

FELSEFE DÜNYASI

2013/2 Sayı: 58 YILDA İKİ KEZ YAYIMLANIR ISSN 1301-0875

Sahibi

Türk Felsefe Derneği Adına
Başkan Prof. Dr. Ahmet İNAM

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Murtaza KORLAELÇİ

Yazı Kurulu

Prof. Dr. Ahmet İNAM
Prof. Dr. Murtaza KORLAELÇİ
Prof. Dr. İsmail KÖZ
Prof. Dr. Celal TÜRER
Doç. Dr. Levent BAYRAKTAR
Doç. Dr. M. Kazım ARICAN
Araş. Gör. M. Enes KALA

Felsefe Dünyası Hakemli Bir Dergidir.

Felsefe Dünyası 2004 yılından itibaren PHILOSOPHER'S
INDEX ve TUBİTAK/ulakbim tarafından dizinlenmektedir.

Yazışma ADRESİ

PK 21 Yenışehir/Ankara
Tel & Fax: 0 312 231 54 40

Fiyatı: 25 (KDV Dahil)

Banka Hesap No: Vakıf Bank Kızılay Şubesi
IBAN : TR82 0001 5001 5800 7288 3364 51

Dizgi ve Baskı

Türkiye Diyanet Vakfı
Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi
Alınteri Bulvarı 1256 Sokak No: 11 Yenimahalle/ANKARA
Tel: 0 312 354 91 31 (Pbx) Fax: 0 312 354 91 32

ARİSTOTELES VE NIETZSCHE'DE TRAJEDİNİN İŞLEVİ

Musa DUMAN*

Giriş

Trajedi hem Aristoteles hem de Nietzsche için kritik bir işleve sahip.¹ Aristoteles onun Yunan polis toplumunda oynadığı bilişsel role özel bir vurgu yapıyor. Nietzsche'de ise moderniteye yönelik yıkıcı bir eleştiri bağlamında trajedi baştan sona merkezi bir rolde karşımıza çıkıyor. Öte yandan, her ne kadar Nietzsche'nin Aristoteles'ten bu noktada çok şey öğrendiğini söylemek zor olmasa da Nietzsche'nin trajediye atfettiği olağanüstü önem Aristoteles'in çok ötesine geçer. Açıkçası, aşağıda da ele alacağımız gibi, Nietzsche trajik sanata kurtarıcı gözüyle bakar; yani modern insanlığı aklın egemenliğinin pençesinden kurtaracak bir özgürleştirici güç olarak. Aristoteles için sanat (trajedi) ve akıl (bilgi arayışı) zıt ve alternatif şeyler değildir; ikincisi esastır ve birincisinin buna hizmet eden bir yanı vardır. Nitekim sanat da rasyonelitenin bir biçimidir. Aslında Aristoteles için trajedi söz konusu olduğunda büyük ölçüde önemli olan bu yanadır. Ancak açıktır ki Aristoteles ve Nietzsche bilgi, bilim ve akıldan farklı farklı şeyler anlarlar. Bu da her iki düşünürün kendilerini içerisinde bulduğu sosyo-kültürel realite, tarihsel dünya dikkate alındığında gayet doğaldır; Aristoteles Yunan polisinde ifade bulan hayat idealleri ile dünyaya bakarken, Nietzsche'nin düşünceleri modern dünyanın sorunlarına ilgi ve tepki içerisinde gelişir. Nietzsche'nin trajediye yaptığı merkezi vurgu Hristiyan hayat ideallerine ve 19. Yüzyılın (ya da modernliğin) temsil ettiği bilimci-akılcı yaklaşıma karşı giriştiği mücadele dikkate alınmadan anlaşılabilir, halbuki bunlar Aristoteles'e neredeyse tamamen yabancıdır. Aristoteles ve Nietzsche'nin trajediye yaklaşım biçimlerini karşılaştırırken, onlar arasındaki paralellikler ve farklılıkların sağlıklı değerlendirmesi bu noktayı gözden kaçırmamaya bağlı. Aşağıda bu bağlam farklılığını da dikkate

* Mardin Artuklu Üniversitesi Felsefe Bölümü Yrd. Doç. Dr.

1 Aristoteles alıntıları için temelde *The Basic Works of Aristotle*'ı (ed. R. McKeon, Random House, 1941) esas aldım. Kritik alıntılarda karşılaştırma ihtiyacı duyduğumda metinlerin www.perseus.tufts.edu adresindeki Yunanca orijinallerine başvurdum. *Böyle Buyurdu Zerdüş*'ün bazı cümle ve ibarelerini Ahmet Cemal'in çevirisinden (İşte Böyle Dedi Zerdüş, Kabalcı, 2007) faydalanarak karşıladım ve bunu belirttim. Belirtilmediği sürece bu makaledeki tüm çeviriler bana aittir.

olarak bu iki düşünürün trajediye atfettikleri işlevi, trajedide buldukları şeyi anlamaya çalışıyoruz. Dolayısıyla, bu yazı bir anlamda bir karşılaştırma denemesi.

Trajik Tedavi ve İnsanın En Yüksek İyisi

Öncelikle, Nietzsche'nin temel konumuna dair birkaç noktayı hatırlamanın hareket noktası olarak iyi bir işlev görebileceğini düşünüyorum. Nietzsche'ye göre, eski Yunan kültürüne iki hayat itkisinin imtiazacı damgasını vuruyor; Apolloncu ve Dionysoscucu itkiler. Beriki ölçüye ve bilince dayalıyken, ötekisi coşku ve kendinden geçmeye dayalı. Berikinde insan bir birey olarak ortaya çıkarken, ötekisi insanın dünya ve diğer insanlarla birleşmesini öne çıkarıyor. Beriki kontrol ve düzen talep ederken, ötekisi taşkın ve kaotik bir karaktere sahip. Nietzsche'ye göre, bu ikisi arasındaki denge sağlıklı, yani yaratıcı, bir kültür için elzem bir ihtiyaç. Rasyonaliteye dayalı bir kültür insanın doğasındaki Dionysoscucu unsurlara ket vuruyor, Dionysoscucu hayat duygusunun tam hakimiyeti ise barbarizme yol açıyor. Yunanlıların gücü bu ikisini bir ahenk içerisinde birleştirebilmeyi başarımlarında yatıyor. Bu başarımın temeli ise trajedinin Yunan kültüründeki hayati rolü ile ancak açıklanabilir. Yani, Apolloncu ve Dionysoscucu itkiler arasında uyumlu bir birliktelik kuran şey, birinin diğerini iptal etmeksizin kendisini sergileyebilmesini mümkün kılan şey bizzat trajedinin kendisiydi.² Bu bize Nietzsche'nin tüm çabası hakkında bir ipucu veriyor; hayatın Dionysoscucu boyutunu geri kazanmak. Bu Nietzsche'ye göre sanatın (trajedi ve müziğin) merkeziliğine dayalı bir kültür demek, ama aynı oranda rasyonalitenin egemenliğinin belirlediği bir kültüre (Sokratesçi Batı kültürüne) karşı bir tavır demek. *Trajedinin Doğuşu*'nda Nietzsche'nin vurgulamak istediği temel nokta şu: Dionysoscucu boyuttan mahrum böylesi bir kültür hayata yabancılaşmış bir kültür, hastalıklı bir kültür.³ Bu bağlamda Nietzsche kendisini "kültür doktoru" olarak görüyor. Baştan sona Nietzsche düşüncesinin tıbbi metaforlarla örülü olduğuna dikkat etmek gerekir.

Şimdi Nietzsche'de trajedi (ya da aşağıda göreceğimiz gibi trajik mitos) "sağaltıcı bir güç" olarak karşımıza çıkıyor. Bu düşüncenin kökeni esasında Aristoteles ile bir diyalog içeriyor; yani, katharsis kavramı ile. Ama Nietzsche onu birçok bakımdan farklı yorumlar. Aristoteles'de katharsis'in verdiği "doyum" tikelden tümele yükselme ile ilgilidir ve bunu şiir/trajedi sağlar, hem de bizzat yaşayarak ve tecrübe ederek. Buna yönelik iki ipucundan söz edilebilir. Birincisi, Platon'un *Sofist* diyalogunda (226d-228) katharsis hakkında söylediği şeyleri Aristoteles gayet iyi biliyor olmalı. Burada Platon katharsisi aslen düşünce/ruh ile ilgili bir arınma/temizlenme olarak sunuyor bize, yani ruhun duyusal/bedensel

2 *The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. Raymond Geuss and Ronald Speirs, trans. R. Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), s. 103-104

3 A.g.e., 23. Bölüm.

olanın etkisinden arındırılması, bilgisizlik durumunun karşıt kutbu olarak idea'ya varma. İkinci ipucu ise "tanıma" (*anagnorisis*) kavramında bulunabilir. Tanıma *Poetika*'ya göre trajedinin kritik bir anı; "tanıma kelimenin de işaret ettiği gibi bir değişimdir, iyi ya da kötü talihle belirlenmiş/tanımlanmış kişilerin [trajik kahramanların] bilmezlikten bilgiye, dostluğa ya da düşmanlığa, doğru değişimleri" (1452a 29-32). Performans esnasında tanınanın verdiği katharsis'i yaşaması nedeniyle, seyirci için de trajedinin bu tür hayati bir pedagojik fonksiyonu olduğunu söyleyebiliriz. Buradan da kolayca toplumsal bir fonksiyondan bahsetmemiz gerekir. Eğer eğitmeyi en yüzeysel anlamıyla, yani didaktik bir iş olarak almazsak, trajik oyunların (şiir) kitleleri topluca eğittiğini de söyleyebiliriz. Bu yine bize şiirde Aristoteles'in felsefi bir öz bulmasının nedeni konusunda bir ipucu veriyor. Bilindiği gibi, Aristoteles şiiri (*tekhne poietike*) tarih-yazımından (*istoria*) daha felsefi bulur. Ancak bu yine tümelin (*katholou*) genel ve ortak olan olarak yüksek ve belirleyici konumuna işaret eder.

Oysa Nietzsche tümelin bu fonksiyonunu reddeder. Diğer bir deyişle, sanatsal tatmin bizi tümele yükseltme gibi bir unsur içermiyor. Şüphesiz tümelin ya da neliğin (essence) bilişsel otoritesini reddetme noktasında Nietzsche ile Wittgenstein'in geç dönemi arasında kayda değer bir paralellik görülmektedir. Ancak Wittgenstein gündelik dilin otoritesine sığınırken, Nietzsche vurguyu sanat temelinde gündelik olanın, olağanın aşılması ya da biçim-dönüşümüne (transfiguration) yapmaktadır. Sonuçta, her ikisi de bunu metafiziğe karşı reçeteler olarak bize sunmaktalar. Buna mukabil, iyi bilindiği üzere, metafiziğe karşı böylesi bir husumet Aristoteles'e tümüyle yabancıdır. Aristoteles'in sanata bakışı, trajik olanı insanın etik hayatında konumlandırışı, trajik şiire atfettiği muayyen idrak işlevi temelde onun metafizik içgörülerinden kaynağını alırlar.

Aristoteles trajedi üzerine düşünürken ve yazarken izleyicisi ve hayranı olduğu Sofokles'in oyunlarını hep akılda tuttuğunu bilmek önemlidir. Öyle görünüyor ki Aristoteles şiirin en yüksek formunun (trajik tiyatrodaki ifadesini bulan) trajedi olduğuna inanmakta (bkz. *Poetika*, 26. Bölüm). Bu noktada ise, Sofokles'in temsil ettiği trajedi "trajediye has zevk" (1453b 11) açısından örnekleyicidir (bkz. *Poetika*, 14. Bölüm). Nitekim, *Poetika*'nın büyük bir kısmı trajedinin felsefi tahliline ayrılmıştır (bl. 6-22). Kanımca burada tiyatro (ya da "teatrallık") boyutunu atlamak doğru olmaz, çünkü tiyatro katharsis açısından düşünüldüğünde, komünal bir "boşalma" ve aynı oranda komünal bir öğrenme demek. Bu komünal öğrenme ise, bir bakıma, "ızdıraptan öğrenme" (*to patei mathos*) olarak, yani entelektüel düzeyde gerçekleşen bir öğrenmeden ziyade hissiyata dayalı (*affective*) bir öğrenme olarak düşünülebilir.⁴ Dolayısıyla Aristote-

4 Otfried Höffe, *Aristotle*, trans. Christine Salazar (Albany: State University of New York Press, 2003), s. 43. "Izdıraptan öğrenme" ifadesi Yunan trajedi yazarı Aeschylus'a ait.

les hissi yollarla öğrenmenin de çok önemli olduğuna inanan bir düşünür olarak karşımıza çıkıyor. Bir diğer deyişle, bizi tümele sadece fikri etkinlik (refleksiyon) değil, aynı zamanda duygulanım (affeksiyon) taşıyor ve bu bir toplumun eğitiminde atlanmaması gereken bir husus. Aristoteles'in bu tür bir sanatsal öğrenmenin toplumdaki herkese hitap edebilme kapasitesinden çok etkilenmiş olduğunu tahmin edebiliriz, oysa felsefenin sokaktaki adama ulaşması çoğu kez güç olabilir (1448b 13-15).

Açıktır ki Aristoteles şiire felsefi bir karakter atfetmekle ve aynı oranda ona politik ve toplumsal bir işlev yüklemekle hocası Platon'dan oldukça farklı bir yol izler. Platon şiirin hem felsefi düzeyde hem de insan ve toplum hayatında zararlı ve yıkıcı etkileri konusunda bizleri uyarır (*Devlet* II–III ve X; *Sofist* 235e vd.; *Yasalar* VI–VIII). Şiirin bir tür “sofistik” etkisinden söz etmek mümkündür. Bu anlamda, şiir temelde entelektüel olan hakikatle ilişkiyi rayından çıkarır ve zehirler.⁵ Aşağıda da göreceğimiz gibi, Nietzsche bu Sokratesçi akıl ve mantığa vurgu yapan ve dolayısıyla sanat karşıtı tavrın batı geleneği için belirleyici olduğunu düşünür. Nietzsche'nin söylediği her şeyi bu bağlamda düşünmek zorundayız.

Burada en önemli noktalardan bir tanesi şiirin ya da sanatın yaratım sürecinin (*poiesis*) nasıl değerlendirildiği. Aristoteles'in bu konu ile yakından ilgilenen bir felsefeci olduğunu görüyoruz (bkz. *Poetika*, 1447a8 vd.). Bu noktada, titiz bir şekilde trajedinin biçimsel unsurlarını, çeşitli kural ve ölçüleri ortaya koymaya çalışmaktadır.⁶ Bu teknik yaklaşım belli duyguları üretmenin, trajik olanı yaşamının bile muayyen bir evrensel yapı içerdiğini ve bu yapıya bağlılık gerektirdiğini ima etmektedir. Şair bu işin ustasıdır, bunun *arete*'sine sahip kişidir. Bu Aristoteles'in genel yaklaşımına uygundur; işlerlik ve belirlilik kazanmak için madde form talep eder. Formu yakalamak ve maddeye yüklemek sanatın (*tekhne*) asli anlamıdır. Duygular madde olarak düşünülürse, şair onlara belli bir form ile belirlilik kazandırmaya çalışan, “uyandıran” kişidir, tıpkı heykeltraşın mermerdeki formu yakalamaya ve uyandırmaya çalışan kişi olması gibi. Dolayısıyla, trajik/şiirsel form (örgü, plot) *logos*'tur, hem şeylerin bizzat tabiatında (*physis* ya da insan söz konusu olduğu için *psykhe*) vardır, hem de şairin zihninde (*tekhne*). Örgü⁷ bir ilacın hayatiyetini belirleyen hassas formüle (*logos*) benzetilebilir. Ör-

5 Fakat, tuhaftır, *Phaedon* bu konuda şüphe uyandırır. Ölüm yaklaşmaktayken Sokrates müzik ve şiir yapmak için tanrılardan özel bir çağrı aldığı ifade eder. Dostları buna şaşırır. Ölümle yüz yüze olmak artık her şeyi bir yana bırakıp en önemli şeye Sokrates'in odaklandığını varsaymakta haklıysak eğer, bu durum hakikatle ilişkide entelektüel olanın önceliği ve belirleyiciliğinin Sokrates için şüpheli hale geldiği anlamına gelir. Nietzsche bu noktayı alaycı bir dille ele alır; bkz., *The Birth of Tragedy*, s. 71.

6 Zihin açıcı bir tartışma için bkz. Elizabeth Belfiore, “The Elements of Tragedy,” *A Companion to Aristotle* içinde, ed. G. Anagnostopoulos (London: Wiley-Blackwell, 2009).

7 Örgü (plot) için de Aristoteles *mythos* kelimesini kullanıyor. Ancak *mythos*, aşağıda

günün bu söz konusu önemi formun Aristoteles ontolojisindeki temel önceliği ile kolayca açıklanabilir. Şu halde, formun muayyen temel yapısal özelliklere sahip olmasının ve bu çerçevede titiz bir şekilde tasarlanmasının trajedinin işlevselliği açısından can alıcı bir önemi var. Ama bu sav şiirsel yaratımı teknik bir sürece dönüştürür ve öyle görülüyor ki Platon'dan farklı olarak Aristoteles burada esine herhangi bir yer tanımıyor gibidir. Ayrıca, her birisi temelde tekhne icracıları olmaları bakımından şairle nalbant ya da hekim arasında herhangi bir özsel fark bulmak neredeyse olanaksızlaşır.

Söz konusu yaratım sürecine ilişkin olarak anahtar kavram hiç kuşkusuz mimesis'tir. Mimesisin bir temel iması şudur; sanatın (*tekhne*) tabii süreçlere (*physis*) bu süreçleri "taklit" ederek müdahale etmesi. Aristoteles, taklit etmenin (mimesis), tıpkı sosyallik gibi, insan için çok asli bir eğilim olduğunu düşünür ve bunu temelde bilme arzusu ile bağlantılandırır (1448b 10-15). Sanatın arkasında da insanın mimetik karaktere sahip bir canlı olması yatar. Bu ise insan sanatının hayvanların yapıp ettiği şeylerden (örneğin, kunduzun yaptığı barajdan, kuşun inşa ettiği yuvadan ya da arının ürettiği bal küplerinden) ayrı, tamamen insani bir vasfın üzerine oturduğu anlamına gelir. Belki de modern dille söylersek Aristoteles "içgüdünün" sanatta daha sınırlı bir rol oynadığını söylemeye çalışmaktadır, oysa kuşun yaptığı yuva bir benzerliğin keşfedilip de tekrarlanması, yeniden üretilmesi değildir, o tümüyle içgüdüler temelinde yapılan bir iştir. İçgüdü öğrenilmemiş, doğuşla gelen bir hüner içerirken, sanattaki mimesis öğrenmeyi öne çıkartmaktadır. Benzerliğin yakalanması ve yeniden üretilmesi olarak "öğrenme" mimesis için anahtar bir noktadır ve bu, insana hastır; mimesis formun pratik tecrübe temelinde keşfi ve çoğaltılmasıdır. Trajedi belli bir yapıya sahip şiirsel üretim formunu takip edip uygulamayı gerektirdiği ölçüde bir mimesis işidir. Öte yandan, mimesis tam olarak taklit değildir, doğal formun yakalanması ve yeniden üretimidir. Ancak dikkate alınması gereken nokta şudur; Aristoteles için hem doğal (doğal, *physei* ya da *kata physin*, Aristoteles'de en geniş anlamıyla düşünülmelidir) formun ontolojik karakterinde, hem onun keşfinde ve hem de yeniden üretme etkinliğinde/maharetinde bir yaratıcılık söz konusudur. Bu yaratıcılık şeylerin doğalarına ilişkin bir kavrayış da beraberinde getirmektedir. Genel yapıya her defasında sadık kalınmakla beraber, içerik sanatçının belirleyiciliğine bırakılmış bir düzlemdir ve dolayısıyla farklı olanı ortaya çıkarma içerik düzeyinde, verilmek istenen mesaj düzeyinde düşünülmelidir. Aynen Divan şiirinde söylenmesi gereken her şeyin belirli vezinlere uygun olarak söylenmesi gerekse de, şiirin içeriğinin orijinalliğe açık olması gibi, Aristoteles'in formüle ettiği şiirsel

göreceğimiz gibi, bu formel anlamını (örgü) dışarıda bırakırsak, kültür ve tarihten bağımsız bir şekilde "hikaye" olarak çevirisi mümkün değildir. Aksine Aristoteles'in *mythos* hakkında söylediği her şey Yunan tarihi ve kültüründe köklerini bulur.

üretim modeli trajedide belli bir evrensel yapıyı şart koşup bu yapı temelinde içerikte derinleşmeyi vurguluyor gibi görünüyor. Bu, esas itibariyle, form ve madde ayrımının değişik bir düzlemde sürdürülmesidir. Ancak unutulmaması gereken bir nokta, tıpkı dört neden öğretisi gibi, Aristoteles'in form-madde ayrımının da sanatsal pratikten devşirilmiş bir model olmasıdır.

Şimdi öncelikle görülmesi gereken nokta Nietzsche'nin bu mimetik modelle uyuşmasının zor olduğudur. Nietzsche'ye göre sanat doğal olanın (en nihayetinde, oluşun Dionysoscü temelinin) serbest bırakılması ve ifadesi, oysa zihinsel olan doğal olana karşı bir ilke. Bu Nietzsche'nin sanatı zihne karşı konumlandırmasını beraberinde getiriyor. Form şeylerde yok, onu sanatçı kendi yaratıcılığı ile üretiyor ve şeylere yüklüyor. Kantçı epistemolojinin (ve aynı şekilde dünyaya modern bakış biçiminin) burada nasıl da karşımıza çıktığını gözden kaçırmamak gerekir. Nietzsche temel Kantçı varsayım olan öznenin özerkliği düşüncesini sanatsal yaratıcılıkta yerine gelen bir özerklik olarak, sanatçının sahip olduğu bir güç olarak bize sunuyor. Ancak bu özerklik artık, Kant'tan farklı olarak, zihinsel bir özde değil, kavramsal araçlar temelinde değil, içgüdülerin doğallığı düzeyinde, dünya ile sanatsal ilişki düzeyinde işleyen ve bu düzleme ait bir "etkinlik" olarak karşımıza çıkıyor. Keza, Alman idealizmindeki etkinliğe (*Tathandlung*) yapılan temel vurgu (mesela Fichte), Nietzsche'de sanatsal etkinliğe yönelik bir vurguya evriliyor. Şunu söylemekte sorun yok; Schopenhauer'un irade (*Wille*) dediği şeye, Nietzsche hayat diyor ve onu özü itibariyle bir etkinlik, yani sanatsal-metafizik bir etkinlik olarak anlıyor. Bu noktada, şu cümleye dikkatle ele almak gerekir: "... sanat tabiatın gerçekliğinin salt bir taklit edilişi değil, fakat özellikle tabiatın gerçekliğine sunulan metafizik bir ilavedir, onun aşılması için onun yanına konulmuştur".⁸ Gerçekten de, bir bütün olarak Nietzsche mimesis'e olumlu bakamaz, çünkü metafizik düzeyde şeyler önce, ilk olarak banal, anlamsız ve değersiz, korkunç ve hatta tiksiniç olarak bulunurlar (yani, Schopenhauer'ın dünyası). Onları yüksek kılacak şey ancak sanatsal yaratıcılığın getirebileceği biçim-dönüşümü; şeylere anlam ve değeri sanatçının yaratıcı eylemi veriyor, sanatsal dokunuş dünyayı anlamlı kılıyor. Bu bakımdan, Greklerde gördüğümüz gibi tabiatın birebir taklidininin bir anlamı ve işlevi olamaz, yaratıcılık ("metafizik ilave") gereğini karşılayamaz. Dolayısıyla, *Trajedinin Doğuşu*'nda defalarca söylendiği gibi, doğanın varlığına haklılık kazandırabilecek tek şey sanatçının estetik yaratıcılığı. Doğa bu yaratıcılığın sahnesi olmak durumunda. Kısacası, sanatçı şeyleri olduğu gibi alamaz, onları dönüştürmesi gerekir. Ama unutmayalım ki şeyleri anlamlı kılacak sanatçının metafizik müdahalesinden çok önce, metafizik, Schopenhauer'cu metafizik varsayımlar şeklinde, Nietzsche'nin şeylere

8 *The Birth of Tragedy*, s. 113.

bakışında zaten iş başında. Bu metafizik Nietzsche'nin hareket noktası olunca, sanatın getireceği metafizik olsa olsa ikinci dereceden (yani, türevsel) bir düzey olarak karşımıza çıkabilir.

Aristoteles için formun, dolayısıyla gerçekliğin, en tam anlatımı işlerliktir (*energeia*). *Energeia ergon*'dan (iş, eser) geliyor, bir yandan "bir işlevi icra etme" anlamına gelirken, öbür yanda "eser olma" durumuna işaret ediyor. Bu anlamda, Aristoteles ve Nietzsche sanatsal bir varlık algısında birleşiyorlar gibi görünmekte. İnsanın sanatla ve belki de hayatla olan ilişkisinde trajediye atfedilen merkezi rol noktasında da bir kesişme var, ancak Aristoteles bunu insanın rasyonel-bilgisel doğası içerisinde bir yere yerleştirmede bir sıkıntı görmezken, Nietzsche rasyonalitenin sanata kökten karşıt bir eğilimi kendi içerisinde taşıdığına inanır. Nitekim Nietzsche *Trajedinin Doğuşu*'nda akılcı-mantıkçı eğilimin giderek artan hakimiyetinin trajik hayat algısını yok ettiğini ve böylelikle klasik Yunan trajedisinin kökünü kazıdığını ileri sürer. Söz konusu rasyonalizasyonun trajedideki temsilcisi Euripides'tir. İlginç olan nokta ise, Nietzsche rasyonalitenin sanata zıt bir karakter taşıdığını söylerken, Aristoteles ile değil Platon ile hemfikiridir.

Mimesis'ten Polis'e, Müzikten Kültüre

Mimesis öncelikle insan edimlerinin (*praxis*) taklidini ya da tasvirini ihtiva ediyor. Resim de heykel de bu mimetik fonksiyonu icra ediyor (1448 a 4-7). Şu halde Aristoteles mimesis ile *praxis* arasında özel bir ilişkiyi göz önünde tutuyor olmalı. Bir anlamda, sanat eseri belli bir eylemi etik-ontolojik imaları çerçevesinde cisimleştiriyor, dikkate sunuyor olmalı. Bu bakımdan, mimesis bir sunum, yani etik-ontolojik bir içeriğin yeni bir biçimde, çarpıcı, dikkatleri davet edici bir tarzda sunumu (re-presentation). Bu şekilde fil (*praxis*) bir odağa yerleştirilir. Burada Aristoteles'in trajediyi nasıl tanımladığına bir kez daha dikkat etmek gerekir:

Şu halde, bir trajedi ciddi ve belli bir ağırlık/uzunluk ile kendi içinde tamlığa sahip olan bir eylemin (*praxis*) taklididir; Zevk veren yardımcı/süsleyici unsurlara sahip bir dilde bunların her birisi ifade bulur; anlatımcı değil, dramatik bir formda. Acıma ve korkuyu uyaran ve böylelikle bu duyguların boşalmasını/*katharsis*) gerçekleştiren olaylarla (1449b 24-28).

Sunumu yapılan eylem için Aristoteles "kendi içerisinde tam" (ya da "bütünlüklü") nitelmesi yapıyor. Bu esasen *praxis*'in *kinesis*'ten (*poiesis* de bir *kinesis*'tir) farkı; *praxis* kendi içinde tamamlanmışlığa sahip, dolayısıyla amacı kendi içerisinde. Trajik sunum eylemcinin içerisinde durduğu dünyayı eylemin tamamlanmışlığı açısından yakalıyor ve ifade ediyor. Bu açıdan bakıldığında, trajik sanat eserinde ifadesini bulan şey izole bir insanın izole bir fiili değil. Eylem-

cinin içerisinde bulunduğu dünya ön-plana taşınıyor demek tüm seyircilerin ait olduğu, onları birbirine bağlayan bir ortak düzlem sanat eserinde mesele oluyor demektir. Bu ortak düzlem “korku ve acıma” diye bir şeyin en önce var olabilmesi için gerekli. Eğer Aristoteles’in *katholou* terimini daha geniş anlamda, “ortaklık” (*koinon*) anlamında alırsak (trajik) şiirin neden tarih-yazımından daha felsefi bir iş olduğu bir parça daha açıklığa kavuşur. Trajedi *praxis*’in sunumu olduğu oranda, insan tecrübesinin gerçekleştiği ortak boyutun da bir tasviri. Bu tasvir iynin ve kötünün ortak bir dünyayı paylaşan biz insanlar için uç imkanlarına derinlikli, etkileyici, dramatik bir anlatım kazandırıyor. Neticede, Aristoteles trajedinin eski Yunan’da icra ettiği sosyal fonksiyonu bir dizi felsefi gerekçeler temelinde ortaya koyar ve onaylar. Nietzsche, biraz abartarak da olsa, bu bakış açısını *Trajedinin Doğuşu*’nda sürdürür; trajedi bir halkın tüm hayatının uyarım, arıtım ve boşaltımını sağlayan bir güce sahiptir.⁹ Yine her iki düşünür için de bu-dünyaya vurgu esastır ve söz konusu fonksiyon bu vurgu temelinde anlaşılır. Ancak her iki düşünür de bu dünyaya yönelik vurguyu dinsel-mitik bir anlatı içerisine yerleştirmekte ısrarlıdır. *Trajedinin Doğuşu*’nda Nietzsche trajediye dayalı olacak yeni bir dinsel-mitik kültür talep eder¹⁰, Aristoteles ise *Poetika*’da mitosun trajedinin kalbi olduğunu söyler (1450a 38).¹¹ Nietzsche açısından, böylesi bir mitik kültür çağın insanının hayal güçlerine hem canlılık hem de birlik ve bütünlük kazandırmak için gereklidir. Aristoteles’in trajedi noktasında mitosa yaptığı vurgu muhtemelen yukarıda sözünü ettiğimiz etik-ontolojik boyutları olan sosyal fonksiyona istinat ediyor; mitos bir *polis*’in ortak dünyasının (hayalleri, beklentileri, arzuları, değerleri) billurlaştığı bir odak, aynı zamanda en güçlü bileşeni. Mitosa yapılan bir gönderme bu ortak zemini, *ethos*’u harekete geçiriyor. Bu da demektir ki mitosa dayalı bir sunum/anlatım (mimesis) trajediye insana dokunma noktasında daha fazla imkan sağlayacaktır ve böylece trajedi daha fazla eylemleri etkileme gücüne sahip olacaktır. Mitos geleneksel hikayeler de olabilir, tarih-yazımından devşirilmiş anlatılar da olabilir. Çünkü trajik şair açısından mesele “şeylerin olası

9 *The Birth of Tragedy*, s. 99.

10 *Trajedinin Doğuşu*’nda Nietzsche Wagner müziğinin bu mitik-trajik kültürü kuracağına inanmaktaydı. Kitabın tam ismi bu konuda bir fikir veriyor zaten; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Müziğin Ruhundan Trajedinin Doğuşu)*. Daha sonra Wagner müziğinden hayal kırıklığına uğrayan Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş*’le bu trajik mitos projesini kendisi gerçekleştirmeye girişir.

11 Mitosu “hikaye” olarak çevirmiyoruz çünkü kastedilen herhangi bir hikaye değil Yunan kültürünü ve tarihini çerçeveleyen hikayeler, dini-kültürel-politik havayı oluşturan geleneksel hikayeler. Bu nedenle, mitos, Aristoteles’in kendi kelimesini korumak en doğrusu. Yine de trajedi geleneksel hikayelere (mitos) dayansa da, bu, Aristoteles’in geleneksel hikayelere “katı” bir bağlılığı talep ettiği anlamına gelmemeli (1451b 24-27). Eski Yunan pratiğinde olduğu gibi geleneksel hikayeler (mitoslar) çerçeve işlevi görürler ve her defasında yeni unsurlarla yeniden üretilir.

ya da mümkün düzenini” (1451b 30-32) keşfetmek ve sunmakla ilgili, ancak bu yapılırken harikulade/hayretengiz olana (*to thaumaston*) da yer açılması kritik önemdedir (1460a 12). Belki de şu söylenebilir; Aristoteles insanları birleştiren ve onlara ortak bir hayat vizyonu sunan şeyin tarihten bağımsız genel-geçer normlarda değil, toplumun bir şekilde ortak hayal dünyasını ve hafızasını oluşturan bir tarihsel anlatıda (mitos) temellendiğini ima ediyor gibi.

Fiildeki ciddiye konusuna gelirse, bunun trajedinin komediden farkı için söylenmiş olduğunu tahmin edebiliriz. Aristoteles, *Nikomakhos Etiği*'nin 10. Kitabında mutlu/erdemli hayatın gülünesi değil ciddi şeylerle yakın bir bağı olduğunu söylüyor (1177a 1-10); trajedi komediden çok daha üstün. Trajedideki ciddiyet ögesi şu halde insanın en yüksek iyisine (*theoria* etkinliği) hizmet eden bir şey olarak düşünülmeli. *Theoria* insan hayatının diğer tüm boyutlarından farklı olarak öz-yeticiliğe (*autarkheia*) sahip tek etkinlik olarak sunulurken,¹² trajedi bunun derin bir yanılsama olduğunu ifşa etmeye dayalı. Bir yandan, *logos* bize tekinsiz bir dünyada, kırılğan bir imkansallık içerisinde olduğumuzu duyururken (ve trajedi bunu hatırlatırken), öte yandan *logos*'un kemal noktası olan *theoria* öz-yeticilik, dışsal olan herşeyden bağımsızlık savı üzerine kurulu. Bu düşünceleri bağdaştırmak kolay değil. Belki *theoria*'nın tanrısal hayata katılma olduğunu hatırlamak faydalı olabilir. Bu anlamda, *theoria* insani düzlemden, bir süreliğine de olsa, “kopuş” içeriyor. Dolayısıyla, öz-yeticilik insani olanı değil, tanrısal olanı niteliyor.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Aristoteles sanatı içgüdülerle yaptığımız bir iş olarak kabul etmeyecektir. Sanat daha fazlasını ihtiva etmekte; sanat bir rasyonalite biçimidir. Mesela, formun şeylere içkin olması ve bizim bilişsel yapımızın da form temelinde işlemesi sanatın doğası için de kritik olgulardır. Dolayısıyla, sanatın bilgiye yönelik bir fonksiyonu var. Bu bilgiye yönelik vurgu Aristoteles metafiziğinin temelini oluşturan dünyanın asli bir düzen olduğu, şeylerin hareketliliğinin bir düzene tabi olduğu, ve yine tüm anlaşılabilirliğin şeylerin düzeni ile köklü bağlantı içerisinde olduğu yönündeki sayılılardan koparılamaz; form varolanın temeli olmakla aynı zamanda varolanın anlaşılabilirliğinin ve ifade edilebilirliğinin (*logos*) de temeli. Oysa Nietzsche'nin en başında karşı çıktığı şey böyle bir düzen fikridir. Aristoteles'e göre, ağzımızı açıp söyleyeceğimiz her kelime evreni içkin bir düzen olarak, *kosmos* olarak önceden varsayıyor. Eğer Aristoteles haklıysa, Nietzsche'nin pozisyonu bir çelişki içeriyor demektir. Önemli olan nokta Nietzsche'nin trajik içgörüsünün son analizde bir nihilizm içeriyor olması; dünyanın bir kozmos olduğunu söylemek için elimizde hiçbir delil yok ve kendinde, insandan bağımsız bir düzen fikri savunulamaz bir fikirdir, metafiziğin

12 Bkz., *Nikomakhos Etiği*, 10. kitap, 7-8. bölümler.

hakikat saplantısını temellendiren bir fikir. Kant'ın metafizik eleştirisinin (Schopenhauer vasıtasıyla) Nietzsche nihilizminin arka-planında yattığını görmek zor değil.

Öte yandan, Nietzsche'nin sanatsal etkinliğin özüne yerleştirdiği yaratıcılık mimesis düşüncesiyle uyuşmaz. Aristoteles sanatçıdan neredeyse tanrısal bir yaratıcılık ve orijinallik talep eden bu düşünceyi kuşkusuz abartılı bulacaktır. Gördüğümüz gibi mimesis'in merkezinde insanı karakterize eden bir arzu, bilme arzusu var. Bu arzunun en yüksek düzeyi ve ifadesi, bildiği üzere, *theoria*, insanın tanrısal olan ile bağlantılandığı metafizik-kontamplatif etkinlik. Dolayısıyla sanatta da insan varoluşunun nihai *telos*'u olan *theoria*'dan izler var, hatta bu izler sanatsal etkinliği bir şekilde belirliyor. Nietzsche sanatsal doyumunu ya da vecdi bu tür bir tanrısal hayata katılma temelinde değil de doğanın bir hediyesi olarak, her şeyin temelinde yatan "yokedilemezcesine güçlü ve zevkli"¹³ bir şey olan Dionysoscu hayat gücünün tezahürü olarak görür.

Yukarıda Aristoteles açısından tarih-yazımı ve şiir arasındaki farka değindik. Şunu gözlemledik; tarih-yazımı tikel olanı tasvir eder, halbuki şiir (ve onun birincil formu olan trajedi) insan hayatına ilişkin genel modeller kurar, sözgelimi bir eylem, bir karakter (Kral Narkissus) veya bir hikaye (*mythos*). Bu bütünlüklü model (kurgu) insanlar için bir tümel işlevi görür. Trajedideki kurgu insanlarda korku ve acıma uyandıran bir olayı çarpıcı bir şekilde göz önüne serer. Trajedinin uyandırdığı infial anlatılan hikayenin (mesela, Kral Ödipus'un hikayesi) hayat içerisindeki imkanı ve olasılığı ile de doğrudan ilişkilidir. Deyim yerindeyse, trajedi insanların trajik olanı bizzat kurgusal bir zeminde tecrübe etmelerini ve bu yolla trajik olana yönelik içgörü kazanmalarını sağlar. İnsan hayatı için her zaman bir imkan olan bu trajik olana, karanlık olana yönelik açıklık ya da içgörü aynı zamanda *phronesis*'in (basiret ya da sakınım) de temel kaynaklarından. Dolayısıyla, Aristoteles'in bakış açısından, trajedinin bu pedagojik işlevi hayatın karanlık bir boyutunun da bulunduğu ve insanların buna yönelik bir kavrayış ve uyanıklık kazanmaları gerektiği şeklindeki bir sayılıya dayanmaktadır. Nietzsche trajedinin bu rolünün iyimserci (*optimistisch*) bir hayat görüşüyle bağdaşmayacağına inanmakla haklıdır. Ancak Aristoteles bir kötümserci de değildir. Onun bizzat bu etik-pedagojik boyutu vurgulaması şunu da ima eder; hayatta kendini gösteren bu karanlık ile baş etmenin bir yolu vardır. Bu yol akıl temelinde hareket etmektir. Mutluluk (*eudaimonia*) akıl temelinde, yani ahlaki ve zihinsel erdemler temelinde, yürütülen bir hayattır. Nitekim etik/erdemli bir fiil trajik olamaz.

Bununla birlikte şunu hatırlatmakta fayda var; Aristoteles için akla dayalı bir hayat bedene karşıtlık içerisinde tanımlanan bir hayat değildir, Kant'ta olduğu

13 *The Birth of Tragedy*, s. 39.

gibi akıl ile eğilim (*Neigung*) arasında köklü bir zıtlık yoktur. Aristoteles’de bir zihin-beden ikiciliğini savunmak bile zordur. İnsan sonuna kadar bedensel bir varlık olarak kalır. *Psukhe* bedeninin formu, işlerlidir ve akılla aynı şey değildir. Akıl (*nous*) bu bedensel varoluşu aydınlatan bir ışık gibidir. Aristoteles, *De Anima*’da (III. kitap) bu ışığın insandıışı ve gayrişahsi bir kozmik etkinlik olduğunu söylemeye kadar gider. Bu tez *Metafizik* Lambda’nın “teolojisi” ile birleştirildiğinde, insanın rasyonalitesini temellendiren söz konusu etkinliğin tanrısal olduğunu söylemek gayet mümkündür. Bu noktada, Nietzsche ile ilginç paralellikler saptamak mümkün görünüyor. Nietzsche de (Schopenhauer’ı izleyerek) insanı bir beden olarak ele alır: “... ama uyanan kişi, bilen kişi şöyle der: ben, bütünüyle bedenim ve bunun dışında bir şey değilim; ve ruh yalnızca bedendeki bir şey için kullanılan bir sözcüktür”.¹⁴ Hayatın trajik karakteri giderilemez, akıl bizim için hayatın bu trajik karakterine karşı bir korunak olamaz. Fakat Schopenhauer’a karşı, Nietzsche trajik içgörünün sanat ile birleştirilmesi gerektiğini söyler. Sadece sanat bizi bu trajik içgörünün hayata getirdiği olumsuzluktan koruyabilir. Böylece hayattan istifa etmek ile değil, Budistik tavır ile değil, hayata sanatsal bir katılım ile bu olumsuzluğun aşılabileceğine inanır. Trajik içgörü iradenin olumsuzlanmasını gerektirmez, aksine onun sanatsal etkinlikte tümüyle edimselleştirilmesine bizi yöneltir.

Şimdi duygulanım ile ilgili olarak Aristoteles’te şöyle bir eğilim görüyoruz: Aristoteles bir yandan tutkuların (*pathei*) aklın bakışını tahrif edeceğini düşünürken, öte yandan kimi güçlü duyguların uyarılmasına dayanan trajedinin insanlar için faydalı ve gerekli olduğunu savunur. Bu güçlü duygular en başta acıma ve korkudur (*elou kai fobou*). Acıma ve korkunun tahriki ile katharsis gerçekleşir. Aristoteles, *Retorik*’te bu tür güçlü duygular (acıma ve korku) hakkında bazı ilginç şeyler söylüyor (özellikle, 1382a 21-28, 1382b 28-36, 1383a, 1385b, 1386a-b). Bu pasajlardan öncelikle korkunun hayatımızdaki tehlikeli, kötü ve yıkıcı imkanlarla ve en başta ölümle temel bir bağıntı içerdiğini anlıyoruz. Trajedide bu imkanlarla somut bir şekilde karşı karşıya geliriz. Mesela, her ne kadar, ölüm hayatın temel bir gerçeği olsa da, bu bizi rahatsız etmez çünkü onu kendimizden çok uzakta görürüz (1382a 27-28). Halbuki trajedi ölümü yakınlığımıza getirir, deyim yerindeyse bize temas etmesini sağlar. Bunun uyandırdığı korku aktif bir unsur olarak ölümü hayatın içerisine dahil eder. Belki de, Heideggerci bir anlamda söylersek, ölümle bu ilişki bakışımızı şimdinin, gündelik olanın, hazır ve mevcut olanın dar çerçevesinin ötesine taşır. İnsanın kendi tekinsiz varoluşuna (Heidegger’in *Unheimlichkeit* dediği) gözlerini açmasını sağlar. Trajedinin açığa çıkardığı ve boşalmasını sağladığı korku bu tekinsizlikle ilgilidir. Heidegger *Varlık*

14 İşte Böyle Dedi Zerdüşt, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Kabalcı yay. 2004), s. 39.

ve Zaman'da bu tekinsizliğin sahicilik (*Eigentlichkeit*) olarak sahiplenilmesinin nasıl mümkün olabileceğine dair sayfalarca süren bir serimlemede bulunur, fakat son analizde ortaya konan reçetenin soyut olmanın ötesine geçtiği oldukça şüphelidir. Şu açık görünüyör; Heidegger'in aradığı sahiciliği (kökleri Platon'a dek giden kendimizle bir olma arzusu) Aristoteles trajedinin katartik etkisinde bulmuştu. Aristoteles açısından, trajediye yapılan bu merkezi vurgu şunu ima eder; bu noktada, trajik olanın, insan hayatındaki tekinsizliğin bizzat tecrübesine ihtiyaç var, hiçbir şey bu yaşantıyı ikame edemez ve trajedinin yaptığı da tamı tamına budur, yani trajik imkanla bizi yüz yüze bırakmak. Böylece, katharsis bizzat trajik olanın insana dokunmasının yarattığı bir "boşalma". Nitekim, acımda trajik bir olayın yol açtığı acının, bir başkasının acısının yaşanması söz konusudur (1385b 11-22). Acımanın mümkün olabilmesi için bu bir başkası bize birçok bakımdan "benzer" ve yakın olmalıdır. "Bu durumda sanki biz kendimiz tehlikeydeymiş gibi hissederiz" (1386a 19-20) çünkü aynı felaketin bizim başımıza da gelebileceğini hissederiz. Başarılı bir trajedi bizde "acıma" hislerini uyararak ve tahrik ederek kendimizi trajik kahramanın yerine koymamızı sağlar. Trajik zevki oluşturan şey bu duyguların meydana getirilmesi (1453b 12-13).

Bu yine de tuhaf bir tez çünkü trajik zevk acıma ve korku duygularını uyandırmaya dayalı, oysa bu duygular acı içeriyor.¹⁵ Katharsis mazoşist bir deneyim mi? Buradaki kritik nokta şu olabilir; seyirci bunun bir performans olduğunu zaten biliyor, dolayısıyla olanların gerçek olmadığını, yalnızca gerçek ya da doğal olanın mimesisi olduğunu farkında. Ama bu sadece bir performans ise, gerçek hayat değilse, o zaman etkisi sınırlı olacaktır. Korku filmi izlediğimde bunun sadece bir film olduğunu bildiğim için, korkmanın hiç bir gerekçesi olamaz. Fakat eğer söz konusu film baştan sona her yönüyle "teknik olarak" iyi tasarlanmış bir korku filmi ise, mimetik karakteri (gerçeksiliği) yüksekse, elimde olmadan korkuya kapılıyorum ve aynı zamanda izlediklerimin gerçek hayatın bir parçası olmadığını da gayet iyi bilirim.

Buna karşılık olarak, Nietzsche'nin trajedisi ne acıma ne de korkuya herhangi bir vurguda bulunmaz. *Trajedinin Doğuşu*'nda trajik mitosun açıklanışında acıma ve korku kavramlarının işin içine karıştırılmasına net bir dille karşı çıkar.¹⁶ Nitekim *Böyle Buyurdu Zerdüş'te* Nietzsche böylesi duyguların Üst-insana yabancı olduğunu bizlere hissettirir: "Zeytindağımın güneşi alan köşesinde şarkı söylüyor ve her türlü acımayla alay ediyorum."¹⁷ Ya da "acımak

15 Bkz., Paul Woodruff, "Aristotle's Poetics: The Aim of Tragedy", s. 613, *A Companion to Aristotle* içinde.

16 *The Birth of Tragedy*, s. 113.

17 *İşte Böyle Dedi Zerdüş'te*, s. 238.

bütün özgür ruhları boğucu bir atmosfere sürükler.”¹⁸ Korku hakkında da benzer ifadeler bulmak zor değildir; “ya da karanlık odalarda kendisini tinlerin ziyaret etmesini bekleyen bilgili bir yarı deliden korkuyu öğreniyorlar—oysa tin iyice kaçır böylesinden!”¹⁹ Nihayet *Putların Alacakaranlığı*’nda Aristoteles’in bu konuyu yanlış anladığını söyler; mesele korku ve acımadan korunmak değil, tehlikeli bir duygunun şiddetli bir boşalımını sağlamak değil, mesele “korku ve acımanın üstünde ve ötesinde olmak”.²⁰ Eğer trajedinin sağaltıcı gücü bu duyguların boşalımında yatmıyorsa nerede yatıyor? Hayatın zaman ve akış olduğunu, olağanüstü güzel trajik bir “oyun” olduğunu, nihai anlamda bizim kontrolümüzde olmadığını, olamayacağını, kavramlara gelemeyeceğini öğreterek “intikam ruhundan,” yani zamandan intikam alma duygusundan bizi kurtarmasında yatıyor. Sağaltıcı olan şey Dionysos’la birleşmenin verdiği bu intikam ruhundan sıyrılma, ve arınma (*katharsis*) bu ruhtan arınma. Zamandan intikam alma duygusu bizi zamanüstü hakikatler (*aeterna veritas*) aramaya yöneltiyor, kavramın bakış açısından dünyayı kurmaya götürüyor. Nitekim *katharsis*’in Aristoteles’teki bilişsel işlevi onu tam da böyle bir bağlama (kavramsallığın bakış açısı) yerleştirmeyi gerektiriyor. Ancak, Aristoteles’e göre, zamanüstü hakikatler evrenin tanrısal düzeninin temelinde yatıyor ve bu- felsefe de dahil- tüm anlamlandırma çabalarımızı mümkün kılan şey. Dolayısıyla, Aristoteles açısından bakıldığında, zamanüstü hakikatler zamana karşı intikam duygusunun ürünü değil, şeyler hakkında anlamlı konuşabilmemizin temel gereği. Yine mesele, bir şekilde, Aristoteles ile Heraklitus arasında hareketin doğasına ilişkin temel farklara gelip toplanıyor.

Eğer Aristoteles için *katharsis*, trajedin tecrübesi yoluyla insan hayatına yönelik olarak aklın bakış açısını genişleten ve derinleştiren bir işleve sahipse ve *katharsis* özel kılan bu ise, o zaman Aristoteles’in (Platon’dan farklı olarak) akıl ile duygular arasında bir çatışma değil, bir sürekliliğin, bir bütünsel ve tamamlayıcı ilişkinin var olduğu, var olabileceği düşüncesini son derece ciddiye aldığını söylemek mümkündür. Aynı şekilde sanat rasyonel bir hayat (yani, insanın iyisinin gerçekleşmesine, eserleşmesine, *energeia*’sına dayalı bir hayat) için çok gerekli bir şey haline gelir. Mesela, Aristoteles’in de *Politika*’da (8. kitap) vurguladığı gibi, trajedideki müzik öğesi hayattır, çünkü bu tür duyguların başarılı bir şekilde uyarılmasına ve harekete geçirilmesine hizmet eder. Şu halde trajedi (*katharsis* tecrübesini mümkün kılarak) bu ilişki açısından hayati bir köprüyü temsil ediyor.

18 *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*, s. 254.

19 *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*, s. 247.

20 *Twilight of the Idols*, s. 562, *The Portable Nietzsche* içerisinde, ed. and trans. W. Kaufmann (New York: Penguin, 1976).

Gördüğümüz gibi, Nietzsche açısından trajedinin hizmet ettiği şey asla insandaki en yüksek unsur olarak aklın tam işlerliği olamaz. Tam tersine bu bakış açısı, bizi hayata yabancılaştıran bir sonuç doğurmak zorunda. Aristoteles'in bu (Nietzsche'ye göre optimistik) savının dayandığı varsayım dünyayı her şeyin içkin bir şekilde anlamlı olduğu, her şeyin bir amacı (*telos*) ve yeri (*topos*) olduğu, aklın dünyadaki bu içkin anlamı elde edip fiilleştirdiği bir düzlem olarak tasavvur ediyor. Halbuki, Nietzsche'ye göre bizzat şeylerde anlam yok, onlara anlam verecek olan, anlamı, değeri, ölçüyü yaratacak olan biz insanlarız ve bu özgür, yaratıcı bir estetik-sanatsal eylemsellik temelinde ancak olabilir. Dahi sanatkar bu bağlamda özel bir önem arz ediyor, aynı şekilde Nietzsche'nin tarih yorumu ve yazıcılığında büyük insanlara (yani, büyük sanatkarlara) atfettiği değer.²¹ Nietzsche düşüncesinin arka-planında can alıcı bir unsur olarak Kant'ın sadece metafiziğe yönelttiği hücum değil, aynı zamanda *Yargıgücünün Eleştirisi*'ndeki deha yorumu da dikkate alınmalı. Buna göre, doğa dahi sanatkar vasıtasıyla sanata ölçü ve kural veriyor. Bunun Nietzsche'nin felsefi tahayyülünde vardığı biçim çok şaşırtıcı; sanatkar hayata temel değerleri veren kişi, değerlerin yaratıcısı (ki bunu Kant kabul etmezdi). Son noktada, "güç iradesi" ve onun türevi olan "üst-insan" fikri ile karşılaşıyoruz ki bu temaları modern özne metafiziği bağlamında yorumlamak son derece yerinde olur. Ancak güç iradesinin bu sonunda vardığı abartılı öznelcilik yine de Nietzsche'nin kökensel kaygılarına gözlerimizi kapatmaya neden olmamalı. Yukarıda Heidegger'in "sahicilik" diye isimlendirdiği şeyi Aristoteles'in trajedide bulduğunu söylemiştik. Buna şimdi Nietzsche'yi de eklemek gerekir. Söz konusu olan husus kendimizle birlik, dünyadaki konumu-muza yönelik sağlıklı ve doğru bir kavrayış, ya da daha basit bir ifadeyle dünya ve kendimizle barış, ya da Nietzsche'nin ifadesiyle hayata "evet" diyebilmek. Bu barış, Nietzsche'ye göre, "Dionysoscü büyü ile temas kurmayı", "trajik insanlar olmaya cesaret etmeyi" gerektirir; "çünkü kurtarılacaksınız".²² Trajik olan güç iradesidir ve o bizi hayatın en iç özündeki Dionysoscü güdünün sonsuz gücüyle, sonsuz hazzıyla, hatta sonsuz acısıyla buluşturur, bireysellikten kurtarır. Nietzsche insan hayatının her noktasında, yaptığımız her işte, hatta tüm doğada, bir güç arayışı itkisinin esas olduğunu söyler. *Böyle Buyurdu Zerdüşt* bunu gayet çarpıcı bir dille ifade eder: "her nerede bir canlı bulduysam, orada güç iradesini de buldum; ve hizmet edenin iradesinde bile efendi olma iradesi buldum".²³

Yaptığımız her işte bir güç arayışı kendisini gösteriyorsa ve bu bizler için tanımlayıcı ise, en önce, ilk olarak güçten yoksunuz demektir, durduğumuz

21 Bkz., Friedrich Nietzsche, *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası Üzerine* (1874).

22 *The Birth of Tragedy*, s. 97-98.

23 *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Adrian Del Caro (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), s. 89.

zemin temelsiz ve temellendirilemez bir zemin, bir güç yoksunluğu tarafından belirlenmiş bir zemin demektir (ya da, daha basitçe, “zeminatsız” demektir). Trajik içgörü bu gerçeği görmeyi içeriyor. Bilgi arayışı bir “temel” kurma çabası olduğu ölçüde ve bu –Batı kültürü ve geleneğinde olduğu gibi-insan hayatını tanımlayan asli bir proje şeklinde kendini gösterirse durduğumuz bu kaygan ve trajik zemine bakışlarımızı kapatmış oluruz. Aynı şekilde kendimizi doğru değerlendiremeyiz. Trajedi varlığımızın bu oynak, kırılğan, kaygan (son tahlilde, sonlu ve zamansal) zeminine ve karakterine bakışlarımızı topluyor. En azından *Trajedinin Doğuşu*’nun hayatın böylesi trajik karakterinin geri-kazanımına yönelik bir çağrı olarak okunması yerindedir. Ancak şurası olabildiğine açık; Nietzsche güç iradesinden vazgeçmeyi salık vermez, aksine ona “evet” diyebilmektir esas olan. Bu bir bakıma Sisifos mitosundaki Kral Sisifos’un tavrıdır.

Dolayısıyla, Nietzsche’nin trajedi yorumunun merkezinde onun “güç iradesi” diye isimlendirdiği trajik bir unsur var. Aslına bakılırsa, Aristoteles ile burada bir paralellik kurmak çok zor değil. Bu bizi *orexis* (arzu) ve *dunamis* (güç, olanak, kabiliyet, potansiyel) kavramlarına götürüyor. Aristoteles’e göre her nerede *dunamis* varsa orada *orexis* de var. Buna karşın, Tanrı saf form ve mutlak etkinlik olduğu için tek mükemmel varlık ve bu anlamda model varlık. Tanrı model varlık olduğu için tüm evrenin ereksel nedeni, tüm varlıkların aşk/arzu nesnesi ve bu durum, evrendeki tüm hareketliliğin (*kinesis*) nedeni.²⁴ Tüm varlıkları karakterize eden bu Tanrıya yönelik arzu (ki son analizde tanrıya benzeme arzusudur) onları harekete geçiren şey. Tanrı esasen bu anlamda *proton kinoun akineton*. İnsanda bu arzunun belirleyici formu “bilme”. Bir diğer deyişle, insan ve sadece insan *zoon logon ekhon*. *Logos* bu anlamda insanın tüm duyuşsal varlığını (en başta “görme”) yöneten bir ilke demektir. Ama *logos* aynı zamanda insanın kendi imkanlarının (öncelikle ölümün) ve aynı şekilde onların kırılğanlığının da farkına varmasını beraberinde getirir. *Logos*’un mümkün kıldığı bu imkanlara yönelik özel farkındalık insanı zamanın ve sonluluğun tacizlerine açık hale getirir, insanı nazik, trajik bir varlık haline getirir, “ölümlü” yapar. Bu farkındalığa ölüm “en korkunç şey” (1115a 26) olarak belirir. İnsanı trajik kılan şey bizzat *logos*’un kendisidir. Diğer hiçbir canlı bu açıdan bakıldığında trajik değildir. Yine bu bağlamda *logos* ve *pathos* karşılıklı ilişkileri içerisinde belirlenirler. *Pathos* insan varoluşunun karanlık, kontrol edilemez boyutlarına karşılık geliyor. İnsanda açıklık (açığa çıkma) ve karanlık (örtünme) kopmaz bir birliktelikle birbirlerine bağlıdırlar; *Logos* ve *pathos* ancak birliktelikleri içerisinde anlaşılabilirler. Yani, insan sadece *logos* olsaydı, saf bilinç varlığı olurdu (Descartes’ın *res cogitans*’ı). Aristoteles böyle bir şeyin söz konusu olmadığını çok iyi biliyordu.

24 Bkz., *Metafizik*, 12. kitap, 7. bölüm.

Akrasia (“kendine hakim olamama”, “irade zayıflığı”, ya da harfiyyen çevirirsek “güçsüzlük”), *Nikomakhos Etiği*’nin bu son derece gizemli, bir o kadar da önemli kavramı (7. kitap, 1-10 bl.), *logos* ve *pathos*’un insanı oluşturan eşyaşamsallığının (symbiosis) beraberinde getirdiği karakteristik bir fenomen olarak anlaşılmalıdır. Daha basit bir deyişle, insan bir beden varlığı olarak kaldığı sürece, akratik davranışlar bizzat insan olmanın karakterine hastır.

Eğer *logos* insanın trajik karakterini oluşturan şey ise, o zaman *logos*’un en üst düzeyde kendisini gösterdiği faaliyet olarak (*philo-sophia* anlamında) felsefenin kökeninde de yapısında da bu trajik unsur hakim olmalı; felsefi soruları ve onlara yönelik tavrımızı bizim trajik varoluşumuz tahrik ediyor olmalı. İnsan ölümlü olduğu için temel sorulara ilgi duyar. Düşünmenin kökenini belirleyen şeyin bizim narin, güçsüz, nazik, ihtiyaçkar, yani trajik varlığımız olması felsefe tarihi boyunca ender sahiplenilmiş bir içgörüdür. Ama bu, aynı zamanda en örnekleyici, en yüksek anlamda trajik (yani, bu ihtiyaçkarlığın eylemleştigi) etkinliğin bizzat felsefede gerçekleştiği anlamına da gelir. Yunan trajedilerinde şu görülür; insanın hakimiyet, öz-yeticilik ve güç (mesela “gurur”) iddiası her defasında zamanın ve tanrıların (insanın asla hakim olamayacağı dış faktörlerin²⁵) darbesine maruz kalır, insanı bir anda asla tahmin edemeyeceği bir noktaya düşürür, insan hayatı tersine döner (*metabasis*, 1452a 16). Trajik an bu şekilde insana kendi asli güçsüzlüğünü duyurur. Bir anlamda, güç iddiası insanın asli güçsüzlüğüne çarpıp geri döner. Trajik tecrübe budur. *Nikomakhos Etiği* 1. kitap, 10. bölümdeki mütalaa olağanüstü önemdedir. Burada Aristoteles, Kral Priam örneğinden hareketle, insan hayatının ondaki mutluluğu somut, yanılmaz kriterlerle tespit etmemize elvermeyecek denli kırılgan bir şey olduğunu ima eder. İnsan sonuna dek trajik olanın müdahalesine açık bir varlık olarak kalır.²⁶

Bununla birlikte, Aristoteles’in *episteme* projesi (varlıkların ilk ilke ve nedenlerinin bilgisine yönelik bu hırslı metafizik proje) düşünmenin kökeninde kendini duyuran söz konusu güçsüzlüğü, trajik zeminimizi, gözardı eder. Bu Nietzsche’nin felsefeye, kavramsal düşünmeye, entelektüel olana düşmanlığının temel nedenidir; hayata kavramsal bakış trajik olanın üzerini örtüyor. Ancak Nietzsche düşünmeyi kavramsallık ve hesaplama modelinde mülhaza ettiği için, trajik olanı sahiplenen sanatı düşünmeye karşıt bir ilke diye bize sunuyor. Halbuki, eğer düşünmenin kökeninde esas olan şey yukarıda söylendiği gibi insanın kırılgan, zayıf, ihtiyaçkar varlığı ise (*logos*’un bize açtığı narin ve sonlu im-

25 Yunanlılar bu amansız dış faktörler için geniş bir kelime hazinesi ürettiler; tykhe, moira, dyke, ananke gibi.

26 Geniş bir tartışma için bkz. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 11-12. bölümler.

kansallığımız ise) o zaman kavram ve hesaplama temelinde belirlenen düşünme kendi kökenine yabancılaşmış bir düşünme demektir. Bu düşünme düşünmenin asli formu olarak alınmaz. Keza, kökenlerine sadık kalan bir düşünme ile sanatı buluşturan ve birbirine bağlayan geniş bir ortak zemin olmalı.

Bu bizi aynı zamanda Aristoteles'in *Poetika*'sında hayretin yerine getiriyor. Joe Sachs'e göre, trajedide bir şeyin ifşa olması, insanı «şaşkına çeviren» bir etki uyandırır (1455a 16-17).²⁷ Burada Aristoteles *thaumazein* değil, *ekplexis* kelimesini kullanıyor. Ama sonuç oldukça benzer, hatta *thaumezein*'dan daha radikal, zira *ekplexis* “dayanağını yitirme”, “kişinin ayağının altından zeminin kayması” “afallama” gibi anlamları ima ediyor. Hayret felsefenin kökeni çünkü gündelik hayatımızı belirleyen güvenlik ve öz-yeticilik varsayımlarımızı boşa çıkararak varlığımızın trajik güçsüzlüğünü ve zeminsizliğini bize duyurur. Hayretin özünde insanın güçsüzlüğünün ifşası var; hayrete düştüğümüzde, anlama ve bilme iddiamız geçerliliğini yitirir. Trajedi hayret üretir (1460a 11-18), yani varlığımızın trajik karakterine bizi uyandırır. Ama, hayretengiz olan (*to thaumastaton*) ayrıca özel bir zevk verir, bu da trajedinin zevkidir. Belki de Aristoteles'in “katharsis'e has zevk” (1453b 11) dediği şey tam da bu hayretengiz olanın afallatıcı (*ekplektikos*) etkisidir. Dolayısıyla, tüm bu noktalardan hareketle, Aristoteles için trajedinin düşünmeyi tahrik eden bir boyutu olduğunu gözlemleyebiliyoruz: trajedi insanları felsefi-teorik hayata hazırlamak ve yönlendirmek ve böylece bu hayata dayalı olması gereken *polis*'in tesisi için elzem bir *tekhne*. *Tekhne* yukarıda söylediğimiz gibi doğal süreçlere onları taklit ederek (mimesis) müdahale etme işi. Tıp gibi kimi sanatlarda sanatkarın *physis*'e müdahalesi onu kendi *telos*'una taşıma gayesi güder. Yara eğer kendi başına iyileşmiyorsa hekimin uygulayacağı bir tedavi gerekir. Trajedi de böyle, ama trajedinin etken olduğu *physis* düzlemi, insan *psukhe*'sidir, *telos* ise insan olmada içerilen *telos*, yani bir yandan *polis* hayatı, öbür yandan *theoria*, ya da bu ikisinin kopmaz birlikteliği; teorik-felsefi hayatın en yüksek ve belirleyici iyiyi temsil ettiği bir *polis* düzeni.

Öte yandan, yukarıda Aristoteles'in trajedi için müzik ögesinin önemine dikkat çektiğine işaret etmiştik. Nietzsche müziğin önemini çok daha üst bir düzeye taşır- ki bu noktada, *Trajedinin Doğuşu*'nda açıkça görülebileceği gibi (bl. 16), büyük ölçüde Schopenhauer'un izinden gider. Schopenhauer'a göre varlığımızın karanlık ve kötücül asli temelinin, iradenin kendisini serimlediği, duyurduğu düzlem müziktir. Görünüşlerin arkasındaki metafizik gerçeklik (Kant'ın *Ding an sich*'i) müzikte açığa çıkar ve cisimleşir. Müzik aynı zamanda onun hükümranlığından geçici de olsa bir kaçış ve kurtuluş sağlar. Müzik sayesinde bireysellik

27 Hayret (*thaumazein*, *ekplexis*) ile trajik tecrübe arasında kurulabilecek muhtemel bağlantılar için bkz. Joe Sachs, *Aristotle: Poetics* (Newburyport: Focus Publishing, 2006), s. 13-17.

ilkesinin (*principium individuationis*) tahakkümünden kurtulur, tüm insanlarla ve tüm varolanlarla bir tür birleşme yaşarız. Müzik bize hayatın ve iradenin dışına çıkmanın, onu olumsuzlamanın bir yolunu sunar. Oysa Nietzsche’de müzik hayatın trajik güzelliğine evet demenin asli formuna dönüşür. Müzik Trajedi ile birleştiğinde ise Dionysoscü dünya algısı kendine has anlatımına kavuşur. Dionysoscü bilgelik ve hayat coşkusu hiçbir yerde kendini trajedi ve müziğin ayrılmaz birlikteliğinde olduğundan daha iyi bir şekilde ifade edemez. O halde şu açık; trajedideki Dionysoscü unsur müzikten gelmekte. Nietzsche’nin müziği asli sanat (*Ur-kunst*) olarak gördüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Bir yandan Nietzsche Yunanlıların trajik sanatı ve yaratıcılığı müziğin ruhundan doğdu (bl. 17) derken öte yandan (Sokrates’in etkisiyle) trajedi gücünü kaybettiğinde dünya ile bu yaratıcı ilişki kaybedildi diyor (bl. 13). Her halükarda, müzik ile trajedi arasında Nietzsche’nin öngördüğü (ya da sayıltıladığı) zorunlu ilişkiyi anlamak kolay değil. Yine de şunu anlıyoruz; resimden heykele tüm sanatları sanatsal kılan köken müzikle bağlantılı olmalı.²⁸ Şiir de, örneğin, temel bir müziksel karakter taşımalı. Bu Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te ne yapmaya çalıştığını daha iyi anlamamıza belki yardımcı olabilir. Bir tür müziksel-mitik-trajik dil ve anlatı yaratma girişimi. Ya da pekala “müziksel bir düşünme”.²⁹ *Ecce Homo* bu gayeyi çok daha net bir şekilde dile getirir: “Benden önce Dionysoscü bir tutkunun felsefi bir tutkuya (*Pathos*) bu intikali (*Umsetzung*) bilinmeyen bir şeydi; eksik olan trajik bilgelikti (*tragische Weisheit*).”³⁰

28 Bu, sanata asli bir mistik-metafizik görev atfeden Schelling’in bir sözünü akla getiriyor; “mimari, genel olarak, donmuş bir müziktir”. Nietzsche de Schopenhauer’u izleyerek “dünya donmuş bir müziktir” diyebilirdi. Bu paralellik kanımca hiç de gelişigüzel değil. Schelling mutlak-özdeşin (*das absolut-Identische*) kavram, refleksiyon ve bilince kapalı olup sadece sanatsal tecrübeye ve sezgiye açık olduğunu savunurken ve aynı şekilde onun karanlık ve uçurumsu (*abgründig*) bir karaktere sahip olduğunu söylerken Nietzsche’ye çok yakın bir yerde durur. Ancak, Nietzsche’den farklı olarak, bu noktada trajediye yönelik özel bir vurgu göze çarpmaz.

29 Krş., *The Birth of Tragedy*, 6. bölüm. İyi düşünüldüğünde *Trajedinin Doğuşu*’ndaki şu cümle de bize bir ipucu verebilir: “Gerçekten de genel anlamda müzik, dünya ile yan yana getirildiğinde, dünyanın estetik bir fenomen olarak haklılaştırılmasından neyin anlaşılacağını gösterebilecek tek şeydir” (s. 114). Heidegger’in *Beitraege zur Philosophie*’de metafizik düşünme geleneğine karşıtlık içerisinde, müziksel bir dil kullanma gayreti, başvurduğu müziksel metaforlar (mesela, *Fügung, Verfügung, Fuge, Gefüge, Anklang, Zuspil*) büyük olasılıkla Nietzsche’nin onun düşüncesi üzerine bu yıllardaki (1935-1938) etkisine bağlanabilir. Kitabın amaçları konusunda özellikle bkz. *Beitraege zur Philosophie* (Frankfurt: V. Klostermann, 1989), §39. Heidegger’in geç dönem anti-metafizik düşünme yolu “arzın şarkısını” dinlemeye ve dinlememizi mümkün kılmaya yönelmiş bir düşünme çabası. Ancak bu noktada ne kadar başarılı olduğu tartışılır. Bu konuda, geniş çaplı bir irdeleme için bkz. Michel Haar, *The Song of the Earth: Heidegger and the Grounds of the History of Being*, trans. Reginald Lilly (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

30 *Ecce Homo and The Anti-Christ*, trans. Thomas Wayne (New York: Algora Publishing, 2004),

Son olarak, Aristoteles iki şeyin şiirin doğal boyutlarını oluşturduğunu söyler; müzik (harmoni ve ritim) ve mimesis. Bunun temel nedeni bunların aynı zamanda insanın doğasına ait olmalarıdır.³¹ Trajedi için müzik öğesinin önemini birçok kez belirtir. *Problemata*'da melodi ve ritmin hareket olduğunu ve dolayısıyla edim içerdiğini ifade ediyor (919b26 vd. ve 920a3 vd.). *De Anima*'da bedensel/duyusal faktörlerin, yani hareketlerin, duygulanımlarımız üzerinde olmazsa olmaz bir rol oynadığını savunur (403a 15-16). Yani, seyirci üzerinde müziğin icra ettiği tesir aynen bir şeyi bizzat yapmak gibi. Cesaretimizi pekiştirmek için cesurca işler yapmak yerine cesaret ihsâs eden bir müziği dinlemek de pekala aynı işi görebilir.³² Bununla *Politika*'nın 8. kitabında müzik eğitiminin ve icrasının mutlu/erdemli bir hayat için önemli bir yere sahip olduğu yönündeki savı birleştirebiliriz. Bu hayat son analizde polis'in kurucu gayesi olan boş zamana dayalı olan, amacı bizzat kendi içinde olan entelektüel hayattır. Ancak *polis*'in kalbindeki entelektüel hayat için müziğe (ve diğer sanatlara) değerli bir işlev atfetmek içerdiği anti-Platonik tavır bakımından dikkat çekicidir.

ÖZ

ARİSTOTELES VE NIETZSCHE'DE TRAJEDİNİN İŞLEVİ

Bu makalede, Aristoteles ve Nietzsche'nin trajedinin işlevine yönelik görüşlerini karşılaştırıp, farklılıklara işaret ediyoruz. Bazı önemli metinlere yakından bakmak suretiyle, Aristoteles'in trajedi analizini ve bu analizin Aristoteles'in genel konumu içerisindeki imalarını inceliyoruz. Sonrasında bu analizin hayati noktalarını Nietzsche'nin trajik mitos ve müziğe dayalı yeni bir kültür, eski yunan modelinden esinlenen bir kültür inşa etme projesi ile bağlatıyoruz. Bu bağlamda, Dionysoscu dünya-görüşü, trajik içgörü, güç iradesi, mitos, katharsis, mimesis, logos ve pathos gibi kavramları soruşturuyoruz.

Anahtar Sözcükler: Aristoteles, Nietzsche, trajedi, mitos, katharsis, Dionysoscu dünya-görüşü, trajik içgörü.

ABSTRACT

THE FUNCTION OF TRAGEDY IN ARISTOTLE AND NIETZSCHE

In this article, we compare and contrast Aristotle's and Nietzsche's views as regards the function of tragedy for human beings. By having a close look at

s. 51. Almanca orijinali için bkz. www.gutenberg.org/ebooks/7202.

31 *Poetika*, bl. 4.

32 P. Woodruff, "The Aim of Tragedy", s. 616.

some important texts we explore Aristotle's analysis of tragedy and its implications within the context of his overall philosophical position. We then relate the crucial points of this analysis to Nietzsche's project of building a new culture based on tragic mythos and music, a culture inspired by the model of ancient Greece. In this context, we investigate such notions as Dionysiac world-view, tragic insight, will to power, mythos, katharsis, mimesis, logos and pathos.

Key words: Aristotle, Nietzsche, tragedy, mythos, katharsis, Dionysiac world-view, tragic insight.

KAYNAKLAR

- *A Companion to Aristotle*, ed. G. Anagnostopoulos (London: Wiley-Blackwell, 2009)
- *Ecce Homo and The Anti-Christ*, trans. Thomas Wayne (New York: Algora Publishing, 2004)
- Friedrich Nietzsche, *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası Üzerine* (1874).
- Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Adrian Del Caro (Cambridge: Cambridge University Press, 2006),
- Friedrich Nietzsche, *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Kabalcı yay. 2004)
- Joe Sachs, *Aristotle: Poetics* (Newburyport: Focus Publishing, 2006),
- Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)
- Michel Haar, *The Song of the Earth: Heidegger and the Grounds of the History of Being*, trans. Reginald Lilly (Bloomington: Indiana University Press, 1993).
- *Nikomakhos Etiği*, 10. kitap, 7-8. bölümler.
- Otfied Höffe, *Aristotle*, trans. Christine Salazar (Albany: State University of New York Press, 2003)
- *The Basic Works of Aristotle*'ı (ed. R. McKeon, Random House, 1941)
- *The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. Raymond Geuss and Ronald Speirs, trans. R. Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)
- *The Portable Nietzsche, Twilight of the Idols*, ed. and trans. W. Kaufmann (New York: Penguin, 1976).