

152426

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

SANATTA NEŞE ETİĞİ

Murat BOROVALI

**SBE Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. İnci Eviner

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
1. GİRİŞ.....	1
2. NİETZSCHE FELSEFESİ BAĞLAMINDA NEŞE ETİĞİ.....	2
2.1 Neşe Etiği.....	2
2.2 Sanatta Neşe.....	6
2.3 Hastalıklı Kültür.....	9
2.4 Kapitalizm ve Neşe Etiği.....	10
3. SANATTA NEŞE İLE İLGİLİ TAVIRLAR.....	12
3.1 İroni ve Mizah.....	12
3.2 Sorumsuzluk.....	15
3.3 Absurd, Can Sıkıntısı ve Ciddiyetsizlik.....	18
4. NEŞE ETİĞİ BAĞLAMINDA SANATÇI KİMLİĞİ.....	21
4.1 Özgürlük.....	21
4.2 Öz ve Yaratılış.....	25
4.3 Yalnızlık.....	27
4.4 Sanatçı ve Öteki.....	29
4.5 Eser ve Eylem.....	32
4.6 Beden.....	33
4.6.1 Güzellik ve Çirkinlik.....	33
4.6.2 Sağlık ve Hastalık.....	35
4.6.3 Beden ve Ruh İkilemi.....	36
5. ROCK MÜZİKTE NEŞE ETİĞİ BAĞLAMINDA BİR BİÇEM ÖNERİSİ.....	39
5.1 “Popüler” ve “Ciddi” Müzik.....	39
5.2 Avant-Pop.....	40
5.3 Müzikte Tekrar ve Yapısal Basitlik.....	41
5.4 Gürültü ve Distorsiyon.....	43
5.5 Oyun ve Emprovizasyon.....	44

6. SONUÇ.....	46
KAYNAKLAR.....	47
RESİMLER.....	49
ÖZGEÇMİŞ.....	56



ÖNSÖZ

Bu tez sırasında içinde yaşamakta olduğum kültürel ortam ve bu bağlamda üretilmekte olan sanat üzerine bir tespiti felsefi bir bağlamda inceledim. Ancak bunun ötesinde, bundan da öte bir sanatçı olarak kendi üretimimi biçimlendirecek ve kimliğimi şekillendirecek ve sanat yoluyla ne yapmak istediğimin farkına varmamı sağlayacak bir araştırma ve düşünme sürecidir bu tez.

Çalışmalarında yardımcı olan danışmanım Yard. Doç. İnci Eviner'e, Doç. Levent Soysal'a, Ahmet Soysal'a ve Doç. Güven İncirlioğlu'ya teşekkür ederim.



ÖZET

Bu tez çalışmasında sanatta ‘neşe etiği’ bir tavır ve strateji olarak ortaya konulmuştur. İlk bölümde ‘neşe’ kavramı, sanattaki yeri ve kültür ile bağlantısı felsefi bağlamda ortaya konulmuştur. İkinci bölümde sanatta neşe ile ilgili tavrılardan bazıları ortaya konulmuştur. Bu bağlamda ironi, mizah, sorumsuzluk, absurd, can sıkıntısı ve ciddiyetsizlik kavramları incelenmiştir. Ortaya konulan bu tavır çerçevesinde sanatçı kimliğinin nasıl şekilleneceği konusundaki tartışmalarda, özgürlük, yaratılış ve öz, Öteki ile ilişki gibi insanın temel varoluşsal sorunlarına değinilmiş, buradan hareketle sanatçının kendi kimliğini nasıl ele alabileceği ortaya konulmuştur. Son bölümde ortaya konan sanatsal tavrın nasıl bir biçime dönüşebileceği rock müzik bağlamında tartışılmış; popüler ve ciddi müzik ikilemine karşı ‘avant-pop’ kavramı önerilmiş, tekrar ve yapısal basitlik savunulmuş, gürültü ve emprovizasyonun işlevi ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Neşe, etik, ironi, kültür, mizah, absurd, özgürlük, yaratılış, öz, rock müzik, tekrar, gürültü, emprovizasyon

ABSTRACT

In this thesis statement, 'ethics of joy' in art is put forth as an artistic strategy and attitude. In the first section, the concept of 'joy' is studied in relation to culture and art within a philosophical context. Second section deals with artistic attitudes related to the concept of joy. The attitudes are discussed are irony, humor, irresponsibility, absurd and boredom. The discussion on how the identity of the artist will be formed based on these attitudes includes the study of fundamental existential problems such as freedom, creation, essence, relations with the Other. Through this discussion, suggestions are made on how the artist can form his/her own identity. In the last section, the issue of how this attitude can be transformed into artistic form is discussed in relation to rock music. The notion of 'avant-pop' is suggested as an alternative to the dilemma of 'serious' and 'popular' music. Repetition and formal simplicity are defended and the use of noise and improvisation is discussed.

Key Words: Joy, ethics, culture, irony, humor, absurd, freedom, creation, essence, rock music, repetition, noise, improvisation,

1.GİRİŞ

Bu tez, günümüzün kültürel ortamı ve sanatı hakkında bir sorunu teşhis ederek, bu sorunun karşısında takınılacak sanatsal bir tavır önermeyi amaçlamaktadır. Sanatçının neşe etiğine bağlılığı olarak ortaya konulan bu tavır, esas olarak Nietzsche felsefesinden yola çıkılarak daha geniş bir çerçevede varoluşçu felsefe ve ilintili düşünceler bağlamında irdelenmiştir.

Genel itibariyle varoluşçu felsefe etrafında konumlandırılabilir düşünceler olan Spinoza, Sartre ve Kierkegaard'ın yanı sıra hem Nietzsche hem de Spinoza üzerine çalışmalar yapmış olan Deleuze'ün görüşleri tez içinde destekleyici ve karşıt noktalar oluşturarak önemli bir yer tutmaktadırlar.

Rock müzik hakkındaki tartışmada karşıt bir referans olarak Adorno'nun temsil ettiği Frankfurt Okulu düşüncesi kullanılmıştır. Bu düşüncelerin, tez argümanı ile alakalı konularda felsefeleri araştırılmış ve bulunan fikirler özgün yorumlarla birlikte argümanın geliştirilmesinde kullanılmıştır. Bu tez bir felsefe araştırması olma iddiasında olmadığından bahsi geçen filozofların düşüncelerinin daha geniş bağlamları bilinçli olarak kapsamın dışında bırakılmış, sadece argümanla ilgili kısımlara değinilmiştir.

Felsefe ile sanat arasında kurulan bağlar çerçevesinde verilen örnekler, tartışmanın bütünlük taşıması amacıyla sadece rock müzik alanından verilmiştir ancak üzerinde durulan sorun tüm sanat dalları açısından geçerlilik taşır; örneğin sanatçı kimliği ve sanatsal tavırlar konusundaki önermeler genel bir geçerlilik taşıması gibi.

Son bölüm “neşe etiğinin” nasıl bir biçime dönüşebileceğini gene müzik bağlamında inceler. Bu tezin kapsamına alınmamış olsa da burada ortaya konulan tavır doğrultusunda benzeri biçimsel tartışmalar diğer sanat disiplinleri için de gerçekleştirilebilir niteliktedir.

2. NIEZSCHE FELSEFESİ BAĞLAMINDA NEŞE ETİĞİ

2.1 Neşe Etiği

Nietzsche'nin felsefe yapmaktaki önemli amaçlarından biri karamsarlığın, şüpheciliğin ve nihilizmin üstesinden gelmektir. "Sağlıklı olma arzumdan, yaşama arzumdan dolayı felsefe yaptım. (...) kendimi korumak, sefilliğin ve çaresizliğin felsefesini yapmamı engelledi" der(Blackham, 2005).

Nietzsche'nin felsefesi 19. yüzyıl Avrupa kültürüne, Protestanlık öğretisine ve içinden yetiştiği Alman felsefi geleneğine egemen olan karamsarlık ve yaşamdan vazgeçmiş çilekeş dünya görüşüne karşı duyduğu tepki üzerine şekillenir. Egemen ahlakın ve değerler sisteminin yıkılarak yerine bambaşka bir ahlak ve değerler sistemi inşa edilmesini önerirken hâkim olan çilekeş ahlakı hedef gösterir. Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe* kitabında Nietzsche'nin bu çileci ahlak yerine bir "neşe etiği" önerdiğini yazar. Spinoza'nın felsefesini incelediği *Spinoza-Pratik felsefe* kitabında ise Spinoza'nın Nietzsche'den önce ünlü eseri *Ethica*'da benzer düşünceler ortaya koymuş olduğunu gösterir. Bu bölümde, "neşe etiği" kapsamında ele alınabilecek bu fikirler bir araya getirilip incelenecektir.

Çileci ahlak, insanların bu dünyadaki varoluşunun özü itibariyle, kötücül bir doğası olduğu varsayımına dayanır. Varoluşumuz bir hata, kötü bir şakadır ve dünyevi hayattan acılara beşiklik etmesinden başka bir şey beklenemez. İnsan yaşamaktan dolayı suçlu ve varolmaktan ötürü günahkârdır. Bu günahından arınmasının tek yolu hayattan elini ayağını çekmesi, dünyaya dair arzularından vazgeçmesi ve erk sahibi olmaktan dolayı sonsuz bir suçluluk duygusu hissetmesidir. Varoluşun adaletsizliğinin vebalinden arınmak için mutluluktan, güzellikten, şehvetten kaçmak ve acılara gömülmek gerekir. İnsan nefsinin terbiye ederek arzularından vazgeçmelidir. Nietzsche'ye göre insan hiç arzulamamaktansa Hiçliği arzulamaya başlayacak ve bu çileci ahlak kaçınılmaz olarak yıkıma ve Nihilizme yol açacaktır.

Nietzsche'nin Hristiyanlığa karşı duyduğu öfkenin temel sebeplerinden biri dindar ahlakın hayatı "acı prensibine" dayandırmasıdır. Dine göre hayata dair acının nedeni varoluşun adil olmamasıdır. Hayat, özü itibariyle adil değildir, acı haksızlığa dayanan bu hayatın doğal ve kaçınılmaz sonucudur. Varoluş kusurlu olduğundan dolayı ayıplanmaya müstahaktır: günahlardan kurtarılmalı, temize çıkarılmalıdır. Hristiyan nihilizminin özü budur, bu fikirden

hareketle hayatı inkâr eder, tanrının kullarını hayattan esirgemek ister. Sonucunda din suçluluk üreten bir makineye dönüşür. İnsanın çektiği acı onun bu hayatı yaşadığı için hak ettiği cezadır. Bir yandan da acı çekmek hayatı temize çıkarmanın yolu olarak yüceltilir. Dinin insanı ve hayatı yücelten söyleminin temelinde yaşama ve insanın varoluşuna yönelik derin bir nefret yatar. İnsan sırf yaşadığı için suçluluk duygusu içinde kıvranmalı ve çile çekerek bu suçundan arınmaya çalışmalıdır

Tanrı bağışlayıcıdır ve insanın günahlarından arınması için kucaklarını açar; ancak bu ilişki her zaman suç-ceza ekseninde olacaktır: insan, varolduğu için suçludur, ıstıraplara mahkûmdur. Daima bunun bilincinde olmalı, suçluluk duygusunu bir kambur gibi sırtında taşımalıdır. Din ve felsefe varoluş sorunu bağlamında parmaklarını insana doğru uzatırlar ve “bu senin hatan, bu yüzden bedel ödemelisin!” derler. Hayatın bu denli adaletsiz ve dünyanın bu denli kötücül olmasının sorumlusu insandır ve hayatını bu suçun bedelini ödeyerek geçirmelidir ki ahrette temize çıkabilsin.

Çilekeş ahlaka tabi insanlar erklerinden ve güçlerinden vazgeçerek edilgen güçler olarak konumlanırlar. Bir güç herhangi bir nedenle yapabileceklerini gerçekleştiremediğinde, kendine yönelir ve benliğini içten içe kemirmeye başlar. İfade edilemeyen, bastırılan güdüler, zamanla ıstırapa ve buna bağlı suçluluk duygusuna dönüşürler.

İnsana çevresi tarafından aşıl原因 suçluluk duygusunun mantığı şudur: arzuların günahıdır ve bu günahlarından dolayı suçlusun. Seni sevip sana önem ve değer verdiğimizden, seni bu suçlarından arındırıp kötü yola düşmeni engelleyeceğiz. Öncelikle kendinden ve arzularından vazgeçmelisin ki bizler gibi mutlu ve normal olabilesin. İyi huylu, yani çilekeş, hastalıklı ve edilgin bir varlık olmalısın, şeytani arzuların ve içgüdülerinden dolayı suçluluk duygusu hissetmelisin.

Nietzsche’ye göre çilekeş ahlak, aynı zamanda hayatta eziyet ve çile çekmesine gerek olmayan talihli insanların düşüncelerini de zehirler. Talihli insanlara sahip oldukları ayrıcalıklardan dolayı utanç duymaları gerektiği fikrini aşılır ve “dünyada bu denli bedbahtlık, ıstırap ve sefalet varken talihli olmak ve mutlu bir yaşam sürdürmek utanılması gereken bir şeydir” der. Çilekeş dünya görüşü esas ve mutlak başarısını ise suçladığı kişiler, suçluluklarını kabullenip vicdan azabı ve suçluluk duygusu ile yaşamaya başladıklarında kazanır. Kişi, dünyadaki ıstırapın ve adaletsizliğin sorumlusunun kendisi olduğunu düşünmeye başlayacaktır. Vicdan azabı ve suçluluk duygusunun pençesine düşmüş kişi artık edilgindir: O, kendi efendisi değil, bir köledir.

İnsanın gücü yapabileceklerinden alıkonulduğunda buharlaşıp gitmez. Kendi ruhuna savaş açar, bilinci içten içe kemirmeye başlar ve ıstıraba neden olur. Artık güç ve erk sahibi olmanın getirdiği neşe kaybolmuş, yerini sürekli katlanan oranda acı, keder ve bunlara bağlı menfi duygular üreten bir mekanizma almıştır. Neşesi kaybolmuş insanın yegâne eğlencesi acı çekmek ve başkalarına eziyet etmek olacaktır. Bu tip insanlar başkası uğruna kendini feda etmeyi, gözü yaşlı merhamet gösterilerini, sürekli talihsizliklere uğramayı, nefislerini köreltmeyi, kendilerini cezalandırmayı, dünya nimetlerinden mahrum kalmayı marifet sayarlar. Bu şekilde davranarak başkalarını mutlu etmek istediklerini, iyi ve ahlaklı olduklarını söylerler ama kendilerine ve etraflarındakilere dalgalar halinde katlanarak artan duygusal külfet ve suçluluk duygusu yüklemekten başka bir şey yapmazlar.

Gücünü ortaya koyamamaktan kaynaklanan, suçluluk duygusunun katmerlediği bu acı ve ıstırap kültürü zamanla öylesine kutsanıp yüceltilir ki, acı çekmeye manevi ve ruhani bir anlam yüklenir. Çile çekmek kutsal bir değer olmuş hatta bunun da ötesinde varoluşun anlamı haline gelmiştir. Sanata, sanatçıya karşı yargılara da bu görüş hâkim olur. Bu görüşe göre, sanatçı ne kadar acı çekiyorsa o kadar değerli eserler yaratabilir. Bir sanat eseri ne denli ıstırap ifade ederse o kadar ciddi ve önemlidir. Yaşamları kendilerine ve başkalarına eziyet çekirtmek üzerine kurulmuş çilekeş insanların sanatla ilişkisi çileden duydukları hazza dayanır.

Nietzsche, sosyalizme ve onun savunduğu diyalektik düşünceye de tepki gösterir. Diyalektik, trajik dünya görüşünün steril ve kuramsal bir bakış açısıyla yer değiştirmesidir. Hayatı diyalektik mantığa oturtarak analiz etmeyi seçenler, fenomenlerin içinde yer alıp hayata katılmak yerine bir kenarda durup olumluyu ve olumsuzluğu tartmayı seçerler. Nietzsche'nin akademisyenlere ve diyalektik filozoflara karşı duyduğu tepkinin başlıca nedenlerinden biri de hayatı bu şekilde reddetmeleridir.

Nietzsche, Antik Yunan kültürüne karşı özel bir ilgi duymuş ve bu konuda çalışmalar yapmıştır. Bu ilginin nedenlerinden biri olarak Yunanlıların dine yaklaşımı gösterilebilir. Hristiyanların tersine Yunanlılar, insanların varoluşlarından dolayı suçsuz oldukları bir dine inanmışlardır. Antik Yunan'da da Hristiyanlıkta olduğu gibi varoluş özü itibarıyla acı doludur ve yaşamın adaletsizliğinden dolayı suçluluk ve vicdan azabı duyulmalıdır. Ancak Hristiyanlıktan farklı olarak bu adaletsizliğin sorumluluğu insanlarda değil tanrılardadır. Yunan tanrıları insanların ve hayatın kötücül yaratılışının hatalıdır ve suçu üzerlerine alıp ceremesini çekerler. Hristiyanlıkta ise suçlayan, cezalandıran, varoluşun vebalini insanın

omuzlarına yükleyen; kötülükten, çileden korunmak için dünyevi hayattan bucak bucak kaçmasını öğütleyen bir tanrı vardır.

Antik Yunan inancına ise göre dünyadaki acının sorumlusu ve kabahatlisi tanrılardır. Nietzsche'nin özellikle yakınlık duyduğu Yunan tanrısı Dionisus'a atfedilen görüş, bir adım daha ileri gider. Hayatın bir günah-ceza, suç-bedel ilişkisiyle temize çıkarılmasına gerek yoktur. Hayat özü itibarıyla temiz ve makuldür. Hayatın içerisinde en derin acılar bile olumlanır, varoluş kendi kendini haklı çıkarır. Yunan teolojisinde varoluşun sorumluluğu insanın omuzlarından kalkmıştır. Aynı şekilde Nietzsche'nin felsefeye en önemli katkılarından biri bir 'sorumluluk felsefesi' geliştirmiş olmasıdır. Nietzsche, varoluşsal sorumluluğu olumlu bir olgu olarak sunar. İnsanın kararlarını her hangi övgüden ve suçlamadan; geçmişten ve gelecekte bağımsız olarak vermesi gerektiğini savunur. Nietzsche'nin felsefesi hayatı saf haliyle olumlar, çileye ve suçluluk duygusuna dayanan öğretilerin karşısına 'neşe etiği'ni koyar. Bu yargılayıcı ahlaki anlayışlara karşı Nietzsche, 'neşe etiği'nin yanında durur: varoluş sorunundan dolayı insan suçlanamaz, sorumlu tutulamaz: insan masumdur.

Spinoza, Nietzsche'den önce, bununla benzerlik taşıyan, neşeyi yüceltici bir felsefe geliştirmiştir. Bu bağlamda, 'kederli tutkular' kavramını ortaya atar(*Deleuze, 1981*). Keder, kin, tiksinti, alay, korku, umutsuzluk, acıma, kızgınlık, kıskançlık, aşağılama, pişmanlık, iğrençlik, utanç, öfke, intikam, zulüm gibi duygular kederli tutkulardır. Devlet ve din, kederli tutkuları yüceltirler, çünkü her çeşit despotun amacına ulaşabilmek için ruhların kederlenmesine ihtiyacı vardır. Bu şekilde köleler ve yönetenlerin ilişkisi kurgulanır: "Monarşik rejimin büyük sırrı ve derin çıkarı, insanları sindiren korkuyu din kılığı altında maskeleyerek, onları aldatmakta yatar; böylece insanlar kölelikleri için sanki esenlikleri adınaymış gibi cesurca savaşacaklardır."

Bu bağlamda Spinoza'nın *Ethica*'sındaki hayat felsefesi Nietzsche'ninkine oldukça yakınlık gösterir. Hayata karşı duran, insanı yaşamdan uzaklaştıran, mutluluğu ve güzelliği ayıplayan ahlakı, değerler sistemini reddeder. Bunlar, insanları köleleştirmekten başka bir işleve hizmet etmeyen yanıltıcı erdemlerdir. Kederli tutkulara adanmış bir hayat, insanın gerçek manada yaşamayıp sadece hayatın bir benzerini sürdürmesine, yaşamak yerine kendisini ölümden nasıl sakınacağını düşünmesine, yani ölüme tapan bir kültürün ortaya çıkmasına neden olur.

2.2 Sanatta Neşe

Nietzsche ilk kitabını sanat üzerine yazmıştır. *Tragedya'nın Doğuşu* adlı bu kitap, Antik Yunan sanatını inceleyerek modern sanat hakkında önermelerde bulunur; gerçeklere sadık bir sanat tarihi araştırması olmaktan çok, bir estetik kuramının temellerini atmak düşüncesiyle yazılmış bir eserdir. Bu kitabı yazdığı dönemde, halen felsefi piri Schopenhauer'in etkisi altındadır ki Schopenhauer esas itibariyle Hristiyan öğretilerine bağlı, kötümser bir felsefecidir. (Kaufmann, Nietzsche, 2000) Bu nedenle *Tragedya'nın Doğuşu*'nda insan varoluşunun gereksiz bir saçmalık ve hayatın yaşamaya değmez bir ıstırap olduğu ve sanatın bu ıstıraptan kurtulmanın tek yolu olduğu görüşü hâkimdir. Nietzsche, sonraki kitaplarında kötümserlikten uzaklaşarak iyimserlik ve neşe etiğine dayanan felsefesini inşa etmeye başladığında hayatın ve varoluşun aslında bir ıstırap değil neşe kaynağı olduğunu, sanatınsa ondan kaçış değil tam tersine özündeki sonsuz neşeye dönüş olduğunu savunacaktır.

Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'ndaki fikirlerin gençlik çağının olgunlaşmamış düşüncesinin ürünü olduğunu ve felsefesini yansıtmadığını daha sonradan ifşa etmiş olsa da bu kitabın neşe bağlamında ortaya attığı ve daha sonra felsefesinin temelinden çıkarmadığı iki önemli öneri değerini korur. Bunlardan ilki sanatta Apollo ve Dionisos ikiliği, diğeri ise neşe ve acının ayrılmaz ikiliğidir (Kaufman, 1968).

Tragedya'nın Doğuşu'nda, Apollo ve Dionisos ikiliği sanatın var olması için temel bir koşul olarak ortaya konulmuş, sanatın ilerleyebilmek için ikisine de ihtiyacı olduğu anlatılmıştır. Ancak Nietzsche, daha sonraları tercihinin Dionisosçu sanattan yana olduğunu çok kereler açıkça ortaya koymuş yahut belli etmiştir. Kısaca özetlemek gerekirse; Apollo, dirliğin, düzenin, temizliğin ve güzelliğin tanrısıdır, medeniyeti mümkün kılan çevreye ve doğaya hüküm etme hayalini sembolize ederken; karşı uçta Dionisos, kaotik ve dizginlenemez, hem korkunç hem de büyüleyici bir enerjiyi, insan varoluşunun derinliklerinde yatan ilkel dürtüleri harekete geçirir. Doğası bakımından Apollo'ya en yakın sanat heykeldir, Dionisos'un ki ise müziktir. Apollo'da heykeltıraşın sükuneti, sabrı, vahşi duygulardan uzak sistematik tasarım ve zanaati; Dionisos'ta ise müziğin ortaya çıkardığı ilkel güdüler, spontane hareket ve dizginlenemez enerji mevcuttur.

Dionisyen manada esrimenin Nietzsche'nin sanat havsalasının temelinde yatan hal olduğu söylenebilir. Öznelliğe dair her şey kaybolarak yerini tamamıyla kendinden geçmeye bırakır. Şarkı söyleyen ve dans eden insan, kendi benliğinden sıyrılarak topluluğun bir parçası haline gelir. Tanrı gibi hisseder, doğaüstü sesler çıkararak devinir, artık bir sanatçı değil sanat

eseridir o. Doğayla bir bütün olduğu ilkel haline döner insan. Doğanın bağrından taşıveren uysallaştırılmamış sanatsal enerji eşliğinde bireyler yok olur ve mistik bir teklikte birleşirler, cinsellik ve şiddet dizginlenmeden dışa vurulur, dışarıdan seyredenleri şaşırtacak bir neşe ve yaşam kudreti açığa çıkar(Kaufmann, Nietzsche, 2000) ...

Tragedya'nın Doğuşu'nda Nietzsche, en kuvvetli neşelerin en vahametli ıstıraplardan doğduğu fikrini ilk kez ortaya atar. Acı neşeye beşiklik eder, (Kaufmann, Nietzsche, 2000) Dionisyen festivalde neşe ıstırapla iç içedir, esrimenin verdiğu zevk keşmekeş ve kargaşadan beslenir. Doğa kucak açıp hayat verdiğu gibi korkunç ve zalimdir de. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'na egemen olan, varoluşun özünün ıstıraba dayandığu fikrinden vazgeçecek olsa da acıların ve hastalıkların muazzam neşelerin kaynağu olduğu fikrini hep savunacaktır. Varoluşun en kuvvetli biçimde olumlandığu haller, en büyük acılardan ayrı düşünülemez.(Kaufmann, Nietzsche, 1968). Acı, kötümserliğin kaynağu değil, tersine neşenin temel bir unsurudur.

Deleuze'a göre Nietzsche'nin Yunan trajedisine karşı ilgisinin kaynağu trajedide acı ve neşe arasındaki bu ilişkinin mevcut olduğunu düşünmesidir (Deleuze, 1983). Trajedi, hayata dair en derin ıstırapları içinde barındırmasına rağmen özü itibariye varoluşu olumlar, en korkunç ahvallerde bile hayatın yaşamaya değer olduğu düşüncesini barındırır. Trajedi yaşamaktan kaçıp hayattan tiksinemeyi ğtlemeyi, tersine, yaşama ve tecrübe etme arzusu üzerine kuruludur. Trajedi, hayattaki ıstırabın nedenini bulmaya çalışarak buradan yargılar çıkartıp ahlaki çözümler üretmez. Trajedide kahramanlar önlerine serilen hayattan, içinde bulundukları durumdan kaçmaz, kavgalarını sürdürür. Trajedi kahramanı hayatın yaşamaya ve uğraşmaya değer olduğu kanısındadır, varolma iştahlarını korur: varoluşa dair sarsılmaz bir neşeye sahiptir.

Burada trajedi ile dramı ayırmak gerekir. İki tür de büyük acıları hikâye etse de dram özü itibariyle kötümserdir. Benzer varoluşsal ıstıraplara trajedideki neşe yerine, dram nihilizm ve kötümserlikle yaklaşıır. İşte bu yüzden Nietzsche Yunan Trajedisinin lmnn, drama dönüşerek, yani neşenin yerini nihilizme bırakmasıyla gerekleştėđini ne sürer.

Nietzsche'nin sağlığında yayınlanmamış notlarının toplandığu *Güç İstenci*'nde sanatla ilgili notların toplanmış olduğu bölüm, sanat hakkında fikirlerinin zaman içindeki evrimini ortaya koyar. Burada, Dionisosu esrime durumunun en yüksek sanatsal durum olduğu düşüncesini koruyarak, daha net ve kesin ifade eder. Sanatın işlevinin ıstıraptan kaçmak olduğu fikrinden uzaklaşarak, varoluşun temelinde yatan katıksız neşeyi ortaya çıkarmak olduğunu savunur ki

bu genel felsefesinde varoluşu olumlamasına paralel şekillenmiş bir düşüncedir. Hayatı ve varoluşsal neşeyi din, felsefe gibi dekadın pratiklerin elinden kurtaracak yek alan sanattır: Hayatın en yoğun ve yüksek hali olan esrimeden kaynaklanır ve eserin de seyircide aynı esrime etkisi duygusunu yaratması gerekir.

Nietzsche, sanatın oluşma koşullarını şöyle sıralar: Zaman ve mekan duygusunun kaybolması, insanın dünyaya ilk kez görüyormuş gibi bakması; çok daha kapsamlı ve derin bir bakış; algılama ve anlama kuvvetinde yükselme, duyuların aşırı derecede keskinleşmesi; dinç ve çevik bir beden, fiziksel güç, enerji fazlası, hareket etmekten duyulan keyif; normalin üzerinde cinsel iştah; korkusuzluk, maceraperestlik, ölüme karşı kayıtsızlık; hayvansal bir güç, yoğun bir yaşama dürtüsüyle hayvansal güdülerin harekete geçirilmesi(Kaufmann, 1968)...

Nietzsche'ye göre sanatta yaratım süreci aynı dini esrime ve cinsel uyarılma gibi hayatın doruğa ulaştığı ender anlardan biridir. Sanatı esrimeden kaynaklanan zevk ve onun yarattığı yüksek güçle bir tutarken; sanat karşıtı halleri tarafsızlık, nesnellik, düşünüp tartma, erkini erteleme, yorgunluk, bitkinlik olarak tanımlar. Sanatı var eden yaratıcı dürtüler, cinsellik, esrime ve şiddettir. Bunlar aynı zamanda, ilkel festivallerin özünde yatan temel zevklerdirler. Kötümser sanat ise yoktur, olmamalıdır: sanat hayatı olumlar. Bir eser kötümserse, yaşama ait dürtüleri, hissiyatları öldürüyorsa o, sanat olarak tanımlanamaz. Sanat varoluşun kutsanmasıdır. Trajedide olduğu gibi hayatın korkunç yanlarını gösterse bile ıstıraba boyun eğmez. Sanat, sanattan başka bir şey değildir; hayatı mümkün kılan en önemli araç, hayatın en önemli uyarandır. Hayatı reddeden tüm öğretilere karşı duran en önemli güçtür.

Nietzsche'nin kendisinin de yazmış olduğu gibi, sağlıklı ve güçlü sanatçı üzerine vurgusu aslında kendi hayatını hastalık ve acılar içersinde geçirmiş olmasından kaynaklanmıştır. Ecce Homo'da bahsettiği gibi, yaşam dolu olmaya övgüler dizdiği kitaplarını muazzam bedeni ve ruhi acıların ve hastalıkların pençesinde yazmıştır. Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art* adlı kitabında Nietzsche'nin *Şen Bilim*, *Ecce Homo*, gibi neşeli olmanın abartılı biçimde üzerinde durduğu ve okuyucuyu artık neşeli olduğuna ikna etmek için büyük çaba sarf ettiği kitaplarını aslında delirmesine yakın bir dönemde ve büyük acılar içinde yazdığının altını çizer. Bu durum göz önüne alındığında neşe felsefesinin Freud'cu bir inkâr olarak okunabileceğini öne sürer. Bu görüşe karşı şu fikir ortaya atılabilir: önemli olan varoluşun getirdiği tüm ıstıraplara rağmen neşeli olmayı istemek, hayatın merkezine acı değil neşe prensibini yerleştirmektir.

Bu duruş neşe etiğinin temelini oluşturur. Neşeli olmak, çileyi, kederi, çirkinliği, kargaşayı, pisliği yok saymak anlamına gelmeyeceği gibi bu varoluşsal gerçekleri yok sayan sanat eseri yetersiz ve eksik olacaktır. Ancak sanat hüznün, melankoli ve kötümserliğe düşmemelidir. Sanat eseri çileden, kederden, çirkinlikten, kargaşadan ve pislikten yola çıkarak neşeye ulaşır.

2.3 Hastalıklı Kültür

Deleuze'a göre Nietzsche'nin bahsettiği manada kültür eğitim ve seçme anlamına gelir(Deleuze 1983); kültüre "alışkanlıkların ahlakı" der. Herhangi bir topluluk, ırk ya da sosyal sınıfta itaat edilen kurallar ve benimsenen alışkanlıklar her zaman için keyfi, grotesk, ahmakça ve kısıtlayıcıdır. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi, toplumsal yaşamı biçimlendiren kurumların bireyler üzerindeki asimile etmeye yönelik baskısıdır. İkincisi ve Nietzsche'nin insandan umudu kesip Üstüninsan idealine inanmasına neden olan gerçek ise insan ırkının tür olarak bu tür ahmakça alışkanlıklara ve kurallara riayet etmeye meyilli olduğudur. Tarihin başından beri hangi dönem olursa olsun, insan kültürü incelendiğinde temel içeriğinin şiddet, zorbalık, aptallık ve ahmaklık olduğu görülecek; insan ırkının doğası gereği kendi kendine uyguladığı bir zulüm olduğu anlaşılacaktır. Tarih boyunca koyulmuş tüm kurallar ve yasalar rasgele ve geçicidir tek kalıcı kural ise koyulmuş kurallara boyun eğme kuralıdır. Kültürel faaliyet dediğimiz şey insanlara alışkanlıklar aşmak, kurallara boyun eğdirmek ve eğitmekten ibarettir. Kültür sadece insan bilincini şekillendirmekle kalmaz, bilinçaltını ve bedenin faaliyetlerini de düzenler; bireyleri edilgin hale getirir. Bu nedendir ki tarih boyunca toplumlara edilgin güçlerin ve onların değer yargılarının, ahlak anlayışlarının hâkim olduğunu görürüz.

Edilgin güçlerin hâkim olduğu toplumda kabul gören bir yargı da bireye tavizler verildiği ve kendisine verilen tavizlerden dolayı bireyin 'borçlu' olduğu ve yaşamı boyunca bu borcu ödemesi gerektiğidir. Bu bağlamda, birey onun varolmasını mümkün kılan ailesine, topluma, devlete, kurumlara karşı borçludur ve borcunu ödemek için yerine getirmesi beklenen ödevler vardır.

H.J.Blackham, Nietzsche'nin teşhis ettiği durumu şöyle tanımlar: "Hayattan tiksirmek, mide bulantısı, vazgeçiş; ki tüm bunlar öncelikle, saldırganlıkları içe yönelen boyun eğdirilmiş halklarda görülür, ama aynı zamanda pek çok başka nedeni ve koşulu da vardır; kendisi bir temaya dönüşür, hayata ve çekilen acılara anlam yükleyişin bir yorumlanışına, örgütlü bir amaca, bir tür irade ve varoluş biçimine... Daha çok güzel ve iyi olanı üretir, ama ana tema haline geldiğinde, egemen ve seçkin bir tema, olumlu içgüdüler ve asli enerjiler üzerinde bir

ümitsizliğe dönüştüğünde, hayat hastalıklı hale gelir, iyilik kötülük, kötülük de iyilik olur.”(Blackham, 2005)

2.4 Kapitalizm ve Neşe Etiği

Hristiyanlık ve sosyalizmin eski etkinliklerini yitirdiği; kapitalizm ve onun sonsuz hazzla dayalı etiğinin egemenliğini ilan ettiği günümüzde Nietzsche ve Spinoza’nın kültür ve toplum üzerindeki düşüncelerinin ne gibi bir geçerlilik taşıdıkları sorulabilir.

Zizek, *Freud Yaşıyor* adlı makalesinde, günümüzün muhafazakâr eleştirisinde sürekli ortaya çıkan temalardan birinin müsâmahakâr toplumlarda çocukların sıkı yasaklar ve sınırlardan yoksun olarak büyüdüğü olduğunu yazar. Bu yasaklar ve sınırlarının yokluğunun yarattığı hayal kırıklığı onları bir aşırılıktan diğerine sürükler. Görünür bir otorite figürünün eksikliğinde tatmin olmak imkânsızdır. Geleneksel olarak psikanalizin hastanın normal cinsel tatmine ulaşmaktan alıkoyan engelleri aşmasını sağlaması beklenir. Analist hastanın çekincelerinden kurtulmasına yardımcı olacaktır. Her taraftan “Zevk al” komutuyla kuşatıldığımız günümüzde ise psikanalizin rolü değişir. Psikanaliz haz *almamaya* müsaade eden tek söylem haline gelir. Bu “haz almaya müsaade etmemek” değil haz alma baskısından kurtulmak anlamına gelir (Zizek, 2006).

Burada belirtmelidir ki neşe etiği bağlamında ele alınan neşe kavramı kapitalizmin sunduğu hazlarla karıştırılmamalıdır. Nietzsche, hem “ıstırapın hazzla üstünlüğünü” hem de “hazın ıstırapa üstünlüğünü” yani hedonizmi, nihilizmin iki yüzü olarak tanımlar. Hayatı bu şekilde haz-ıstırap ikiliğinde tanımlamak ancak erk sahibi olmayan, yaşamı bir amaç ve mana taşımayan insanın işidir (Kaufmann, Nietzsche, 1968). Hayatın değeri bu kavramlar üzerinden ölçülemez. Neşe, ‘Hayata Evet demek’, ancak güçlü bir erk sayesinde mümkündür.

Kapitalizmin görünürde hazzla, mutluluğa, sonsuz tatmine dayanan etiği, aynı Hristiyan etiğinin görünürde iyiliğe, mutluluğa ve hayatı kucaklamaya dayanması gibi büyük bir aldatmacadır. Günümüz kapitalizminin çileci ahlaka son vermiş gibi görünen ahlaki gerçekte tümünden çilekeşliğe, hayatın sürekli ertelenip reddedilmesine ve ölümün kutsanmasına dayanır. Dinin bile üstünde, şaşkınlık verici bir cinnetle hayattan tiksine, hayatı katletmeye dayanır kapitalist kültür. Eğlence, aşk ve sanat bile rasyonel, ciddiye ve görev gibi yapılan işler haline gelir. İnsan hayatı ölmeyi beklemek üzerine programlanır, bireyin erki yok edilerek yerine standart tüketim amaçları koyulur. Aynı zamanda fiilen doğaya ve insanlara da gün be gün ölüm saçan katil bir makinedir kapitalizm. İddia edilenin aksine bireyin erki

yerine köle ahlakını, bireyin gücü yerine sürü değerlerini yüceltir. Kapitalizm, gerçek anlamda neşeyi sindirir, tüketim nesnesi halinde neşenin benzerlerini satmaya çalışır. Oysa neşe, tüketime dayalı küçük hazlar ve keyiflerle değil, kişinin erkine sahip çıkabilmesi ile ilgilidir.

Kapitalizmde öne çıkan ve aslında kapitalizmi mümkün kılan unsur baskıcı ve ezilen ilişkisinden çok sado-mazoşist bir ruh halidir. Sado-mazoşizm, diğer despot rejimlerde de bir faktördür, ancak kapitalizmde başlıca denetim unsurudur. Spinoza'nın bahsettiği insanların kölelikleri için kendi yararlarınıaymışçasına savaşmaları durumu belki ilk kez bu kadar saldırgan bir hal almıştır. Spinoza'ya göre hayatı mahvetmenin, aşağılamanın biri içe dönük, diğeri ise dışa dönük olmak üzere iki kaynağı vardır: hınç ve vicdan azabı, kin ve suçluluk. Gerçekten de kapitalist ruh halini belki de en iyi özetleyen dört kelimedir bunlar. Hınç ve kin, doğayı, insanı, hayatın tüm şekillerini silip süpüren bir saldırganlık halini alırken; diğer yanda vicdan azabı ve suçluluk duygusu da, sahtekâr ve boğucu bir ahlakçılık olarak ortaya çıkar.

Hem kendine hem çevresine zarar vermekten, eziyet etmekten hayatı bitirip tüketmekten zevk almaya dayalı kültür; hayata ve gerçek manada neşeye dair her şeye tiksinden kaynaklı alay ve küçümsemeyle yaklaşır. Tabii bunların en önemlisi sanattır: kapitalizm sanatı paraya endeksleyerek onurunu kırmaktan, aşağılamaktan, onun da bir tüketim malzemesi olduğunu ve diğer hiçbir şeyden farklı olmadığını ve kapitalin gücü karşısında eninde sonunda boyun eğmesini kanıtlamaktan sadistçe bir zevk alır. Bu nefretin altında içten içe hayatın yok olmasını arzulamak yatar: işte bu kapitalizmin dekadansı ve Nihilizmidir.

Burada Nietzsche ve Nihilizm konusunda bir tespitte bulunmak gerekir. Nietzsche, Avrupa kültüründeki Nihilizmi, büyük bir vahamet, Batı kültürünün sonun getirecek yıkıcı bir eğilim olarak geniş bir şekilde ele almıştır. Bu manada Nihilizm, hayat yerine Hiçliği arzulamaktır. Ancak, Nietzsche başka bir tür Nihilizmi savunur: "Aktif Nihilizm", yok edilenin yerine yeni bir varoluş biçimi, ahlak ve değerler sistemi kurulmasını içerir. Hayatı olumlar, kötümser değil iyimserdir.

3. SANATTA NEŞE İLE İLGİLİ TAVIRLAR

Bu bölümde, daha önceki bölümde felsefi bağlamı içerisinde ortaya konulan ‘neşe etiği’ ile ilgili bazı temel sanatsal tavırlar ele alınacaklardır. Mizah, ironi, sorumsuzluk, absurd, can sıkıntısı ve ciddiyetsizliğe; sanatın bir önceki bölümde bahsi geçen baskılara direnebilmesi ve varoluşsal bir neşeye sahip olması için gereken temel tavırlar olarak yer verilmiştir.

3.1 İroni ve Mizah

Kierkegaard için ironi, bir kelime oyunu olmaktan öte varoluşa karşı takınılan genel bir tavidir. Kişi dünya ile ilişkilerini ironik bir tavır ile biçimlendirir. İronist, kendisini çevreleyen dünyanın dışında yaşar. (Watts,2003) Hayata katılsa bile, bu katılımını fazla ciddiye almaz, bu hayatta gösterilen tüm çabanın beyhude bir uğraş olduğunu, sonuç itibarıyla önemli olmadığını ve mana ifade etmediğini bilir. Bu nedenle kendini sosyal hayattaki rolü ya da kariyeriyle tanımlamaz, diğerlerinin onun hakkında ne düşündüğünü umursamaz. İçten içe bu dünyaya karşı umursamaz olsa bile varolmaktan vazgeçip dünya işlerinden elini eteğini çekmez.

Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır: İronik bakış açısı, eğer kendi içinde bir amaç olarak görülürse sadece negatif bir özgürleşme sağlayacaktır; varoluşun istenmeyen taraflarından kaçmak için bir yoldur, ama onlara yapıcı bir alternatif sunmaz. Eğer ironi, pozitif bir alternatif sunmak için bir araç değil de kendi içinde bir oyun olarak algılanıp, bu şekilde yaşanır, sonuç kaçınılmaz olarak umutsuzluk olacaktır. Bu şekilde yaşayan kişi kendi varoluşuna yabancılaşır. Ancak, ironi bir araç olarak kullanıldığında, insanın kendi özneliğiyle arasına mesafe koyarak hayatı objektif ve doğru değerlendirebilmesini sağlayacaktır. Kierkegaard “çoğu insan kendisine karşı özne, başkalarına karşı nesnedir, oysa başarılması gereken kendine karşı nesnel, başkalarına karşı özne olmaktır” der.

Klişe kelime oyunlarına dayanan ironinin Kierkegaard için değeri yoktur, ironi küçük bir espri olarak düşünülmüş kelime oyunu değil genel bir bakış açısı olarak benimsendiğinde, bu zaten dile de tezahür edecek, söylenenler birden fazla yoruma açık olacaktır. Aynı şekilde, mizah ta bir kelime ya da zekâ oyunu olarak kurgulandığında değil de kişinin varoluşa karşı genel tutumunu, hayattaki duruşunu ifade ettiği zaman değer taşır. Önemli olan varoluşa mizahi bir bakışla yaklaşabilmektir.

‘İroni’ ve ‘mizah’ arasındaki benzerlik budur. Bağımsız durumlar ya da kelime oyunları değil, yaşama dair her şeyi kapsayan genel bir bakış açısı olmalıdırlar. İkisi de dünyevi değerlerin boşluğunun ve manasızlığının farkında olmanın yarattığı bilinç durumlarıdır. İroninin temel önerisi kişinin hiçbir şeye hayran olmaması gerektiğidir.

İroni ve mizahın bir başka ortak işlevleri de kişinin manevi dünyasını dış dünyadan saklayıp korumalarıdır. Bu açıdan, mizahi bir tavır gizli tutulan içsel dünyayı bozulmaktan kurtaran bir maske, oynanan bir roldür. Eğer kişinin manevi dünyasında sağlam inançları mevcut değilse, mizahı başkalarını eğlendirmeye yarayan bir araç olmaktan öteye geçemeyecek, kendi varoluşsal sorunlarını çözmesine bir yardımcı dokunmayacaktır. Kişinin kendisiyle arasına koyduğu, kendisini objektif olarak algılayabilmesini sağlayan mesafe alaycılıkla karıştırılmamalıdır. Kişi hiçbir zaman kendini ciddiye alan bir tavır sergilememelidir ama bu içinde kuvvetli bir manevi dünya oluşturmaması anlamına gelmez. Bu konuda Kierkegaard, inançlarıyla dalga geçilen din adamı örneğini verir. Din adamının içindeki inancı yeterince güçlü ve safsa, çevresinde onunla alay eden insanlara kızmaz ve onlarla beraber gülebilir. Ancak yeterince güçlü bir maneviyatın, saf ve güçlü inançların sahibi değilse; kızacak, bağırıp çağırarak ve başka inançlara sahip kişileri susturmaya çalışacaktır(Watts,2003).

Bugün postmodern kültürde hakim olan ironi ile Kierkegaard’ın savunduğu türde ironi farklıdır. Postmodern ironi her şeyi görmüş geçirmiş olmaktan ve bir nevi çokbilmişlikten kaynaklanır, kendi içinde bir oyuna dönüşmüştür. Artık hiçbir şey şaşırtıcı ve yeni değildir, hiçbir bir şeye saf olarak inanılmaz. İroni ve mizah çoğunlukla hayata karşı tutarlı bir duruştan kaynaklanmaz; sağlam bir maneviyatı ve içsel gerçekliği çevreleyen bir kalkandan çok böyle bir özün yokluğunu dolduran tavırlar olarak tezahür ederler.

Buna karşılık Kierkegaard’ın savunduğu şekilde ironi anlayışının günümüzde temsilcisi olarak The Smiths grubunun vokalisti ve şarkı yazarı olarak müzik hayatına başlayıp grup dağıldıktan sonra solo çalışmalarına devam eden Morrissey gösterilebilir(Resim 1). Morrissey şarkı sözlerinde ve röportajlarında politik görüşlerinden son derece kişisel meselelere kadar duruşunu, süreklilik gösteren bir ironi ve mizah ile güçlü bir şekilde ifade eder. Bu tavır, bir içerik yoksunluğunun göstergesi değil, tam tersine ele aldığı derinlikli konuları ifade etmenin ve duruşunu ortaya koymanın ince bir yoludur.

Stop Me If You Heard This One Before (Anlatacağımı Daha Önce Duyduysan Beni İkaz Et) şarkısının sözleri Morrissey’in mizahını ve paradokslara dayalı ironi anlayışını açıkça ortaya koyar:

*Stop me, oh, stop me
Stop me if you think that you've
Heard this one before
Stop me, oh, stop me
Stop me if you think that you've heard this one before*

*Nothing's changed
I still love you, oh, I still love you
...Only slightly, only slightly less than I used to, my love*

*I was delayed, I was way-laid
An emergency stop
I smelt the last ten seconds of life
I crashed down on the crossbar
And the pain was enough to make
A shy, bald, buddhist reflect
And plan a mass murder
Who said lied I'd to her ?*

*Oh, who said I'd lied because I never ? I never !
Who said I'd lied because I never ?
I was detained, I was restrained
And broke my spleen
And broke my knee
(and then he really laced into me)
Friday night in Out-patients
Who said I'd lied to her ?*

*Oh, who said I'd lied ? - because I never, I never
Who said I'd lied ? - because I never*

*Oh, so I drank one
It became four
And when I fell on the floor ...
...I drank more*

Queen Is Dead (Kraliçe Öldü) şarkısında ise İngiliz monarşisi, odipal kompleks ve iğdiş edilme korkusu konuları benzeri bir ironi ve mizahla ele alınır:

*Farewell to this land's cheerless marches
hemmed in like a boar between arches
her very Lowness with her head in a sling
I'm truly sorry but it sounds like a wonderful thing*

*I say Charles don't you ever crave
to appear on the front of the Daily Mail
dressed in your Mother's bridal veil?*

*And so I checked all the registered historical facts
and I was shocked into shame to discover
how I'm the 18th pale descendent
of some old queen or other*

*Oh has the world changed, or have I changed?
oh has the world changed, or have I changed?
some nine year old tough who peddles drugs
I swear to God, I swear I never even knew what drugs were*

*So I broke into the Palace
with a sponge and a rusty spanner
she said: "Eh, I know you, and you cannot sing"
I said: "that's nothing - you should hear me play piano"*

*We can go for a walk where it's quiet and dry
and talk about precious things
but when you are tied to your mother's apron
no-one talks about castration*

*We can go for a walk where it's quiet and dry
and talk about precious things
like love and law and poverty
these are the things that kill me*

*We can go for a walk where it's quiet and dry
and talk about precious things
but the rain that flattens my hair
these are the things that kill me*

3.2 Sorumsuzluk

Sartre'a göre özgür olmaya mahkûm olan insan, tüm dünyanın ağırlığını omuzlarında taşır. O, dünyadan ve kendisinden sorumludur. İnsanın bilinci insan benliğinin ve içinde bulunduğu dünyanın yaratıcısıdır, bu nedenledir ki, bir insan kendini nasıl bir durum içinde bulursa bulsun, bu durumun yaratıcısı onun kendi bilincidir. Bu bağlamda şikâyet etmek manasızdır çünkü yabancı hiçbir unsur bizim kim olduğumuza, ne hissedeceğimize ya da nasıl yaşayacağımıza karar vermemiştir. Sorumluluğumuz, işte bu özgürlüğümüzün mantıksal sonucudur. Başıma gelen her şey benden kaynaklanır, bana dairdir, benim ayrılmaz bir parçamdır. İçinde bulunduğum duruma karşı isyan mı edeceğim, ya da kabul mü edeceğim bana kalmıştır.

Sartre'a göre insan, olmak istediği kişiyi yaratırken aynı zamanda kendi hareketleri ve eylemleriyle insanlığın nasıl olması gerektiğini gösteren bir model ortaya koyar, bu

yüzdendir ki bireyin hareketleri hiçbir zaman yalnızca kendisini ilgilendirmez. Bireyin seçimleri, kendi öznel yargısına göre neyin iyi olduğunu düşünüyorsa ondan yana olacaktır. Hiçbir zaman bilinçli olarak kötüyü seçmez ve bu şekilde ortaya bazı değerler koyar. toplumun geneli için iyi olmayan bir şey, birey için iyi olamaz. Sosyalist angajmanı bağlamında, bu görüşüne örnek olarak sendikaya katılmayan işçinin durumunu verir: Eğer bir işçi sendikaya katılıp hakları için savaşmak yerine kiliseye gidip dua etmeyi tercih ediyorsa, bu sadece kendisiyle ilgili bir seçim değil aynı zamanda kendi durumundaki insanların dünya işleriyle uğraşmayı bırakıp ahrete sığınmaları gerektiğini düşündüğünü gösteren bir karardır. Dünya işlerinden herkes adına vazgeçtiğini gösterir. (Sartre, 1957) İnsan, sadece kendinden değil, kendi durumunu paylaşan herkesten sorumludur. Kendisine dair seçimleriyle belli bir insanlık imgesi yaratır. Kendisi ile ilgili seçimleri yoluyla insanın nasıl olması gerektiğine dair bir model yaratır. İşte bu sebeple, bireyin insanlık adına duyduğu derin sorumluluk duygusundan kaçıp kurtulması mümkün değildir. Herhangi bir hareketimizden ötürü birisi "eğer herkes böyle davranıyorsa ne olurdu?" diye sorarsa "ama herkes böyle davranmıyor ki!" şeklinde bir cevapla kurtulamayız. Kendimize sormamız gereken asıl soru şudur: "eğer herkes benim gibi davranıyorsa ne olurdu?" (Sartre, 1957).

Nietzsche, Sartre'ın savunduğu bu görüşünün tam zıddını savunmuştur. "Bir kişi için doğru olan diğeri için makul ve adil olmalıdır", "kendine yapılmasını istemediğini diğerkine yapma" önermelerini savunan John Stuart Mill'in dayatmacılığına karşı nefret beslediğini yazar (Kaufmann, Nietzsche, 1968). Bu tip bir bakış açısının tüm beşeri ilişkileri birbirine hizmetkârlık olarak formüle ettiğini ve bireyin tüm eylemlerini topluma karşı borcunu ödemek için yapmak zorunda olduğunu savunur. Oysa böyle bir borç yoktur. Ayrıca, eylemlerimizin kişisel ve öznel değerleri olabileceği göz ardı edilir.

Nietzsche'nin bu öznelci anlayışından hareketle düşünülecek olunursa; sanatçının dünya ile ilişkisinin öncelikli olarak *estetik* boyutta kalabilmesi açısından, dünyayı bu açıdan algılamasının önüne geçecek tüm angajmanlar yaratıcı duyarlılığa köreltici etki yapacaktır. Bir anlamda, sanatçı cehaletini korumalı ve herhangi bir sorumluluğunun yükünün, böyle bir sorumluluğun ona yükleyeceği rollerin estetik algılama yeteneğini bozmasına izin vermemelidir. Sanatsal yaratıcılık çocuksu bir cehalete dayanan bir oyun, cehaletse son derece kırılabilir bir çiçektir.

Nietzsche'nin önerdiği sanatçı "tanrının çocuksuluğuna" sahip olmalı "oyun oynayan bir çocuk" gibi üretmelidir (Kaufmann, Nietzsche, 1968). Buna göre sanatçının topluma karşı

herhangi bir sorumluluğu yoktur ve toplumsal meselelere karşı duyarlı olması beklenemez; herhangi bir ideoloji ya da değerler sistemine riayet etmesi talep edilemez. Sanatçı yargılara varmaz, örnek teşkil etmez, kahraman ya da hain olmayı umursayarak sanat yapamaz. Sanatçıdan tutarlı olması, yani belli bir değerler sistemi içinde ve belli bir doğruya göre davranması beklenemez.

Burada vurgulanan “sanat eseri işe yaramaz, işlevi yoktur, sadece estetik haz vermelidir” şeklindeki estetik anlayıştan ayrılır. Tam tersine sanat, Nietzsche’nin önerdiği üzere hayati önem taşır, hayatı mümkün kılar, diğer yaşam alanlarının yarattığı yıkıma bir başına karşı durur. Nietzsche “sanat sanattan başka hiçbir şey değildir” (*Kaufmann, Nietzsche, 1968*) önermesini yapsa da bu önerme, “sanat için sanat” anlayışından ayrılır. Sanat, kesinlikle sanat için değildir, hatta tam tersine sanat için olduğu anda fuzuli bir meşgale haline gelir. Bilakis, sanat hayat içindir ve hayata hizmet edebilmek için içindeki içgüdüsel dürtüyü korumalıdır. Sanatçı, doğası itibariyle yoğun olarak sahip olduğu bu içgüdüye başka sorumluluklar adına ket vurduğu takdirde ilk başta sanatçı olmasını mümkün kılan özgün iç görüşünü baltalamış olacaktır.

Bu durumda sanatçı, sorumsuzluğun sorumluluğunu üstlenir ki bu en manalı ve en zor duruştur. O, içindeki içgüdüsel, hayvani dürtüyü sorumluluğun kara bulutlarından koruyabildiği sürece yaratıcıdır.

Burada belirtilmelidir ki, Sartre’ın bahsettiği sorumluluk mefhumu dünyayı kişinin kendi bilincinin şekillendirdiği, insanın kendi kimliğini oluşturabileceği ve bu şekilde sanatçının tüm topluma olmasa da kendi nevinden insanlara misal olabileceği şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca sanatçının sorumluluk almaması içinde bulunduğu toplumsal ve tarihsel bağlamdan bihaber olması anlamında anlaşılmamalıdır. Tam tersine, içinde bulunduğu koşulları fark edemeyen, bunları bir şekilde sanatına tezahür ettirmeyen sanatçıların üretiminin ortaya koyduğu ifade, önemli bir zafiyetten muzdarip olacak ve bir süre sonra kaçınılmaz olarak tek düzeliğe sıkışıp kalacaktır.

Bu noktada bir örnek olarak Bob Dylan’ın müzik yaşamındaki iki dönem ele alınabilir. Dylan, ilk dönemlerinde doğrudan politik içerikli olan folk müziğin bir mirasçısı bir aktivist olarak ortaya çıkmış ve kendinden önce Woody Guthrie gibilerin temsil ettiği, sistemi eleştiren öfkeli protest şarkıcı geleneğini devam ettirmiştir. İlk dönem şarkıları kişisel hikâyeler anlatır gibi göründüklerinde bile varolan sistemin eşitsizliklerine karşı birer eleştiri niteliğindedirler. Ancak ilerleyen yıllarda Dylan, giderek insanların ona biçtiği sol görüşün sözcüsü

konumundan sıkılır. Aktivistler, protest şarkılar yazdığından dolayı eylemlere de katılması ve bir lider sorumluluğunu üstlenmesi gerektiğini düşünüyorlardır. Oysaki daha sonraki röportajlarında da belirttiği gibi Dylan kendisini hiçbir zaman böyle bir konumda hissetmemiş ve şarkı yazarlığından başka bir uğraş içine girmeyi istememiştir.

Bob Dylan'ın üzerine yüklenen sorumluluktan duyduğu bu rahatsızlık onu kariyerinin ikinci dönemine taşımıştır. Başkaları arasında dönen bir oyun olan politikada bir piyon olmak istemeyen Dylan, politik konulardan uzaklaşarak giderek bireyin özgürleşmesiyle ilgili konulara yönelir. Bu ikinci dönemde Dylan, kariyerinin en tanınmış ve en etkileyici eserlerini ortaya çıkartarak *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* ve *Blonde On Blonde* albümlerini yayınlar. Bu üç albüm, rock müziğin ve karşı kültürün tanımını değiştiren çalışmalar olarak hala Bob Dylan'ın kariyerinin doruk noktasını oluştururlar. Bu albümlerde Dylan, bariz olarak politik olan bir çizgiden uzaklaşıp üzerindeki sorumluluğu reddetmek yoluyla estetik olarak zirvesine ulaşmış ve aynı zamanda kitleleri harekete geçirmeyi dolayısıyla bir yönüyle son derece politik olabilmeyi de başarmış; benzer düşüncedeki insanları bir araya getirerek karşı kültürü yeniden biçimlendirmiştir(Resim 2).

3.3 Absurd, Can sıkıntısı ve Ciddiyetsizlik

Hugo Ball'a göre Dadaist, olağan dışı ve absurd olana âşıktır, hayatın doğrular değil çelişkilerden oluştuğunu bilir (Harrison, Wood, 1993). Tristan Tzara, mantığın her zaman hatalı olduğunu söyler. Mantık, kavramları ve kelimeleri her zaman yanıltıcı noktalara çeker. Mantığın zincirleri öldürür. Sanat, mantığın pençesine düştüğünde bir çeşit sapkınlığa düşmüş demektir, bir kâbusa dönüşür, kendini yer bitirir (Harrison, Wood, 1993). Dada, mantığın yerle bir edilmesidir. Mantık, yaratıcılıktan nasibini almamış kimselerin işidir.

Sanat absurd olmalıdır çünkü varoluşun gerçeği absurddur. Camus, *Sisifos Söyleni* adlı makalesinde Sisifos'un kaderinden bahseder. Tanrılar, Sissifos'u sonsuza dek ağır bir kaya parçasını yuvarlayarak bir dağın tepesine taşımaya mahkûm etmişlerdir. Taş tepeye vardığında kendi ağırlığıyla aşağı yuvarlanacak, Sisifos onu tekrar yukarı taşımak zorunda kalacak ve bu döngü sonsuza dek devam edecektir. Tanrılar, sırlarını çalan Sisifos'a verilebilecek cezaların en eleminin boşa harcanan, anlamsızca sarf edilmiş çaba olduğunu düşünmüşlerdir. Bu anlamda Sisifos absurd kahramandır. Hayatını saçma sapan, gereksiz bir uğraşla geçirmeye mahkûm olmuştur, ama gene de gayretini ve çabasını sürdürmektedir. Tanrıların sırlarını çalmasının, yani yaşama isteği ve insanların varoluşun sırlarına vakıf olması gerektiği düşüncesinin böyle cezalandırılması anlamlıdır belki de. İnsan varoluşu

saçmadır ve insanların varoluşun gizemine ilgisi de aynı şekilde boş bir çabadır. Sisifos ise durumun görünür ümitsizliğine rağmen hiçbir zaman denemekten vazgeçmez, yaptığı işin gereksizliğini yüzüne vurmaya çalışan mantıklı ve akliselim düşünceyi önemsemez.

Camus'ya göre Sisifos bu karayazısına rağmen mutludur. Çünkü mantıklı değil absurd hareketi seçmiştir. Kayayı yuvarlamaya devam ettiği sürece mutludur. Zaten mutluluk ve absurd ayrılmaz bir ikilidir. Varoluşun absürdlüğünün farkına varılması mutluluk yarattığı gibi, mutlu olmak da doğası itibarıyla absurd bir durumdur.

Nietzsche, değerler yoluyla insanı şekle sokup makineleştirme çabasının ilk adımının sıkıntıya, monotonluğa, mekanik işlere alıştırmak olduğunu yazar. Öncelikli olarak verilen eğitim can sıkıntısına katlanmayı öğretmektir. Sadece can sıkıntısına katlanmak değil, aynı zamanda sıkılarak oturmanın yüksek bir değere hizmet edeceği fikri öğretilir. Bizi uzaktan yakından ilgilendirmeyen bir şeyi öğrenmek, bunu bir görev bilinciyle yapmak, görevin ve keyfin iki ayrı şey olduğunu ve bir arada olamayacaklarını kabul etmek, eğitimin amacıdır. Eğitim, can sıkıntısını dizginleyerek insanın ileride üstleneceği kamu görevlisi, asker, eş, ofis kölesi gibi pozisyonları uysalca kabul etmesini sağlar. Mekanik varoluş şeklini bir kere kabullenmiş insan bu rolleri gururla ve görev bilinciyle üstlenecek; bu görevlerin neden zevkli yararlı ve manalı olmadığını kendine sormaz hale gelecektir(*Kaufmann, Nietzsche, 1968*).

Can sıkıntısı, insanın dizginlenen gücünü serbest bırakma arzusundan kaynaklanır. Kişinin gücü terbiye edilmeye çalışıldığında bu güç içine kapanarak bıkkınlık ve sıkınlık olarak tezahür eder, yani hayatından bezmiş uysal insan modeli ortaya çıkar. Can sıkıntısı ise bu terbiyeyi reddetme isteğinden doğar ve eyleme dönüşür. İleride mekanik işleri üstlenmeyi reddedecek sanatçının direnişinin ilk adımıdır can sıkıntısı. Burada belirtilmelidir ki sanatla iştigal eden birçok kişi sanatı da mekanik bir iş olarak görürler ve üretimleri de buna göre şekillenir.

İngiltere'de 1970'lerin sonunda ortaya çıkan punk hareketinin temel hareket noktalarından biri can sıkıntısıdır. Punk'ın siyasi tavrı sıklıkla "can sıkıntısının politikası" olarak adlandırılır. Rock tarihinin aktivist gruplarından Clash'ın en tanınmış şarkılarından "London's Burning"ın nakaratındaki "London's burning with boredom" ("Londra can sıkıntısıyla yanıyor") dizesi tesadüf değildir. Punk müzisyenliği, gündelik hayatta mekanik işlerde çalışmanın reddidir. The Stooges'un "I'm bored" ("Canım Sıkıldı") şarkısının nakaratında Iggy Pop "Canım sıkıldı/ Canı sıkılmışların başkanayım ben/ fazla uzun bir monoloğum/ bir

köpek gibi yaşayan¹” der. Buzzcocks’un Boredom şarkısının nakaratı ise “Bilirsin işte beni/ Ahmakça davranıyorum gene/ bilirsin bu çevreyi çok vasattır/ can sıkıntısı, can sıkıntısı”² şeklindedir (Resim 3 ve 4) .

Hayattan vazgeçmiş insanların ortak bir noktaları vardır: varoluşlarının bir anlamı olduğunu düşünmeleri ve kendilerini ciddiye almaları. Bu bir tezat olarak algılanabilir belki ama değildir: Camus’nun *Sisifos Söyleni*’nde ortaya koyduğu gibi gerçek anlamda neşe varoluşun anlamsızlığının farkına varıldığında başlar. Varoluşunun bir manası olduğunu düşünen, benliğinin bir saçmalıktan fazlası olduğunu düşünen insan, inkâr ederek, kendine ve topluma karşı sürekli rol yaparak, yalan söyleyerek yaşar. O hayata karşı iştahını kaybetmiştir: foyası meydana çıkmadan önce ölmeyi bekler sadece. İnsanın kendine karşı duyduğu saygı vahim bir yanılsamadır çünkü varoluşun doğasının yadsınmasından kaynaklanır. Ciddiyeti yüksek bir erdem olarak kabul edilir, oysaki varoluşun saçmalığı düşünüldüğünde ciddiyet bir ikiyüzlülüktür başka bir şey olamaz. Ciddiyet, erdem değil bir kandırmacadır. Sırtını hayata dönmüş ahlakın ciddiyeti kucaklaması doğal karşılanmalıdır. Çile çekmek ciddiyet gerektiren bir uğraştır, varoluşun absurd doğası kavrandığı anda ise neşe başlar. Bazı sanatçılar sanata da ciddiyetle yaklaşacaklardır. Oysa sanat pratiği kendi içindeki saçmalık göz ardı edilmeden gerçekleştirilmelidir.

Punk müzikte ciddiyetsizlik ve kendini ciddiye almamak temel tavrılardır. Buzzcocks ve The Stooges’in alıntılanan şarkı sözlerinde gördüğümüz gibi şarkıcılar kendilerinden ‘köpekler gibi yaşayan’ ‘ahmaklar’ olarak bahsederler. Ahmakça davranmak can sıkıntısının çözümüdür. Sex Pistols, Stooges, Clash ve Buzzcocks gibi gruplarda ciddiyetsizlik ve ahmaklık zeka düşüklüğünden ya da bilgisizlikten kaynaklanmaz; tersine zeki insanların bilinçli seçimleri ve tavrıdır. Bu tavrı Gogol Bordello’nun (Resim 5) “Start Wearing Purple” (“Mor Giyinmeye Başla”) şarkısının sözleri özetler:

*I know it all from Diogenes to Foucault
from Lozgechkin to Paspardu
I ja kljanus obostzav dva paltza
schto muzika poshla ot Zvukov Mu!...*

*Start wearing purple wearing purple!
Start wearing purple for me now!
All your sanity and wits, they will all vanish,
I promise, it's just a matter of time!*

¹ “I’m bored, I’m the chairman of the bored, I’m a lengthy monologue living like a dog”

² “You know me I’m acting dumb, you know the scene very hum-drum, boredom, boredom”

*So yeah, start wearing purple wearing purple!
Start wearing purple for me now!...
So why don't you start wearing purple?
Why don't you start wearing purple...
Start wearing purple for me now!*

*All your sanity and wits, they will all vanish,
I promise, it's just a matter of time!...*

4. NEŞE ETİĞİ BAĞLAMINDA SANATÇI KİMLİĞİ

Bu bölümde, neşe etiği bağlamında sanatçının kimliğinin nasıl şekilleneceği ele alınacaktır. Nietzsche'ci manada “aktif güç” olabilmek ve edilgenlikten kurtularak erkini ortaya koyabilmek ‘neşe’nin başlıca koşuluysa, sanatçının kendi kimliği üzerinde egemenlik kazanarak “pasif güç” olmaya son vermesi önem taşır.

Bu bağlamda, sanatçı öncelikle kendi özgürlüğünün doğasının ve özünü şekillendiren unsurların farkına varabilmelidir. Kimlik ve özgürlük söz konusu olduğunda Ötekiyle ilişki ya da bu ilişkinin eksikliği (yalnızlık) temel meselelerdir. Bu nedenle yalnızlık, sanatçı-öteki ilişkisi, eser ve eylem konuları ele alınmıştır.

Son olarak kimlik üzerindeki çatışma söz konusu olduğunda kaçınılmaz olarak ortaya çıkan beden kavramına yer verilmiş ve beden politikası çerçevesine giren güzellik-çirkinlik, sağlık-hastalık, beden-ruh gibi ikilemler ‘neşe’ kavramı ile ilintili olarak tartışılmışlardır.

4.1 Özgürlük

Kierkegaard’a göre kaygının kaynağı, ‘özgürlüğün olasılığıdır’. İnsanlar harekete geçme özgürlüğünün de bir *olasılık* olduğunun farkına vardıkları anda kaygıya düşeceklerdir. Özgürlük daima mevcuttur ama insan her zaman bunun farkında olmayabilir. İnsan özgürlüğünün farkına vardığında özgür olmamayı, özgürlüğünü kullanmamayı seçerek kaygısından kurtulmaya çalışacaktır (Watts, 2003). Özgürlük olasılığı çekici ve cazip olmakla beraber aynı zamanda korku verir. İnsan korktuğu şeyi arzularken, arzuladığı şeyden de korkar. Bu çelişkili durumun yarattığı kaygıdan kurtulmak isteyen insan çeşitli şekillerde kendini özgür olmadığına inandırmaya çalışacaktır.

Özgürlük gerçek olan her şeye karşılık başka bir olasılık olduğu anlamına gelir. İnsan sabit ve tanımlanabilir bir varlık değil, devamlı değişim gösteren ve her an sonlanabilecek bir süreçtir.

Bu anlamıyla insan bir varlık değil oluştur. İnsanın ölüm korkusu ölme deneyiminden ziyade Hiçlik korkusudur. Hiçliğin bir olasılık olarak var olması insanı ürkütür.

Sartre sonsuz bir özgürlüğümüz olduğu fikrini ortaya atmıştır. Kendi özgürlüğümüz dışında hiçbir şey özgürlüğümüzü kısıtlamaz, insanın tek mahkûm olduğu şey özgürlüğüdür. Burada belirtilmelidir ki, sonsuz özgürlük hareket etmeyi imkânsız kılar. Bitmek tükenmez seçenekler arasından yapılacak seçimler kaçınılmaz olarak rasgeledir. Bu nedenle sonsuz özgürlüğe sahip olan insanın aslında eli kolu bağlanmıştır.

Bilinçli varlık, kendi hayatının koşulları içinde gömülü yaşadığı sürece bu özgürlüğünün farkına varmaz. İnsanın yapmak zorunda olduğunu sandığı şeyler aslında sadece bir dizi inanış ve arzusun ürünüdür ve gerçek anlamda birer zorunluluk değildirler. Örneğin çalar saat çaldığında kalkmamız gerektiğini düşünürüz ama bu gerçekte ‘kalkmazsam işimi kaybederim’ ve bunu bir adım ileri götürerek ‘işimi kaybedersem arkadaşlarım arasında saygınlığımı yitiririm’ düşüncelerinin emrettiği bir zorunluluktur. Yani kişi, işini kaybetmek, arkadaşlarının takdirinden vazgeçmek, ya da bir evsiz olarak yaşamak gibi seçeneklerin de var olduğunu fark ettiğinde çalar saati kapatıp uyumaya devam etme özgürlüğü bulunduğunun da farkına varır(Levy, 2002).

İnsanın özgürlüğünün farkına varabilmesi, içinde bulunduğu koşulları dışarıdan ve açık bir şekilde görmesiyle mümkün olur. Kendi gerçekliğinin içine gömülü yaşadığı sürece hâlihazırda var olan durumu önündeki tek seçenek zannetmeye devam edecektir. Özgür olabilmek için hâlihazırdaki durumla araya mesafe koyup dışardan bakabilmek gerekir. İnsanın bilincinin özgürleşebilmesi dünyadaki tüm şeylerle özdeşleştirmiş olduğu anlamları yok edip yeniden yaratmasıyla gerçekleşebilir.

Sartre’a göre insan eylemlerinin ve sonuçlarının yegâne sorumlusudur ve bu yükü kimsenin üzerine atıp sorumluluğundan kurtulamaz. Sorumluluktan kaçmak için hiçbir zaman bahane ya da mazeret yoktur. Eğer kişi bir savaşa asker olarak katılmaya mecbur bırakılmışsa bu onun savaşıdır çünkü her zaman özgür seçme hakkı mevcuttur. İntihar ederek ya da ordudan firar ederek savaşmama özgürlüğüne sahiptir. Eğer savaşmaktan kaçamıyorsa bu onun bu savaşı seçtiği anlamına gelir. Bunun nedeni uyuşukluk, korkaklık ya da vazgeçemediği bazı değerler olabilir. Bu savaşı tabii ki başkaları ilan etmiştir ama onun bilinci açısından bakıldığında savaşın var olmasına neden olan kendisinden başkası değildir. Savaşı reddedecek kararları vermemiştir ve bu sebeple bir bahanesi ya da özrü bulunmaz(Sartre, 1957).

Sartre'in tersine Spinoza'ya göre özgürlük düşüncesi eylemi belirleyen sebeplerden habersiz olmaktan başka bir şey değildir. Özgürlük inancı havada kendi iradesiyle uçtuğunu sanan çakıl taşının yanılmasıya benzer (Lloyd, 1996). İnsanın özgürlüğünden anlaşılan sonsuz seçim hakkı değildir, varolan seçenekler arasında kişiye ve topluma yarar sağlayacak seçimi yapabilmektir. Burada önemli olan seçimin kişinin üzerindeki baskıya karşı duyduğu korkuyla değil kendi mantığı ve değerlendirmesi ile yapılmış olmasıdır. Sartre'ın ve Spinoza'nın özgürlük düşüncelerindeki ayrımın, özünde intihara ve kendine zarar vermeye karşı tavırlarındaki farklılıktan kaynaklandığı söylenebilir. Sartre için intihar ve ölüm her zaman birer seçenek olarak vardır. Örneğin savaşmak istemeyerek ordudan kaçan asker intiharı ve idam edilmeyi göze alabilir, bunlar geçerli seçeneklerdir. Oysaki Spinoza'ya göre insan kendini koruma ve yaşamını devam ettirme isteğinden asla vazgeçemez, özgürlüğünü kullanıp seçimlerini yaparken isteyerek ölümü kabullenemez.

Sartre'a göre insan, seçimlerinin ağır sorumluluğundan kurtulamaz ancak çoğu bu yükü reddetmeye çalışacaktır. İnsan sorumluluğunu üzerinden atmak için nedenler, bahaneler bulur, başka insanları ya da içinde bulunduğu durumu suçlar. Sartre, bu bahaneler ve nedenler ardına sığınıp sorumluluğumuzdan kaçma durumunu *kendine yalan* olarak adlandırır.

Ekseriyetle, kendine yalan söyleyen kişi, benliğinin sadece küçük ve sığ bir bölümünü, karakteristiklerinden sadece birini benimseyip diğer yanlarını yok sayacaktır. Sartre'a göre insanın varlığı 'fiili' ve 'aşkın' olarak ikiye ayrılır. Fiili varlığı yaşanmış ve var olanlardan vuku bulur: yani, geçmiş deneyimler, bedenin mevcudiyeti ve ya toplum içinde bireyi tanımlayan ırk, din, sınıf gibi kimlikler. 'Aşkın' varlık ise benlik ile fiiliyat arasında yer alan boşluk ve hiçliktir. Bu hiçlik yüzündendir ki insan hiçbir zaman fiili olana indirgenemez ve bilinci aslen özgürdür. Kişinin Benliğinin bu iki ögesinden herhangi birini görmezden gelmesi kendine yalan'dır (Levy 2002). İnsanın 'Aşkın' olmasının verdiği özgürlük her zaman var olan ve hiçbir şekilde kaçamayacağı bir özgürlüktür. İnsan eylemlerinde her an özgürdür ve bu gerçeğe yüzleşmekten kaçınmak ta 'kendine yalan'dır.

Benzer bir düşünceye Kierkegaard'da da rastlanır. Kierkegaard'a göre insanın hayatta işleyebileceği tek temel günah kendini inkâr etmektir ve diğer tüm günahlar bu temel günahtan doğar. İnsan ruhunun ve daha derin bir benliğinin varlığın farkında olmasına rağmen benliğini dünyevi varlığıyla sınırlı sahte bir kimlikle sınırlarsa kendini inkâr etmiş olur. (Watts, 2003)

Burada ortaya çıkan bir başka soru da insanın tarihsel bağlamı dışında hareket edip edemeyeceğidir. Sartre'a göre savaş ve işkence gibi en kötü olaylar bile insanlık dışı değil 'insani'dir, insanın bir parçasıdır. Hayatta tesadüflere ya da talihsizliklere yer yoktur. Birden bire patlak verip kişiyi de içine alıveren toplumsal bir olay, kişiden bağımsız düşünülemez. Sartre'a göre bunu sormak "başka yerde, başka zamanda doğmuş olsaydım her şey çok farklı olurdu" gibi bahaneler, mazeretler üretmek anlamsızdır, çünkü insan içinde bulunduğu zaman ve mekanın ürünüdür. Yer ve zamanı özden ayrı düşünmek olanaksızdır. Örneğin bir müzisyenin '1960'larda Amerika'da doğmuş olsaydım çok farklı ve güzel müzik yapardım' şeklinde düşünmesi bir yanılsamadır. O müzisyenin üreteceği müzik, hatta ondan da öncesinde onu müzisyen olmaya yönlendiren sebepler içinden yetiştiği koşulların ürünüdür.

Nietzsche, insanın içindeki gücün dış etkenler ve içinde bulunduğu çevreden çok daha güçlü olduğunu yazar ve dış etken gibi görünenin aslında insanın dünyayı içindeki güce göre yorumlaması olduğunu söyler. Nietzsche'ye göre aynı çevre, farklı kişiler tarafından çok değişik şekillerde anlaşıp yorumlanabilir; İnsan içinden yetiştiği bağlamla anlaşılamaz. Bu düşünce Sartre'ın insanın bilincinin dış dünyayı biçimlendirdiği görüşüne benzese de insanın tarihsel bağlamından ayrı düşünülemeyeceği görüşünün tersini savunur. Zaten, bu nokta Sartre'ın kendi felsefesi içinde de bir çelişki olarak yorumlanabilir: Hem insanın deneyimlerinden bağımsız olarak anını şekillendirebileceğine inanır, hem de içinde bulunduğu tarihsel koşulun ürünü olduğunu ve yaratıcı eylemlerinin bundan ayrı düşünülemeyeceğini söyler. Ancak Sartre'ın düşüncesindeki vurgu, insanın kendi kimliğini yaratmakta özgür olduğu düşüncesi üzerinedir:

"Özgürlüğe karşı sağduyunun kullandığı belirleyici argüman, bize kendi iktidarsızlığımızı hatırlatmaktan ibarettir. Konumumuzu iradeyle değiştirebilmekten uzakta, kendimizi değiştiremediğimiz görülür. Sınıfımın, ulusumun, ailemin kaderinden kaçma, hatta kendi gücümü ya da kaderimi inşa etme, zevklerimin ya da alışkanlıklarımın en az önemli olanlarını zaptetme 'özgürlüğüm' yoktur. İrsi bir frengi ya da tüberkülozla, bir işçi, bir Fransız olarak doğdum. Her ne olursa olsun, bir hayatın tarihi bir hüsrana hikâyesidir. Olayların zorluk katsayısı öylesine yüksektir ki, en önemsiz sonucu elde etmek için yıllarca sabır göstermek zorunda kalırız. Dahası, 'ona hükmedebilmek için doğaya itaat etmek' gereklidir; yani eylemimi iç içe geçmiş bir determinizimle gerçekleştirmek zorundayımdır. İnsanoğlu, 'kendisini yaratmaktan' çok daha fazla, iklim ve toprak, ırk ve sınıf, dil, parçası olduğu kolektivitinin tarihi, mirası, çocukluğundaki belirli olaylar, edinilmiş alışkanlıklar, hayatının büyük ve küçük olayları tarafından 'yaratılmış' gibi görünür" (Blackham, 2005).

4.2 Öz ve Yaratılış

Bu mesele bağlamında şöyle bir soru formüle edilebilir: *Planı olan bir insan mı, yoksa insanı olan bir plan mı?*

Ya da şöyle de sorulabilir: öz mü önce gelir yaratılış mı? Öz yaratılıştan önce geliyorsa, insan doğduğu andan itibaren ırkı, dini, ailesi, fiziksel özellik ve temel karakteristikleri itibariyle bir özü temsil ediyorsa varlığı buna göre şekillenecektir. Burada kişinin rolü tabii ki pasif seyircilikten fazlasıdır ama yaşamının özünün biçimlendirdiği şekilde gelişmesini, varlığının, dünyadaki misyonunun, önceden hatları çizilmiş bir 'plan' olmasını değiştiremez bir kader olarak kabul eder: insanı olan bir plandır. Bu kabulleniş kadercilik ya da boş vermişlik değildir belki ama kişi özünün hayattaki yerini ve eylemlerini belirlediğini benimser ve atacağı adımlar seçimler içerse de seçimlerini bu öze istinaden yapar. Örneğin sesi güzelse şarkıcı, atletik yapıysa sporcu olur. Yahudiyse bir Müslümanla evlenmeyi aklından geçirmez. Ya da evlense bile tepkileri göze alarak bu öze karşı ama ondan bağımsız olmayan bir seçim yapmış olur.

Bu durumda sanatçının kendini bir proje/plan olarak ortaya çıkarması fikri akla gelir, benzer bir düşünceyi Nietzsche *Şen Bilim*'de ortaya atar. Sanatçı, sadece dünyayı değil, kendisini de estetik bir fenomene çevirmelidir. Sanatçıların asli üretimleri sanat eserleri değil kendi hayatlarıdır. Sanatçı “kendini sahneleme sanatını” öğrenmeli, “hayatını bir şiir gibi yazmalıdır” (Kaufmann, 2000). Bunu yaparken diğer sanatçıların eserlerini ve tekniklerini kopyalamak mubahtır. Burada önemli olan mesafe koymaktır. Bu, hem kullanılan teknik, biçim ve üretilen eserle mesafe, hem de sanatçının kendi hayatıyla mesafedir. Bu mesafe, sanatçının Benliğini ve üretimini dışarıdan görebilmesini sağlayacak ve körleşmesini engelleyecektir. Böylece, yaratıcı manevra alanı kazanacak, istediğinde kendine yeni bir karakter kurgulama özgürlüğüne sahip olacaktır. Sanatçı, o güne kadarki kişiliğinin kalıbını oluşturan tüm hatıralarını, karakter özelliklerini ve savaşımalarını silip kendini baştan yaratabilir böylece. Ya da her ne kadar sorunlarla cebelleşse ve bu sorunlar ruhunda bir ağırlık, bir çöküntü yaratsa bile bu kişiliğinden sıyrılıp yerine geçici bir kişilik takınabilecek ve “ilahi yapmacıklık” ve “ilahi bir kayıtsızlık” ile yaratmaya devam edecektir (Kaufmann, 2000). Böylece hafif, alaycı, çocuksu, ciddiyetsiz ve kaygısız bir kişilik yaratıp ruhunu ağırlaştırıp dibe batıran düşüncelerden kurtulabilir sanatçı (Kaufmann, 2000). Bir nevi , ‘varolmanın dayanılmaz hafifliğini’ deneyimleyebilen gündelik sorunlardan kurtulmuş bir kişilik yaratmaktır bu (Young, 1992). Buna benzer bir fikir Hugo Ball’da da karşımıza çıkar,

Ball “Her çeşit maske, saklambaç oyunu ve kandırmacaya kucak açar sanatçı. Dolaysız ve ilkel, bu muazzam yapaylığın derinliklerinden ortaya çıkar” der(Harrison, Wood, 1993).

Şüphesiz belirtmek gerekir ki Nietzsche’nin *Şen Bilim*’de yapmacıklığı öven bu tavrının, *Güç İstenci*’ndeki içgüdüleriyle hareket eden sanatçı portresine tezat oluşturduğu düşünülebilir. Aslında aynı kapıya çıkan iki yoldur bunlar. *Şen Bilim*’de önerilen modern sanatçının yapmacıklık yoluyla içgüdüsellliği yakalayabilmesidir. Buradaki fikirler şüphesiz asıl dehasının hayatı değil sanatı olduğunu söyleyen ve sürekli yapmacıklı ve ironik bir tavrı benimseyen Nietzsche’nin çağdaşı Oscar Wilde’ı anımsatacaktır. Belki de modern sanatçı da modern insan gibi değişik kimlikler arasında gidip gelme kaderini paylaşır.

Rock müziğin tarihi boyunca müzisyenler kılık değiştirmeyi ve yapmacıklı davranışları kendi kimliklerini kurgulamak için kullanmışlardır. Rock, bir yanıla sahici ve hakiki olanı ifade etmek ve kendini dolaysız bir şekilde ortaya koymak için bir mecra, diğer yanıla ise benliğin yeniden kurgulanmasına dayanan bir gösteridir(Reynolds& Pres, 1996). Çoğu kez bu iki eğilim iç içe geçmiştir. Örneğin Sex Pistols gibi bir punk grubu bir yandan İngiltere’nin ve mensubu oldukları kuşağın içinde bulunduğu durumu daha önce cesaret edilememiş bir çıplaklık ve cüretkar bir kabalıkla gösterirken, giyim kuşam tarzından hayat biçimlerine ve genel tavırlarına kadar son derece hesaplı ve kurgulanmış bir kimlik sergilemiştir.

Kadın şarkıcılar kılık değiştirmeyi kendilerine biçilen rollere hapsolmaktan kaçmak ve toplumun kendilerine yakıştırdığı kimlikten sıyrılarak kendi benliklerini yeniden keşfetme yolu olarak benimsemişlerdir. Örneğin Goth akımının öncülerinden Siouxsie Sioux, (Resim 6) ürkünç kıyafet ve makyajıyla kadın şarkıcının sahnede erkeğe cazibeli görünmek için süslenmesi beklentisini temelinden sarsmıştır. Giyinip kuşanmak, makyaj yapmakla uğraşmak kadınların uçarılığının, yüzeyselliğinin kolay elde edilebilirliğinin bir göstergesi olarak görülürken Sioux, bu kadınsı uğraşları tam tersi bir etki için kullanır ve böylece, kılık değiştirme yoluyla kadınlar hakkındaki negatif klişeleri bir silaha dönüşmüş olur.

Tek bir kimliğe bağlanmayı reddederek sanatçının aslında hiçbir zaman dürüst olamayacağı ve sanatçı kimliğinin kaçınılmaz olarak imal edilmiş olduğunu vurgulayan Madonna; sürekli maskeler arkasında saklanıp bu maskeleri kendi isteğiyle son derece kontrollü bir şekilde tasarlayıp değiştirerek yapmacıklığı bir kimlik oluşturma stratejisi olarak kullanan şarkıcıların en ünlüsüdür. Yapmacıklık sayesinde sanatçı herhangi bir şekilde gerçek benliğini ortaya sermesi beklentisini tamamıyla kırarak kimliğini kendi istediği doğrultuda kurgulama özgürlüğünü elde eder.

Sartre, insanın bilincinin her zaman bakir olduğunu ve içinde bulunduğu anın deneyiminin geçmiş yaşam tecrübesinden bağımsız olabileceğini söyler. Yani insan geçmişinden bağımsız olabilir. Bu fikir sanatçı bağlamında düşünüldüğünde şu sorular ortaya çıkar: sanatçı geçmişteki deneyimlerini yok sayıp bakir bilince dönebilir mi? Yoksa deneyimlerin eylemleri belirlemeleri, yaşanan anı biçimlendirmeleri kaçınılmaz mıdır? Eserler, sanatçının içindeki belli bir tecrübe birikiminden mi yoksa dışarıdan uyarılar sonucu mu ortaya çıkar?

Sanatçının kendi kimliğini geçmişinden ve deneyimlerinden bağımsız olarak baştan kurgulayabilmesi hem kendi maneviyatı hem de dış etkenler açısından zorlu bir iştir. Ancak her zaman bunu yapabilme olasılığının var olduğunu, insanın kendi kimliğini kendi seçimleriyle kurgulayabilmesi ve bu seçimlerin çevrenin dayattığı yanılsamalara değil, gerçekten özgür iradeye dayanmasının mümkün olduğu unutulmamalıdır.

Sanatçı, içinde yaşadığı koşulların ve bu koşullar içinde var olabilecek özgürlüğün gerçek doğasını ve sınırlarını kavramalı ve bu özgürlüğün gerektirdiği seçimleri üstlenmelidir. Arzularından korkmaktan, mazeret üretmekten ve kendini inkâr etmekten vazgeçmelidir. Sanatçı, kimliğini başkalarının belirlemesine izin vermeyip kendi oluşturabilmelidir. Deneyimlerin ve hafızanın hegemonyasından kurtulup kendi bilincinin belirleyicisi olabilmelidir. Burada vereceği başka bir mücadele ise ötekinin bakışına karşı olacaktır.

4.3 Yalnızlık

Bir anlamda yalnızlık sanatçıya güç verir. Hayatta yalnız kalmamış insanların varoluşlarını sorgulamaya başlamaları ve özgürleşmeleri imkânsıza yakındır, Sartre'ın tespit ettiği anlamda içinde bulundukları gerçekliğe gömülmüş olarak yaşarlar. Sürekli olarak *başkaları-için-varolduklarından* kendi benlikleriyle aralarına mesafe koyup varoluşlarına dair sorular sormaya başlayamazlar. Bu yüzden sanat, sosyal açıdan kabul gören mecmu ruhlara değil; dışarıda kalmış ucubelere, parçalanmış maneviyatların taşıyıcılarına aittir. İstisnai durumlar haricinde, hiç bir zaman yalnız kalmayacak kadar güzel adamlara ve kadınlara değil, ruhu ve fiziği belirgin kusurlar ihtiva edenlere aittir sanat. Yalnız kalmak insanın varoluşun saçmalığının farkına varmasını sağlar. Ne zaman ki kişi, kendine ve dünya ahvaline ciddi anlamlar yüklemenin beyhude bir uğraş, vahim bir yanılsamadan kaynaklanan ıstırap verici bir çaba olduğunun farkına varır ki o zaman varoluştan kaynaklanan neşeyi de gerçek anlamda tadar.

Yalnızlığın rahlesinden geçmeyip hep *öteki-için-varolmuş* kişiler kendilerini belli sıfatlarla tanımlarlar genelde: "Ben sabırlı bir insanımdır", "hırslı biriyimdir", "sinirliyimdir", "hoşgörülüymümdür" gibi... Oysa fark edemedikleri realite şudur. Bu sıfatlar kendilerinin maneviyatlarıyla gerçekten hesaplaşması sonucunda ortaya çıkmamıştır. Ötekilerin bilincinin yargısıyla ortaya çıkmışlardır ve kişiyi nesneleştiren ve belli kimliklere hapis eden bir kimliği tanımlarlar. İnsan sadece yalnız kaldığında aslında iç dünyasının son derece değişken olduğunu ve böyle yüzeysel sıfatlarla tanımlanamayacağını hissetmeye başlar. İnsan bir varlık değil oluş sürecidir, benlik an be an kurgulanır. Ancak bunun ayırtına varamamış ve belli kimlikleri kabul etmiş insanlar kendilerini sabit bir varlık olarak göreceklidir. Bu da artık gerçek manada yaşamadıkları, sadece ölene kadar zaman geçirdikleri anlamına gelir.

Sanatçının yaratıcılığının devam edebilmesi için sabit bir varlık değil bir oluş süreci olmayı devam ettirmesi, varoluşunun temel özelliklerini anlayabilmesi için kendisiyle mesafe koyabilmesi ve ötekinin bilincinin bakışından kaçarak kendi kimliğini yapılandırması gereklidir. Bu nedenledir ki yalnızlık, sanatçı için gereklidir.

Sanatçının kendini içinde bulabileceği bir başka yalnızlık hali de Nietzsche'nin üzerinde durduğu yüksek ve aydınlanmış insanın kendisi gibi ruhlar, yol arkadaşları bulamayarak toplumdan soyutlanması durumudur (*Kaufmann, Nietzsche, 1968*). Bu tip kişiler, kendilerinden aşağı beşerden daha değerli, yetenekli ya da cüretli olduklarından yalnızlığa itileceklerdir. Nietzsche'ye göre bu tip insan için yalnızlık bir tercih, bir ayrıcalık ve mutluluktur. Uzgörür ve ışıltılı varoluşun kaidesidir yalnızlık. Bu tip bir yalnızlık hissi, fikirleri ve amaçları toplumun büyük çoğunluğundan radikal şekilde ayrılan yaratıcı insanın üzerine zaman zaman çökebilir. Hatta Sartre'ın *Bulantı*'sındaki başkarakterin tecrübe ettiği bulantı durumu çoğu sanatçıya yabancı gelmeyecektir: etrafındaki gerçeklikle ilişki kurma yetisi yok olmuş, insani ilişkileri minimum düzeye inmiş, kendi bilincinin dehlizlerinde gezinen sanatçı... Böyle bir durum, sanatçıyı vasat bir bilinç halinden uzakta tutmasıyla bir tür yaratıcılığı besleyebilir ancak giderek hayatla bağlarının kopmasına ve üretiminin gittikçe neşesiz soğuk ve steril bir hal almasıyla sonlanır. Uzun süre yalnızlık ve izolasyon duygusuyla beslenen sanatçının içinde kaçınılmaz olarak kederli tutkular filizlenecek ve bu sanatsal üretimindeki neşeyi zehirleyecektir.

Öyleyse sanatçının hem yalnızlık dönemlerine hem de başka insanlarla ilişki kurmaya ihtiyacı vardır. Başka insanlarla gerçek anlamda ilişki kurmanın imkansız olduğu göz önüne alınsa bile, sanatçının ilişki kurmayı denemeye ihtiyacı vardır. Bu denemenin karayazısı her ne

kadar başarısızlık olsa da, denemek ve denemekten vazgeçmemek elzemdir. Sanatçının bazı şeylerin ifade edebilmesi, ifadesinin belli bir biçim kazanması da ancak *ötekinin* varlığıyla mümkün olur.

4.4 Sanatçı ve Öteki

Ötekinin varolmadığı bir dünyada insan saf bilinçtir. Kendi evreninin tanrısıdır ve bu durum kafasındaki fikirlerin sonsuz bir boşluğa rasgele fırlatılmasıyla eş değerdir. Ancak *ötekiyle* temasa geçtiğinde bilinci tanımlanacak ve kimliği konumlanacaktır. Bu durumda *öteki*'nin varlığı biçim ve ifadeyi belirler. Burada yine Sartre'ın *Bulanıtı*'sından bir örnek verilebilir. *Bulanıtı*'nın başkarakteri bir hikâye anlatmayı, yaşadığı en basit olayı bile belirli bir bütünlük ve sıra içersinde başka birine aktarmayı neredeyse imkânsız bulur ve barlarda, kafelerde oturup gün içinde başından geçen olayları büyük bir rahatlık ve doğallıkla bir birine anlatan insanların nasıl olup ta böyle sohbet edebildiklerine şaşırır. Yani, öteki olmadan hikâye kurgulamak mümkün değildir, hikâye anlatımına dayanan sanatlar ötekinin bilinci olmadan biçim bulamazlar.

Müzik gibi hikâye anlatımına dayanmayan bir sanat içinse şöyle bir faraziye üzerinden düşünülebilir. Müzik tarihinde deha olarak kabul gören müzisyenlerin üretimleri bir seyirci ya da çağdaşları müzisyenler olmadan gerçekleşmiş olsalardı bambaşka bir biçim alır, ya da biçimsiz kalırlardı. Tabii burada başka bağlamlardan da söz etmek mümkündür ancak yadsınamaz bir olgu varsa o da sanat eserinde belli bir ifade ve biçimin sadece başka bir bilinçle iletişim kurma çabasıyla ortaya çıktığıdır. Belki iletişimin yerini, hali hazırda var olmayan bir bilince seslenişin alabileceği görüşü ortaya atılabilir. Örneğin bir şair ömrü boyunca odasında yalnız başına oturup hayali bir sevgili için şiirler yazabilir. Ancak biçimin ve formun vuku sebebi bir ötekinin bilinciyle iletişim kurma isteğiye bunun başarıldığı her vaka neşeye, başarısızlığı durumlar ise üzüntüye sebebiyet verecektir. Bu düşünceye dayanarak denebilir ki sanatçının varoluşsal neşesini koruyabilmesi için hem bir seyirciye ulaşma hem de çevresindeki toplumla insani boyutta ilişkiler kurmayı denemekten vazgeçmemeye ihtiyacı vardır.

Bu durumda hem yalnızlık hem de *ötekiyle* ilişki kurma çabası sanatta neşenin temelinde yatan zıt ama vazgeçilmez iki öğedir. Tabii burada sanat eseri yoluyla nasıl bir ilişki kurulduğu da tartışılmalıdır. Sanat eserinin iddiasının bilgi iletmek olamayacağı açıktır. Sanat eseri yaratırken amaç, gündelik yaşamda paylaşılamayan daha derin varoluşsal meseleleri

ifade ederek başkalarına ulaşmak mıdır, yoksa özne olabilmek ve ötekine erkini kabul ettirebilmek mi?

Örnek olarak Morrissey insanlardan uzak, sevmeye hasret ve ebediyen yalnızlığa mahkûm bir kahramandır. Morrissey, şarkı sözlerinde yalnızlık ve yabancılaşmadan bahseder ve hayran kitlesi bu şarkılarla özdeşleşerek kendi hayatlarındaki benzeri hislerle baş edebilecek gücü alır. Bu açıdan Morrissey ve hayranları arasında pek az rastlanan türden bir bağ oluşur. Morrissey “karşılaştığım insanların çoğu günlük hayatlarında herhangi bir anlam ifade eden bir konu üzerinde konuşmaya yanaşmıyorlar, ben de şarkı sözlerimle onlarla konuşmaya çalışıyorum” der³. Müziğindeki ve tavırlarındaki tüm mizah ve ironiye karşı Morrissey’in yalnızlığının duvarlarından dışarı adım atmaması (Morrissey hala tek başına yaşar, evlenmemiştir, sevgilileri yoktur ve çok sınırlı sayıda arkadaşı vardır) ve şarkılarında bahsettiklerinden farklı bir hayat sürmemesi onu bir anlamda çok ‘gerçek’ yapar. Bu manada yalnızlık bir çeşit iletişim kurma ve paylaşım yolu olmuştur. Ancak Morrissey ve dinleyenleri arasındaki ilişkinin doğası paylaşımdan ibaret değildir. Chloe Veltman, dinleyenlerinin Smiths zamanında Morrissey’e konserlerde gösterdikleri ilgi ‘hayranlık’ olarak adlandırılabilirken şimdi geldiği noktada konserlerinde neredeyse bir Mesih, ilahi bir figür olarak karşılandığını yazar⁴. Ebedi yalnızlığı etrafında oluşan mitoloji onu bu seviyeye taşımıştır. 1992’de yapılan bir röportajda David Thomas hayranlarının başka bir yerde bulamadıkları kucaklamayı Morrissey’in onlara verip eremediğini sorunca “Ben de benim başka hiçbir yerde bulamadığım kucaklamayı onların bana verdiğini sanıyordum” der. Thomas, hayranları arasındaki ilişkinin duygusal olarak iki tarafında yararına olduğunu önerdiğinde ise Morrissey “evet, ama benim ihtiyacım daha büyük” şeklinde cevap verir(*Reynold, Pres, 1996*).

Morrissey’in hayranlarıyla müzik yoluyla kurduğu ilişki bir yanda karşılıklı ihtiyaca dayanan duygusal bir paylaşımken diğer yandan Ötekenden uzakta yaşayan narsist egonun kendini ortaya koymasıdır. Her iki şekilde de yaratım faaliyetinin temelinde yatan güç yalnızlıktır. Morrissey, yalnızlık gibi varoluşsal bir acıyı erkini ortaya koyabileceği bir güce çevirmeyi başarmıştır.

Sartre, öteki-için-varolmayı açıklarken utanç duygusundan bahseder ve yan odadaki birini gözetlemek için anahtar deliğinden bakan adamı örnek verir(*Levy, 2002*). Gözetleyen adam yalnızdır ve dikkati baktığı şeyin üzerindedir, bilincini kaplayan başka bir şey yoktur. Yalnız

³ Bkz. www.morrissey-solo.com

⁴ Bkz. www.believermag.com

olduğundan dolayı yaptığını yargılayacak kimse yoktur. O an o bir bilinç sahibi değildir. Benliği bütün dünyasını kaplamıştır ve böyle bir durumda hareketlerinin yargılanması söz konusu değildir, bilinci dünyanın efendisidir. Ancak başka birinin ayak seslerini duyup yakalandığını anladığında bir anda başka birinin dünyasında bir nesne oluverir ve belli sıfatlarla tanımlanır (örneğin ahlaksız ve ya röntgenci gibi). O esnada dünyanın efendisi olan saf bir bilinç olmaktan çıkıp başkasının yargılarına açık bir benlik haline gelmiştir. Bilinç ve kimlik başkasının bakışı sonucu oluşur. İnsan, yalnız olduğu sürece varlığı ve hareketleri değerlendirilmez, bir 'dışa' sahip değildir. Yalnız insan sonsuz bir benliktir. Başka bir bilincin varlığı insanı bir nesneye çevirir. Başkalarının bakışı sonucunda çirkin, güzel, akıllı, sinirli gibi sıfatlara muhatap olur ve varlığı daha önce haberdar olmadığı yeni bir boyut kazanır. Bir anda Ötekinin gözünden tanımlanmış olur ve öteki-için-varolmaya başlar. Benliğin krallığı yıkılır. Sonsuz özürölge sahip saf bir özne değildir artık insan, başkasının objesidir, kimliği başkaları tarafından kendi ellerinde olmadan tanımlanır.

Bu durumdan muzdarip kişi başkasının bakışından ona geri bakarak kaçmaya çalışır. Tüm insan ilişkileri bakmak-bakılmak ikilemine dayanır. Bu nedenle iki özgür öznenin ilişkisi hiçbir zaman mümkün değildir her zaman özne-nesne çekişmesi yaşanır. Bu nedenle Sartre "cehennem diğer insanlardır" demiştir.

Sanatçı eser ya da performans yoluyla güç ortaya koymak, erkini seyirciye kabul ettirmek ve tartışmasız bir benlik -saf ego- olarak ortaya çıkmak ister. Seyirci, bu isteği kabul eder ama aynı zamanda sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan ötekidir. Ancak, özgürlüğün bu şekilde kısıtlanması yaratım sürecine katkıda bulunacak ve ifadenin, biçimin ortaya çıkmasını mümkün kılacaktır. Seyirci (ya da belki hayali bir öteki de olabilir bu) olmadan sonsuz bir özgürlük vardır ve bu sanatçıyı hareket etmekten alıkoyar. Yaratılan bir eser ilk kez başka bir benlikle bulunduğu andan itibaren bu sınırsız özgürlük yok olur. Ötekinin kısıtlayıcı bakışı olmasa biçim ve ifadeye gerek kalmaz, sanat eserleri değil sadece salt egolar olurdu; ancak aynı zamanda bu kısıtlama sanatçının yaratıcılığının sonunu da getirebilir.

Bir nevi dini ayin şeklinde geçtiğinden daha önce bahsettiğimiz Morrissey konserleri 'sanatçı' ve Öteki ilişkisi açısından ilginç durumlardır. Morrissey, bir yandan tapınılan bir figürdür ama madalyonun diğer yüzünde Ötekinin bakışı altında hapsolmuştur. 1980'lerden beri aynı meseleleri benzer biçemlerle tekrarlıyor olması kişisel takıntıların dışında, seyircisinin hakkında oluşmuş yargılarının ve ondan umulanların dışına çıkmasının imkânsızlığıdır.

Morrissey bir özne-nesne ilişkisine sıkışmıştır; fakat sanat eseri bazı durumlarda özne-nesne ilişkisini aşarak Ötekinin egosuyla dolaysız temas kurma yolu olabilir. Bu anlamda bilinci devre dışı bırakarak başka türlü mümkün olmayan bir iletişimi olanaklı kılar. İnsan ilişkilerinde özne-nesne ilişkisinin yok olduğu yegâne durumdur. Bu açıdan bilinci devre dışı bırakan türden sanatın; bilinçten, entelektten çıkıp gene bilince ve entelekte hitap eden sanat çeşidinin üstlenemediği ve başka hiçbir alanın üstlenemeyeceği bir görevi yerine getirdiği söylenebilir. Burada örnek olarak Gogol Bordello, Mano Negra gibi grupların canlı performansları verilebilir. Bu gruplar küçük kulüplerde kendi seyircilerine performanslarda, Morrissey'in aksine kalabalıktan biridirler. Coşkun ve enerjinin doruğa çıktığı anlarda ve egolar arasındaki sınırlar kaybolur ve bir Gogol Bordello izleyicisinin ifadesiyle: "grup dâhil tüm kalabalık akışkan bir sıvı halini alır"⁵.

4.5 Eser ve eylem

Kierkegaard'ın insanın kaygıdan kurtulmak için özgürlüğünü inkâr etmek istediği fikrine paralel olarak Sartre'da sorumluluğunun farkına varan insanın ilk tepkisinin bu ağır yükten kurtulmak için eylemden ve hayata dair seçimlerden kaçmak olacağını söyler. Ancak Varoluşçuluğa göre sorumluluğun beraberinde getirdiği çaresizlik hissi eylemden kaçma nedeni değil, eyleme geçişin bir önkoşuludur.

Ümitsizliğimiz ve ıstırabımız kendi varoluşumuzu kendimiz seçmemizden kaynaklanır. Bu durumda insanın hiçbir mazereti yoktur: "Olduğum kişi ve hayatımda yaptıklarım benim gerçek değerimi temsil etmiyor, hep içinde bulunduğum şartların olumsuzluğundan ötürü" şeklinde bir savunma kabul edilemez(*Sartre, 1957*). Sadece gerçeklerin geçerliliği vardır. Rüya, beklentiler ve umutlar, insanın yaptıklarını değil yapamadıklarını tanımlarlar. Bir başka deyişle insan 'aşkın' yönünü 'fili' yönünden bağımsızmış gibi düşünemez. İnsanın yaptıkları derken sadece ortaya koyduğu eserler değil, hayatta üzerine aldığı her şey değerlendirmeye girer (*Blackham, 2005*). Varoluşçuluk insanı eylem üzerinden tanımlar. Bu açıdan pasifist ve kötümser değil, tam tersine iyimser ve harekete teşvik edicidir.

Bir eser oluşturmak estetik bir eylemdir. *Bulanıtı*, genç kahramanın içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için "sağlam, kaya gibi bir roman" yazmaya karar vermesiyle sonlanır. Genç ve yaratıcı insanın 'bulanıtı'dan kurtulmasının yolu ortaya bir eser koymaktır. Bu

⁵ Bkz. www.onesidedummy.com

akıntıya kapılıp giden varoluşun tek sabit ve kalıcı tanıklığıdır. Kişiyi sürüklenmekten kurtaran çapa vazifesi görür bir anlamda.

Nietzsche bağlamında ele alınırsa, erkini ortaya koyma, gücünü uygulamak olarak algılanabilir. Kişi, kendi erkini ortaya koyan özgün bir eser ortaya koymadıkça başkalarının erkine boyun eğmeye mahkûmdur. Nietzsche düşüncesine göre bir sanat eseri ortaya koymak en değerli eylemdir: çünkü estetik eylemdir ve hayatın en yüksek kavranışı estetik algılamadır (*Kaufmann, 1968*). Ayrıca diğer eylem çeşitleri ile ortaya konulan erk, eninde sonunda bir zorbaya dönüşecek, başkalarının yaşam alanlarını tehdit edecektir. Black Flag, Billy Bragg, Rage Against The Machine gibi grup ve sanatçılar siyasi eylemlere katılmayı müzik yaşamlarının bir parçası olarak görmüşlerdir. Bu gelenekten gelen aktivist sanatçılar karşı çıkabilir, ancak Nietzsche düşüncesi bağlamında zorbalık içermeyen tek eylem sanat eseridir.

4.6 Beden

4.6.1 Güzellik ve Çirkinlik

Nietzsche'ye göre çirkin ve hastalıklı ruhlar, güzel mağrur ve neşeli olandan tiksineceklerdir. Neşeyi, güzelliği, kibiri ayıplayacaklardır. Ortalama insanlar istisnai ve bağımsız olanlara karşı nefret besleyeceklerdir. Kibiri ve egoizmi değersiz görürler çünkü onlara göre sadece başkaları için yaşamak ve varolmak yüceltilebilir. Nietzsche'ye göre sanatçıyı güzel kılan artan yaratıcı gücü ve buna kaynak olan kuvvetli esrime duygusudur ve esrime kuvvetli bir cinsel güdüden bağımsız düşünülemez. Sanatçıyı güzelleştiren erkinin kazandığı zaferdir, tüm güçlü arzularını uyum içinde ortaya çıkarabilmiş olmasıdır(*Kaufmann, Nietzsche, 1968*).

Doğa, çoğu kez güzellik ve ahenkle eş tutulur. Oysa doğanın güzellikten ibaret olduğunu düşünmek doğa insan ilişkisinde baştan beri var olmuş gerçeği yadsımaktır. Doğa güzel olduğu kadar dehşette verir, keyifli olduğu gibi çoğu zaman iğrençtir, ahenk kadar kaos barındırır.

Apollocu yaklaşımda güzel olan, insan ırkının devam etmesi için yararlı olanla eş tutulmuştur. O yüzdendir ki düzenli, uyumlu, dengeli, hastalıktan arınmış steril olan güzel; ucube, dağınık, orantısız olan da çirkin olarak görülür. Sanatçı, bu anlamda güzel değildir. Ama kendini yeni baştan yaratarak özgün güzelliğini oluşturur. Sanatçı, vücudunu dıştan ve içten yeniden yaratır. Erkinin bilincine vardığında, bu fiziksel özelliklerine yansır. Sanatçı, mutasyona

uğramış bir yaratıktır: güzel bir mutanttır o. Sanatçı genel geçer güzellik anlayışına karşı savaş açar.

Rock müziğin tarihindeki akımların güzellik anlayışını yeniden biçimlendirilmesinden ayrı düşünölemeyeceğı söylenebilir. Rock'n'roll'dan Punk'a, Metal'e ve Grunge'a kadar tüm akımlar genel anlayışa göre itici, tıpsız, rüküş olanı benimseyerek aykırı ve ayrıksı birer güzellik ideali oluşturmuştur denilebilir.

Bu bağlamda, beden politikası Rock müzikte son derece temel bir yere sahiptir. Rock'n'roll'un ilk zamanlarında bedenın daha önce görölmemiş bir teklifkarlıkla teşhir edilmesi son derece yıkıcı ve devrimci bir hareket olarak algılanmıştır. (Reynolds& Pres 1996) Rock'n'roll yenilikçi gücünü cinsel dürtülerin serbest bırakılması ve bedenın bu bağlamda ortaya konmasından almış, Elvis Presley'in kalçalarının televizyonda görölmesi bile muhafazakârları dehşete düşürmeye yetmiştir.

Ancak 70'li yıllardan itibaren tarafından içselleştirilmeye başlanan beden 80'li yıllardan sonra mainstream kültürün başlıca metası haline gelir ve MTV gibi müzik kanalları dansçıların sağlıklı, zinde ve şehvetli bedenleriyle dolar. Genç kuşaklara, her mecradan belli bir güzellik anlayışına uymaları ve cinsel haz kapasitelerini azamileştirmeleri gerektiğı muştulanmaya başlanmıştır.

Bir zamanlar isyanın bayrağı olan şehvetli bedenın teşhiri artık bir baskı unsuru olmuştur. Bu noktada rock müziğin bir kolu, sınırsız cinsellik ve şehvet söylemini sürdürür: bunlar ana akımın içinde yer alan 'asi çocuklardır'. Örneğın Motley Crue, Bon Jovi (Resim 7) gibi grupların kadın bedenine ya da kendi bedenlerine yönelik yaklaşımları ana akımın söylemine birebir uyar.

Radikal rock ise bedeni başka türlü kullanmaya başlamıştır. Punk müzik takılar, dövmele, saç kesimi ve kılık kıyafet yoluyla bedeni güzelleştirme çabasından özgürleşerek çirkinleşmeye çalışmıştır. Punk-sonrası dönemde Smiths grubunun vokalisti Morrissey ve Joy Division'ın vokalisti Ian Curtis (Resim 8) ilk kez şehvetli, dışa dönük ve sınırsız cinsel cazibe sahibi rock star kimliğine son derece zıt alternatifler ortaya koymuşlardır. Ian Curtis, sahnede bir rock stardan çok bedenini nasıl hareket ettireceğini, elini ayağını nereye koyacağını bilmeyen yeni yetme bir oğlan çocuğı görünümü çizer. Morrissey ise iğdiş edilme korkusu, cinsel yetersizlik ve kaygı üzerine şarkılar söyleyip konuşarak Mick Jagger, Robert Plant, Freddie Mercury gibi

rock starların temsil ettiği kimliğini elinin tersiyle iter ve bir rock grubunun vokalistinin bitmez tükenmez şehvete sahip olması gerektiği fikrini yerle bir eder.

1980'lerden 1990'lara gelindiğinde kadınların kendilerini 'güzel ve alımlı' olmak zorunluluğundan özgürleştirme çabaları görülür. Riot Grrrl hareketinin L7, Bikini Kill ve Courtney Love gibi temsilcileri genel geçer 'dişilik' tanımıyla zıt düşmek yoluyla alımlı olmayı başarmışlardır. Riot Grrrl akımından ayrı olarak kadınlık ve beden mevzularıyla uğraşmış olan PJ Harvey (Resim 9) ise, kadınların üzerlerindeki bedeni cinselleştirmeye, sağlık ve güzellik normlarına uydurmaya yönelik baskıya bizzat bedeniyle cevap verir. "Dry" albümünün kapağına koyduğu çıplak fotoğrafı PJ Harvey'in anoreksinin sınırındaki vücudunu tüm kırılganlığıyla sergiler. Bu şekilde, çıplak kadın vücudu bir pornografi öğesi olmaktan çıkıp ajite edici bir silaha dönüşür.

4.6.2 Sağlık ve Hastalık

Nietzsche'ye göre insanın temel güdüsü kendisini korumak değil, kuvvet ortaya koyabilmektir. Bu durumda sağlık sadece bu kuvveti ortaya koymak için ihtiyaç duyulan bir gereklilik olarak belirir. Buna göre asıl olan, günümüzde 'sağlıklı yaşam' kültürünün dayattığı gibi sağlıklı olup kendini uzun yaşamaya adanmak değil, gücünü ortaya koyabilecek kadar sağlıklı olabilmektir. Sanatçı, kendini korumayı kuvvetini ortaya koyabilecek yetiye sahip olmak için ister, daha uzun yaşamak için değil (*Kaufmann, Nietzsche, 2000*).

Nietzsche'ye göre hasta ve zayıf insanlar her zaman için, gürbüz ve sağlıklı olanlardan daha ilginçlerdir. En güçlü, en büyük neşe ve yaşama isteğiyle taçlandırılmış dehalar hayatlarının bir noktasında hasta düşerler. Büyük duygu çalkantıları ve tutkularındandır bu. Ancak hasta düşmüş sanatçılar, sağlıkla ve güçle hayatlarını yaşamayı bileceklerdir. Hastalıklar, hayatın en büyük uyarandır ve sanatçının yaratıcı gücünü beslerler. Sanatçı hastalığından kalktığında infilak etmeye hazır bir kudrete sahiptir. Hasta düşmekle sürekli hastalıklı olma durumu farklı şeylerdir. Bazı zayıf ruhlar hastalığı üzerlerine bir elbise gibi geçirirler. Hastalıklı olmak bir yaşam biçimidir onlar için. Kendi güçlerinden kaçma yoludur bu. Kendileri hayat ve enerji yoksunu oldukları gibi çevrelerinden de yaşama gücünü çekip alır bu insanlar. Sürekli yorgun ve bezgindirler; "iki büklüm" gezerler. "İkibüklüm" olmak bir gurur kaynağıdır neredeyse onlar için. Nietzsche'ye göre, kendilerini alkole verenler, cinsel dürtülerinden vazgeçip bir eşe sadık kalan ve bir evliliğin içinde git gide çürüyenler; kendilerini erdeme, ruhani dünyaya, bilime verip vücutlarının içinde bir ruh gibi dolanmaya başlarlar. Alkol kullanımı bu çeşit bir düşkünlük yaratmadığı sürece esrime haline ulaşmak için bir araç olabilir.

Burada esrime ve uyuşma arasında ki farka dikkat çekilmelidir. Esrimenin bilincin ve belleğin, bunların yarattığı kimliğin boyunduruğundan bir süreliğine kurtulmanın ve dış dünyayla egoyu çıplak temasa geçirme hali olduğu söylenebilir. Uyuşma ise kişinin erkini ortaya koyacak gücü bulamadığında, bunun yarattığı kaygıya dayanamayarak onu öldürme denemesi, Ötekinin yarattığı kaygıya dayanamayarak Egodan kurtulma isteği, küçük bir intihar olarak değerlendirilebilir.

Grunge akımının temsilcisi Nirvana'nın temsilcisi Kurt Cobain (Resim 10) için sağlıklı olmak sadece biyolojik bir durum değil, bir duruş, bir tavrıdır. MTV için verdikleri akustik konserde ikonik bir hal alan görüntüsü rockta tavır olarak sağlıksızlığın en akılda kalan ve tanınır sembolü haline gelmiştir. Solgun suratı ve sürekli sigara içmekten çatallaşmış sesiyle, enerjiden yoksun acı çeker gibi mırıldanarak yarım ağızla şarkı söyler Cobain. Üzerine geçirdiği hırkası, hastamış ve üşüyormuş izlenimi yaratır; enerjik rock yıldızlarının aksine uyuşuk ve yavaş hareketlerle bir taburenin üzerinde elinde akustik gitarla iki büklüm oturur. Cobain'in bu görüntüsü bir açıdan Nietzsche'nin aklındaki Wagner benzeri güçlü kuvvetli sanatçı modelinin ve uyuşmaya karşı esrime tercihinin tam zıddına düşmekle beraber; hastalıklı hali yaratıcı gücünü ve müziğindeki istisnai enerjiyi beslemiştir.

4.6.3 Beden ve Ruh İkilemi

Deleuze, Spinoza'nın beden hakkındaki kuramını şöyle açıklar: “Spinoza filozoflara yeni bir model önerir: Beden. O, bedeni bir model olarak ele almayı önerir: ‘Bir beden neler yapabileceğini bilemeyiz...’ Bu bilgisizlik beyanı bir kışkırtmadır. Bilinçten ve buyruklarından, istemden ve sonuçlarından, bedeni hareket ettirmenin, bedene ve tutkulara hâkim olmanın binlerce yolundan söz ederiz- ama bir beden neler yapabileceğini dahi bilmeyiz. Bilgimiz eksik olduğundan, içi boş sözler sarf edip dururuz. Nietzsche'nin söyleyeceği gibi, bizler bilinç önünde şaşkınsınız ama “asıl şaşırtıcı olan, daha çok bedendir...”

Spinoza için, varolmaya devam etme isteği insanın özünde yatan en temel arzudur. Bu arzu doğası gereği neşelidir. Neşeden doğan arzular, üzüntüden doğan arzulardan daha güçlü olacak ve insanın varoluşuna devam etmesine olanak sağlayan kudreti doğuracaktır (Lloyd, 1996) .

İnsanın varolma gücü sürekli değişim gösterir ve bu değişim, fikirlerinden kaynaklanır. Hiçbir zaman ideal bir durumda sabit kalamaz, sürekli bir mükemmeliyet derecesinden diğerine

geçer. Spinoza'ya göre insana tesir eden dış etkenlerin ve bunun sonucunda oluşan fikirlerimizin git gelinde iki uç kutup vardır. Bunlar neşe ve üzüntüdür. Söz konusu duygulardan üzüntü insanın harekete geçme gücünü azaltırken, neşe arttırır. Spinoza, bu durumun çok temel bir politik gerçeğe bağlandığını teşhis etmiştir: hangi alanda olursa olsun güç sahibi olan insanlar yönettikleri insanları üzüntüye, 'kederli tutkulara' sevk ederler. Yani din adamının, diktatörün ya da kapitalistin insanları yönetebilmek için onların mutsuz olmasına ya da 'kederli tutkuların' peşinden gitmelerine ihtiyacı vardır.

Antonio Damasio, *Looking For Spinoza* adlı kitabında Spinoza'nın bedenle ilgili kuramlarının günümüzde nöroloji tarafından nasıl müspet bir şekilde kanıtlandığından bahseder. Duygular organizmada bulunan belirli sinir ağlarının uyarılmasıyla ortaya çıkar. Örneğin belli bir sinir grubunun uyarılması neşe ve onun türevi duyguları uyandırırken, başka bir grup sinirin üzüntü ve ıstırap, korku, suçluluk gibi türevi duygularla bağlantılı olduğu anlaşılır. Neşe ve üzüntü duyguların dış etkenler olmaksızın vücudun verdiği sinyallerle de üretilebildiği anlamına gelir bu. Sağlıklı ve iyi işleyen beden neşe ve türevi duyguları yaratacak sinirlere sinyal verirken hastalık ve ya belli bir uyum eksikliği, rahatsızlık çeken beden üzüntü ve türevi duygular yaratır. Tabii bu duygular dış etkenlere de bağlı olabilir, ya da (uyuşturucu alınması, kronik depresyon gibi durumlarda) kimyasal olarak beyinin içinde de üretilebilirler.

Neşe duygusuyla faaliyete geçen sinirler organizmanın fonksiyonların dengede olduğunu, hayati işlevlerin problemsiz ve koordine bir şekilde işlediğini gösteren sinir gruplarıdır aynı zamanda. Sadece hayatta kalmayı değil metabolizmanın dinç hissetmesini sağlayan mekanizmalar sorunsuz çalıştığında bu sinir grupları uyarılırlar. Bu şekilde biyolojik olarak ta, vücudun neşeye verdiği tepkinin hareket etme kabiliyetinin artması olduğu kanıtlanmış durumdadır. Üzüntü ile uyarılan sinirler ise metabolizma faaliyetlerinde bir sorun ya da uyumsuzluk olduğunda, hastalık durumunda sinyal veren sinir grubuyla aynıdır. Üzüntü duygusu vücuda hastalıklı olduğu sinyalini verdiğinden, sürekli üzgün hisseden kişinin, örneğin bir depresyon hastasının metabolizma enerjisi önemli ölçüde düşer ve metabolizmanın kendini korumak için kullandığı mekanizmalar da iyi çalışmamaya başlar. Yani insanın çektiği bir hastalık mutsuz hissetmesine yol açabilirken, aynı sinir yollarının çalışmasıyla üzüntü ve keder hastalanmasına neden olabilir. Bu durumda bir insanın üzüntüsünden verem hasta düşebileceği de bilimsel olarak kanıtlanmış haldedir. İrili ufaklı tüm olumsuz duygular organizmanın olağan faaliyetlerini sekteye uğratırlar. Aynı şekilde olumlu duygular organizmanın faaliyetlerini güçlendirir.

Spinoza, 17. yüzyıl'da ruhun yanında bedenın önemini ortaya koyduğunda; bedenın ruhtan üstün olmadığı gibi ruhunda bedenden üstün olmadığı ve bu ikisinin ayrı iki varlık olarak düşünölemeyeceğı fikrini önerdiğinde bu felsefe için yeni ve marjinal bir görüştü. Çağımızda, tıptaki gelişmelerin etkisiyle, giderek ruhun ve aklın bedenden bağımsız varlıklar olduğunu savunmak radikal olan görüş haline gelmektedir. Ruh ve akıl, bedenın kimyasal ve nörolojik fonksiyonları olarak açıklanabilmektedirler.

Nietzsche, hayvanlarla paylaştığımız bedensel fonksiyonların, bilinçten ve akıldan kaynaklanan duygulardan “milyon kere” daha önemli olduğunu yazar (*Kaufmann, 1968*). Tüm bilinçli yaşam esasen bedenın temel hayvansal ihtiyaçlarının daha iyi giderilmesine yarar. Ruh ve bilinç bedenın hizmetindedirler. Beden denilip geçilen şey ruhtan ve akıldan çok daha önemlidir. Bilincin, insanın hata yapmaya en yatkın kısmı olmasının nedeni içgüdüden en bağımsız olan kısmı olması, ve içgüdüünün kontrolünde olmadığı için doğru yoldan sapmasıdır.

Sanatta neşe de bilinç içindeki hesaplamalar ve oyunlara değil, duyulara dayanır. Sanat eseri her şeyden önce sinir sistemine bir uyaran gibi etki etmeli ve insanın yaşam gücünü bu şekilde yükseltmelidir. Ruhani ya da entelektüel iddialar taşıyan sanat eserleri, ekseriyetle bedenın bu önemini inkâr etme hatasına düşerler.

5. ROCK MÜZİKTE NEŞE ETİĞİ BAĞLAMINDA BİR BİÇEM ÖNERİSİ

Bu bölümde, ‘neşe etiği’nin sanata biçimsel olarak nasıl aksedebileceği rock müzik ile örneklendirilecektir. Bu sayede sanatta ‘neşe’ kavramıyla ilgili sanatsal tavırların ele alınmasından ve sanatçı kimliğinin tartışılmasından sonra, sanat eserini biçimsel olarak nasıl şekillendirebileceği üzerine de düşünülmesi amaçlanmaktadır.

5.1 “Popüler” ve “Ciddi” Müzik

Theodor Adorno, *Popüler Müzik Üzerine* adlı makalesinde ciddi ve popüler müzik arasında kesin bir ayrım olduğunu var sayar (Adorno, 1941). Stillerin, hareketlerin ve disiplinlerin aralarındaki sınırların kaybolduğu; anlamlarının bulandığı, sosyal ve politik yapılar içerisindeki yerlerinin alt üst olduğu günümüzün kültürel ikliminde ise böylesine kolay bir ayrımı yapmak gittikçe zorlaşmakta ve “yüksek” ile “popüler” kültür arasındaki bariyerin çoktan yok olduğu sıkça telaffuz edilmektedir. Geçtiğimiz yüzyıl, orijinal olarak avam kültürü olarak kabul edilen tarzların yıllar içerisinde “yüksek kültür” sınıfına terfi ettiklerine çok kez tanıklık etmiştir. İlk çıktığında avam bir eğlencelik olarak kabul edilen Caz Müzik buna örnek olarak gösterilebilir.

Bugün kitlesel iletişim araçlarına bakıldığında sentetik ve içerik yoksunu bir çeşit pop müziğin hâkim olduğu görülmektedir ancak, Adorno’nun bahsettiğimiz makalesini yazdığı 1941 yılından beri pop müzik kendi içerisinde sayısız dallara ayrılmıştır. Bu nedenledir ki, günümüzde aynı şablonu popüler olarak adlandırılabilen müziğin tüm kapsamına uydurmak imkânsız bir hal almıştır. 1960’lardan itibaren ortaya çıkan Rock, punk, hip hop gibi tarzlar pop müziğin bireysel ve toplumsal meselelerde manalı bir tavır ortaya koyabileceğini göstermişlerdir.

Kabul edilecektir ki Sex Pistols, Fugazi ve ya Nirvana gibi rock ve punk grupları Spice Girls ya da Westlife gibi mainstream gruplarından farklı bir etki yaratmışlardır. Tüm bu saydığımız isimler eninde sonunda pop alanı içerisinde yer alırlar ve hiçbirinin yüksek kültürün bir parçası olmak gibi bir iddiası yoktur. Adorno’nun ortaya koyduğu görüşe göre bu müzisyenlerin müziklerinde var olan içerik farklarının önemi yoktur çünkü eninde sonunda hepsi aynı kültür endüstrisine hizmet ederler. Bu görüş, bir ürünün ortaya çıkma koşullarını belirleyen ekonomik ilişkilerin anlamı belirlemede içerikten daha önemli olduğunu savunan Marksist düşünce şeklinden doğar. Müziğin içeriği nasıl olursa olsun, belirli bir endüstrinin çarkları içerisinde var olduğu sürece bu sisteme hizmet etmekten kurtulamaz.

Rock müziğin zaten hiçbir zaman gerçekte devrimci bir müzik olmadığı ve güvenli sularda oynanan bir “asi çocuk” rolünden ileri gitmediği sıklıkla telaffuz edilen bir görüştür. Rock’n’roll’un ortaya çıktığı tarihten itibaren izlediği yola göz önünde bulundurulursa bu tespitin doğruluk payı ortaya çıkar: rock müzik dünyayı değiştirmemiş, gerçek bir devrim yaratmamıştır. Hatta bir “özgürlük yanılsaması” yaratarak bunun tersine bir rol oynadığı da ileri sürülebilir. Örneğin Jacques Attali *Gürültüden Müziğe* adlı kitabında şöyle yazar:

“Makul insanların gözünde çılgınların emeğiyle para kazanma bahanesi olan müziğin icrası, herkese yasak tutkulardan tatma yanılsaması yaşatarak toplumu kontrol altına almaya yarayan bir araç, Karnaval kılığına bürünmüş bir Büyük Perhiz’dir. Görünüşte sert ya da isyankar, özgürlükçü ya da bozguncu olan şarkılar ve yıldızlardan oluşan bostan dolabı gündelik hayatı öylesine kuşatır ki kimseye söz hakkı bırakmaz; müzik kendini korkutmak için oynanan basit bir oyuna, anlamsız bir sohbet konusuna, ciddiyetle konuşma ve davranmayı engelleyen bir tarza dönüşür.” (Attali, 2001)

Rock müziğe getirilebilecek bu tür eleştirilerin haklılık payı teslim edilse bile, toplumsal değişimde oynadığı rolün tamamıyla yok sayılması bir yanılsama olur. Rock müzik, radikal bir devrim yaratamamış olsa da, Beatles’dan Marilyn Manson’a çeşitli meselelerle ilgili kitlesel yargıların dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Örneğin Madonna gibi tartışılmaz şekilde ana akım içinde yer alan bir şarkıcı bile toplumun cinsiyet meselelerine bakış açısında önemli değişimler yaratmıştır. Tabii ki herhangi bir müzisyen ne kadar radikal olursa olsun, kültür endüstrisi içine yerleştiği anda sistemi olumlar hale geldiği ve muhalif duruşunu yitirdiği iddia edilecektir. Ancak, göreceli olarak daha büyük kitlelere ulaşabilecek bir müzikle küçük direniş ve kırılma noktaları yaratmak; sadece küçük bir avant-gardist elite ulaşmak kadar geçerli bir strateji olarak görülebilir.

5.2 “Avant-Pop”

Belki popüler ve avant garde müzik arasında azalan farkı düşünürken “avant-pop” kavramı tartışılabilir. Amerika ve Olsen’in ortaya koyduğu gibi “yüksek” ve “popüler” sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkması postmodern zamanların tanımlayıcı özelliklerinden biridir. Bu bağlamda iki ucu birleştiren “avant-pop” kavramını ortaya atarlar (Amerika & Olsen, 2001). Bu kavramda “avant garde”ın estetik ilericiliğiyle, “popüler kültüre yönelik bir hassasiyet” birleşir. Bahsedilen bu birliktelik Resimde Pop Art’tan beri vardır. Avant- pop,

Pop Art'ın popüler kültüre tutkusunu ve popüler kültüre ait obje ve stillerin pastişini yapma eğilimini paylaşır. Ancak, avant-pop'ta sadece popülerlerin parodisini yapmak değil, aynı zamanda kitlesel bir tepki yaratabilmek için olabildiğince popüler olma ihtirası da hissedilir.

“Avant-pop” terimine tam manasıyla uyan bir örnek olarak Sonic Youth (Resim 11) grubunun müziği gösterilebilir. Sonic Youth müziğin biçimi üzerinde yenilikçi deneylere girişirken, geleneksel rock kalıplarını tamamıyla terk etmez ve “popüler” olabilecek müziğin sınırlarını genişleterek, göreceli olarak geniş bir seyirciye ulaşır. Adorno'nun şiddetle eleştirdiği “Biçimin küçük (slight) farklılıklarla aynı kalması” şeklindeki pop formülünü kendi müziği doğrultusunda eğip büker Sonic Youth. Şarkıların ortalarına uzun enstrümantal pasajlar yerleştirirler, ya da müziğin akışını kıran bölümlere geçerek *verse-chorus-verse* formatıyla oynarlar. Gitarı alternatif şekillerde akort ederek özgün armoniler yaratırlar, çığ ve distorsiyonlu feedback gürültüsü ile tonal akışı bozarlar. Bu sırada pop şarkısının gerekliliklerinden de uzaklaşmaz müzik: köklerini geleneksel rocktan alan anlaşılabilir nakaratlar, gitar riffleri ve ritimler vardır. Müzik dinleyiciye konfor sunmazken, dinlenemez olma yoluna da gitmez.

5.3 Müzikte Tekrar ve Yapısal Basitlik

Sonic Youth ve “avant-pop” kavramı bağlamında üzerinde durulması gereken diğer bir mevzu “tekrar”dır. Adorno, pop şarkısının tekrar eden yapısını eleştirir. Buna göre, bütün önceden bellidir ve tek fark detaylarda yatar. Adorno'ya göre yapıdaki standardizasyon pop müziğin en büyük günahıdır. “Daha müzik dinleme deneyimi bile başlamadan Bütün önceden-kararlaştırılmış ve kabullenilmiştir” (Adorno, 1941). Diğer tarafta ciddi müzik, eserin bölünmez bütünlüğünden gücünü alır, ayrı temaların sadece Bütün içerisinde anlam taşıması ve bu temalar arasındaki geçiş ve kontrastlar bütünü değerli kılar. Pop şarkısı dinleme deneyimi nakaratı beklemek üzerine kuruluyken, ‘ciddi müzikte’ tüm temalar bütüne eşit katkıda bulunurlar.

Çoğu pop şarkısının aralığının bir oktavdan geniş olmaması, basit armonik yapı ve ritmin tekrar etmesi pop şarkısının dejenere özellikleri arasında gösterilir. Tekrar yüzünden şarkılar aynı bir iki ritim ve melodinin tekrarı olmanın ötesinde, gitgide birbirlerine benzemeye başlayacaklar ve bu yüzden dinleyicinin ulaştığı tüm müzik esasen aynı birkaç şarkının tekrarından ibaret olacaktır. Ancak Adorno'nun savının aksine Sonic Youth'un müziğinde verse ve nakaratlardan oluşan tekrara dayalı yapı, partiyonların sadece bütüne göre anlam

kazanmasını engellemez Nakaratlar ve onları takip eden gürültü duvarları arasındaki gerilim bütünün algılanması için belirleyicidir.

Attali, endüstri toplumunda seri halinde üretilen tekrarcı müziğin, geriye kalan gürültüleri sansürlemeye yönelik *susturucu* vazifesi gördüğünü yazar (Attali, 2001). Attali'ye göre müzik endüstrisi geliştikçe hem şarkıların içindeki tekrarlar artar hem de dolaşımdaki müzik hızla tektipleşip şarkılar birbirinin tekrarı haline gelir. Bu sayede, piyasaya çıkan müziğin dinleyici için tanıdık olması garanti altına alınıp risk azaltılırken çeşitlilik ve gerçekten özgün eserlerin sayısı gitgide azalacaktır.

Attali'nin tekrar hakkındaki görüşlerinin var olan bir durumu tespit ettiği yadsınamaz. Ancak belirtmelidir ki, tekrar ve buna bağlı olarak basitlik ve tekdüzelik müzikte değerli özellikler olabilir. Üç akorlu punk ya da hip hop'un tekrar eden ritminde olduğu gibi armonik yapının basit tutulması müziği demokratikleştirir ve yeteneği olsun olmasın herkese ifade olanağı sunar. Biçemsel başarı üzerine tüm iddia bir yana bırakıldığında “manidar şekilde iletişimsiz” değil, “saf iletişime” dayanan bir tür ortaya çıkar. Ayrıca belirtmelidir ki, sürekli bir ilerleme süreci ve biçemsel deney olarak sanat kavramı modernist çağa aittir. Oysaki standart yapılar, tanınabilir armoniler ve belli bir yapı üzerine çeşitlemeler folk sanatın önemli unsurları olagelmışlerdir. Bu gerçek Folk'un evrim geçirmediği anlamına gelmez. Söz konusu gelişme, bilinçli deneylerdense, zamana yayılan doğal bir etkileşim süreci sonucu oluşur.

Yetenek ya da müzikal yeterlilik mesele olmaktan çıktığında ve içe dönük deneysellik yerini ifade etme isteğine bıraktığında müzik kitlesel bir akımın kıvılcımını yaratabilecek gücü kazanır. Müziğin bireysel haz olmaktan çıkıp toplu bir ritüele dönüşmesi basit yapılar ve standart kalıpların varyasyonlarıyla mümkün olabilir. Samuel Jeffries şöyle yazar “rock'n'roll biçemsel yenilikçiliğe dayanmaz. Rock'n'rolla yapısal dinleme ile yaklaşabilirsiniz ama bu bir dergiyi mikroskopla okumak gibi olur. Rock'n'roll'da zaten yapı önceden bellidir ve kolaylıkla fark edilebilir” (Jeffries, 2004).

Aynı durum tekno ve hip hop gibi müzik formları için de geçerlidir. Yapının tanınabilirliği ve basitliği müziğe bir ‘anıdalık’ kazandırır. Bu sayede müzik, kitlesel bir coşku yaratma gücü kazanır. Bu tipten coşku Nietzsche'nin bahsettiği “sonsuz varoluş neşesine” akrabadır. İnsanları üretken bir neşeyle bağlayan Dionisyan esrime gerçekleştiğinde insanlar birey olmaktan çıkarak tek bir canlı varlığa dönüşürler.. Nietzsche'nin dediği gibi: “Dionisyan

duygular uyanır ve yoğunlukları arttıkça tüm öznel olan kendinden geçme içinde kaybolur”, “şarkı ve dansa insan kendini daha yüksek bir topluluğun üyesi olarak ifade edebilir”.

Rock, Hip Hop ve tekno Dionisyen sanat anlayışı üzerine temellenmiş türlerdir. Ciddi müzik, bireyin kafasında değerlendirilmeyi talep ederken, basit pop müziği Dionisusçu sanatın kaotik coşkusu yattığından etkisi farklı olacaktır.

5.4 Gürültü ve Distorsiyon

Gürültünün ve gürültünün kontrol edilmesinin tarih boyunca iktidarla ve güç ilişkileriyle birebir ilişkisi olmuştur. Attali şöyle yazar:

“Gürültüyle birlikte düzensizlik ve onun karşıtı müzik doğdu. Müzikle beraber iktidar ve onun karşıtı, bozgunculuk doğdu. Gürültülerde hayatın şifreleri, insanlar arasındaki ilişkiler okunur. Yaygara ve Melodi, Ahenksizlik ve Armoni...” (Attali, 2001)

Gürültünün kontrolü mülkiyet ve kuvvet alanının sınırlarını çizer. Gürültünün düzenlenmesinin iktidarı doğrudan ilgilendiren bir konu olmasının dışında seslerin ahenge sokulması ve düzenlenmesi hâkim toplumsal yapılar ve kültürel kodlara bağlı olarak gerçekleşir. Bu nedendir ki kabul gören ve genel kulağa hoş gelen armonik yapıların düzenlenmesiyle toplumun belli bir mantık çerçevesinde düzenlenmesi ve kontrol altında tutulması birbiriyle yakından ilintilidir.

Rock müzikte armonik yapıyı ve tonal ilerleyişi bozan *gürültünün* (Noise) kullanımı gitarlarının feedbacklerini müziğin bir parçası olarak kullanmış olan Velvet Underground’dan beri mevcuttur. Sonic Youth, gürültünün ve dissonant seslerin kullanılmasını bir adım daha ileri götürmüş, alternatif gitar akortları kullanarak, sesleri bağlamlarından koparacak derecede bozarak, klasik manada riff ya da akor sekansları yerine *gürültü* üzerine inşa edilmiş şarkılar ortaya çıkarmıştır. Sonic Youth’tan sonra My Bloody Valentine tarafından bir tarza dönüştürülen *gürültü* bir stil olarak doruk noktasına ulaştığında müzik geleneksel progresif mantığı terk ederek bir ses seli, bir *mağma* (Reynolds & Pres, 1996) halini alır. Bu grupları benzersiz kılan unsur, *gürültüyü* kullanarak popüler ve erişilebilir bir müzik yaratmalarıdır. Armoni ve tonalite Apollocu bir toplum düzenleme çabasını temsil ederse, *gürültü* buna verilen kaotik Dionisusçu cevaptır.

Rock müziğin elektrogitarın icadından beri kullandığı distorsiyon, aşırı volümüyle iktidarın gürültü üzerine egemenliğine karşı bir tehdit unsuru olarak ortaya çıkmıştır. Distorsiyon gürültünün kontrolüne ve dolayısıyla toplumsal yapıya yönelmiş bozguncu bir unsurdur ve bu nedenle muhafazakârları çileden çıkarır. Ancak Distorsiyon mainstream rock sayesinde

giderek yumuşatılıp ‘kontrol altına alınarak’ içselleştirilmiştir. *Gürültü* ise distorsiyonun saldırısını biraz daha ileri götürerek toplum mantığına makul gelen ses düzenlemesini yani armonik yapıyı bozar ve böylesine radikal bir mantıksal kopuşun yumuşatılması söz konusu olamaz. Bu nedenledir ki *gürültü* ana akım tarafından içselleştirilememiştir.

5.5 Oyun ve Emprovizasyon

Attali’ye göre, pop müzikte mükemmel performans ve mükemmel kayıt en temel hedef, neredeyse bir takıntıdır (*Attali, 2001*). Pop müzik icralarında tüm müzisyenler yetkin oldukları gibi notasyona uymak “yanlış” sesler çıkarmadan performanslarını gerçekleştirmek durumundadırlar. Aynı şekilde, son yıllarda gelişen dijital kayıt teknolojilerinin de etkisiyle ses kaydının mükemmeliyeti de bir “takıntı” halini almıştır. Kayıt, özgür ve yaratıcı fikirlere müsamaha gösteren bir süreç değil, sıkı ve değişmez kurallar çerçevesinde gerçekleşen bir işlemdir. Kayıt esnasında meydana gelebilecek ‘hatalar’ mevcutsa da, bunlar daha sonra bilgisayar yardımı ile düzeltilir. Akustığın bu klinik temizliği ve hatalardan arınmışlığı sonucu müzik, bir şenlik halinden çıkıp donmuş bir mükemmellik haline gelir. Müziğin içindeki oyun ve eğlence teknik uğruna yok olmuş olur. Bu durumda müzisyenler de doğaçlama yaratıcılıktan uzaklaşarak icracı durumuna düşerler.

Oysa ki müzik bir performans değil, hatalar, tereddütler ve rastlantılar içeren bir oyun olmalıdır. Müziğin oyundan yoksunlaşması günümüz toplumunun oyundan yoksunlaşmasıyla doğrudan ilintilidir. *Müzik ve Yabancılaşma* adlı kitabında Ünsal Oskay bu durumu şöyle açıklar:

“Oyun, On sekizinci yüzyıldan itibaren utilitarianism yüzünden ortadan kalkmıştır. Gönüllü olarak katılmakla oynanan ve katılanları kendiliğindenlikli (spontane) bir yaşam-alanına kavuşturan oyunun yerine, ilk kez kuruluyorlarmış gibi görünseler de, gerçekte, önceden sağlanmış düzenlilik kalıpları içinde kurulan bir toplumsal yaşama geçilmiştir.” (*Oskay 2001*). Günümüzde müziğin icrası önceden belirlenmiş ve bu iş için tahsis edilmiş mekânlarda gene belirli kurallarla göre gerçekleşir. Bu nedenledir ki bir konser salonuna gidildiğinde saf haliyle bir oyunun parçası olunamaz, sadece belirli ekonomik ve kültürel ilişkiler dahilinde, son derece kontrollü biçimde işleyen bir “oyun taklidi” deneyimlenebilir.

Oskay, ‘insanın oyun’dan yoksunlaşmadığı eski dönemlerde şiir, müzik ve ritler arasında tam bir birlik bulunduğunu’ yazar (*Oskay, 2001*). Belki de günümüz şehir yaşamında Oyun olarak

gerçekleşen konserlerin sokak konserleri olduğu söylenebilir. Örneğin İstanbul'da sokak müzisyenliği yapan Siya Siya Bend'in konserleri Beyoğlu sokaklarında önceden planlanmamış şekilde kendiliğinden gerçekleşmekte ve bu sayede şarkıcı Bizon Murat'ın emprovize müzik üzerine serbest stilde şiirler okuduğu ve oradan geçmekte olanların herhangi bir ekonomik ilişkiye bağlı olmadan (bilet parası, ya da sponsor gibi) ya da üzerlerine baskı hissettirecek, kültürel imaları bulunan bir konser mekanına girmeden dahil oldukları ritüellere dönüşmektedirler. Emprovize müzik sadece biçimsel bir deney olduğunda müziğin kendi çerçevesi dışında anlam ifade etmez. Ancak Siya Siya Bend örneğinde görüldüğü gibi tanınır kalıpların üzerine çeşitlemeler; bir şarkının temel alınarak bozulması, her seferinde farklı şekilde yorumlanarak organik bir yapıya kavuşturulması; müziği şarkı formunun önceden belirlenmiş halinin icrası olmaktan çıkarır ve bir performanstansa katılıma açık bir oyuna dönüştürür.



6. SONUÇ:

Hayatın en kuvvetli olumlayıcısı olan sanatın, Nihilizme ve çileci etiğe teslim olmaması şarttır. Ancak genel olarak günümüz sanatına bakıldığında, bir tarafta kötümserliğin, dekanlığın, nihilizmin, yılgınlığın ve boyun eğmişliğin; diğer tarafta ise, hazcılığın, manasızlığın, alaycılığın, içi boş biçemlerim, steril bir mesafeliliğin hakim olduğunu görülmektedir. İşte belki bu yüzden sanatta neşe etiğini bir tavır olarak benimsenmesi son derece önemlidir diyebiliriz.

Neşe etiğinden kasıt “mutlu” ya da salt “eğlenceli” bir sanatın savunulması değildir. Neşe varoluşa karşı takınılan genel bir tavır olarak ele alınmıştır. Nietzsche felsefesinden hareketle, varoluşçu felsefe temelinde sanatta neşe etiğiyle ilgili önermelerde bulunulmuş; bir duruş ve stratejinin ana hatlarını ortaya koyan kavramlar tartışılmıştır. Sanatçı kimliği bağlamındaki tartışmalarda sanatçının varoluşunun koşullarının farkına varması ve bu şekilde kimliği üzerindeki egemenliği kendi eline almasının gereği vurgulanmıştır ki bu ancak Nihilizmden uzaklaşmakla, varoluşsal bir neşe ile mümkündür.

Deleuze, yaratma eylemi üzerine vermiş olduğu konferansta “...direnen tek şey sanat olmasa da sanat direnir... Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir ama bir bakıma öyledir de” der. Bu tez sanatın direnmesi gerektiği savını temel almıştır. Bu direnişin kötümserlik ya da ciddiyetle değil varoluşsal bir neşeyle gerçekleşmesi gerektiği öne sürülmüştür. Bu çeşit varoluşsal neşeyi barındıran sanat eserleri Deleuze’ün bahsettiği şekilde dolaysız olarak direniş eylemleri gibi görünmedikleri zamanlarda bile “bir bakıma” direniş eylemleri olacaklardır. Rock müzikle ilgili tartışmada, bu tavrın nasıl bir biçeme dönüşebileceği hakkında fikirler geliştirilmiştir. Ancak her ne kadar bu tezin sınırları dışında kalmış olsa da, söz konusu tartışma sadece müzik bağlamında değil tüm sanat disiplinleri bağlamında ele alınmalıdır.

KAYNAKLAR:

Adorno, Theodor W., (1998), “Aesthetic Theory”, Continuum, London, New York

Blackham, H.J., (2005), “Altı Varoluşçu Düşünür”, Dost Yayınları, Ankara

Attali, Jacques, (2001), “Gürültüden Müziğe”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Damasio, Antonio, (2004), “Looking for Spinoza”, Vintage, London

Deleuze, Gilles, (1983), “Nietzsche&Philosophy”, The Athlone Press, London

Deleuze, Gilles, (1981), “Spinoza-Pratik Felsefe”, Norgunk, İstanbul

Deleuze, Gilles, (1996), “İki Konferans”, Norgunk, İstanbul

Harrison, Wood, (1993) , “Art in Theory, 1900-1990”, Blackwell

Kaufmann, Walter (Ed.),. Nietzsche Friedrich (Yaz),(1968) “Will to Power”, Vintage Books, New York

Kaufmann, Walter (Ed.),. Nietzsche, Friedrich (Yaz),(2000), “Basic Writings of Nietzsche”, The Modern Library, New York

Levy, Neil, (2002), “Sartre”, Oneworld, Oxford

Lloyd, Genevieve, (1996), “Spinoza and the Ethics”, Routledge, London& New York

Oskay, Ünsal, (2001), “Müzik ve Yabancılaşma”, Der Yayınları, İstanbul

Popkin, Richard H., (2004), “Spinoza”, Oneworld, Oxford

Ed. Rajchman, John, (1995), “The Identity in Question; Laclau, Ernesto;Universalism, Particularism and the Question of Identity”; Routledge, New York, London

Reynolds, Simon & Press, Joy, (1996) “Seks İsyancıları (Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock’n’Roll)”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Sartre, Jean Paul, (1957), “Existentialism and Human Emotions, Carol Publishing, New York

Watts, Michael, (2003), “Kierkegaard”, Oneworld, Pxford

Young, Julian,(1992), “Nietzsche’s Philosophy of Art”, Cambridge University Pres, Cambridge

Zizek, Slavoj, (2000), “Kırılğan Mutlak”, Encore, İstanbul

İnternet Adresleri:

www.netspace.org; Jeffries, Samuel; *Theodor Adorno Meets “Lo-Fi” Rock* (2004)

www.lacan.com; Zizek, Slavoj, *Freud Lives* (2006)

www.morrissey-solo.com

www.believermag.com

www.onesidedummy.com

Adorno, Theodor W.; *On Popular Music*,

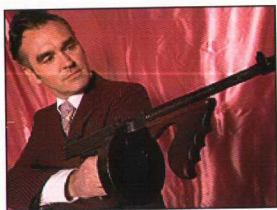
www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max; *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*,

www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/adorno.htm

Amerika, Mark; Olsen, Lance; *Smells Like Avant-Pop*, www.altx.com/memoriarn/pomo.html

RESİMLER



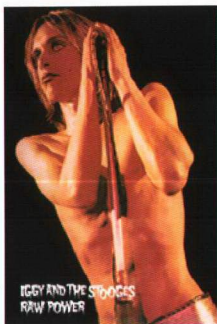
Resim 1 Syf. 13
Morrissey



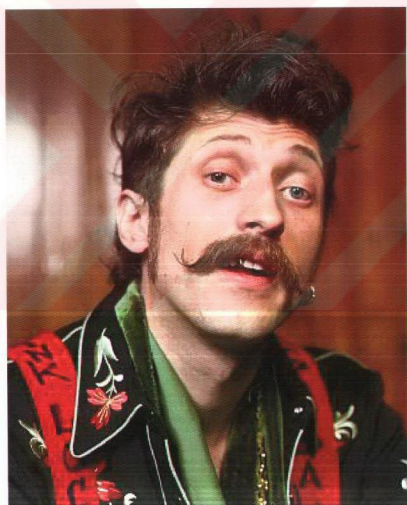
Resim 2 Syf. 18
Bob Dylan



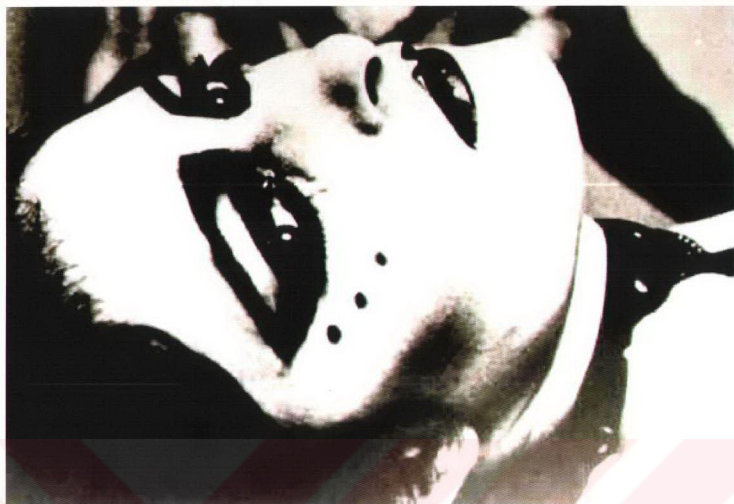
Resim 3
Clash
Syf. 20



Resim 4
Iggy Pop
Syf. 20



Resim 5
Gogol Bordello
Syf. 20



Resim 6.
Siouxie Sioux
Syf.26

"I know who I am. I know what I do. I know where I fit in. I'm comfortable in my own skin."

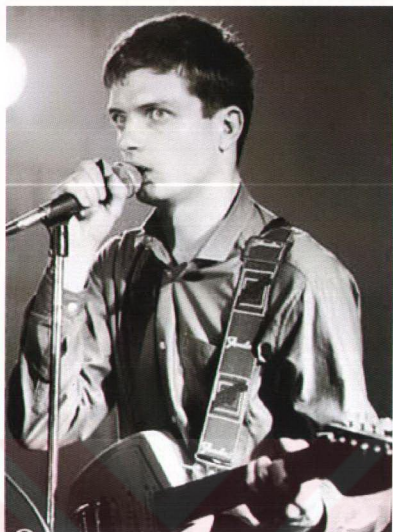
Biography
The naked truth

A&E
The art of Entertainment™
aetv.com

Fridays from 8pm-11pm
Jon Bon Jovi

©2004 A&E Biography is a registered trademark of A&E Television Networks

Resim 7.
Bon Jovi
Syf. 34



Resim 8.
Ian Curtis
Syf.34



Resim 9.
PJ Harvey
Syf. 35



Resim 10.
Kurt Cobain
Syf. 36



Resim 11.
Sonic Youth

Syf. 41

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi 26.07.1979

Doğum Yeri İstanbul

Lise 1991-1998 İstanbul Amerikan Robert Lisesi

Lisans 1999-2002 London Middlesex University

Çalıştığı Kurumlar

2002-2003	Yeditepe Üniversitesi
2003-2004	Kadir Has Üniversitesi
2004-2005	Beşiktaş Belediyesi