

Politika ve Tarih Arasında *Mitos*: Aristoteles ve Nietzsche

DOI: 10.26466/opus.356312

*

Sedat Doğan*

*Arř. Gör., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Kayseri/Türkiye
E-Posta: sedatdogan@erciyes.edu.tr ORCID: [0000-0002-0095-7836](https://orcid.org/0000-0002-0095-7836)

Öz

Mitos, hem Aristoteles'e hem de Nietzsche'ye göre tragedyanın özsel ya da kurucu ögesidir. Ancak ayrıntılara girildiğinde Aristoteles'in tragedya okumasının nihai anlamda genelde politika özeldetik alanındaki çalışmalarının güdümünde ilerlediği görülür. Nietzsche ise tragedya okumasını oldukça özgün tarihsel bir kavrayışla gelişirmiştir. Nietzsche'nin, tragedyanın dolayısıyla da mitosun ölümü için tayin ettiği tarihler ya da bu tarihlerde icra edilen tragedyalar, Aristoteles için şiirin doğal gelişim seyrinin zirvesini oluşturuyordu. Bu durum kaçınılmaz olarak Aristoteles ve Nietzsche'nin mitos yorumlarında, doğrudan mitos kavramına yüklenen anlamdan kaynaklanan büyük farklılıklara neden olacaktır. Bu çalışmanın amacı, bu anlam farklılığının bu iki düşünürün sırasıyla merkeze aldıkları politika ve tarih kavrayışıyla ne tip bir irtibatı olduğunu anlamaya çalışmak ve bu yorum farklılığının sonuçlarını belirlemektir.

Anahtar Kelimeler: Logos, Mitos, politika, tarih, Tragedya

Mitos Between Politics and History: Aristotle and Nietzsche on Tragedy

DOI: 10.26466/opus.356312

*

Abstract

Mythos is the founding element of tragedy, both to Aristotle and Nietzsche. However, when details are given, it is seen that Aristotle's reading of tragedy is ultimately driven by his work in politics and ethics. But Nietzsche has developed his tragedy interpretation under a very original historical understanding. The history of Nietzsche's appointment for death of tragedy and the mythos, or the tragedies performed in those days, was the peak of the natural progression of poetry for Aristotle. This will inevitably lead to great differences Aristotle's and Nietzsche's interpretations of mythos, because of their concept of mythos. The purpose of this study is to try to understand contacts between this difference of meaning and their politic and historic interpretation and explain the consequences of these differences.

Key Words : *History, Logos, Mitos, politics, Tragedy*

Giriş

Doğa filozofları görünüş-gerçeklik ayırımına dayanan bir kavrayışla doğa araştırmasına giriştiklerinde, aslında tarih-dışı bir arayış içine girmişlerdi. Çokluk ve değişme, doğrudan tarihselliğe atf yapan öğeler olmakla birlikte felsefi olmayan bir bakışa, yani sıradan insanın kavrayışına da konu olabiliyordu. Böylece felsefi araştırmanın ilk adımları, çokluğun ardındaki birlik ve değişmenin ardındaki değişmeye yönelmiştir. Tarih namına yapılan çalışmaların siyasal kronolojiden ibaret olduğu bu süreç boyunca, sofistlere kadar gerçek anlamda bir tarihsellik vurgusu olmamış ve ana akım felsefi görüşler Aristoteles'i de kapsayacak şekilde tarih-dışı bir kavrayışın ürünü olagelmıştır. Bu kavrayış biçimini aşma konusunda sofistlerden sonraki ilk ciddi imkân, Hıristiyan düşüncesinde öncelikle Yahudi teolojisinin mirası olarak gelen zaman kavrayışı ve yaratılış öyküsü, daha ileri tarihlerde ise kutsal metinlerin yorumlanması meselelerinde ortaya çıkmıştır (Hazard, 1999). Ancak teorik bir düzeyde kök salması ve bir felsefi yaklaşım biçimi olarak belirginleşmesi on sekizinci yüzyılın sonlarını bulmuştur. Dolayısıyla Aristoteles'e devreden miras, tümelci ya da tarih-dışı bir kavrayışın egemenliği altında bulunuyordu.

Aristoteles, varlık ve oluş kavgası içinden süzülüp gelmiş bir entelektüel mirasa sahip olarak, tarihsel bir biçim altında benimsememekle birlikte değişmeyi reddetmiş değildir. Peki, tarihsel olanı tarihsel olmayan bir biçim altında açıklamak için bulduğu çözüm nedir? Bunun cevabı *Metafizik*'tedir (Aristoteles, 2010, 983a27-33, 1046a35, 1048b8, 1050a21). Biçim (*eidōs*) kendisini özgül maddesinde (*hypokeimenon*) cisimleştiren bir özdür. Ve nihai amaçla (*telos*) özdeşliğinde bu biçim, olanaktan (*dynamis*) etkinliğe (*energeia*) doğru, nesnenin kendi özgül işini (*ergon*) gerçekleştirdiği doğal bir gelişimin öyküsüdür. Zorunluluğun yer aldığı doğal dünya ile koşullu zorunluluğun ya da olumsuzluğun yer aldığı kültürel dünyada öyküsel biçimin ayrıştığı nokta ise ikincisinde kapsayıcı çerçevenin politika olmasıdır. Böylece hem etik hem de sanat Aristoteles'te politik bir kavrayış altında ele alınır. Temel amacı arınma (*katharsis*) olan bir sanat türü olarak şiirin gelişim öyküsünün son durağı tragedya;¹ tragedyanın özü ise

¹ Çeşitli ve görece haklı nedenlerle Aristoteles'in tragedya yorumlarına bazı şüphelerle yaklaşılması gerektiğini belirten Latacz, onun tragedyanın tarihini bizim deyimimizle bir tarihsel biçim altında değil, bir bitkinin gelişiminin öyküsel biçimi altında verdiğini ima eder (Latacz, 2006, s. 46).

mitostur. Mitos kelimesi; filozoflar tarafından kurgu, logosa ait olanın karşıtı, öykü gibi anlamlarda kullanılmıştır (Preus, 2007, s. 177-178).

Aristotelesçi tarih-dışı kavrayış uzun yüzyıllar egemenliğini koruyan bir gelenek kurmayı bilmiştir. Felsefede bu kavrayışın İslam dünyasındaki serüveni daha erken dönemlerde sekteye uğramış, fakat Batıda gerçek anlamda bir tarih bilinci ancak Kant ve Herder'in çalışmalarıyla başlamıştır. Gerçi modern sözleşme ve doğal hukuk teorileri belirli bir tarihsel kavrayışa dayanmak zorundaydı ama oralarda tarih namına ifade edilmiş olan her şey ilerleme fikriyle karışmış olarak on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda belirlemeye başladı. Tarihin bu şekilde keşfedilmesi, on dokuzuncu yüzyıl filozofları için önemli ufuklar açmıştır. Bu ufuk, yorumsamacı geleneğin doğa bilimsel yönteme karşı uç noktalara kadar taşıdığı şu ilkeye dayanır: yaşam açıklanamaz. Çünkü insanın özsel varlığı tarihselliğinde temellenir, yani insana ne olduğunu kendi tarihi söyler ve açıktır ki bu tikel bir olgudur (Topakkaya ve Aşar, 2015, s. 58). Bunun anlamı, insan bilimleri söz konusu olduğunda değişmez ve birlikli hakikat kavrayışının bir kenara bırakılması gerektiğidir –ki Dilthey örneğinde görülebileceği gibi yaşam felsefelerinde güçlü bir şekilde dile getirilmiştir. Fakat aynı zamanda tarihin ilerleme fikriyle harmanlanmış olması belirli sınırlılıklar dayatıyordu; özellikle de insan yaşamının ilkelikten uygarlığa doğru akışı konusunda. İşte Nietzsche tarihin sınırlılıklarını budayarak, onun yaşam için yararlı hale getirilebileceği bir çerçeveyi sıkıca benimsemiş ve çalışmalarının odağına yerleştirmiştir. Tarihe adanmış fikirlerini çok sınırlı bir yerde derli toplu bir şekilde bulabiliyoruz (Nietzsche, 2015a). Ama burada bulduğumuz fikirlerin onun metateorik düzlemde icra ettiği bütün bir felsefi çalışmasını kuşattığını söylemek mümkündür (Nietzsche, 2015b). Nietzsche'nin bu tarihsel kavrayışın bir ürünü olarak belirlediği ve *Ahlakın Soykütüğü*'nde incelikli bir şekilde kullandığı soykütüğü yöntemiyle ulaşmak istediği amaç, tarihte kalıcı olanı keşfetmektir. Ona göre bu kendisini etkin istenç ile açığa çıkarır –ki konumuzla irtibatı bakımından tragedya söz konusu olduğunda bu mitosa işaret eder. Onun tragedya okuması da mitos kavramı etrafında döner; öyle ki mitosun ölümü ile tragedyanın ölümünü birbirine koşullar.

Şu halde her iki düşünüre göre mitosun tragedya ile özsel bir bağı bulunmaktadır. Fakat mitosun biri politikaya ve diğeri nihayetinde tarihe dayanan iki kavrayış arasında aynı anlam içeriğini koruması mümkün

müdür? İşte bu çalışmada cevabı aranan soru, Aristoteles ve Nietzsche'nin biri doğal, evrenselci ve nesnel, diğeri psikolojik, tikelci ve öznel bu iki kavrayış arasında aynı nesneye, yani mitosa yönelik yorumun nasıl sonuçlandığıdır. Bunun için iki bölümden oluşan makalede sırasıyla Aristoteles ve Nietzsche'nin genel tragedya okumasının betimlenmesi yoluyla onların mitos kavrayışları açığa çıkarılacak; sonuç bölümünde ise bu mitos kavrayışlarının onların politik ve tarihsel yorumları eşliğinde ne tip bir farklılık kazandığı tartışılacaktır.

Aristoteles: *Mitos* ya da *Ethos*

Aristoteles *ethos* (adet, töre, örf, karakter) dolayısıyla etik ve politikada belirli düzeyde durumsallığa olanak tanısa da iki nedenle, onda tarihselci bir kavrayışın bulunduğunu öne sürmemiz engellenir. Birincisi etikte hem tikel eylemler hem de eylemlerin genel bir bilimi anlamında tümelin denkleme dâhil edilmesi, ikincisi ise *polis*in onun gözünde insan doğasından kaynaklanan evrensel bir kompozisyona dâhil olmasıdır. Öyle ki onun kavrayışında şiir, tümel olanla ilgilisi bakımından bilim olmak payesini tarihten çok daha güçlü biçimde hak etmektedir. Doğadan farklı olarak insan dünyasındaki değişme ve hareketlilik, politika dolayısıyla etik, poetika ve retorik alanlarının konusu haline getirilmiştir. Artık etik, Sokratesçi bir entelektüalizmin izlerini taşımaz, kişisel biyografinin de denkleme dâhil edildiği bir durumsallık içinde erdemliliğin koşullarını yeniden araştırır. Retorik ise yalnızca sofistlere alternatif bir hitabet sanatının betimlenmesi değildir, retorüğün temelindeki iknanın dayanak koşullarından biri (*pathos* ve *logos* arasında) *ethos*tur (Aristoteles, 2006). Bu ise karakter özelliklerinin ve dinleyicinin onayının devreye sokulması anlamını taşır. Ve poetika; seyircinin (yurttaşların) arınması göreviyle donatılmış olan şiirin doğal ereksel gelişim öyküsünün anlatıldığı bir disiplin olarak kurulur.

Aristoteles tragedya ile ilgili görüşlerini derli toplu bir biçimde *Poetika*'da ortaya koyar. Araçları, nesnelere ve şekilleri bakımından birbirinden ayrılan sanat türlerinin Platoncu bir kavrayışla büyük ölçüde taklide dayandığı argümanı ile açılan eserin ana konusu şiir sanatıdır (Aristoteles, 2013, 1447a). Sanat, köklerini insan doğasının niteliklerinden ikisi olan taklit ve taklit eserlerinden hoşlanma öğelerinde bulur (Aristoteles, 2013,

1448b4-7). Bunlardan ilki aslında teleolojik gelişim öyküsüyle birlikte düşünülendiğinde bize sanatın çıplak taklit arzusunun nihai formu olduğunu söyler (Aristoteles, 2013, 1449a7-16). Yani insanda doğuştan gelen bir eğitim olan taklidin, *telosu* sanatsal taklit olmaktadır. İkincisi ise aslında olgusal olana ilişkin bir tür öğrenme olduğundan, çünkü sanat eseri taklit ettiği olgu hakkında bir bilgi formu sayılır, Aristoteles'in *Metafizik*'te sözünü ettiği bilgiden haz alma konusuna döner ve bunun filozoflara özgü olmadığı açıktır. Yani sanat her iki kökü de insan doğasına yaslanmaktadır.

Böylece insan doğasının birliğine karşın karakter, tekil yaşamsal öğeleri de içerdiğinden sanat eseri ile sanatçı arasında zorunlu bir ilişkiden söz edilebilir. Aristoteles poetika ile etik arasında kurduğu ilişkiyi sağlama alma konusunda öylesine kararlıdır ki sanatçılara soylu veya bayağı karakterleri taklit etmeleri bakımından soyluluk veya bayağılık atfedecek cesareti gösterir (Aristoteles, 2013, 1448b24-32). *Poetika*'da sanatın topluluk için var olduğunu gösteren pek çok işaretten biri de tragedyanın öğelerinin ve koşullarının seyirci odaklı belirlenmesidir (Aristoteles, 2013, 1451a10). En gelişkin şiir türü olan tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli uzunlukta olan bir eylemin taklididir (Aristoteles, 2013, 1449b24-25). Tragedyanın altı öğesi öykü (*mythos*), karakter (*ethos*), düşünceler (*dianoia*), dil (*leksis*), müzik (*melos*) ve dekorasyondur (*opsis*) (Aristoteles, 2013, 1450a9-10). Aristoteles'e göre tragedyanın özü öyküdür; tragedya ve öykü "bir eylemin taklidi" olma tanımında özdeştir (Aristoteles, 2013, 1449b37-1450a4). Öykünün aynı zamanda olayların kurgusu olarak betimlenmesi, onun karakterlerin eylemleri yoluyla gerçekleşen olayların bir sonuca yönelik sentezi olduğunu söyler. Aristoteles'in ilgili pasajlarda dekorasyon, dil ve müziğin önceliğine ilişkin uyarısı, yanlış anlaşılmalıdır; çünkü Aristoteles'in bütün felsefesinde önce olan her zaman nihai olan (amaç) için bir gerek koşul durumundadır. Son amaç, diğer amaçlar arasında en önemli olandır (Aristoteles, 2013, 1450a21). Yani altı öğenin yukarıdaki sıralaması önem sıralamasıdır, icra için gereken öncelik sırası ise tam tersidir.

Öykü basit ya da karmaşık olabilir; karmaşık olan öykülerde talih dönüştü, tanıma ve acı veren eylem başat öğeler olarak devreye girer. Buna göre öykü içerisinde önceki olaylardan olabilirlik ve zorunluluk yasala-

rına uygun olarak olayların tam tersi bir akışa geçişi talih dönüşüdür. Böylece dostluk ilişkilerini baştan aşağı sarsan bir tanıma olayı gerçekleşerek, karakterin yeni bir kompozisyonun ortasında kalmasına neden olur. Mesela Oidipus'un babası sandığı Polybos'un ölüm haberini alması olayında habercinin ona gerçek ailesinin kimliğini açıklaması, olayların akışı değiştiğinden talih dönüşü, aile bağlarının yeniden kurulması anlamında ise tanımadır. Acı veren eylem ise yine *Kral Oidipus*'ta mesela öldürme eyleminde olduğu gibi korkunç eyleme maruz kalan kişinin (Oidipus'un babası Laios) eylemin faili (Oidipus) tarafından eylemden sonra tanınması şeklindedir. Fakat korkunç eylemi korkunç yapan eylemin kendisi değil, kompozisyonudur: mesela *Antigone*'de Haimon'un, nişanlısı Antigone'nin intikamı için giriştiği başarısız öldürme eylemi Aristoteles için trajik değildir (Aristoteles, 2013, 1453b40-1454a3). Çünkü dost ve düşmanın apaçık olduğu bu kompozisyon korku ve acıyı değil, nefreti doğurur. Böylece tragedyaya Aristoteles'in yüklediği görevin, yani arınmanın ortaya çıkmasının koşulları bu üç öge tarafından en gelişkin biçimde sağlanmış olur. Tragedyanın temel amacı ya da işlevi acıma ve korku duyguları uyandırarak ruhun tutkularından arındırmasını (*katharsis*) sağlamaktır (Aristoteles, 2013, 1449b29-31). Tragedya yazarı erdemli insanların mutluktan felakete düştüğü bir öyküyle sahneye çıktığında, insanlarda acıma ve korku yerine öfke duyguları belirir ve tragedya işlevini icra edememiş olur. Benzer şekilde kötü bir karakterin mutluluğa ulaşması trajik olmadığı gibi aynı karakterin felakete uğraması da tatmin sağlayan bir şeydir. Tragedyanın ayırt edici özelliği, seyircinin kendisiyle benzerlik kurması beklenen ve hak etmediği halde felakete uğrayan bir karakterin trajik hatasına (*hamartia*) dayanan bir öykü kurgulamasıdır. Böylece başına gelen sonu hiç de hak etmeyen karakter dolayısıyla acıma ve korku karşısında bir arınma imkânı açılacaktır.

Taklit daima bir eylemin taklididir ve failer ahlaki bakımdan iyi ve kötü arasında salınım gösterdiğine göre sanat, örneğin tragedyada iyi karaktere ve komedyada kötü karaktere ait ahlaklılığın taklidi olarak ele alınabilir (Aristoteles, 2013, 1448a1-5). Böylece *katharsis* kavramının poetika ile etiğin ilişkisini kuran anahtar kavram olması anlaşılmaktadır. *Katharsis*, trajediye Aristoteles'in biçtiği amaç olduğuna göre trajik karakterin seyircinin arınmasına katkı sağlaması beklenir. Toplumsal alanda insanların

birbirini gözlemlediği ve eylemleri hakkında yargılarda bulunduğunu olgusunun kaçınılmazlığını hatırlayalım. Bu yargılar, verili toplumsal rol ölçütünden hareketle failin sorumluluğuna atf yapan ve övgü ya da yergi ile sonuçlanan önermeler olacaktır. Seyircinin trajik karaktere yönelik yargılarının konumu toplumsal alanda gerçekleşenin bir taklidinden ibaret görülebilir. Her iki durumda da seyirci, karaktere ilişkin yargılarını kişisel arınmasında araçsallaştırır.

Peki, ortalamadan iyi ve tutarlı bir yapıya sahip olduğu belirlenen trajik karakterin tercihe dayalı yargısının *hamartia* olarak belirlenmesinin nedeni nedir? Aristoteles'in cevabı *hybrist*: Aristoteles bununla sanki bir tür karakter kusurundan söz eder gibidir –ki Ross'un yorumu, biyolojik bir modellemeyle, bu hastalığın ya da kusurun bünyeden atılmasının arınmanın kendisi olduğudur (Ross, 2011, s. 437). Dolayısıyla Aristoteles her ne kadar kahramanın karşısına olayları trajediyle sonuçlanacak şekilde çıkararak kader ögesinin hakkını teslim etse de çözümün tanrı veya kader eliyle gelmesini tragedyanın kusuru saymıştır. “Öykünün çözümünün karakterlerden kendiliğinden doğması gerekir” (Aristoteles, Poetika, 1454b1). Trajik karakteri trajik hale getiren şey, pozitif bir suç ya da daha baştan kötü bir karakter olması değildir, yalnızca karakterinde yer ettiğinden bile habersiz olduğu bir kusurdur. Fakat bu kusurun etkinleşmesi, kaderin karakterin önüne gelip bıraktığı bir duruma dayanır; yani trajik hata ya da yargı hatası, bir tür zorunda kalma durumunun eseridir. Her etkileşim, belirli topluluk pratiğiyle irtibatı nedeniyle topluluktaki rollerle iç içe geçmiştir ve bir toplumsal rol hiçbir zaman uzlaşmazlık üzerine inşa edilemez. Böylece trajik karakterin eylemi, tercih aşamasında bu kusurun etkilemesiyle trajedi ile sonuçlanır; fakat iyi bir karakter olarak bu sonucu hak etmediğinden acıma ve korku duyguları uyanır. Çünkü Aristoteles'in tragedya için en elverişli karakter tipi, tam da tragedya izleyicisinin kendisiyle özdeşlik kurabileceği özelliklerde olmalıdır; bu, sanatın politik amacıdır.

Öykü karakter çekişmesinde Aristoteles'e yöneltilen bazı eleştiriler, karakter olmaksızın öykünün mekanik hareketlerin bir sıra-düzenine dönüşeceği yolunda gelişir. Ross bu eleştiriler karşısında Aristoteles'in olanak etkinlik ayırımına dayanan ilginç bir yoruma sahiptir: öykü, etkinlik halinde karakterdir (Ross, 2011, s. 442). Bir öykü formu altında, yani eylem

ya da etkinlik halinde olmayan bir karakter ancak yalın yani olanak halinde karakterdir. Bir ahlaki amaç, karakter açık olduğu ölçüde açıktır ve bir karakter de *eylem-halinde-karakter* olarak açık olabilir. Sonuçta nasıl bir yoruma sahip olursak olalım, Aristoteles'in sanki örtük bir kavga halindeymiş gibi öykünün karaktere önceliğine ilişkin savunusu karşımızda dikilmektedir. Aristoteles uzunca bir pasaj boyunca öykü ve karakter öğeleri arasındaki farazi rekabette öykünün savunusunu üstlenir (Aristoteles, 2013, 1450a). Tragedya kişilerin taklidi değildir, onların tamamlanmış eylemlerinin, mutluluk ya da felaket dolu bir yaşamın taklididir. Karakter ögesi ikinci derecede en önemli öge olabilir, ama bu payeyi de eylemin kendisi üzerinden gösterileceği gerek koşul olarak hak eder. Yani bir karakterde cisimleşmemiş bir öykü tragedyanın temelidir, karakterin tragedya hizmetini öyküyü cisimleştirmesinden ibarettir. Nihai form her zaman en önemli öğedir ve yaşamın nihai form eylem, tragedyanın ise bu eylemin taklidi, yani öyküdür.

Karakterin ön koşulunu "arzu sahibi olmak" biçiminde belirlemesine rağmen, Aristoteles karakter türleri arasında gittiği ayrımında iyi karakteri iradesiyle değil, basiretiyle öne çıkarır. İyi karakteri tragedya konu yapan şeyin onun düştüğü trajik hata olduğu düşüncesi, aslında irade ve sorumluluk fikrine yabancı değildir. Çünkü son dönem tragedyalar Yunan toplumunun değişen yapısı ve değerlerin başkalaşmasına tanıklık etmekle kalmaz, dönüşüme yön vermeye niyet eder. Örneğin Antigone'nin Kreon'un buyruğu ile Hades'in buyruğu arasında kalması durumunda, Sophokles'in niyeti seyirciye ahlaki ve politik yasaların çelişkisini, kendi iradesi ve yargı gücüne dayanarak bir tercihte bulunmanın değerini ve tabii trajik sonuçlarını göstermektir. Sophokles, bizi iki bağdaşmaz onurlu tavır tasarımıyla, birbirine rakip iki davranış standardı ile yüz yüze bırakır ve olayın çözümüne tanrıları karıştırmaz (MacIntyre, 2001, s. 200). Çünkü kendisini Kreon'dan çok Antigone'ye yakın hisseden Sophokles'in mesajı, siyasal otoriteye karşı ahlaki savunmak değil, çelişkilerle dolu bir düzene işaret etmek, belki de eleştirel bir yurttaş tipinin gerekliliğini ortaya koymaktır. Sofistler çağı, yani Sokrates'in ölümle cezalandırıldığı süreç, çalkantılı bir etik ve politik durum içinde *polis*in hem fiziksel hem de normatif açıdan yeniden yapılandırıldığı bir dönemdi (Mumford, 2013, s. 203). Bu dönemde yeniden yapılanma çelişki ve eleştiri kavramlarının ağır psikolojik baskısı altında gerçekleşmekte ve en yüksek biçimde sanatta –

özellikle Sophokles trajedilerinde- cisimleşmekteydi (MacIntyre, 2011, s. 199). Aristoteles aslında Sophokles'in normatif bir karakter anlatısı geliştirmek istediğinin farkındadır: Sophokles –Euripides'in aksine- insanları olması gerektiği gibi betimliyor (Aristoteles, 2013, 1460b36). Oysa Aristoteles'in niyeti, etik ile politikayı birleştirmek, topluluğun kanaatleriyle girdiği diyalektik ilişkinin sonunda erdemlerin hiyerarşik bir modeline erişmek ve tutarlı bir karakter anlatısı geliştirmektir.

Böylece Aristoteles için tragedyanın özü öykü olup, diğer öğeler onun belirlediği sırayla karakter, düşünce, dil, müzik ve dekorasyon şeklinde tragedyanın zenginleştirici bileşenleridir. Taklidin nesnelere oluşturduğu karakter ve (ona ait) düşünceler tragedyanın temeli olan öykü öğesinin organik bileşenleri gibi durmaktadır. Fakat Aristoteles dil ve müziği taklit araçları, dekorasyonu ise taklidin şekli olarak belirler. Bunun anlamı şudur: tragedya uzlaşmaz bir devinim içindeki salınıp duran bir karakterin düşünümüllüğü içeren eyleminin öyküsüdür. Aristoteles sanki şunu söyler gibidir; diğer öğeler olmadan da bu öğelerle tragedya özelliğinden bir şey yitirmez. Öykünün öyle bir örgüsü olmalıdır ki, *-Kral Oidipus'*ta olduğu gibi- sahnede oynananlar görülmeyip, sadece duyulsa bile korku ve acıma duyguları uyandırabilmelidir (Aristoteles, 2013, 1453b4).² Fakat dil ve müzik bu çalkantılı ruh halinin, eylemin gelişim çizgisine uygun biçimde ona canlılık veren öğeler gibidir. Müziğin dekorasyondan daha önemli olmasının nedeni ise bu ikincisinin tragedyanın özelliğinden olmak bir yana ona ilişkin bir payeye bile sahip olmaması, yönetmenlik meziyetinin bir yansıması olmasıdır. Birazdan göreceğimiz gibi bu kavrayış biçimi tragedyayı müziğin ruhundan taşan bir şey olarak kavrayan Nietzsche için kabul edilemez bir yanılsamadan ibarettir. Bu yanılsamanın kökleri ise tam da Nietzsche'nin onaylayacağı şeyin, uzlaşmaz bir ruhsal devinimin, arınma (*katharsis*) talebiyle sakın bir limana (*logos*) demir atması ve çelişkilerinden kurtularak durulması kavrayışına dayanır. Aristoteles

² Bu alıntı tek başına bile arınmanın konusunun tragedya kahramanı mı yoksa seyirci mi olduğu konusunda ikincil literatürdeki tartışmaya da son verir niteliktedir. Acıma ve korku duyguları, arınmanın koşulları olarak oyunu izlemediği halde sadece dinleyen kişide ortaya çıkmaktadır. Bu kavrayışın politik zemini herhalde yeterince açıktır. Gerçi Ross korkunun kahraman için duyulduğunu ve Aristoteles'in bunu *Poetika*'nın 1453a5 pasajında ifade ettiğini söylemektedir. Fakat işaret ettiği satırlarda aynen şöyle yazar: "Acıma duygusu hak etmediği halde acıya uğrayan insana karşı yönelir. Acı çekenle aramızdaki benzerlik beraberinde korkuyu getirir".

teles tam da yaşanması olası olan her trajedinin gerçek topluluğun bünyesinden silinip atılması için kurgudaki trajediye onay vermek zorunda kalır. Aristoteles tragedyadaki acı ve korku öğelerinin baskın olması konusundaki eleştirilere karşı argümanlar geliştirirken “trajik” örnekleri öylesine somutlaştırır ve trajik dozu azalan öyküleri öylesine küçümser ki insan sadist eğilimleri bulunan bir yazarı okuyor hissine kapılır (Aristoteles, 2013, 1453b). Diğer bir deyişle Sophokles’in bilinçli biçimde büyük bir dramtizasyon tekniğiyle sahneye aktardığı çelişkiyi, görmezden gelmek yerine “yapısöküm”e uğratar. Aristoteles için *mitos* artık mitolojik öykü, tragedya da bunları konu alan bir şiir türü değildir; tersine gelişkin tragedyanın özü olan *mitos* tamamen ahlaki, dolayısıyla da insani bir alanda trajik bir eylemin taklididir. Trajik etki bakımından Aristoteles’in büyük örneği, bazı kusurlarına rağmen Sokrates’in yoldaşı Euripides’tir; Sophokles’in *Kral Oidipus*’u ise onun model tragedyasıdır.

Nietzsche: *Mitos* ya da *Logos*

Tarih veya zaman, zorunlu olarak önce ve sonra kategorilerine, yani fenomenlerin ya da olguların art arda dizilişindeki bir sıra düzene ihtiyaç duyar gibidir. Kant bu nedenle, aritmetiksel bir modellemeyle zamanı bilişsel yetimizin saf bir görüşü olarak belirlemiş ve ona verilere önce ve sonra biçiminde bir sıradüzen verme işlevi yüklemiştir (Kant, 2000, s. 32). Fakat Nietzsche açısından yaşam, dün ve yarın arasında düz bir hat boyunca gelişen bir şey değildir; hayvanlardan farklı olarak sahip olduğumuz yetiler olumsal olarak tarihin bu biçimini yapmamızla sonuçlanmıştır (Nietzsche, 2015a, s. 5 vd.). Oysa yaşam etkin istencin kendini gerçekleştirmesinden ibaret olarak alındığında, yalnızca çeşitlilik içindeki bir benzerlik ya da çokluk içindeki bir birlikten ibarettir. Antik Yunan’da yaşamın bu “diyalektik” yanı kent düzeninde ve ona ait bütün öğelere yansımıştır. Bu düzen antik Yunan’da yedinci ve altıncı yüz yıllarda felsefi düşüncelerde tam bir tragedya havasında temsil buldu: bu felsefe, karşıtların dizgin tanımayan birliğinden, sınırlamalardan ve taşkınlıklardan, Apolloncu disiplin ve Dionysosçu esriklikten, rasyonel akıl ve kör sezgiden, göğe doğru uçuşlar ve çamura saplanmalardan oluşan bir fikirler yumağıydı (Mumford, 2013). Şu halde tarihin ödevi ancak yaşam için yararı ölçüsünde belirginleştirilebilir, yani etkin istencin kendini gerçekleştirmesinin

anlatısı olarak. Böylece insan türünün özgül yetileri sayesinde açığa çıkması mümkün olan dünün anlamı, bugün için yararında gizlidir ve açıktır ki bunun ön koşulu da tarih-dışı bir öğeyi kabul etmektir.³

Nietzsche bu temel kavrayışa dayanarak üç tip tarih çalışmasını ayırarak bunların ayrıntılı bir betimlemesini yapar: anıtsal tarih, antik tarih ve eleştirel tarih (Nietzsche, 2015a, s. 15 vd.). Anıtsal tarih, etkin istencin büyük zaferlerinin bir anlatısı dolayısıyla bugün için teselli ve cesaret kaynağıdır; bu istencin gerçekleştirilmesinin, yani oluşun mümkün kılıcı öğelerini bünyesinde taşır. Anıtsal tiplerin ya da olayların anlatısı olan bu tarih, yapısal olarak çarpıtılmaya çok müsaittir: Apolloncu olan karşısında yanlış benzeşimler veya aşırı-yorumlarla Dionysosçu olan öğenin abartılmasıyla sonuçlandığında bu tarihin için yararı ortadan kalkar. Antik tarih, geçmişin dindarca bir anlatısı eşliğinde bugünün insanını köklerine bağlar ve kültürel kriz zamanlarında boşluğa düştüğünde ona bir tutamak sağlar. Oluşun değil, oluşmuş olanın bir anlatısı olduğundan dolayı bir risk taşısa bile bugünün insanını geçmişe mahkûm etmediği sürece bu tarih biçimi de yaşam için yararlı kılınabilir. Eleştirel tarih ise Nietzsche açısından apayrı bir öneme sahiptir. Nietzsche bugünü, geçmişteki seçeneklerin olumsal bir kombinasyonunun sonucu olarak görür. Şu halde bugün kelimenin hiçbir anlamında bir zorunluluğun ürünü değildir. İşte eleştirel tarihin yararı bugünün insanına, “tarih başka türlü de gerçekleşebilirdi” varsayımı altında geçmişin yargılanması imkânını verir. Şu halde, bu üç tarih tipinin buluşması ise gelecek yaşamın kurulması için ya da üst insanın doğuşu için bugünün insanının ödevidir. Nietzsche’nin felsefi çalışmaları özellikle de metateorik analiz düzeyinde ele alınabilecek olan *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe, Tragedyanın Doğuşu* ve *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* gibi çalışmalar bu tarih kavrayışıyla birlikte yorumlanabilir. Örneğin Yunanlıların trajik çağının filozoflarını; “her zaman sevmemiz ve saymamız gereken... büyük insana ışık tutmak” ödevinin icrası için o karakterleri yeniden kazanmak ve yaratmak için bir başlangıç olarak ele alır (Nietzsche, 2015b, s. 44-45).

³ Nietzsche ne ilk yazılarında ne de Dionysosçu dozun görece arttırıldığı sonraki yazılarında Apolloncu olana karşı bir tutum belirlemiştir. Tragedya ve felsefe tarihi okumalarında bu iki tanrısal öğenin birlikteliğine vurgu yapmaktan geri durmaz; aksine ikisinin bitmek bilmez savaşında uzlaşmanın sağlandığı durumlara aykırı her durumu bir ölçüde olumsuzca betimler (Nietzsche, 2014, s. 24-25).

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda daha ilk pasajda Aristotelesçi tragedyaya kavrayışının olabilecek en karşı kutbuna yerleşir: sanat, iki sanat tanrısına atıfla Apolloncu ve Dionysosçu olanın uzlaşmaz çelişkinin birlikteliğinden doğar (Nietzsche, 2014, s. 17). Apolloncu öge; "ışığın", sınırın, genelde devinimden arınmış uyumlu görünüşün, oluşa karşı dinginliğin, karmaşaya karşı ölçülü bir düzenin, doğaya yabancılaşmanın ve bireysel kurtuluşun temsili olmakla sanatta da bunalıma karşı güzelliğin düş dünyasının görsel temsilidir. Dionysosçu öge ise genelde "karanlığın", sonsuzluğun, oluşun varoluşsal koşulu olan kaos ve yıkımın, ölçülü simgesel bir müzik yerine doğaçlama gelişen dinginsiz ritmin, doğayla birleşmenin ve bireyin gerçekliğin içinde mistik eriyişinin temsili olmakla sanatta da bunalıma karşı gerçekliğin görsel olmayan mistik deneyiminin temsilidir. Nietzsche Batı metafiziğinin "Dionysosçu olmayan"⁴ lehine gelişimi nedeniyle bu öğelere fazlaca vurgu yapmış olsa da iki öge birbirine tercih edilemez. Öyle ki Euripides'in yaptığı gibi, şair Dionysosçu olanı terk ettiğinde Apollon da şairi terk edecektir. Bunun sonucu ise Euripides'te zirveye çıkan ve Aristoteles'i de etkisi altına almış olan yeni biçimdir: sıradan insanın ya da ortalama yurttaşın sahneyi ele geçirmesi. Aristoteles'in şiir türlerini kötü, iyi ve orta karakterleri taklit bakımından ayırması ve gelişkin tragedyaya ortalama insanın eyleminin taklidini görev olarak vermesi burada anlamını bulur.

Oysa Nietzsche'ye göre Aiskhylos ve Sophokles'in kahramanları soylu ve bilge insanlardı: Prometheus etkinliğin ve Oidipus edilgenliğin muzaffer bilgesi. Oidipus; bilgeliğine rağmen yanılğı ve felakete yazgılı olan bu kahraman, çektiği acıların kefareti olarak ölümünden sonra bile büyüğü bir uğurlu güce sahip soylu bir karakterdir (Nietzsche, 2014, s. 57). Oidipus, hiç de ortalama bir yurttaş değildir, onun şiirdeki öyküsü de asla sıradan insanın günlük yaşamından bir parça değildir. Nietzsche'ye göre Sophokles'in bilge karakterleri yanılğıya ve sefalete düşmeye yazgılı olsa

⁴ Nietzsche; özgün biçimde işlevselleştirdiği Apollon ve Dionysos karşıtlığını, Sokratik kültüre karşı olan yönelimi ile birleştiren Apolloncu olanın iki bin yıl süren zaferinden söz ediyor gibi anlaşıyor. Oysa açık biçimde tragedyanın bu iki öğenin bağdaşmaz birlikteliğinin sonucu olduğunu belirten Nietzsche, sanki Dionysosçu olana karşı olan Apolloncu öge dışında "Dionysosçu olmayan" bir öğeden söz ediyor. Nietzsche'nin ilgili pasajlarda neden Apolloncu olandan değil de Dionysosçu olmayandan söz ettiği sorusunun cevabı raslantıya bırakılamaz. Bu öge mantıksal olarak Apolloncu olanı da kapsamakla birlikte onunla özdeş değil gibi durmaktadır. Dolayısıyla Sokratik kültürün Apolloncu olanın zaferi olarak yorumlanması, gözden geçirilmelidir.

da bu karakterlerin eylemi, ahlak dünyasının kendisini bile yerle bir ederek, yıkılmış eski dünyanın harabeleri üzerinde yeni bir dünyayı kuracak güçtedir (Nietzsche, 2014, s. 57). Peki, Sophokles karakterlerinin gücü nereden geliyor? Özellikle Antigone bu sorunun cevabı için en uygun örnektir. Uzlaşmaz karakteriyle Antigone; yasanın, iyinin, normatif olanın eş-doğruluğa sahip olarak hüküm sürdüğü toplumun çelişkileri karşısında gücünü eleştiriden almaktadır. Sophokles karakterleri bize çelişki içindeki yasa sorununu anlatmaya çalışırlar ve Platon'un görmezden geldiği ya da Aristoteles'in *hybris* veya *hamartia* kavramları aracılığıyla üstü kapalı olarak trajik karaktere kusur atfederek aslında çözmeden bıraktığı şey, çelişkinin kendisidir.

Nietzsche'ye göre tragedyanın özü *mitostur*, öyle ki Sokratik bilgeliğin sarhoşu olarak Euripides birini öldürmekle ikisinin katili olmuştur. Ve *mitos*, tam da Aristoteles'in tragedyayı zenginleştirici bir öğeye indirgemiş olduğu müziğin tininden doğmuştur. Fakat bu, Apolloncu olan; yani simgesel, düzenli ve ölçülü bir müzik değildir. Sesin sarsıcı gücü, melodinin bütünlüklü akışı ve armoninin düpedüz eşsiz dünyasının temsil ettiği Dionysosçu müziktir (Nietzsche, 2014, s. 25). Bu müzikte ilkinden farklı olarak simgesellik insanın, bütün sınırlarının ötesine geçmesini gerektirir; jestler, mimikler ve sözcükler bu düzeyde kifayetsiz kalır. Nietzsche'ye göre Dionysosçu müzik, bireysel olanı ait olduğu doğanın içinde eriten bir dans dilidir. Öyle ki müziğin tininden kendisini kaybetmiş beden, dilleni tanrısal bir öyküyü dillendirmeye başlar; işte bu *mitostur*. Fakat bu, şehvet ve vahşetle karışmış olan ve Yunan dünyası dışında gelişmiş olan Dionysos şenliklerinin tragedyanın doğuş öyküsüyle ilgisi yoktur (Nietzsche, 2014). Apolloncu olanın düş dünyasına bile sınır çeken bilgeliğinde şenlik, Yunan dünyasında bu iki uzlaşmaz tanrısalığın barış sözleşmesinden türer. Nietzsche Yunanlıların felsefi mirasını da tragedyaya ilişkin bu temellendirmeye dayanarak yorumlar. Her iki durumda da, yani felsefe ve sanatta, trajik olanın sonu Sokrates tarafından hazırlanmış görünür. Peki, tragedya bakımından bu nasıl mümkün olmuştur?

Aiskhylos ve Sophokles ile birlikte Euripides, Nietzsche'ye göre trajedinin ölüm fermanını imzalayan kişilerdir. Tabi ki aralarında biri farklıdır: Euripides! Onun gün gibi açık bir biçimde karşımıza çıkan eğilimi; Dionysosçu unsuru tragedyadan çıkarıp atmak ve tragedyayı yeni bir biçimde

Dionysosçu olmayan sanat, töre ve dünya görüşü üzerine kurmaktır (Nietzsche, 2014, s. 74-5). Nietzsche'ye göre Euripides Dionysosçu olana karşı Apolloncu bir sanat kurmayı da başaramamıştır. Euripides'te karşıtlık Dionysos ile Sokrates arasındadır artık. Euripides, Dionysos ile mücadeleyi kazanmanın imkânsızlığını anlayıp da gardı düştüğünde, aslında zaten ölüm döşeginde olan *mitosun* başka bir "tanrı" tarafından alt edildiğini görmüştür: Sokrates. Euripides'te güzelliğin ölçütü Sokratik *akla uygunluk* kavrayışına dayanır; oysa Apolloncu olanın karakteristiği kaba bir akla uygunluktan ibaret değildir (Nietzsche, 2014, s. 77). Aiskhylos'un *Prometheus*'u *mitosun* tanrı-karşıtı bir bilgelik kavrayışıyla yeniden yorumlanması olsa da Apolloncu ve Dionysosçu öğeler Prometheus'un karakterinde ikili bir doğada temsil edilir (Nietzsche, 2014, s. 63). Ve Sophokles; Dionysos-karşıtlığının aldığı yeni biçimde, Sokratesçi naif iyimserliğin (bilgi, erdem ve mutluluk denklemi) etkisiyle karakteri, müzik, koro ve öykü karşısında öne çıkarmış olsa da onun tragedyası hala Apolloncu olanın ve böylece zorunlu olarak Dionysosçu olanın maskelenmiş bile olsa bir temsilini içerir (Nietzsche, 2014, s. 56, 87, 105). Yani Nietzsche'de Sokrates sonrasında şairler, artık aynı zamanda birer düşünürdür. Bu iki kimliğin iç içe geçişiminin ürünü olan tragedya, Dionysosçu olanı terk etmekle Apolloncu olanı da zamanla kaybederek kuramsal olanın denetimi altına girmiştir -ki Aristoteles'in şiire olan ilgisinin tümüyle kuramsal olduğunu görmek Nietzsche'nin yorumu açısından önemli bir belirlemedir.

Euripides ile kıyaslandığında Sophokles büyük bir övgüyü hak etse bile Nietzsche'ye göre bu büyük şairde de *mitosa* karşı bir yönelim ve Dionysosçu olmayanın etkinliği göze çarpar. Başat öge karakterdir (*ethos*), müzik ve koro ise yalnızca onun eylemlerindeki ruhsal havayı yakalamaya çalışan öğeler. Burada Apolloncu olan ise akılcı bir öge değil, oluşun canlı devinimi karşısında her şeyin ayrımlanmış ince bir biçim altında ele alınmasıdır. Sophokles tragedyasında karakteri canlandırmanın ve psikolojik inceliğin üstünlüğü ele geçirilmesine bakılırsa, *mitosa* karşı Dionysosçu olmayan bir tinin gücünün etkinliğini görülür (Nietzsche, 2014, s. 105). Karakter ölümünden sonra bile büyüsü devam edecek olan sonsuzluğa bir açılımla değil, sanatsal maharetler yoluyla betimlenmiş eylemlerinde açığa çıkmaktadır. Öyle ki seyirci artık mitosu değil, güçlü doğa hakikatini ve sanatçının taklit gücünü duyumsar; burada görünüşün genel olana

karşı zaferini, anatomik maketten duyulan hazzı ve bilimsel olanın sanatı denetim altına alacağı kuramsal bir dünyanın haberini algılarız.

Sonuç

Nietzsche'nin Sokrates sonrası geleneğin bütün türevleriyle Yunanlıların trajik çağından kopuşun cisimleşmesi olduğu yorumu, önemli bir kayıt düşmek koşuluyla kabul edilebilir. Öncelikle bu doğruluğun işaret ettiği olguyu, düşünce tarihi bakımından olumlu ya da olumsuz biçiminde nitelenmek bu çalışmanın konusu dışındadır. Fakat Nietzsche ve genel olarak Batı metafiziğinin yapısökümcü eleştirileri, logos-merkezlilik söylemi bakımından haklı gözükmektedir. Düşülmesi gereken kayıt ise şudur: logos-merkezli düşünce tipinin sistematik bir bilimsel ifadesini vermiş olan Aristoteles, *mitosun* kendisini de politik bir kavrayış çerçevesinde dönüştürerek alımlamıştır. Fakat bunu politika dolayımıyla gerçekleştirmiş olmasına rağmen onun bu operasyonuna modern anlamda "ideolojik" denilemez. Çünkü Aristoteles'in politik sistemi bir yandan kendisinin metafizik biyolojisinden doğan doğalcı bir çerçeveye, bir yandan da etik dolayımıyla -onun evrensellik atfettiği- geleneksel bir çerçeveye dayanmaktadır. *Logos* ile *ethos* arasında diyalogik bir ilişkiye dayanan bu kavrayış biçiminde eksik olan tarihsel perspektif ise Nietzsche'ye düşünce tarihinin deşifre edilmesi yönünde güçlü bir araç sağlamıştır. Gerek Yunanlıların trajik çağındaki felsefeden bütün türevleriyle Sokratik felsefeye geçiş konusunda gerekse tragedyanın ve *mitosun* ölümü konusunda Nietzsche ne Dionysosçu olandan Apolloncu olanın egemenliğine bir geçişten ne de logosun mitosu yok etmesinden söz etmektedir. Onun yakındığı şey, Apolloncu olandan daha geniş ve farklı bir bağlamda, Dionysosçu olmayan yeni bir tinin egemenliğidir ki bunun kaynağı Sokratik *daimon*dur. *Mitos* ile ilgili argümanının özü ise *logosun* onu yok etmesi değil, egemenliği altına alarak yalnızca şekli bir benzerlik içinde taklit etmesinden ibarettir.

Sonuç olarak Nietzsche'nin tragedyaya okuması; Aristoteles'in evrenselci politik kavrayışı nedeniyle araçsallaştırılmış bir biçimde karşımıza çıkarıldığı mitos anlayışının tarihselliğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Aristoteles özellikle de karakter vurgusunun artmasına karşı mitosun merkezi konumunu doğalcı bir okumayla garanti altına alarak katharsis işlevini inşa etmeye çalışıyordu. Oysa karakter vurgusuna karşı

benzer şekilde cephe almış olmasına rağmen, Nietzsche tam da Aristoteles'te de devam eden evrenselci atıfların altında yok edilmeye yüz tutan etkin istenci vurgulamak adına, Dionysos ile bağı çerçevesinde mitosun anlam çerçevesini göstermeye çalışmaktadır. Ancak onun da tragedya okumasında okuyucunun önüne bir ideal koyduğu ve bunu da yalnızca sanat alanını değil, etiği de kapsayacak şekilde bütün pozitif felsefesinin kurucu ögesi haline getirdiği gözden kaçırılmamalıdır.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2006). *Retorik* (çev. M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2010). *Metafizik* (çev. A. Arslan). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Aristoteles. (2013). *Poetika* (çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Hazard, P. (1999). *Batı düşüncesindeki büyük değişme* (çev. E. Güngör). Ankara: Ötüken Yayınları.
- Kant, I. (2000). *Prolegomena* (çev. İ. Kuçuradi ve Y. Örnek). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Latacz, J. (2006). *Antik Yunan tragediyaları* (çev. Y. Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- MacIntyre, A. (2011). *Erdem peşinde* (çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mumford, L. (2013). *Tarih boyunca kent* (çev. G. Koca ve T. Tosun). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015a). *Tarihin yaşam için yararı ve sakıncası* (çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Tragedyanın doğuşu* (çev. İ. Z. Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015b). *Yunanlıların trajik çağında felsefe* (çev. G. Aytaç). İstanbul: Say Yayınları.
- Preus, A. (2007). *Historical dictionary of Ancient Greek philosophy*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Ross, D. (2011). *Aristoteles* (çev. A. Arslan), İstanbul: Kabalcı.
- Topakkaya, A. ve Aşar, H. (2015). Etkin istenç bağlamında Nietzsche'nin tarih görüşü. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 23(1), 57-70.

Kaynakça Bilgisi / Citation Information

Doğan, S. (2017). Politika ve Tarih Arasında *Mitos*: Aristoteles ve Nietzsche. *OPUS – Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 780-797.