Apollon'un ilk uyarısı şudur: "Bizzat kendini tanı." Apollon inancındaki Yunanlının sadece kendisini gördüğü, yani fark edebildiği ayna ise, Olimpos'taki tanrılar dünyasıydı: ama burada da o kendi varlığını düşün güzel görünümüyle çevrelenmiş olarak yeniden görmüştü. Zeus'un yeni tanrılar dünyasının boyunduruğu altına girdiği ölçü –çökmüş Titanlar dünyasının aksine– güzelliğin ölçüsüydü: Yunanlının duraksaması gereken sınır, güzel görünümün sınırıydı. Görünüm ve ölçüye yönelik bir kültürün en derindeki amacı, sadece hakikatin örtülmesi olabilir: hakikatin hizmetindeki o yorulmak bilmez araştırmacıya, çok güçlü Titan'a söylendiği gibi, yüksek sesle uyarı olsun diye Μῆδεν ἄγαν denmiştir. Prometheus'la Yunanlıya, destekleyen ve desteklenen açısından insan kültürünün fazla özendrilmesinin aynı zamanda yıkıcı etkisi olduğu gösterilir. Tanrının karşısında bilgeliği ile varolmak isteyen kişi Hesiodos gibi "bilgelik ölçüsüne" sahip olmalıdır (μετρον εχειν σοφλεσ).

Bu şekilde kurulmuş ve yapay bir biçimde korunmuş dünyaya, doğanın tüm aşırılığını haz, acı ve bilgi olarak aynı anda sergileyen Dionysos şenliklerinin esrik sesi girer. Şimdiye dek sınır, ölçü kuralı diye geçerli olan şey burada yapay bir görünüm olarak belirir: "Aşırılık" hakikat olarak açığa çıkar. İlk kez şeytani denecek kadar insanı coşturan halk şarkısı çok güçlü bir duygunun tüm sarhoşluğuyla inler: Bunun karşısında Apollon'un ilahi okuyan sanatçıları kitharasının ürkek imalarda bulunan tınılarıyla, ne anlam taşır? Eskiden şair–müzisyen loncalarında sosyal sınıflara uygun şekilde gelişen ve aynı zamanda dünyevi katılımlardan uzak tutulan, apollonik dehanın gücüyle basit bir mimarlık basamağında kalan müzikal unsur, burada tüm engelleri kendisinden uzaklaştırır: eskiden sadece çok basit zikzaklar çizerek hareket eden ritm bilgisi, Bakkhaların dansı için bölümlere ayrılır: ses duyulur, artık eskiden olduğu gibi duyulur duyulmaz bir tonda değil insanların sesi bine katlaması ve yüksek sesli üflemeli çalgıların eşlik etmesiyle. En gizemli şey olmuştur: Hareketleriyle doğanın istencini doğrudan ifade eden armoni burada dünyaya gelir. Apollon'un dünyasında yapay bir şekilde

saklı duran Dionysos'un etrafındaki nesnelerin şimdi sesi yükselmiştir; Olimpos tanrılarının tüm pırıltısı, Silenos'un bilgeliği karşısında sönük kalmıştır. Coşkulu esrikliği içinde hakikati dile getiren bir sanat, görünen sanatların Müz'lerini ürkütmüştür; Dionysosça durumların kendinden geçmişliği içinde birey, sınırları ve ölçütleriyle mahvolmuştur: kıyamet günü yaklaşmıştır.

Sonunda bir-kendine özgü Apollonca yaratının tersine Dionysosça unsurları benimseyen bir- istencin amacı hangisidir?

Bu yaşamla ilgili yeni ve daha yüce bir araçla ilgilidir - trajik düşüncenin doğumuyla.

* * *

Yaşamın sıradan engelleri ve sınırlarının yok edilmesiyle ortaya çıkan Dionysosça durumdaki esrime hali, bu durum sırasında, geçmişte yaşanmış her şeyin içine girdiği l e t a r j i k bir unsur barındırır. Böylelikle unutulmuşluğun bu boşluğu yüzünden sıradan ve Dionysos'a özgü gerçekliğin dünyası birbirinden ayrılır. Fakat sıradan gerçeklik tekrar bilinç düzeyine çıktığında, iğrençlik d u y g u s u y l a birlikte şöyle algılanır: münzeviye özgü, istenci yadsıyan ruh hali, bu durumların meyvesidir. Düşünce de Dionysos'a özgü şey, daha yüce dünya düzeni olarak, basit ve kötü bir dünyayla karşı karşıya getirilir. Yunanlı bu suç ve yazgı dünyasından tamamen kaçmak istemiştir: ölümden sonraki bir dünya umuduna kapılmamıştır hiç, onun özlemi daha yükseklerle, tanrıların ö t e s i n e uzanmıştır, baştan çıkarıcı tanrılar yansımasıyla bütünleşmiş yaşamı yadsımıştır. Esriklikten uyanmanın bilinciyle o, her yerde insan olmanın korkunç ve saçma yanlarını görür; bundan tiksinti duyar. Orman tanrısının bilgeliğini şimdi anlar.

Bu noktada, Apollonca-iyimser temel ilkeye sahip Helen istencinin olanak tanıyabildiği en tehlikeli sınıra varılır. Bu noktada o hemen, yadsıyan ruh halini tekrar yumuşatmak için, doğal iyileştirici gücüyle etkin olmuştur. Onun aracı trajik sanat yapıtı ve trajik düşüncedir.

Öncelikle yaşamın korkunç ve saçma yönüyle ilgili tiksinti uyandıran düşünceleri, yaşamı olanaklı kılan imgelere dönüştürmek söz konusuydu: bunlar, korkunç olanı sanatla dizginleyen yüce olan ve saçmaya duyulan tiksintiyi sanatla uzaklaştıran

gölünç olandır. Bu iç içe geçmiş öğeler, Dionysos'a özgü durumu, onu yapay olarak taklit ederek kırıkan sanat yapıtında ortaya çıkar.

Yüce ve gülünç olan, güzel görünüm dünyasının ötesine geçen bir adımdır, çünkü her iki duyumsama çelişki duygusu barındırır. Diğer yandan asla hakikatle örtüşmezler: onlar hakikatin örtüsüdür, sıkı dokunmuş güzellikten daha şeffaftır ama yine de bir örtüdür. Yani biz onlarda, hakikat ve güzellik arasında Dionysos ve Apollon'un birleşmesinin olanaklı olduğu ortalama bir dünyaya sahibizdir.

Bu dünya kendisini şimdi esrime oyununda ortaya koyar, yoksa esrime sayesinde tamamen birbirine dolanmış durumda değil. Biz oyuncuda Dionysosça insanı tanırız, yani içgüdüsel olarak şair, şarkıcı, dansçı olanı, ama Dionysosça insanı oynayan olarak. O, onun örneğine ulaşmaya çalışır, ya güzelliğin ürpertiyle ya da kahkahanın sarsıntısıyla. Güzelliğin ötesine geçer, hakikati aramak gibi bir niyeti yoktur. İkisinin ortasında kararsız kalır. – Oyuncu başlangıçta tek kişi değildi, tabii ki Dionysosça kitle, halk canlandırılmalıydı: dolayısıyla da dithyrambosça korusu. Esrime oyunu sayesinde o bile, aynı etrafını saran seyirci korusu gibi, esriklikten adeta kurtulur. Apollonca dünyadan bakınca, Helenizm iyileştirilebilir ve bağışlanabilir. Gerçek iyileştirme ve bağışlama tanrısı Apollon, Yunanlıyı yaşama karşı duyduğu tiksintiden ve öngörülü esrime halinden kurtarmıştır – trajikomik düşünceyi esas alan sanat yapıtı sayesinde.

Yüce ve gülünç olanın yeni sanatı, güzel görünümün eski sanat dünyasından daha farklı bir tanrı ve dünya görüşüne dayanır. Yaşamın, bozulan düzenin, akılsız planlılığın, ayrıca tüm doğadaki en büyük acının dehşet ve saçmalıklarla ilgili bilgisi, çok yapay bir şekilde gizlenen figürleri Erinyesler, Medusa ve Moiraları açığa çıkarmıştı: Olimpos tanrıları büyük tehlike içindeydi. Onlar da yüce ve gülünç olanın denizine daldırılarak, trajikomik sanat yapıtında kurtarıldılar, sadece “güzel” olmaya son vermekle kalmayıp, eski tanrılar düzenini ve onun yüceliğini içlerine çektiler. O zaman iki gruba ayrıldılar, sadece birkaçı kâh yüce kâh gülünç tanrı olmak arasında kararsız kaldı. Öncelikle Dionysos kendini çelişkili varlık olarak duyumsadı.

Şimdi, Yunan dünyasının trajik döneminde yeniden nasıl yaşıyabileceği, kendini en iyi iki kişide gösterir, Aiskhylos ve Sophokles'te. Yüce olan, düşünür olarak ilkinde muhteşem adalet içinde görünür, İnsan ve Tanrı onun gözünde çok sıkı ve öznel birlik içindedir: tanrısal, adil, etik ve mutlu unsur ona göre birlik halinde iç içe geçmiştir. Her bir varlık, insan ya da Titan bu teraziyle ölçülür. Tanrılar bu adalet normuna göre oluşturulur. Böylece örneğin insanın gözünü bağlayan, insanı suça teşvik eden şeytana halkın duyduğu inanç –Olimposluların tahtından ettiği çok eski tanrılar düzeninin bir kalıntısı– adil kararlar veren Zeus'un elinde bu şeytanın bir araç haline gelmesiyle düzeltilir. Aynı şekilde çok eski olan –yine Olimposlulara yabancı– soyun lanetlenmesi düşüncesi tüm sertliklerden arındırılmıştır, çünkü Aiskhylos'ta birey açısından suç işleme zorunluluğu yoktur, herkes bundan kaçınabilir; aynı Orestes'in yaptığı gibi.

Olimpos yargısının yüceliği içinde Aiskhylos yüce olanı bulurken, Sophokles –tuhaf bir biçimde– Olimpos yargısının nüfuz edilemezliğinde yüce olanı görür. O her bakımdan halkın inancını yeniden ortaya koyar. Korkunç bir yazgının haksızlığı ona yüce görünmüştü, yaşam Sfenks'inin gerçekten çözülemeyen bilmeceleleri onun trajik esin perisiydi. Acı çekmek onda ilahi bir ışığa bürünür; bu kutsal bir şey olarak görülür. İnsani ve tanrısal olan arasındaki mesafe onun açısından sonsuzdur; bu yüzden en derin teslimiyet ve tevekkülü talep eder. Onun asıl erdemi kendine hâkim olmaktır, aslında olumsuz bir erdemdir. Sophokles'te sahneye çıkan kahraman insanlık, bu erdemden yoksun en soylu insanlıktır; yazgısı sonsuz uçurumun kanıtıdır. Oysa bir suç yoktur, sadece insana özgü olan değer ve sınırla ilgili bilgide eksiklik vardır.

Bu görüş her bakımdan Aiskhylosunkinden daha derin ve içseldir, Dionysosça hakikate önemli ölçüde yaklaşır ve onu fazla sembol kullanmadan ifade eder – yine de! biz burada Apollon'un etik ilkesini, Dionysos'un dünya görüşüne karışmış halde fark ederiz. Aiskhylos'ta tiksinti, insan zafiyetinde zor algılanan olarak, dünya düzeninin bilgeliği karşısında yüce ürpertiler içinde çözülür. Sophokles'te bu ürperti daha fazladır çünkü bilgelik tümüyle kavranılmaz bir şeydir. O, mücadelesi olmayan dindarlığın sesli ruh halidir, oysa Aiskhylosunkinin tanrısal ada-

leti savunma görevi vardır ve bu yüzden hep yeni sorunlar karşısında tatminsiz tıkanıp kalır. Apollon'un araştırılmasını emrettiği "insanın sınırı", Sophokles için anlaşılır bir şeydir, ama bu Dionysos öncesi dönemde Apollon'un söylemek istediğinden daha dar ve sınırlıdır. Kendisi hakkında insanın bilgi eksikliği Sophokles'in sorunsalıdır, tanrılar hakkında insanın bilgi eksikliği ise Aiskhylos'un sorunsalıdır.

Dindarlık, yaşam dürtüsünün olağanüstü maskesidir! En yüce etik bilgeliğin sunulduğu tamamlanmış bir düşün dünyasına kendini feda etmektir. Ona uzaktan, bulutlarla kaplanmış halde tapınmak için hakikatten kaçıştır! Gizemli olduğu için gerçeklikle uzlaşmadır! Bizler tanrı olmadığımız için, gizemini yitirmiş olana karşı nefrettir! Büyük bir hazla tozların içine, yere yatmaktır, talihsizlik içinde talihin verdiği huzurdur! En değerli ifadesiyle insanın en üst düzeyde kendinden feragatidir! Yaşamla ilgili kurtarıcı unsurlar olarak yaşamın korkunçlukları ve korku unsurlarının yüceltilmesi ve ilahileştirilmesi! Yaşamı küçümserken sevinç içinde yaşam! Yadsırken istencin zaferi!

Bilginin bu aşamasında sadece iki yol vardır, kutsal olanın ve trajik sanatçının yolu: İkisinin de ortak yönü, yaşamın hiçliği ile ilgili en saf bilgide, dünya görüşlerinde bir çatlak hissetmeden varlıklarını sürdürebilmeleridir. Yaşamın devamına duyulan tiksinti, yaratmak için araç olarak duyumsanır, ister kutsal ister sanatsal bir yaratı olsun, fark etmez. Korkunç ya da saçma olan, yüce duygular verir çünkü o korku ve tiksintiden kurtarılmıştır çünkü o görünüşe göre korkunç ya da saçmadır. Büyülenmenin Dionysosça gücü, kendini burada bu dünya görüşünün en tepesinde gösterir, gerçek olan her şey görünümde çözülür, onun arkasında uyumlu istenç doğası ortaya çıkar, bu sefer hakikatin tamamen göz kamaştıran paltosuna, bilgeliğin pırıltısına bürünmüş halde. Hayal, hezeyan onun zirvesindedir.

Şimdi artık, aynı istencin, Apollonca istenç olarak Helen dünyasını düzene sokması, onun bir başka görüntü biçimini, Dionysosça istenci içine alması, anlaşılmaz gelmeyecektir. İstencin her iki görüntü biçiminin mücadelesinin olağanüstü bir hedefi vardır, yaşamın daha yüce bir olasılığını yaratmak ve bunun içinde de daha ulvi bir yücelmeye -sanat yoluyla- varınaktır.

SOKRATES VE YUNAN TRAGEDYASI

Yunan tragedyası, antik dönemdeki tüm sanat türlerinden farklı bir şekilde kaybolup gitmiştir; ölümünün nedeni, çözümsüz bir çatışma sonucundaki intihardır, hepsi geçkin yaşlarda en güzel ve en sakin şekilde rahmetli olurken, onun sonu trajik olmuştur. İdeal anlamda doğal bir duruma uygun olan, güzel nesillerle krize girmeden yaşama veda etmekse, o zaman antik sanat türlerinin sonu, böyle mutlu bir dünyayı karşımıza çıkarır: yavaş yavaş ortadan kaybolurlar, sönüp gitmekte olan bakışları karşısında daha güzel çocukları durur, onlar cesur hareketlerle sabırsızca yerlerini alırlar. Oysa Yunan tragedyasının ölümüyle her yerde derinden hissedilen büyük bir boşluk oluşmuştur; bir zamanlar Yunanlı gemicilerin Tiberius döneminde ıssız bir adada duydukları acıklı çığlık gibi: "Büyük Pan öldü": o zaman Helen dünyasında üzüntülü bir ağıt sesi yükselmiştir: "Tragedya öldü! Şiir de onunla birlikte yok olup gitti! Gidin, gidin ey körelmiş, zayıf düşmüş, taklitçi şairler! Önceki ustaların kırıntılarıyla karnınızı bir kez olsun adamakıllı doyurmak için Hades'e gidin!"

Ama tragedya alanında, öncüsüne ve ustasına saygı duyan yeni bir tür her şeye rağmen ortaya çıktığında, onun annesinin özelliklerini, özellikle de annenin uzun can çekişme sırasında gösterdiği özellikleri taşıdığı dehşetle anlaşılmıştır. Tragedyanın bu ölüm mücadelesini veren Euripides'tir; daha sonra ortaya çıkan bu sanat türü yeni "Attika Komedyası" diye bilinir. Bununla, tragedyanın yozlaşmış biçimi varlığını sürdürmüştür, çok zor ve ağır gerçekleşen ölümüne anıt olsun diye.

Bu bağlamda, yeni komedyası şairlerinin Euripides'e karşı hissettikleri tutkulu sempati anlaşılır bir şeydir; öyle ki sırf Euripides'i

yeraltı dünyasında görebilmek için, hemen kendini astırmaya razı Philemon'un dileği de ayrıca insana şaşırtıcı gelmez: keşke o, rahmetlinin şimdi bile aklının başında olduğundan emin olabilseydi. Eğer yaratıcı bir şeyleri kısaca ve lafı uzatmadan söyleyeceksek, Euripides'in Menandros ve Philemon'la hangi ortak yönlere sahip olduğunu, onlara büyüleyici anlamda hangi konuda örnek oluşturduğunu belirtmeliyiz: Euripides'in seyircisi sahneye çıkarılmıştır demek yerinde olur. Euripides'ten önceki Prometheus'a özgü tragedya yazarlarının kahramanlarını hangi ınalze-meyle biçimlendirdiklerini ve gerçekliğin sadık maskesini sahneye getirmek gibi bir amaçtan ne kadar uzak olduklarını gören kişi, Euripides'in tamamen farklı eğilimini anlayacaktır. Sıradan insan, onun sayesinde seyirci mekânlarından çıkarak sahneye çıkmıştır, önceleri sadece önemli ve yürekli özellikleri dile getiren ayna, şimdi doğanın başarısızlığa uğramış yanlarını da titizlikle yansıtan özenli sadakati göstermiştir. Antik sanatın tipik Helen'i Odysseus, şimdi yeni şairlerin elinde, o andan itibaren dramatik ilginin merkezinde uysal ve sevimli kul şeklindeki Yunan figürüne indirgenmiştir. Euripides, Aristophanes'in *Kurbağalar*'ında, onun trajik sanatı tantanalı hantallığından kendi beylik yöntemleriyle kurtarmasını kazanç olarak görmüştür, bu öncelikle onun trajik kahramanlarında hissedilir. Seyirci şimdi esas olarak Euripides sahnesinde kendi benzerini görmüş, dinlemiş ve onun konuşmayı çok iyi becermesinden mutlu olmuştur. Bu sevinç kalıcı olmamıştır: Euripides'le konuşma öğrenilmiştir, Aiskhylos'la yarışında bu konuda kendi kendisiyle övünür: Onun sayesinde şimdi halkın, sanata uygun şekilde ve en kurnaz akılcı sonuçlarla gözlem yapmayı, tartışmayı, bağıntı kurmayı öğrenmiş olması gibi. Halk dilinin bu devrimi sayesinde o gerçekten yeni komedyayı olanaklı kılmıştır. Çünkü o andan itibaren hangi özdeyişlerle sıradan yaşamın sahnede canlandırılabilceği konusunda bir sır kalmamıştır. Euripides'in tüm politik ümitlerini bağladığı orta sınıf şimdi söz sahibi olmuştur, oysa o zamana kadar tragedyada yarı-tanrı, komedyada sarhoş Satyr ya da yarı-tanrı dilin karakterini belirlemiştir. Böylelikle Aristophanesçi Euripides, herkesin değerlendirme yetkisine sahip olduğu, genel, herkesçe bilinen sıradan yaşamı ve işleri nasıl anlattığıyla övü-

nür. Tüm kitlenin şimdi felsefe yaptığını, büyük bir zekâ ile mal mülkün idare edildiğini, davaların görüldüğünü ve benzeri şeyleri söylüyorsa, bu onun sağladığı kazançtır, onun halka aşıladığı bilgeliğin başarısıdır.

Böylesine hazırlanmış ve aydınlanmış kitleye şimdi, Euripides'in neredeyse koro şefi olduğu yeni komedya seslenebilirdi; yalnız bu kez seyirci korosunun iyice çalıştırılması gerekiyordu. Onlar Euripides tonunda şarkı söyleyebildikleri anda, oyunun satranca benzer türü, kurnazlığın ve şeytanlığın süre giden zafiriyle yeni komedya başlamıştır. Euripides ise -koro şefi- devamlı takdir toplamıştır. Tragedya şairlerinin tragedyaya gibi ölmüş oldukları bilinmeseydi, ondan daha çok şey öğrenmek için insan ölümü bile göze alırdı. Helen, kendi ölümsüzlüğüne inancına onunla birlikte son vermiştir, sadece mükemmel geçmişe duyduğu inanca değil mükemmel bir geleceğe duyduğu inanca da. Herkesçe bilinen mezar yazıtındaki "ihtiyarlığında kayıtsız ve haysuz" sözü ihtiyar Helen dünyası için de geçerlidir. An, espri, kayıtsızlık, ruh hali onun en yüce değerleridir; beşinci sınıf olan köle sınıfı, fikir düzeyinde de olsa, şimdi iktidara gelir: eğer şimdi gerçekten "Yunan neşesinden" söz edilecekse, ağır sorumluluklar almayan, önemli şeyler için çaba göstermeyen, geçmişe ve geleceğe şimdiden daha çok değer vermeyen kölenin neşesinden bahsedilmelidir. Hristiyanlığın ilk dört yüz yılında hem derin düşünceli hem zalim insanları isyan ettiren "Yunan neşesinin" bu görünümüydü: Ciddiyetten ve korkudan bu kadınsı kaçış, bu rahat keyifle korkakça yetinme, sadece aşağılık bir durum olmakla kalmayıp, aynı zamanda Hristiyanlığa karşı bir görüş gibi geliyordu onlara. Onların etkisine eklenecek bir başka şey, Yunan Antikçağında yüzyıllar boyunca süren dünya görüşünün neredeyse alt edilemez dirençle, neşesinin solgun kırmızı rengini korumuş olmasıdır - sanki tragedyanın doğduğu, gizli dinsel törenlerin yapıldığı, Eupodekles ve Herakleitos'un olduğu bir altıncı yüzyıl yokmuş, hatta önemli dönemlerin, yine de -her biri bağımsız olarak- böyle ihtiyar ve köleye yakışır yaşam zevkinin ve neşesinin zemininden yola çıkarak açıklanamayan ve kendi varlık sebebinden tamamen farklı bir görüşü işaret eden sanat eserleri elimizde değilmiş gibi.

Euripides'in, aynı zamanda oyun hakkında gerçekten değerlendirmeye yeteneğine sahip olsun diye seyirciyi sahneye çıkarmış olduğu ve son olarak iddia edildiğinde, sanki antik tragedyaya sanatı seyirciyle kurulan yanlış bir ilişkiden doğmamış görünümü oluşuyor: Euripides'in sanat yapıtı ve seyirci arasında uygun bir ilişki amaçlayan aşırı eğilimi, Sophokles'i aşan bir gelişme olarak övgüye değer şeklinde düşünülmüş olmalı. Fakat şimdi "seyirci" sadece bir sözcük, asla aynı türden ve kendi içinde suskun kalan bir kalabalık değildir. Sanatçı kuvvetini sadece sayısından alan bir güce uyum sağlama sorumluluğunu nereden alacak? Eğer yeteneği ve hedeflerine göre kendisini bu seyircilerin her birinden üstün hissediyorsa, anlama yeteneği kendisinden az olan herkesin ortak ifadesi karşısında, oldukça yüksek yetenekli tek seyirciden daha fazla saygıyı nasıl hissedebilir? Gerçekte hiçbir Yunanlı sanatçı, büyük cesaret gösterip elindekiyle yetinerek, seyircisiyle uzun bir ömür boyunca Euripides kadar ilgilenmemiştir. Kitle onun ayaklarına kapandığında, kendi eğiliminin yüce inadı içinde herkesin önünde alay etmişti, kitleye üstün geldiği eğilimdi bu. Eğer bu deha, seyircinin kötü ruhları karşısında en ufak bir korkuya kapılsaydı, başarısızlığının sopa darbeleri altında çoktan meslek hayatının yarısında yenilgiye uğradı. Biz bu düşüncede, seyirciye gerçekten yorum yeteneği kazandırmak için onu Euripides'in sahneye çıkardığı şeklindeki ifademizin sadece yetersiz bir ifade olduğunu ve onun eğilimindeki derin anlayışı bulacağımızı düşünüyoruz. Zaten aksi, yani Aiskhylos ve Sophokles'in hayatları boyunca, hatta daha sonraları da halkın yararına hizmet verdikleri yani Euripides'in bu öncülerinde de asla sanat yapıtı ve seyirci arasında bir dengesizlikten söz edilemeyeceği herkesçe biliniyor. Çok yetenekli ve sürekli yaratmaya zorlanan sanatçıyı, üzerinde en büyük şairlerin güneşinin ve halkın lütfunun bulutsuz gökyüzünün parladığı yoldan çeviren nedir? Seyirciye duyulan hangi tuhaf saygı onu seyirciye yakınlaştırmıştır? Seyircisine duyduğu çok derin saygı yüzünden – seyircisine nasıl saygı gösteremedi?

Euripides kendisini –az önce anlatılan bilmecenin çözümü bu– şair olarak kitlenin üzerinde hissediyordu ama seyircilerinden ikisinin üzerinde değil: o kitleyi sahneye çıkardı, her iki seyirciye o, yalnızca kendi sanatının tümünü değerlendirme yetisi-

ne sahip hâkim ve usta olarak saygı duydu: onların yönlendirmelerini ve uyarılarını izleyerek, şimdiye kadar seyirci sıralarında her şenlik temsilinde görünmeyen koro olarak meydana çıkan tüm duygular, tutkular ve durumlar dünyasını, sahnedeki kahramanların ruhlarına aktardı, bu yeni karakterler için aynı zamanda yeni söz, yeni ses ararken, onların taleplerine boyun eğmiş, seyirci mahkemesinde kendini yeniden yargılanırken gördüğünde, onların seslerinde sadece hem yaratısının geçerli yargıç kararlarını hem de yengi müjdesi veren cesaretlendirmeyi görmüştür.

Bu iki seyirciden birisi - Euripides'in kendisidir, düşünür olarak Euripides, şair olarak değil. Onunla ilgili söylenebilecek şey şuydu, Lessing'de olduğu gibi, eleştirel yeteneğinin olağanüstü zenginliğinin, üretmese bile verimli sanatsal yan dürtüyü sürekli olarak ayakta tuttuğudur. Bu yetenekle, eleştirel düşüncesinin pırıltısı ve hızıyla Euripides, tiyatrodan oturmuş ve kendisine öncü olmuş büyüklerin usta yapıtlarını, tıpkı renkleri solmuş tablolarındaki gibi çizgi çizgi, bölüm bölüm yeniden anlamaya çalışmıştır. İşte burada onun karşısına, Aiskhylos tragedyasının daha derin sırlarına vakıf uzman için beklenmedik bir şey çıkmıştır: o, her bölümde her çizgide aynı ölçülerle ölçülemez şeyler görür, hem bir ölçüde yanıltıcı bir kesinlik hem de gizemli bir derinlik, hatta arka planın sonsuzluğu. En net figür her zaman kendinde, belirsizliğe, çözümsüzlüğe işaret eden bir kuyruklu yıldız sahipti. Aynı belirsizlik tiyatro oyununun kurgusu üzerinde de vardı, özellikle koronun önemi üzerinde. Etik sorunların çözümü onun açısından öyle kuşkuludur ki! Mitlerin işlenmesi öyle şüphelidir ki! Talih ve talihsizliğin dağılımı öyle dengesizdir ki! Antik tragedyanın dilinde bile birçok şey ona uygunsuz, en azından esrarengiz gelmiş; özellikle basit ilişkilerin fazla gösterişli olduğunu düşünmüştür, karakterin sadeliği ifade için gereğinden fazla mecaz ve kepezelik. Böylece o huzursuz ve düşüncelere dalmış halde tiyatrodan oturmuştur, seyirci olarak o, kendi büyük öncülerini anlamadığını itiraf etmiştir. Her hazzın ve yaratının asıl nedeni diye zekâyı görüyorsa, acaba kendisi gibi düşünen ve aynı şekilde ölçülemezliği, itiraf eden biri var mı diye, etrafına bakınmak ve sormak durumundaydı. Ama birçok kişi ve onlarla birlikte en iyi birkaç kişi ona sadece kuşkululu bir gülümsemeyle karşılık vermiştir; ama kimse ona büyük ustalara karşı itirazlarında

ve kuşkularında haklı olduğunu açıklayamamıştır. Bu sıkıntılı durumda o, tragedyayı anlamayan ve bu yüzden ona değer vermeyen diğer seyirciyi bulmuştur. Onunla birlik kurarak, yalnızlığından sıyrılıp Aiskhylos'un ve Sophokles'in sanat yapıtlarına karşı büyük bir mücadele başlatınaya cesaret edebilmiştir-eleştiri yazılarıyla değil, tragedyaya ilişkin kendi görüşünü, var olan tragedya anlayışının karşısına koyan oyun yazarı olarak. –

O diğer seyircinin adını söylemeden önce, Aiskhylos tragedyasının özünde kuşkulu ve ölçülemez olanın izlenimini kendimiz anımsayalım diye burada duraksayalım. Ne alışkanlıklarımızla ne de gelenekle uyum sağladığımız tragedyanın trajik kahramanının ve koronun karşısındaki şaşkınlığımızı anımsayalım – ta ki Yunan tragedyasının özü ve kaynağı olan ikiliği, Apollonca ve Dionysosçayı, iç içe geçmiş iki sanat dürtüsünün ifadesi olarak yeniden görünceye kadar.

Bu bilgiye göre biz Yunan tragedyasını, hep yeni baştan Apollonca simge dünyası içinde ortaya çıkan Dionysos korosu olarak düşünebiliriz. Tragedyanın dokusuna işlemiş koro partiyonları, neredeyse tüm diyalogun, yani tüm sahne dünyasının, asıl oyunun ana kucağıdır. Birbirini izleyen birçok rahatlatma sırasında tragedyanın bu ilk başlangıcı, yani oyun sanatının vizyonu ışık saçar: tamamen rüya olgusudur ve bu bağlamda epik doğaya sahiptir, ama diğer yandan Dionysosça durumun nesnelleşmesi olarak, görünürde Apollonca kurtuluş değil, aksine bireyin parçalanması ve onun ilk –varoluşla bir– olması anlatılır. Bu nedenle oyun sanatı, yani Dionysosça bilgilerin ve etkilerin Apollonca sembolleşmesi nedeniyle korkunç bir uçurum gibi destandan ayrılmıştır.

Yunan tragedyasında Dionysosça coşkuya kapılan tüm kitlenin sembolü olan koro, bizim bu görüşümüzle tam olarak açıklanmış olur. Oysa modern sahnede koronun, özellikle opera korosunun konumuna alıştığımızdan, Yunanlıların trajik korosunun asıl “olay”dan nasıl daha eski, daha bozulmamış, hatta daha önemli olduğunu kavrayamadık, –halbuki bunun böyle olduğu çok açık bir şekilde bize kadar gelmiştir– yine bize anlatılan onun büyük önemi ve doğallığı içinde, koronun niçin önemsiz hizmetlerde bulunan yaratıklardan, özellikle de teke bacaklı Satyrlerden oluştuğunu anlayamadık, sahne önündeki orkestra bizim için hep bir bilmece olarak kaldı, bu böyle olunca olayla

birlikte sahnenin temelde köken itibariyle *vizyon* olarak tasarlandığı, yani tek “gerçeğin”, vizyonu kendisinden üreten ve ondan dans, ses ve sözün tüm sembolleriyle söz eden koro olduğu görüşüne vardık. Bu koro kendi vizyonu içinde efendisi ve ustası Dionysos’a bakar ve bu yüzden de sonsuza dek *tapınan* koro dur: onun yani tanrının nasıl acı çektiğini ve yüceltiğini görür, bu yüzden kendisi *eylemde* bulunmaz. Tanrı karşısında tümüyle hizmet etmekte olan bu göreviyle o, elbette en yücedir yani *doğanın* Dionysosça ifadesidir, bunun için onun gibi kehanet ve bilgelik sözlerinden hayranlıkla bahseder: Acı çeken olarak aynı zamanda dünyanın merkezinden hakikati bildiren bilgedir. Böylelikle tanrının aksine aynı zamanda “aptal insan” olan bilge ve esrik Satyrin düşsel ve çok itici görünümüne sahip figürü oluşur: doğanın ve onun en güçlü dürtülerinin kopyası, evet onun sembolü, aynı zamanda onun bilgeliğinin ve sanatının habercisidir: müzisyen, şair, dansçı ve geleceği gören kişi özellikleri tek bir insanda toplanmıştır.

Sahnenin asıl kahramanı ve vizyonun odağı olan Dionysos, bu bilgiye ve anlatılanlara göre, tragedyanın en eski döneminde gerçekten mevcut değildir, sadece mevcut olduğu varsayılmıştır: yani tragedya başlangıçta sadece “koro”dur, “oyun” değil. Daha sonra tanrının gerçek tanrı olarak gösterilmeye ve vizyon figürün etrafını saran ilahî aydınlıkla her göze görülebilir şekilde canlandırılmaya çalışıldı: böylelikle dar anlamda “oyun” başlar. O zaman dithyrambos korosu, seyircilerin ruh halini Dionysosça esrime derecesine ulaştırmak ve trajik kahraman sahnede görüldüğünde, seyircilerin özgürce maskelenmiş bir insanı değil, adeta kendi coşkularından doğmuş hayali figürü görmeleri görevini üstlenir. Yeni ölen eşi Alkestis’i derin düşüncelerle anımsayan ve iç dünyasında onun için çok üzülen Admetos’u düşünelim –birden benzer fizyonomiye, benzer yürüyüşe sahip maskeli bir kadın figürün ona nasıl yaklaştırıldığını düşünelim: onun birden bozulan sükunetini, heyecanlı benzetişini, içgüdüsel inancını düşünelim– böylece biz Dionysosça coşkuya kapılmış seyircinin, acısıyla bir olduğu tanrıyı sahnede kendisine yaklaşıırken görmesiyle oluşan duygunun bir benzerini yaşarız. Seyirci bilinçsizce tanrının büyümlü bir şekilde ruhunda ürperen tüm imgesini bu maskeli figüre aktarır ve onun gerçekliğini adeta gerçek dışı bir hayale dönüştürür. Bu, içinde *gündüz* dünyasının sak-

lı olduğu, öbüründen daha net, daha anlaşılır, daha trajik yeni bir dünyayı gözlerimizin önüne seren Apollonca düş halidir. Buna göre biz tragedyada tam bir üslup farklılığı görürüz: Dil, renk, hareketlilik, konuşmanın dinamizmi, bir yandan koronun Dionysosça şiirinde, diğer yandan sahnenin Apollonca düş dünyasında, ifadenin tamamen ayrı alanları olarak ortaya çıkarlar. Dionysos'un nesnelleştirildiği Apollonca görüntüler, artık koronun müziği gibi “sonsuz bir deniz, değişen bir dokuma, ateş gibi yanan bir yaşam” değildir, artık sadece coşkulu Dionysos tapınanının tanrının yakınlığını hissettiği, duyumsanan ama hayale dönüştürülemeyen güçler değildir: o an sahneden epik figürün netliği ve sağlamlığı ona seslenir, o an Dionysos artık güçlerle konuşmaz, epik kahraman olarak, neredeyse Homeros'un diliyle konuşur.

Yunan tragedyasının Apollonca bölümünde, diyalogda yüze-ye çıkan her şey, sade, şeffaf ve güzel görünür. Bu anlamda diyalog, doğası kendisini dansa gösteren Helen suretidir çünkü dans- ta en büyük güç gizlidir ama bu güç hareketin yumuşaklığı ve zenginliğinde meydana çıkar. Böylece Sophokles'in kahramanlarının dili, bizi Apollonca kesinlik ve aydınlığıyla öyle şaşırtır ki, biz onun doğasının en derinindeki zemini, bu zemine kadar uzanan yolun çok kısa olduğunu anlamamanın yol açtığı bir parça hayretle, gördüğümüzü sanırız. Ancak kahramanın yüzeye çıkan ve görünür hale gelen karakterini bir yana bırakırsak –aslında o karanlık bir duvara yansıtılan bir fotoğraf, yani tümüyle bir görüntüden başka bir şey değildir– bu parlak yansımalarla aksini düşüren mitosa daha çok nüfuz ederiz, o zaman bilinen görsel bir ilişkiyle bağıntılı karşıt bir ilişkiye sahip bir olguyu yaşarız yeniden. Güçlü bir deneme yapıp güneşe baktığımızda, gözlerimiz kamaşarak arkamızı döneriz, o zaman koyu renkli lekeler, gözlerimizin önünde adeta ilaç gibi belirir: Sophokles'in kahramanlarının ışıktaki görüntüleri bunun tam tersidir, kısacası Apollonca maske, adeta korkunç gecenin örselediği bakışın iyileşmesi için parlayan lekeler gibi doğanın iç dünyasına ve ürkütücü olaylarına bakışın kaçınılmaz biçimde ürettikleridir. Ancak bu bağlamda “Yunan neşesi” denen ciddi ve önemli kavramı gerçekten anladığımızı düşünebiliriz; oysa biz huzurun tehlikesiyle karşı karşıya olmadığı durumda bu neşe, yanlış anlaşılan bir kavram olarak içinde bulunduğumuz zamanda her yerde karşımıza çıkar.

Yunan sahnesinin en acı çeken figürü talihsiz Oedipus, Sophokles tarafından, bilgeliğine rağmen yanılğı ve sefalete programlanmış, ama sonunda çektiğı müthiş acılar sayesinde, ölünceye dek etkisini gösteren gizemli ve faydalı gücünü çevresi için kullanan soylu bir insan olarak algılanmıştır. Soylu insan günah işlemez, demek ister bize derin düşünceli şair: yaptıklarıyla her yasa, her doğal olay hatta ahlaklı dünya mahvolrsa bile, bu yaptıklarıyla, batmış eski dünyanın yıkıntıları üzerinde yeni bir dünya kuran gizemli ve yüce etkiler ortamı doğar. Aynı zamanda inançlı bir düşünür olan şair bize şunu söylemek ister: O şair olarak bize önce, yargıcın onun mahvolması için yavaşça, halka halka çözdüğü, harika bir şekilde oluşturulmuş davanın sorunlar yumağını gösterir; bu diyalektik çözümdeki gerçek Helen sevinci öyle büyüktür ki, davanın tüyler ürperten şartlarının zirvesine her bakımdan son veren, bütün yapıyla ilgili, baskın neşeye dair bir özellik belirir. "Oedipus Kolonos'ta"da aynı neşeyi görürüz, ama sonsuz tecelliye kavuşmuş halde: başına gelen her şeye salt acı çeken olarak maruz bırakılan, büyük sefillikler yaşamış ihtiyarın karşısında – tanrısal gökyüzünden aşağıya inen ve üzgün kahramanın salt edilgen davranışıyla, bütün yaşamını kapsayan etkinliğe sahip olduğunu bize ima eden doğaüstü neşe durur, oysa daha önceki yaşamında yapmış olduğu her şey onu yalnızca edilgen kılmıştır. Oedipus efsanesinde çözülmez biçimde birbirine dolanmış düğüm noktaları ölümlü göz için yavaş yavaş açılır – insana özgü en büyük sevinç, diyalektiğin bu tanrısal karşılığında bizi sarar. Bu açıklamayla şaire adil davrandığımızda, acaba mitosun içeriğı tükenmiş olmaz mı sorusu her zaman için sorulabilir: şairin tüm görüşünün, uçuruma baktıktan sonra, kurtarıcı doğanın karşımıza çıkardığı resimden başka bir şey olmadığı burada sergilenir. Babasının katili, annesinin kocası Oedipus, Sfenks'in bilmecesini* çözen Oedipus! Yazgıyı oluşturan bu olayların

* Sfenks'in bilmecesi: Efsaneye göre Sfenks, Thebai kenti civarında bir tepeye yerleşmiş, çiğ et yiyen bir canavardır. Yoldan geçenlere şu bilmecayı sorar: "O hangi yaratıktır ki bir süre iki ayak üzerinde, bir süre üç, bir süre de dört ayak üzerinde yürür, çok sayıda ayağı olmasına rağmen, doğa yasalarına aykırı olarak en güçsüz olandır?" Sfenks bilmecayı bilemeyenleri parçalayıp yer. Oradan geçmekte olan Oedipus'a da aynı bilmece sorulur, o da "insan çocukluğunda dört ayak üzerinde emekler, daha sonra iki ayağı üzerinde yürür, nihayet yaşlanınca da bir sopaya dayanır" der. Bunun üzerine Sfenks üzüntüden kendini uçuruma atar ve Thebaililer canavar Sfenks'ten kurtulmuş olur. (Çev. n.)

gizem dolu üçlemesi bize ne ifade ediyor? Çok eski bir halk inancına, özellikle de Perslerin inancına göre, bilge bir büyücü ancak ensest ilişkiden doğabilirmiş: bilmeceyi çözen, annesiyle evlenen Oedipus'a bakarak hemen şöyle bir yoruma vardık, büyüünün kehanette bulunan gizemli güçlerinin sayesinde bugünün ve geleceğin büyüü, yani insanın kendi olmasının sert yasası, bir de doğanın asıl büyüünün bozulduğu yerde –oradaki ensest gibi– sebep olarak görülebilecek doğaya karşı müthiş bir zıtlık vardır, çünkü insan, doğayı yenmek için ona karşı çıkmak, yani doğal olmayana başvurmak yolunu seçmiyorsa, sırlarını çözmek için doğayı nasıl zorlayabilir? Bu bilgiyi ben Oedipus yazgısının korkunç üçlemesinde çok net olarak görüyorum: doğanın bilmeceğini –iki canlı türünü bünyesinde birleştirmiş Sfenks'in bilmeceğini– çözen aynı kişi, babasının katili ve annesinin kocası olarak en kutsal doğa yasalarını çiğnemek zorunda kalmıştır. Evet mitos, bilgeliğin, tam olarak Dionysosça bilgeliğin, doğa yasalarına aykırı bir felaket olduğunu, bilgisiyle doğayı yokoluş uçurumuna sürükleyen kişinin, bizzat kendisinde doğanın çözülüşünü yaşamak zorunda kalacağını kulağımıza fısıldamış gibidir. “Bilgeliğin doruk noktası, bilgeye karşı durur. Bilgelik doğaya karşı işlenmiş bir suçtur”: Böyle korkunç cümleleri bize mitos yüksek sesle söylüyor: ama Helen şairi, güneş ışını gibi, mitosun yüce ve devasa Memnon heykeline* öyle dokunur ki Memnon birdenbire ses çıkarmaya başlar –hem de Sophokles melodileriyle!

Edilgenliğin ululuğunu, şimdi Prometheus'un aydınlattığı etkinliğin ululuğu karşısına koyuyorum. Düşünür Aiskhylos'un burada bize söylemesi gereken fakat şair olarak metaforik düşüncesiyle bize yalnızca hissettirdiği şeyi, bizim için genç Goethe Prometheus'unun cesur sözleriyle açıklığa kavuşturmayı bilmiştir:

“Burada oturmuş, insanları biçimlendiriyorum,
Kendi suretimde,
Bana benzeyen bir soy,

* Memnon Heykeli: III. Amenofis'in Mısır'da Thebai kenti yakınlarındaki dev heykelinden çıkan müziğe benzer sesle, kral Memnon arasında bir bağıntı kurulmuştur. Bunun annesi Eos'un selamına yanıt veren Memnon'un sesi olduğuna inanılır. Restorasyon sonrası heykelden çıkan ses kesilmiştir. Daha sonra bu sesin, güneşin doğuşu sırasında sıcaklık değişimi nedeniyle, yükselen havanın taştaki ufak deliklerden geçmesi sonucu ortaya çıktığı anlaşılmıştır. (Çev. n.)

Acı çekecek, ağlayacak,
 Haz duyacak, sevinecek,
 Seninkine değer vermeyecek
 Benim gibi!"

Titanca olana yükselen insan, bizzat kendi kültürü için mücadele verir, kendi bilgeliği sayesinde tanrıların varoluşu ve sınırları elinde olduğundan, onları kendisiyle bağlantı kurmaya zorlar. Onun düşüncesine göre dinsizliğin asıl ilahisi olan yukarıdaki Prometheus şiirinde harikulade yan, Aiskhylos'a özgü önemli özelliğin adalet kavramı olmasıdır: bir yanda cesur "bireyin" ölçülemez acısı, diğer yanda tanrısal yoksunluk, hatta kıyamet günü sezgisi, her iki acı dünyasının uzlaşmaya, metafizik anlamda bir olmaya zorlayan gücü – bunların hepsi çok güçlü bir biçimde, Aiskhylos'un tanrıların ve insanların üzerinde Moiraların sonsuz adalet diye taht kurduklarını gören dünya görüşünün odağını ve temel cümlesini anımsatır. Aiskhylos'un Olimpos dünyasını kendi adalet terazisindeki kefelere koyduğu şaşırtıcı yığıtlıkta biz, derin düşünceli Yunanlının gizli sırlarında kesin ve sabit bir zemine sahip olduğunu, herkesin Olimposlularla kendi kuşkulu arzularından kurtulduğunu anımsayalım. Özellikle Yunanlı sanatçı, bu tanrılarla ilgili olarak karşılıklı bağımlılığın belirsiz bir duygusunu hissetmişti: işte Aiskhylos'un Prometheus'unda da bu duygu sembolize edilmiştir. Titanca sanatçı, insanları yaratıp Olimpos tanrılarını en azından yok edebilmek gibi bir sarsılmaz inancı içinde taşıyordu: bu da elbette sonsuz acıyı çekerek kefaretni ödemeye zorlandığı yüce bilgeliği sayesindeydi. Sırf sonsuz acı ile haksızlığa uğramış büyük dehanın yüce "yeteneği" sanatçının buruk gururu – Aiskhylos şiirinin içeriği ve ruhudur, oysa Sophokles, Oedipus'unda azizin zafer şarkısını prelüd olarak söylemeye başlar. Ama Aiskhylos'un mitosa yüklediği anlamla da, onun insanı şaşırtan korkutucu derinliği ölçülmüş olmadı: daha çok sanatçının oluşum hazzı, sanatsal yaratının her felakete kafa tutan kendiyi barışıklığı, hüznün siyah gölünde yansıyan, sadece aydınlık bir bulut ve gökyüzü resmi. Prometheus efsanesi tüm Arî ulus topluluklarının en eski malıdır ve onların derin fikirli, trajik şeylere karşı yeteneklerinin bir

belgesidir. Bir Samî için ilk günah miti neyse, bir Arî için bu mitin aynı anlamı taşıması, aralarında erkek ve kız kardeş arasındaki gibi bir akrabalığın bulunması olası. Prometheus mitinin koşulu, her yükselen kültürün gerçek palladyumu gibi nahif bir insanlığın ateşe yüklediği coşkulu değerdir: fakat insan ateşe özgürce hükmettiğinden ve ateşi sadece gökyüzünün bir armağanı diye değil, aynı zamanda çakan şimşek ışını veya ısıtan güneş yakması olarak duyumsadığından, etrafına huzurla bakan ilk insana bu tanrısal doğada bir günah, bir hırsızlık gibi gelmiştir. Böylece ilk felsefi sorun hemen, insanla tanrı arasındaki üzüntülü ve çözümsüz bir çelişkiyi ön plana çıkarır, tıpkı bir kaya bloğu gibi onu her kültürün kapısına dayar. İnsanın yaşayabileceği en iyi ve en yüce şeyi o, günahla elde eder, tekrar sonuçlarını kabul etmek zorunda kalır, yani incinen tanrıların, soylu olmaya çalışan insan soyunu mahveden –mahvetmek zorunda kalan– bir sürü acı ve keder: günaha yüklediği erdem sayesinde, Samîlerin ilk günah mitine nadiren zıtlık oluşturan buruk bir düşünce; bunun içinde merak, yalan içeren aldatma, baştan çıkarma, şehvet, kısaca özellikle kadınsı bir dizi duygu kötülüğün kaynağı olarak görülür. Arî düşüncesinin üstün gördüğü şey, gerçek Prometheus erdemi olarak yüce aktif günah fikridir. Bununla aynı zamanda karamsar tragedyanın etik zemini bulunmuştur, insani kötülüklerin savunması olarak, yani hem insani suç hem de onun neden olduğu acının savunması olarak. Nesnelerin doğasındaki felaket –düşünceye dalmış Arî bunu anlamaktan uzaktır– dünyanın merkezindeki çelişki, ona farklı dünyaların bir karmaşası olarak görünür, örneğin her birinin birey olarak haklı olduğu, ama bir başkasının yanında tek kişi olarak, kendisi olmak süreci adına acı çekmek durumunda kaldığı, tanrısal ve insani bir dünyanın karmaşası olarak. Tek kişinin topluluğa karışmak için kahramanca zorlamasında, kendi olma sürecinin büyüünden kaçmak ve bir dünya yarattığı olma denemesinde, kendinde ve nesnelerde gizli bir çelişki görür yani o suç işler ve acı çeker. Böylece suç Arîler tarafından erkek, günah ise Samîler tarafından kadın olarak tasavvur edilir, aynı şekilde ilk suçun erkek, ilk günahın kadın tarafından işlenmiş olduğunun düşünülmesi gibi. Ayrıca cadılar korosu şöyle der:

“Bu tam da böyle değil:
Kadının bin adımda yaptığı;
İstediği kadar çabuk davransın,
Erkek bir hamlede yapar”.

Prometheus efsanesinin en derindeki özü anlayan kişi –yani Titanca çaba gösteren bireye buyurulmuş suç işleme gerekliliği– bu karamsar düşüncenin Apollonca olmayan yanını da hissetmelidir: Apollon, bireylerin arasına sınır hatları gererek, bunları kendini tanıma ve ölçü talepleri olan en kutsal dünya yasası diye sürekli anımsatarak, onları sükunete kavuşturmak ister. Yine de bu Apollonca eğilimde biçim, Mısırlıların sertliğine ve soğukluğuna bürünmesin, her dalgaya yolunu ve alanını gösterme çabasıyla tüm denizin hareketi engellenmesin diye, yine Dionysosça yüksek dalga zaman zaman, tek yönlü olarak Apollonca “ıştencin” Helenizini bağlamaya çalıştığı bütün küçük alanları bolar. Prometheus’un erkek kardeşi Titan Atlas, yeryüzünü nasıl aldıysa, aniden patlayan Dionysos dalgası, bireylerin sırtındaki her bir küçük dalga kümesini alır. Bu Titanca baskı, adeta herkesin Atlas’ı olmak adına, onları geniş sırtlarıyla gittikçe daha yukarıya, daha uzağa taşıması, Prometheus’a ve Dionysos’a özgü ortak yöndür. Aiskhylos’un Prometheus’u bu açıdan bir Dionysos maskesidir oysa az önce bahsi geçen Aiskhylos’un derin adalet özelliğinde, bireyin kendi olma sürecinin ve doğruluk sınırlarının tanınması akıllı Apollon’un baba tarafından kökeni açığa çıkar. Böylece Aiskhylos’un Prometheus’u iki yönlü doğaya sahip olur, kavramsal bir ifadeyle hem Dionysosça hem de Apollonca doğa diye ifade edilebilir – mantık düşünürü Euripides’in şaşırtıcı sözüyle: “Var olan her şey hem adildir hem değildir, her ikisinde de eş durum söz konusudur”.

Bu senin dünya! Yani bu bir dünya demek! –

Yunan tragedyasının en eski biçimiyle sadece Dionysos’un acılarını konu edindiği, uzun zaman boyunca var olan tek sahne kavramının Dionysos olduğu tartışılmaz bir söylentidir. Ama aynı kesinlikle, Euripides’e kadar Dionysos’un trajik kahraman olmayı hiçbir zaman elden bırakmadığı, tersine Yunan sahnesinin Prometheus, Oedipus gibi bilinen tüm figürlerinin yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos’un maskeleri olduğu iddia edile-

bilir. Tüm bu maskelerin ardında bir tanrının gizlenmesi, o meşhur figürlerin sık sık hayranlık duyulan tipik “mükemmelliği” için önemli bir sebep oluşturur. Kim demişti bilmiyorum ama, tüm bireylerin birey olarak komik olduğu, dolayısıyla trajik olmayacakları iddia edilmişti: bundan da Yunanlıların tragedya sahnesinde bireylere genelde katlanamadıkları çıkarılabilir. Gerçekte şöyle duyunsanız olmalılar: Helen doğasının derininde “idol”ün ve suretin aksine, Platon’un farklılığının ve “idea”nın değerinin küçümsenmesinin yatması gibi. Platon’un terminolojisinden faydalanmak için, Helen sahnesinin tragedya figürlerinden şöyle söz edilebilir: hakikaten gerçek bir Dionysos, birden çok figür rolünde, savaşan kahramanın maskesiyle, adeta bireyin istencinin ağına dolanmış halde görünür. O anda sahnedeki tanrı, konuşmaları ve davranışlarıyla, yanılgıya düşen, çaba gösteren, acı çeken bir bireye benzer: aslında onun bu epik kesinlik ve netlik içinde görünmesi, koroya onun Dionysosça durumunu, benzer görüntüyle açıklayan rüya yorumcusu Apollon’un başarısıdır. Gerçekte ise bu kahraman gizler içinde acı çeken Dionysos’tur, bireyin kendi olma sürecindeki acılara kendinde katlanan tanrıdır, harika efsaneler onun küçük bir erkek çocuğuyken, Titanlar tarafından nasıl parçalara ayrıldığını, o haliyle ona Zagreus diye tapınıldığını anlatırlar: havaya, suya, toprağa, taşa dönüşmek gibi bu parçalanma, asıl Dionysos acısıdır, yani kendi olma sürecindeki durumu bizim tüm acıların kaynağı ve temeli olarak, kendi içinde değersiz bir şey gibi değerlendirebileceğimiz anlatılmak istenir. Bu Dionysos’un gülüşünden Olimpos tanrıları, gözyaşlarından da insanlar oluşmuştur. Parça parça olmuş tanrı varlığında Dionysos, hem zalim ve vahşi bir daymonun hem de yumuşak, yufka yürekli bir hükümdarın çifte kişiliğine sahiptir. Gönül gözüyle görenlerin ümidi, şimdi bilinçsizce bireyin kendi olma sürecinin sonu diye algıladığımız Dionysos’un yeniden doğuşu ile ilgilidir: gelen bu üçüncü Dionysos’un kulaklarında işin sırrına ermişlerin uğultu gibi yayılan sevinç şarkıları çınlar. Yalnızca bu ümit içinde, mutsuz, bireylere bölünmüş dünyanın yüzünde sevinç pırıltıları vardır: efsanenin sonsuz hüznü kapılmış Demeter’i anlattığı gibi, Dionysos’u bir kez daha doğurabileceği kendisine söylendiğinde, o ilk kez yeniden mutlu olur. Anlatılan görüşlerle, derin ve karamsar dünya gö-

rüşünün tüm parçalarını ve aynı zamanda tragedyanın gizemli öğretisini toparlamış olduk, şöyle ki: Var olan her şeyin bütünlüğü ile ilgili temel bilgi, kötülüğün ilk sebebi olarak bireyin kendi olması sürecinin gözlemlenmesi, yeniden kurulmuş bir bütünlüğün sezgisi olarak bireyin kendi olma sürecinin büyüsunü bozduğu söylenen mutluluk verici ümit şeklinde güzel olan ve sanat.

Başlangıçtaki her şeye gücü yeten Dionysos unsurunu tragedyadan ayırmak ve tragedyayı Dionysosça olmayan saf ve yeni sanata, geleneğe ve dünya görüşüne dayandırmak - bu şimdi aydınlık ışıktaki bizim için anlaşılır olan Euripides'in eğilimidir.

Euripides ihtiyarlık döneminde bu eğilimin değeri ve önemi sorusunu bir efsaneyle çok anlamlı bir biçimde çağdaşlarının önüne koymuştur. Dionysos unsuru gerçekten var olabilir mi? O, Helen toprağından zorla söküp atılamaz mı? Elbette, diyor şair, eğer olanaklı olabilse: Ama Tanrı Dionysos çok güçlü; çok anlayışlı rakibi - "Bakkhalar"daki Pentheus gibi- beklenmedik bir anda onun tarafından büyülenir ve sonra büyülenmiş halde korkunç yazgısına koşar. Kadmos ve Tiresias adlı iki ihtiyarın kararı, aynı zamanda yaşlı şairin kararı gibi görünür: en akıllı insanların düşüncesi, eski halk geleneklerini, Dionysos'a sonsuza kadar sürece tapınmayı yıkmamış, hatta böyle harika güçler karşısında hiç değilse diplomatik açıdan dikkatli bir katılım göstermek uygun düşmüş: bu arada Tanrının böyle gönülsüz katılıma karşı çıkıp ve diplomatı -burada bu Kadmos oluyor- sonunda bir ejderhaya dönüştürme olasılığı da her zaman için varmış. Bunları bize kahramanca bir güçle, uzun yaşamı boyunca Dionysos'a karşı çıkmış olan şair söylüyor -bunun sonunda rakibini yüceltip yaşamına intiharla son vermek için, tıpkı korkunç ve artık katlanılmaz olan girdaptan kaçınınsın diye kendini kuleden atan başı dönen biri gibi. Bu tragedya, onun eğiliminin uygulanabilirliğine karşı bir protestodur; ohoo, o çoktan uygulandı bile! Mucizevi şey gerçekleşti: Şair fikrini değiştirdiğinde, eğilimi çoktan zaferini ilan etmişti. Dionysos çoktan tragedya sahnesinden kovulmuştu, hem de Euripides'ten çıkan sesle konuşan doğaüstü bir güç sayesinde. Euripides de bir bakıma sadece maskeden ibaretti: on-

dan çıkan sesle konuşan Tanrı ne Dionysos ne de Apollon'du, yeni doğmuş bir daymon'du, adı Sokrates'ti. Bu yeni bir karşıtlıktı: Dionysosça ve Sokratesçe olan, Yunan tragedyası onun sanat yapıtıyla yoklara karıştı. Euripides de fikrinden cayarak bizi teselli etmek istemiş olabilir, ama bunu gerçekleştiremez: en kutsal yıkıntılar altında kalmışken, yıkanın ağıtının ve onun tüm mabetlerin en güzeli olduğuna dair itirafının bize ne faydası olur? Ve Euripides bile ceza olarak tüm zamanların sanat eleştirmenleri tarafından bir ejderhaya dönüştürüldü - bu sefil dönüşüm kimin sevindirir?

Şimdi biz Sokrates'in eğilimine gelelim, bununla Euripides, Aiskhylos tragedyası ile mücadele etmiş ve ona üstün gelmişti.

Şimdi kendimize sormamız gereken soru şu - tiyatroyu sadece Dionysosça olmayan bir temele dayandırma şeklindeki Euripides'in tezi, üst düzeyde mükemmelen uygulandığında hangi hedefi yakalayabildi? Eğer tiyatro müziğin ana kucağından, gizem dolu Dionysosça loşlukla doğmayacaksa, oyun sanatından geriye kalan hangi biçimdir? Sadece oyunlaştırılmış destan: Bu Apollonca sanat alanında elbette trajik etki ulaşılmazdır. Bunda söz konusu olan anlatılan olayların içeriği değildir; Goethe'nin tasarladığı *Nausikaa* da, o huzurlu yaratığın intiharını -beşinci perdeyi oluşturacaktı- trajik bir biçimde ele almanın olanaksız olacağını iddia ediyorum: görünümünden duyulan haz ve görünüm sayesindeki kurtuluşla, en dehşet verici konular, gözlerimizin önünde büyülenerek, epik ve Apollonca unsurun gücünü son derece büyük kılar. Oyunlaştırılmış destanın şairi, epik ozan kadar oluşturduğu tablolarla tamamen birleşemez: tabloları karşısında gören, sakın bir şekilde donuk, uzak gözlerle bakan seyredistir. Oyunlaştırılmış bu destanda oyuncu, tamamen anlatıcı ozandır; kendi içinde hayal kuran birinin kutsanmışlığı, onun bütün eylemlerinde mevcuttur, öyle ki, o hiçbir zaman tam olarak oyuncu değildir. Ancak bu yoldan gidersek, Goethe'nin Iphigenie'sine anlayarak yaklaşmamız olanaklı olabilir, Iphigenie'de biz tiyatro konusundaki üst düzeyde epik doğuma saygı duyarız. Peki, Euripides'in oyunu, katıksız Apollonca tiyatronun bu idealine nasıl yaklaşır? Platon tarzı "oyuncunun" karakterini, üzücü bir şey söylüyorsam, gözlerim yaşlarla dolar; ama söylediğim şey korkunç ve dehşet verici bir

şeyse başımdaki saçlar ürpertiden havaya dikilir, kalbim küt küt çarpar” şeklinde betimleyen genç oyuncunun, eski dönemlerin ciddi ozanına yaklaşımı gibi. Burada, epik anlamda kaybolup gidenlerin, çok üst düzeydeki eylemiyle görünümdeki hayal ve haz olan gerçek oyuncunun duygusuz soğukluğunun artık farkına varmayız. Euripides kalbi küt küt çarpan, saçları diken diken olan oyuncudur; Sokratesçi düşünür olarak planını yapar ve tutkulu oyuncu olarak onu uygulamaya koyar. Ne tasarlarken ne de uygularken katıksız sanatçıdır. İşte Euripides tiyatrosu hem soğuk hem ateşli bir şeydir, donup kalmaya ve yanıp tutuşmaya olanak sağlar; destanın Apollonca etkisini yakalamak onun için olanaksızdır oysa öbür yandan kendini Dionysos unsurlarından tamamen koparmıştır ve şimdi hiç değilse etkin olmak için, artık iki sanat eğiliminin içinde, ne Apollon ne Dionysos sanatında, var olamayan heyecan uyandırma araçlarına gereksinim vardır. Bu heyecan uyandırma araçları, soğuk ve çelişkili düşünceler –Apollonca fikirlerin yerine– ve ateşli duygulardır –Dionysosça esrimenin yerine– yani oldukça gerçek, doğaya sadık, asla sanatın uyuşturuculuğuna batmamış düşünceler ve duygulardır.

Euripides’in tiyatroyu Apollonca öğelere dayandırmayı kesinlikle başaramadığını, daha doğrusu Apollonca eğilimini, doğal ve sanattan uzak eğilime saparak kaybettiğini öğrendikten sonra, estetik Sokratesçilik olgusuyla yakınlık kurabiliriz; en başta gelen yasası aşağı yukarı şöyledir, “her şey, güzel olmak için anlaşılır olmalıdır”: Sokrates’in “bilen erdemlidir” cümlesine yakın bir cümle olarak görülebilir. Elindeki bu düsturla Euripides herkesi ölçmüş, ilkeye göre dili, karakterleri, dramatik kurguyu ve koro müziğini gözden geçirmiştir. Sophokles tragedyası ile karşılaştırdınca Euripides’te sık sık şairlik açısından yetersizlik ve gerileme olarak saptadığımız şey, genelde kalıcı eleştirel sürecin ve cesur anlayışın ürünüdür. Euripides’in prolog bölümü, akılcı yöntemin verimliliği olarak işimize yarar. Euripides’teki prolog kadar bizim sahne tekniğimize ters düşen başka bir şey yoktur. Tek başına sahneye çıkan kişi oyunun başında, kim olduğunu, konunun ne olduğunu, o ana kadar neler yaşandığını, hatta oyunun akışında neler olacağını anlatır, modern tiyatro yazarı için bu, gerilim efektinden kasıtlı ve affedilmeyecek bir

vazgeçiş olarak değerlendirilebilir. Neler olacağı biliniyordur; gerçekten olmasını kim bekler? – Çünkü o anda daha sonra meydana gelecek gerçekliği bildiren bir rüyanın heyecan yaratan durumu asla oluşmaz. Euripides tamamen farklı düşüncedeydi. Ona göre tragedyanın başarısı, asla epik gerilime, şimdi ve sonra olacakların heyecan uyandıran belirsizliğine dayanmaz: Daha çok baş kahramanın tutkusu ve konuşma sanatının büyük ve güçlü bir akıntıya dönüştüğü, önemli retorik ve lirik sahnelere dayanır. Her şey olay için değil coşkulu anlatım için planlanır: coşkulu anlatım için düşünülmeyen şey itici görülür. Böyle sahnelere keyifle kendini vermeyi en çok zorlaştıran şey ise, seyircideki eksik öge, olayın öncesindeki dokuda var olan boşluktur: dinleyici, şu ya da bu kişinin ne anlama geldiğini, amaçlar ve isteklerdeki şu ya da bu çatışmanın nedenlerinin ne olduğunu akında tutmak zorunda olduğu sürece, ana figürlerin çektiklerine ve yaptıklarına tamamen yoğunlaşması, soluksuzca acıyı ve korkuyu paylaşması olanaksızdır. Aiskhylos ve Sophokles tragedyası, ilk sahneler sanki rastlantıymış gibi, anlamayı kolaylaştıracak tüm ipuçları seyircinin eline verilsin diye, en akılcı sanat araçlarını kullanır: gerekli kalıpları adeta maskeleyip rastlantısal bir şeymiş gibi ortaya koyan soylu sanatçılığı içinde barındıran bir özellik. İlk sahneler sırasında seyircinin zaten, daha önceden neler yaşadığını akılda tutmak gibi bir huzursuzluk taşıdığını, seyirci açısından giriş bölümündeki sahnelerde şairane ve coşkulu güzelliğin kaybolduğunu, Euripides yine de belirttiği inancındaydı. Bu yüzden o, prolog bölümünü giriş bölümünün önüne almış ve bu bölümü güven duyulabilecek bir kişiye seslendirmiştir: bir tanrı sıkça tragedyanın akışını seyirciye bir ölçüde garantilemek ve mitos gerçeğinden duyulacak her kuşkuyu ortadan kaldırmak durumundaydı: Descartes'in deneyime dayalı dünyanın gerçeğini ancak tanrısal doğruluk ve yalan söyleme yeteneksizliğiyle kanıtlayabilmesine benzer şekilde. Kahramanlarının geleceğini seyirciye garantilemek için, aynı tanrısal doğruluğa Euripides, kendi oyununun sonunda bir kez daha gereksinim duymuştur; bu kötü şöhret sahibi Deus ex machina'nın görevidir. Dramatik-lirik anlamda şimdiki zaman, yani asıl "oyun", tanıtıcı bölüm ve dışarıya bakış arasında yer alır.

İşte Euripides şair olarak, öncelikle kendi bilinçli bilgilerinin yankısıdır; tam da bu, ona Yunan sanat tarihinde önemli bir yer sağlamıştır. Eleştirel-üretken yaratısına bakarak, Anaxagoras'ın yazısının başlangıç bölümünü tiyatroya uygulayabileceğine dair bir hisse kapılmıştır, yazının ilk sözleri şunlardır: "başlangıçta her şey bir aradaydı; sonra işin içine akıl karıştı ve düzen kurdu". Anaxagoras "Nous"uyla birlikte, filozofların arasında, bir sürü sarhoş içinde ilk ayık kişi gibi ortaya çıktığında, Euripides de başka tragedya şairleriyle olan ilişkisini benzer bir düşünce altında değerlendirmiş olmalı. Evrenin tek hâkimi ve düzenleyicisi Nous, henüz sanatsal yaratma işinin dışındayken, her şey hâlâ karmaşık bir lapanın içinde bir aradaydı: O zaman Euripides karar vermek, "sarhoş" şairleri ilk "ayık" şair sıfatıyla yargılamak durumunda kaldı. Sophokles'in Aiskhylos için söylediği, bilinçsiz de olsa o doğruyu yapıyor, sözü kesinlikle Euripides'in fikri değildir: o, olsa olsa bilinçsiz yarattığı iç in Aiskhylos'un doğru olmayanı yarattığını söyleyebilir. Tanrısal Platon da şairin yaratıcı yeteneğinden söz eder, bilinçli bir görüş olmasa bile, ironik olduğu kesin ve rüya yorumcusu ile kahinin yeteneğini eş tutuyor; bilinç taşımadığı sürece ve artık akli başında değilken, şairin yazabilmesi olanaksızmış. Platon'un da denemiş olduğu gibi Euripides "akılsız" şairin benzerini dünyaya göstermeyi denemiştir: onun estetik ilkesi "güzel olmak için, her şey bilinçli olmalıdır" sözü, söylemiş olduğum gibi Sokrates'in "iyi olmak için her şey bilinçli olmalıdır" sözünün benzeridir. Buna göre Euripides'i estetik sanatçılığın şairi olarak görebiliriz. Ama Sokrates, antik tragedyayı anlamamış ve ona bu nedenle saygı duymamış ikinci seyirciydi; onunla birlik olan Euripides yeni sanat yaratısının kahramanı olma cesaretini gösterdi. Antik tragedya bundan dolayı yok olup gitmişse, o zaman estetik Sokratesçilik öldürücü ilke demektir: Mücadele, antik sanatın Dionysos unsuruna yöneltilmişse, Sokrates'te biz, Dionysos'un karşısını, Dionysos'a karşı çıkan yeni Orpheus'u görürüz, Atina mahkemesinin hâkimleri tarafından parçalanmasına karar verilmesine rağmen, çok güçlü tanrı kaçmaya zorlanmıştır: o zaman Edonların kralı Lykurgos'tan kaçarken, denizin derinliklerine, yani tüm dünyayı gittikçe üstüne çeken sır kültünün mistik dallarına doğru giderek kendini kurtarmıştır.

Sokrates'in, Euripides'in eğilimiyle çok yakından ilgilenmesi, o dönemin gözünden kaçmamıştır; bu sevindirici duyarlılık için en anlamlı ifade, Atina'da dolaşan söylentiye göre, Sokrates'in Euripides'e şiir yazarken yardım ettiği'dir. Her iki isim, "güzel Antikçağın" tutkunları tarafından, o dönemde halkı ayartanları saymak söz konusu olduğunda, bir solukta anılmıştır: bedensel ve ruhsal olarak Marathon tarzında eski usul kaba saba çalışkanlığın, bedensel ve ruhsal güçlerin artan yetersizliği nedeniyle, kuşkulu bir açıklamaya kurban gitmesi, onların etkileri yüzündenmiş. Aristophanes komedyası, bu adamlardan yarı öfke yarı küçümsemeyle bu tonda söz eder, Euripides'i dillere düşürmekten hoşlanan ama Sokrates'in ilk ve en büyük sofist olarak, Aristophanes'te tüm sofistlik çabalarının aynası ve zirvesi olarak görünmesine yeterince hayranlık duymayan yenileri, dehşet içinde bırakarak: o arada şiirin alçak yalancı Alkibiades'i olarak Aristophanes'i küçük düşürmek tek tesellileri olur. Bu bölümde, bu saldırılara karşı Aristophanes'in derin duygularını savunmaksızın, Antikçağın duygusundan yola çıkarak, Sokrates ve Euripides'in birbirlerine olan sıkı bağılılıklarıyla devam edeceğim; bu bağlamda özellikle hatırlanması gereken, Sokrates'in tragedya sanatına karşıt biri olarak tragedya seyretmekten kaçındığıdır ancak Euripides'in yeni bir oyunu sahneleniyorsa, seyirciler arasındaki yerini almıştır. En bilinen ise, bu iki ismin Delphoi kehanetinde bir araya getirildiğidir, buna göre Sokrates insanlar arasında en bilge diye adlandırılmış ama Euripides'in de bilgelik yarısında ikinciliğe layık olduğu söylenmiştir.

Bu derecelemede üçüncü diye Sophokles anılmıştır: Sophokles, doğru olanı bildiği için doğruyu yaptığını söyleyerek, Aiskhylos'a karşı kendisini övebilirmiş çünkü doğrunun ne olduğunu biliyormuş. Açık olan, bu üç adamı birlikte, çağının üç "bileni" olarak gösteren bilmenin parlaklığının derecesidir.

Sokrates kendisinin, hiçbir şey bilmediğini itiraf eden tek kişi olarak gördüğünü söylerken, bilgiye ve deneyime verilen yeni ve duyulmamış ölçüde üstün değerle ilgili, en keskin sözü söylemiş oldu; oysa o Atina'daki eleştiri için yaptığı yürüyüşte, en büyük devlet adamlarının, hatiplerin, şair ve sanatçıların huzurunda konuşurken, her yerde herkesin kendini bilgili sandığına tanık olmuştu. Tüm meşhur insanların, kendi meslekleri

hakkında bile doğru ve sağlam bilgiden yoksun olduklarını, mesleklerini içgüdülerıyla yaptıklarını, şaşkınlıkla görmüştü. "Sadece içgüdülerıyla": Bu ifadeyle biz Sokratesçi eğilimin odağına ve can noktasına değinmiş oluyoruz. Bununla Sokratesçilik, hem var olan etiği hem de var olan sanatı eleştirmiştir: o, eleştirel bakışlarını nereye çevirse, bilgi eksikliği ve kendini beğenme gücü görür ve bu eksiklikten, iç dünya ile ilgili terslik ve var olanın soysuz olduğu sonucunu çıkarır. Bu noktadan hareketle, Sokrates yaşamı düzeltebileceğine inanmıştır: o tek başına, tamamen farklı türden bir kültürün, sanatın ve ahlakın öncüsü olarak, kendini üstün gören küçümseyici bir tavırla, doruğuna huşu içinde çıkılacak bir dünyaya adım atar, bunu biz en büyük şans olarak görmeliyiz.

Sokrates yüzünden bizi ele geçiren ve Antikçağın bu çok kuşukulu görüntüsünün anlam ve amacını tanımaya bizi sürekli teşvik eden büyük kaygıdır bu. Homeros, Pindaros ve Aiskhylos olarak, Phidias olarak, Perikles olarak, Pythia ve Dionysos olarak, en derin uçurum ve en yüksek zirve diye hayranlıkla tapındığımız Yunan ruhunu tek başına hiçe saymaya cesaret eden kişi kimdir? Hangi şeytani güç bu büyümlü içkiye kara çalma cesaretini gösterebilir? İnsanlığın en soylu ruhlarının şöyle bağırarak durumunda kaldığı yarı-tanrı kimdir: "Yazıklar olsun! Yazıklar olsun! Sen onu, güzel dünyayı güçlü yumruğunla mahvettin; o çöküyor, o yıkılıyor!"

Sokrates'in özüne ilişkin anahtarı bize "Sokrates'in daymonik sesi" denilen o harika iç ses sunar. O, olağanüstü zekâsının tereddüt geçirdiği özel durumlarda, böyle anlarda kendini ifade eden tanrısal ses sayesinde sağlam bir desteğe sahiptir. Bu ses geldiğinde uyarır. İçgüdüsel bilgelik, bu tamamen norm dışı insanda kendisini sadece, bilinçli algılamaya zaman zaman engel oluşturmak için gösterir. Oysa tüm üretken insanlarda içgüdü yaratıcı ve olumlu güç iken, bilinç eleştirel ve uyarıcıdır: Sokrates'te içgüdü eleştirmene, bilinç ise yaratıcıya dönüşür – hatalı, gerçek bir tuhaflık! Yani biz burada her mistik eğilimi tuhaf bir hata diye görüyoruz, bu yüzden Sokrates'in mistik olmadığı söylenebilir, bir mistikteki içgüdüsel bilgelik kadar, mantıklı karakter de onda çifte döllenme sayesinde aynı hassasiyetle gelişir. Fakat diğer yandan Sokrates'te görünen mantık-

lı dürtü, kendini kendine karşı yönlendirmekten yoksundur: bizim ancak bizi dehşete düşüren şaşkınlıkla ilgili çok büyük iç-güdüsel güçlerde karşılaştığımız gibi o, bu dizginsiz akıntıyla doğal bir güç ortaya koyar. Platon'un yazılarından, Sokrates'in hayat görüşünün tanrısal nahifliği ve güvencesine dair bir esinti almış kişi, mantıklı Sokratesçiliğin müthiş dürtü mekanizmasının adeta Sokrates'in arkasında hareket halinde olduğunu ve buna bir gölgenin içinden bakar gibi Sokrates'le bakılması gerektiğini de anlar. Fakat kendisinin de bu ilişkiden haberdar olduğu, tanrısal misyonunu her yerde, kendisini yargılayanların karşısında bile göstermeye çalışırken takındığı saygın ciddiyetten anlaşılır. Bu konuda ona karşı çıkmak, onun dürtüleri eriten etkisine iyi demek kadar olanaksızdır aslında. Bir keresinde o, Yunan devletinin mahkemesinin karşısına çıkarıldığında, bu çözümsüz çatışmada, tek bir ceza biçimi sunulmuştu ona, bu da sürgündü; şayet tamamıyla anlaşılmaz, adlandırılmaz ve açıklanamaz bir olgu olarak, onu sınır dışı etselerdi, bu sonraki nesillerin, Atinalıların alçakça bir eyleme sürükledikleri yolunda bir suçlamada bulunmalarını önlerdi. Onun hakkında sadece sürgün değil, aynı zamanda ölüm cezasının verilmesini, Sokrates büyük bir netlikle, ölüme karşı en ufak bir ürperti hissetmesizin karşılamasıyla sağlamış gibiydi: Platon'un yazdıklarına göre, yeni bir güne başlamak için, sabahın erken saatlerinde içki aleminden ayrılan son sarhoşun sükunetiyle ölüme gitmiş; o sırada, onun arkasında, gerçek erotik eserler yazarı Sokrates'in düşünüyormek için banklarda ve yerde uykuya dalan içki arkadaşları kalmış. Ölmekte olan Sokrates, soylu Yunan gençliğinin yeni ve o zamana kadar görülmemiş ideali oldu: öncelikle de tipik Helen delikanlısı Platon, ateşli ruhunun tüm tutkulu heyecanı ile bu örnek karşısında diz çöktü.

Şimdi biz Sokrates'in büyük Kiklop gözünün tragedyaya yöneldiğini varsayalım, sanatçı coşkusundaki hoş sanrının asla alev alev yanmadığı gözdür bu, Dionysosça uçurumlara zevkle bakmaktan bu gözüün yoksun olduğunu varsayalım – Platon'un dediği gibi “yüce ve çok takdir görmüş” tragedya sanatında gerçekten neyin görülmesi gerekiyordu? Sonuçsuz sebeplerle, sebep-sizmiş gibi görünen sonuçlarla gerçekten akılsızca, ayrıca hepsi, soğukkanlı birine direnecek kadar öfkeli ve hassas kişiler için,

tehlikeli bir kapsül olabilecek kadar renkli ve çeşitli. Biz onun yazın sanatının tek bir türüyle ilgilendiğini biliyoruz, Aisopos fabliyle: bu kesinlikle dürüst ve iyi Gellert'in "Arı ile Tavuk" başlıklı fablinden şiir sanatına övgüler dizdiği gülümseyen uyum yeteneğiyle olmuştur:

"Neye yaradığını bende görüyorsun,
Fazla anlayışı olmayana,
Hakikati bir imgeyle söylemenin".

Fakat trajik sanat Sokrates'e "hakikati söylüyor" gibi gelmez: "çok zeki olmayana" yani filozof olmayana seslenmek dışında: ondan uzak kalmak için iki sebep. Platon gibi o da şiir sanatını, faydalı olanı değil hoş olanı anlatan dalkavuk sanatlardan sayar ve bundan dolayı öğrencilerinden az şeyle yetinmelerini ve böyle, felsefeden uzak hoşluklardan kesinlikle uzak durmalarını ister; sonuç, Sokrates'in öğrencisi olabilmek için, genç tragedya yazarı Platon'un ilk işi kendi şiirlerini yakmak olmuştur. Sokrates ilkelerine karşı yenilgi bilmeyen ruhların mücadele verdiği yerde, onların gücü, müthiş kişiliğin hamlesiyle, şiiri yeni ve o zamana kadar bilinmeyen alanlara sürükleyecek kadar büyük olmuştur.

Buna örnek az önce adı anılan Platon'dur: O, tragedya ve sanatı eleştirirken, kesinlikle ustasının nahif kinizminin* gerisinde kalmamış, bütünüyle sanatsal zorunluluk yüzünden, var olan ve onun tarafından reddedilen sanat biçimleriyle doğrudan tinsel akrabalığı olan bir sanat biçimi yaratmak zorunda kalmıştır. Platon'un antik sanatla ilgili yaptığı asıl eleştiri –onun bir hayalin taklidi olduğu, yani onun deneyimsel dünyadan daha düşük bir düzeye ait olduğudur– özellikle yeni sanata karşı değildir: böylelikle biz Platon'u gerçekliğin ötesine geçme ve temelinde sanal gerçekliğin yattığı düşüncüyü anlatma çabası içinde görüyoruz. Bu sayede Platon girdiği labirentte, kendini her zaman iyi hissedeceği ve Sophokles ve tüm antik sanatın, onun suçlamasını

* Kinizm: Kinik düşünürler yaşamın tek ereğinin "erdem" olduğunu düşünürler, bu bakımdan Sokratesçidirler. "Erdem" kavramıyla da insanın tam bağımsızlığını ve kendini gerçekleştirirken mutlak anlamda özgür olmasını anlarlar. (Çev. n.)

ciddiyetle protesto edeceği yere varmıştır. Eğer tragedya önceki tüm sanat türlerini kendi potasında eritmişse, aynı şey yine ayrıksı olmak anlamında, Platon'un *Diyalog'u* için de geçerlidir, var olan tüm üslup ve biçimlerin karışımıyla yazılmış, hikâye, şiir, oyun arasında, düzyazı ile şiir arasında kararsız kalmış ve böylelikle homojen dilsel biçimin eski sıkı yasası delinmiştir; Ki n i k yazarlar bu yolda daha da ilerlemiş, üslupta çok büyük renklilik gösterip, düzyazı ve vezin biçimleri arasında gidip gelerek, yaşıyor-muş gibi anlatmayı alışkanlık haline getirdikleri "sinirli Sokrates'in" edebi portresini oluşturmuşlardır. Platon'un *Diyalog'u* adeta, kazazede antik şiirin tüm çocuklarıyla birlikte kurtulduğu kayıktır: Dar bir alanda sıkışmış halde ve dümenci Sokrates'e korkarak boyun eğerek, şimdi bu sahnenin fantastik görüntüsüne doyamayan yeni bir dünyaya doğru yol almışlardır. Gerçekten de Platon kendinden sonrakilere yeni bir sanat biçiminin, romanın örneğini vermiştir: birçok yüzyıl boyunca, aynı felsefenin dinle olan bağıntısı gibi, roman da içinde şiirin diyalektik felsefeyle eşit düzeyde var olduğu, sınırsızca uzatılmış bir Aisopos fabli olarak görülebilir: yani yardımcı olarak. Bu, Platon'un Daymon Sokrates'in baskısıyla şiiri içine ittiği yeni konumdu.

Felsefi düşünce, burada sanatın önüne geçer ve sanatı sıkı bir biçimde diyalektiğin temeline oturmaya zorlar. Mantıklı şematizmle Apollonca eğilim kozalaşır: benzerini Euripides'te ve Dionysosça olanın doğaya yabancı olmayan heyecana aktarımını görmüş olduğumuz gibi. Platon tiyatrosundaki diyalektik kahraman Sokrates, bize, tez ve antitezle davranışlarını savunmak zorunda kalan ve bu yüzden bizim trajik acıma duygumuzu yitirme tehlikesine düşen Euripides kahramanının benzer karakterini anımsatır: Çünkü her sonuç bölümünde şenlik yapan ve yalnızca serin bir aydınlıkta bilinçle soluk alabilen diyalektiğin özündeki olumlu olguyu kim takdir etmek istemez: çoktan tragedyaya girmiş olan, Dionysosça alanlarını gittikçe çoğaltmak ve onları zorunlu olarak kendini yok etmeye sürüklemek durumunda kalan olumlu olguyu – ta ki burjuva tiyatrosuna varan ölüm sıçrayışına kadar. Sokrates'in cümlelerinin vardıgı sonuçları güncellersek: "Erdem bilgidir; sadece bilgisizlikten suç işlenir; erdemli olan mutlu olandır": iyimser-

liğin bu üç temel biçiminde tragedyanın ölümü yatar. Çünkü erdemli kahraman şimdi hatip olmalıdır, şimdi erdem ile bilgi, inanç ile ahlak arasında zorunlu ve gözle görülür bir bağıntı olmalıdır, şimdi Aiskhylos'un aşkın adalet çözümü, onun bilinen deus ex machina'i ile, yüzeysel ve pervasız "edebi adalet" ilkesine indirgenmiştir.

Şimdi koro ve tragedyanın tüm müzikal ve Dionysosça zeminini, Sokrates tarzı bu yeni, iyimser sahne dünyasının karşısında nasıl görünüyor? Tesadüfi bir şey olarak, aynı zamanda tragedyanın kökeni ile ilgili, yokluğuna katlanabildiği bir anı olarak; oysa biz koronun sadece tragedyanın ve trajik olanın bir sebebi gibi anlaşılabileceğini öğrendik. Koro ile ilgili bu sıkıntı Sophokles'te başlayalı çok olmuştur - onda tragedyanın Dionysosça zemininin çoktan ufalanmaya başladığına dair önemli bir işaret. O, koronun, olayın bir parçası olarak, bir oyuncu olarak tümüyle yeni bir biçimde kullanılmasını sağlamıştır, yani onu sanki orkestradan alıp sahneye çıkarmıştır: böylelikle elbette koronun ruhu tamamen zedelenmiştir, Aristoteles bu koro görüşüne kendi kuralını eklemiş olsa bile. Koronun yerinin değişmesi, bunu Sophokles hem uygulayarak hem de anlatılanlara göre, bir yazısıyla önermiş, koronun yok edilmesine atılan ilk adımdır, bunun evreleri Euripides'te, Agathon'da ve yeni komedyada ürkütücü bir hızla birbirini izler. İyimser konuşma sanatı, tasımlarının kırbacıyla müziği tragedyadan uzaklaştırır: yani tragedyanın ruhunu bozar, bu ruh yalnızca bir manifesto ve Dionysosça durumların canlandırılması olarak, müziğin gözle görülür sembolleşmesi olarak, Dionysosça bir esrimenin düş dünyası olarak yorumlanabilir.

Yani biz Sokrates'ten önce etkili olmuş Dionysos karşıtı eğilimi benimserseniz, bu sadece onda benzeri görülmemiş bir biçimde muhteşem bir ifade kazanır, o zaman, Sokrates'inki gibi bir görüntünün nereyi işaret ettiği sorusundan korkmamız gerekmez: yine de biz, Platon'un diyalogları açısından, bu soruyu sadece çözümleyen olumsuz bir güç olarak algılayacak durumda değiliz. Sokrates dürtüsünün en birinci etkisi, hiç kuşkusuz Dionysos tragedyasının parçalanması ile son bulmuştur, böylelikle Sokrates'in derin bir anlam içeren yaşam deneyimi, bizi şu soruyu sormak zorunda bırakır, acaba Sokratesçilikle sanat

arasında zorunlu olarak yalnızca birbirine karşıt bir ilişki mi oluşmuştur, acaba “sanatçılık yönüyle Sokrates’in” doğumu gerçekten kendi içinde çelişkili bir şey midir?

Çünkü o despot mantıkçı, zaman zaman sanata karşı, bir ek-sildik, bir boşluk, bir parça şikayet, belki ihmal edilmiş bir görev duygusu taşıyordu. Hapishanede arkadaşlarına anlattığı gibi sık sık ona aynı şeyi söyleyen bir rüya görüyormuş. “Sokrates müzikle uğraş!” O ömrünün sonuna kadar, kendisini felsefe yapmanın en yüce Müz’ sanatı olduğu konusunda ikna eder ve bir tanrının ona “sıradan popüler müziği” anımsatacağına gerçekten inanmaz. Nihayet hapishanede o, vicdanını tamamen rahatlatmak için, kendisinin küçümsediği müzikle ilgilenmeye razı olur. Bu düşünceyle Apollon’la ilgili bir ilahi yazar, birkaç Aisopos fablını de şiir formuna sokar. Onu bu alıştırmaları yapmaya zorlayan şey, içindeki daymonik sese benzer uyarıcı bir şeydi, bir barbar kralı gibi soylu tanrı imgesini anlamamak ve tanrıya karşı günah işlemek tehlikesiyle karşı karşıya olmak –anlamadığı için– onun Apollonca görüşüydü. Sokrates’in rüyasında söylenen söz mantıklı insanın sınırları hakkındaki kuşkulu durumun tek işaretidir: acaba –kendisine böyle sorması gerekirdi– benim için anlaşılmasız olan, yine de akla uygun olamaz mı? Acaba mantık düşünürünün sürgün edildiği bir bilgelik ülkesi var mıdır? Acaba sanat bile bilimin gerekli bir uzantısı ve ilavesi midir?

Bu sezgisel son sorular bağlamında, son olarak ifade edilmesi gerekenler şunlardır, Sokrates’in etkisi, şu ana kadar, hatta tüm gelecek zamanların ötesine geçecek şekilde, gün batarken gittikçe büyüyen gölge gibi gelecek nesillerin üzerine yayılmıştır, aynı etki sanatın –fizik ötesi ile ilgili, en geniş ve en derin anlamda sanatın– yeniden yaratılmasını sürekli olarak zorunlu kılar ve kendi sonsuzluğunda sanatın sonsuzluğunu da garantiler.

Bu saptanmadan önce, her sanatın en özündeki bağımlılık Yunanlılar tarafından, Homeros’tan Sokrates’e kadar uzanan Yunanlılar tarafından, inandırıcı bir biçimde kanıtlanmadan önce, Atinalıların Sokrates’le ilgili olarak düşündüklerini bizim de Yunanlılar için düşünmemiz gerekirdi. Hemen hemen her dönem ve hereğitim basamağı, bir kez olsun derin can sıkıntısıyla Yunanlılardan kurtulmayı denemiştir çünkü onların karşısında, insanın kendi yaptığı her şey, görünürde tamamen özgün

olan ve içtenlikle beğenilen şey, birden rengini ve canlılığını yitiriyor, kötü bir kopyaya, hatta karikatüre indirgeniyordu. Bu yüzden her zaman yeni baştan, kendisinden olmayan her şeyi tüm zamanlar için "barbar" olarak değerlendirmeye cüret eden bu kibirli ulusçuğa karşı içten içe duyulan bir öfke oluştu: sadece geçici tarihsel bir pırıltıya, komik denecek kadar az sayıda kuruma, ahlak konusunda kuşku götürür bir yetiye sahip olmalarına, hatta kötü alışkanlıklarla tanınıyor olmalarına rağmen, kitle içinde dehaya uygun düşen, uluslar arasında saygınlık ve özel konuma sahip olma talebinde bulunan bu insanlar kim diye soruldu. Böyle bir varlığı ortadan kaldıracak zehir kadehi bulma konusunda başarılı olunamadı: çünkü tüm zehir, kıskançlık, iftira ve öfke kendi içinde doğmuş, kendi ile barışık saltanatı mahvetmeye yetmemişti. Böylelikle Yunanlılara karşı utanç ve korku beslenmiş; nerede kalmış, biri çıkıp hakikati her şeyin üstünde tutup Yunanlıların bizimki ile beraber diğer kültürleri de ellerinde bulunduran arabacılar olduğu ama genelde hem arabaların hem de atların fazlasıyla yetersiz malzemeden yapıldığı, sürücülerinin şöhretine yakışmadığı, onların böyle bir arabayı uçuruma yuvarlamayı şaka gibi gördüğü, gerçeğini itiraf etme cesaretini gösterebilir: bu uçurumu onlar, Akhilleus'un sıçrayışı ve gökkuşağının güzelliğiyle atlarlar.

Sokrates'in bu öncü konumunu göstermek için, onda kendisinden önce duyulmamış bir yaşam tarzı modelini, kuram insanı modelini görmek yeter, bizim ödevimiz onun önemi ve amacını anlamaktır. Kuram insanı da sanatçı gibi var olan şeyle sonsuz ölçüde yetinir, karamsarlığın pratik etiği ve sadece karanlıkta parlayan Lynkeus gözleri karşısında duran biri gibi, kendini bu yetinme duygusuyla korur. Çünkü her sanatçı, hakikatin örtüsünü her kaldırdığında, yalnızca hayran bakışlarla, o anda bile, yani örtü kalktıktan sonra bile, hâlâ örtü olan şeye takılıp kalır, kuram insanı ise kaldırdığı örtüden dolayı mutlu ve mesuttur, en çok haz duyduğu amacı, her zaman başarılı, kendi gücüyle yaptığı örtü kaldırma süreci içindedir. Bilimin ilgi alanına sadece çıplak bir tanrıçadan başka kimsenin girmemesi söz konusu değildir. O zaman öğrencilerinin de kendilerini, dünyanın ortasına delik açmak isteyen, hayat boyu süren büyük çabaya rağmen, muazzam derinliğin sadece çok küçük bir bölümünü

kazabildiğini ve bir sonrakinin çalışmasıyla kazdığı çukurun üstünün yeniden kapatıldığını gözleriyle gören kişilerin her biri gibi hissetmesi gerekir, böylece bir üçüncü kişi çıkıp kendi adına kazı denemeleri için yeni bir yer seçtiğinde buna katkı sağlanmış olur. O zaman birisi bu kestirme yolda karşıt amaca ulaşamayacağını kanıtlarsa, değerli taş bulmakla ya da doğa yasaları keşfetmekle yetinmezse, kim hâlâ eski çukurda çalışmaya devam etmek ister? Çok dürüst kuram insanı Lessing, bu konuda, kendisi için hakikati aramanın, hakikatten daha önemli olduğunu söyleme cüretini göstermişti: Şaşırtıcı, hatta bilimsellik açısından can sıkıcı bir şey ama, bu sözle, bilimin temel sırrı açıklanmıştır. Elbette kendini beğenmişliğin değilse de, dürüstlüğün taşkınlığı olarak, bu nadir bilginin yanında, Sokrates'in kişiliğinde hayat bulan derin bir sanrı durur, bu düşüncenin, nedenselliğin rehberliğinde, varoluşun en derin uçurumlarına kadar uzanmasına ve varoluşu teşhis etmekle kalmayıp aynı zamanda düzeltilebilecek durumda olmasına duyulan sarsılmaz inançtır. Bu yüce ve metafizik sanrı, bilime dürtü olarak eklenir ve bilimi devamlı olarak sanata dönüştürmesi gereken sınırlara götürür: aslında bu mekanizmada istenen şeydir bu.

Şimdi bu düşüncenin meşalesiyle Sokrates'e bakalım: o, bilim dürtüsü uğruna sadece yaşamakla kalmayıp –çok daha fazlası– aynı zamanda ölebilen ilk kişi gibi geliyor bize: bu yüzden ölmekte olan Sokrates düşüncesi, bilgi ve dürtüleriyle ölüm korkusunu yenen insan imgesidir, bilimin giriş kapısının üstünde herkese bilimin ilkesini anımsatan arına levhasıdır yani yaşamı kavranabilir ve böylelikle de adil gösterme çabasıdır: elbette bunun için, dürtüler yetmezse, benim gerekli bilinç, hatta bilimin amacı olarak az önce adlandırdığım m i t o s da faydalı olmalıdır.

Antik dönemin bilim rahibi Sokrates'ten sonra, bir felsefe okulunun bir diğerini izleyerek, dalga dalga nasıl yayıldığını, henüz bilinmeyişi öğrenme hırsının evrenselliğinin, eğitilmiş dünyanın en geniş alanında daha yükseğe çıkma yetisine sahip herkes için asıl ödev olarak, bilimi, o zamandan beri tamamen uzaklaştıramadığı açık denize nasıl sürüklediğini, ancak bu evrensellik sayesinde tüm yer yuvarlağı ile ilgili ortak bir düşünce ağının, hatta tüm güneş sisteminin meşruluğunu gören bir

düşünce ağının nasıl kurulduğunu açıkça ortaya koyabilen kişi; günümüzün şaşırtıcı ölçüde yüksek bilgi piramidi ile birlikte tüm bunları güncelleştiren kişi, Sokrates'te bildik dünya tarihinin bir dönüm noktasını ve bir anaforunu görmekten kaçınmaz. Çünkü bir kez olsun, dünya eğilimi için tüketilmiş, anlamak uğruna değil pratik yani bireylerin ve halkların ben-cilce amaçları için kullanılmış, bu tümüyle çözölemeyen güç toplamını düşünürseniz, muhtemelen genel yok etme savaşlarında ve süre giden kavimler göçünde, içgüdüsel yaşama zevki öyle zayıflar ki eğer Fiji adalarının yerlisi gibi, oğul olarak anne-babasını, arkadaş olarak arkadaşını boğduğunda, birey intihar alışkanlığında belki sorumluluk duygusunun son kalıntısını görür: halkları öldürmenin dehşet uyandıran etiğini bile merhamet duygusundan oluşturabilen pratik bir karamsarlık – ayrıca sanatın herhangi bir biçimde, özellikle din ve bilim şeklinde, bu kötü etkiye karşı çare ve savunma olarak ortaya çıkmadığı dünyanın her yerinde var olan ve var olmuş olan karamsarlık.

Bu pratik karamsarlığın karşısında, nesnelerin doğasındaki nedenselliğe duyulan sözünü ettiğimiz inançla, bilgiye ve deneyime evrensel ilacın gücünü ekleyen ve felaket yanılığını kendinde gören, kuramsal iyimserin ilk örneği Sokrates'tir. Bu nedenle nüfuz etmek ve gerçek deneyimi, görünüm ve yanılığdan ayırt etmek, Sokratesçi insana, insana özgü en soylu ve tek gerçek meslek gibi gelir: kavramlar, yargılar ve vargılar mekanizmasının, Sokrates'ten bu yana en yüce eylem ve doğanın fazlasıyla hayran olmaya değer armağanı olarak tüm diğer yeteneklerin üstünde görülmesi gibi. En yüce ahlaki olaylar, merhamet, özveri, kahramanlık duyguları ve Apollonca Yunanlının sophrosyne* diye adlandırdığı, zor elde edilen ruh dinginliği bile, Sokrates ve onunla aynı görüşteki ardılları tarafından günümüze dek bilgi diyalektiğine dayandırılmış ve bundan dolayı eğitici olarak görölmüştür. Onlar gibi, Sokrates'in bir deneyiminin hazzını kendinde yaşayan ve hissedeni, hep devam eden halkalar halinde tüm görüntüler dünyasını kapsamaya çalışan kişi, o andan itibaren yaşama ilişkin zorlama oluşturabilecek hiçbir dikenini, ele ge-

* Sophrosyne: Antik dönemde, akıl ve düşünce sayesinde kendine ve şiddetli arzulara hâkim olma erdemini. (Çev. n.)

çirme işini tamamlamak ve ağı sızdırmaz şekilde örmek hırsından daha sert hissetmeyecektir. Bu duygularla yüklü birine, Platon yanlısı Sokrates, “Yunan neşesinin” ve yaşam mutluluğunun tamamen yeni bir biçiminin öğretmeni gibi gelir, bu biçim olaylarda rahatlarmayı dener ve bu rahatlarmayı genelde soylu delikanlılar üzerindeki eğitici ve doğurtucu* etkilerde bulur, amaç dehanın sonsuz üretimidir.

Güçlü sanrısı ile kamçılanan bilim ise, önlenemez bir biçimde, mantık olgusunda gizli olan iyimserliğin başarısızlığa uğradığı kendi sınırlarına kadar hızla yol alır. Çünkü bilim çemberinin çevresi sonsuz noktalara sahiptir, hiçbir şeyin seçilemediği anda, günün birinde çember tamamen ölçülebilirilmiş gibi, soylu ve yetenekli insan, hayatının ortasına varmadan önce, kaçınılmaz olarak, açıklanamaz olana doğru sabit gözlerle baktığı çevrenin böyle sınır noktalarına rastlar. Mantığın, bu sınırlarda kendi etrafında dönüp sonunda kuyruğunu ısırdığını, dehşetle gördüğünde – o anda bilginin yeni biçimi, sadece katlanılsın diye, sanata koruyucu ve çare olarak ihtiyaç duyan trajik bilgi ortaya çıkar. Yunanlılarla canlanan keskin gözlerle, etrafımızı sel gibi saran bu dünyanın en üst düzeydeki alanlarına baktığımızda, Sokrates örneğindeki gibi ortaya çıkan doyumsuz iyimser bilgi hırsının, trajik teslimiyete ve sanat yoksulluğuna dönüşüğünü fark ederiz: Oysa aynı hırsın daha alt düzeydeki basamaklarında kendini sanat düşmanı olarak ifade etmesi ve özellikle Dionysos tarzı trajik sanattan içinden nefret etmesi gerekir, aynı Sokratesçiliğin Aiskhylos tragedyasına açtığı savaşın örnek olarak canlandırılması gibi.

Burada biz, heyecanlı bir ruhla, bugünün ve geleceğin kapılarını çalalım: Bu “dönüşüm”, dehanın ve doğrudan müzikle uğraşan Sokrates’in her zaman yeni biçimlerine götürecek mi? Sanatın yaşamın üzerine yayılmış ağı, ister din ister bilim densin, zamanla daha sağlam, daha ince örülecek mi ya da şimdi “bugün” denen huzursuz ve barbarca çalışıp didinme sırasında, parçalara bölünmek onun yazgısı mı? Müthiş mücadelelerin

* Doğurtucu anlamına gelen “maieutik”, Sokrates’in öğrenciyi akıllıca sorularla sorunun çözümüne yönlendiren öğretim yöntemidir. (Çev. n.)

ve dönüşümlerin tanığı olmasına izin verilmiş huzurlu insanlar olarak, endişeli olsak da kısa bir an umarsızca bir kenarda durmayalım. Evet, evet! Seyredenin, aynı zamanda kazanmak zorunda olduğu mücadelelerin büyüğü budur!.

Yunan tragedyası antik dönemdeki tüm kardeş sanat türlerinden farklı bir şekilde kaybolup gitmiştir: hepsi en güzel şekilde rahmetli olurken, onun sonu trajik olmuştur. İdeal anlamda doğal bir duruma uygun olan, güzel nesillerle krize girmeden yaşama veda etmekse, o zaman antik sanat türlerinin sonu, böyle ideal bir dünyayı karşımıza çıkarır; onların güzel çocukları çoktan tüm güçleri ile yerlerini alırken, onlar bu dünyadan ayrılıp sonsuzluğa karışmışlardır. Oysa Yunanlıların müzikli oyununun ölümü ile her yerde derinden hissedilen büyük bir boşluk oluşmuştur; şiirin bile yok olup gittiği söylenmiş, önceki ustaların kırıntılarından adamakıllı karınlarını doyursunlar diye, körelmiş, zayıf düşmüş, yaratıcılıktan uzak şairlere, şaka olarak Hades'e gitmeleri söylenmiştir.

Friedrich Nietzsche

