

Aristoteles'te 'Poetik Sanat'ın Doğası ve Rasyonel Sınırları

Barış MUTLU*

Özet

*Aristoteles Poetika eserinde, poetik sanatı ya da şiir sanatını inceler. Bu felsefi inceleme, sanat üzerine ilk felsefi soruşturma durumundadır ve Aristoteles özel olarak şiiri ele aldığı bu inceleme-
inde, hocası Platon'dan farklı olarak şiiri, şairleri/ozanları sahiplenir; şiirin değerini, önemini in-
san doğasından hareketle göstermeye çalışır; insanı şiir yazmaya sevk eden, yönlendiren doğal ve
zorunlu nedenlerin olduğunu düşünür. Aristoteles'e göre şiiri doğal olarak varlığa getirecek temel
neden; insanların çocukluktan başlayarak mimetik etkinliklerle uğraşmaya dair doğal eğilimlere sa-
hip olması ve mimesis ile ilgili şeylerden haz almalarıdır. Aristoteles bu temel üzerinde yürüttüğü
tartışmada mimesis ve haz ilişkisini belli bir "estetik beğeni" ve "anlama/öğrenme" ile birlikte ele alır.
Örneğin Homeros'un şiir sanatında gösterdiği başarıyı olay örgüsünü başarılı bir şekilde bir araya
getirme kabiliyetine, doğal yeteneğine bağlar; yine tanımadığımız bir görsel sanat eserinin zevk, haz
vermesini o sanat eserinin ustalığına, biçimine dayandırır. Öte yandan sanat eserini izlediğimizde
onu daha önce tanımamızdan ötürü haz aldığımızdan da söz eder. Aristoteles'in mimesis ve haz
ilişkisini farklı yaklaşımlar içerisinde ele alması S. Halliwell, M.F. Heath, G.R.F. Ferrari gibi
yorumcuları farklı okumalara götürmüştür. Bu yorumculardan Halliwell Poetika'nın entellek-
tüalist, rasyonalist okumasını ön plana çıkarırken Ferrari ise saf estetik bir okumasını yapar. Bu
çalışmamızda amacımız, Aristoteles'in Poetika'nın doğası ve rasyonel sınırları üzerinde düğümlenen
bu ilgi çekici tartışmaları ele almaktır ve bunlara dikkat çekmektir.*

Anahtar Kelimeler: Mimesis, Poetik, Olay Örgüsü, Estetik Beğeni, Öğrenme

* Yrd. Doç. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Felsefe Bölümü. Bu makale, "2219- Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı" kapsamında Oxford Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde gerçekleştirmiş olduğum çalışmaların ürünüdür. Desteklerinden dolayı TÜBİTAK'a teşekkür ederim. Ayrıca Oxford Üniversitesi'ne, danışmanım Prof. Dr. Roger Crisp'e ve çalışmakta olduğum Gaziantep Üniversitesi'ne bana bu bursu kullanma olanağı tanıdığı için teşekkürlerimi sunarım.

The Nature of 'Poetic Art' and Its Rational Limits in Aristotle

Abstract

Aristotle examines the art of poetics or poetry in his work, *Poetics*. This philosophical study is the first philosophical inquiry on art, and Aristotle in this study which he specially treats poetry, in contrast to his teacher Plato, owns poetry, poets; he tries to show the importance and value of poetry via human nature; and he thinks that there are natural and necessary reasons direct people to write poetry. According to Aristotle, the main reason to bring poetry naturally into existence is that people have natural tendencies to deal with mimetic activities starting from childhood and get pleasure from things related to mimesis. Aristotle discusses the relation of mimesis and pleasure with a certain "aesthetic appreciation" and "understanding/learning" on this basis. For example, he ties Homer's success in poetry to his natural ability; to successfully bring the plot together, again he has based pleasure from an art work that we do not know yet, on its mastery and form. On the other hand, he also mentions that when we contemplate a work of art, we enjoy this work because of our previous recognition about it. Aristotle's different approaches to the relation of mimesis and pleasure have led interpreters like S. Halliwell, M. F. Heath, G.R.F. Ferrari to make different readings. Halliwell puts *Poetics*' intellectualist, rationalist reading in the foreground, while Ferrari makes a pure aesthetical reading. Our aim in this work is to address and draw attention to these intriguing controversies that are tied to the natural and rational limits of Aristotle's *Poetics*.

Keywords: *Mimesis*, *Poetics*, Plot, Learning.

Giriş

Aristoteles sanat olmak üzere birçok farklı alanlarda sistematik ilk çalışmaları yapmış filozof olarak karşımıza çıkar. Sanatı ele aldığı ve sanat üzerine ilk felsefi inceleme durumunda olan çalışması ise *Poetika*'dır (Curran, 2016: xvi)¹ ve bu çalışması da diğer çalışmaları gibi ders notlarından oluşur; yani özel bir okuma metni değildir (Halliwell, 1995: 4; Pappas, 2001: 15). Aristoteles'in poetik sanat/*tekhne* ya da şiir sanatı ile ilgili bu soruşturması ise ürün/eser (production/*poiesis*) ile, *tekhneyle*; yani ruhun akılsal kısmının pratik yönüne karşılık gelen entellektüel erdem ya da fazilet (excellence) ile ilgilidir (Heath, 2009: 58-60); teorik bilimler (*theoretike*), poetik bilimler (*poietike*) ve pratik bilimler (*praktike*) sınıflamasında, poetik bilimler içerisine düşer (Aristoteles, 1996: 293, 2. dipnot; Arslan, 2007: 39-41; Curran, 2016: 22 vd.).

Aristoteles'in bu bilgi alanlarına yönelik ilgisi ve verdiği değer ise farklılık gösterebilmektedir. Örneğin önemli *Poetika* yorumcusu ve çevirmeni S. Halliwell'e göre Aristoteles'in sanata ilgisi doğal dünya, mantık, etik ve metafiziğe olduğu gibi olmamıştır. Halliwell, Aristoteles'i daha çok ilgi duyduğu bu etkinlikler içerisinde şiir sanatı üzerine bir çalışma yapmaya sevk eden iki temel nedenin olduğunu düşünür: 1-Şiirin Grek kültürü ve eğitimi içerisinde uzun yıllardan beri kurulu olan hayati rolünü, toplumsal yaşam ve zihin üzerindeki etkisini önemli bulmasıdır;

1 S. Halliwell'e göre *Poetika*, 320 ile 360 arasında bir tarihte derlenmiştir, Pappas ise 335'ten sonraki bir tarihte yazıldığını belirtir. Bkz. Halliwell, 1987: 1, Pappas, 2001: 15.

sanatı destekleyecek kültürel nedenler tespit etmesidir. 2-Hocası Platon'un moral, psikolojik, politik ve dinsel kimi nedenler ile Homerik epik ve Atina draması olmak üzere şiire, sanata yönelttiği "tutkulu kritiği" benimsememesidir. Aristoteles hocasından farklı olarak sanatı destekleyecek kültürel yollar görür ve onun kritiğine reaksiyon gösterir (Halliwell, 1995: 5-6; Halliwell, 1987: 1; Nussbaum, 2001: 389-394). Kendi kültürünün görünenleri, itibar gören kanıları (*phainomena*) ile barışık bir felsefeye sahiptir. "Bilgeler" kadar "çoğunluk"un da görüşlerine değer verir, sanatın ve sanatsal deneyimlerin hakiki bir yönünün olacağını düşünür, "iyiler"i hiyerarşik diyebileceğimiz bir "çoğulluk" içerisinde karşımıza çıkarır, insanın hayvansallığına özellikle dikkat eder (Nussbaum, 2001: 240-vd; Cooper, 1999: 283-vd.; Reeve, 1992: 35-vd.). 'Sanat felsefesi'nin, 'estetik'in bugün dahi vazgeçemediğimiz *mimesis*² ve *katharsis* kavramlarını bu 'çoğulluk' ve 'hayvansallık' içerisinde ele alır; örneğin insanın doğası gereği mimetik bir hayvan olmasının sanata hayat verdiğini düşünür (4.1448b4-10) (Aristotle, 1995).

Şimdi Aristoteles *Poetika*'sını sözünü ettiğimiz zengin ilgiler içerisinde ele alırken çok farklı yorumlara, okumalara yol açabilecek kimi açıklamalar yapar. Bunların başında, poetik sanata can veren, bizdeki doğal mimetik hazzın anlama ile ilişkisi gelir; çünkü Aristoteles *Poetika*'nın çok önemli bir bölümü olan 4. bölümde aktüel görüntüsü acı verici olan şeylerin imajlarının "izleyen/seyreden" (contemplate) herkese haz verdiğini, bunun nedeninin ise izlediğimiz şeyi "anlama" mızdan (understanding) kaynaklandığını belirtir; mimetik nesnelere doğal olarak haz almayı/hoşlanmayı, "anlama" ile ilişkilendirir. Öte yandan nesneyi (subject) daha önce görmemiş birinin, imajdan/eserden *mimesis* olarak değil ama imajın/eserin düzenlenişi, rengi v.s. ile haz aldığını vurgular (4.1448b 10-20) (Aristotle, 1995). Böylece Aristoteles anlama ile ilişkili haz ve salt estetik bir beğeniye bağlı haz şeklinde bir ayırım yapar görünür. Açıkçası bu ayırım yorumcular arasında *Poetika* değerlendirmelerimizi baştan sona etkileyecek çok farklı okumalara yol açmaktadır. Örneğin S. Halliwell gibi kimi yorumcular (Halliwell, 1992; Halliwell, 2001; Halliwell, 2002; Nussbaum, 2001: 388-vd; Golden, 1962: 51-60; Golden, 1969: 145-153) entelektüalist bir *Poetika* okuması ile ilerlerler; yani haz, his, duygu ve rasyonalite arasında sıkı bir ilişkinin olduğunu ve duyguların bilişselliğimizi büyütmede rolü olabileceğini düşünürler. M. F. Heat, G. R. F. Ferrari gibi yorumcular ise *Poetika*'nın bilişsel sınırlarını bu denli güçlü değerlendirmezler (Heath, 2009; Heath, 1987; Ferrari, 1999: 181-198).³

2 M. Heath, G. Else, F. Ferguson gibi kimi çevirmenler "*mimesis*"ı "imitation" (taklit), R. Janko, H. Fyfe gibi kimi çevirmenler "representation" (temsil) olarak çevirirken S. Halliwell ise [sonraki çevirisinde] çevirmeden bırakıyor. Curran, 2016: 44, 19. dipnot. Açıkçası *mimesis* "taklit"i (imitation), "kurgu"yu (fiction), "temsil"i (representation), "deneyim benzerlikler"ini, "haz" zı (pleasure) kapsayan bir kavramdır [Bkz. Curran, 2016: 32-42]. Dolayısıyla sık sık *mimesis* diyecek olsak da "taklit" dediğimiz yerlerde bu kapsayıcı anlamı hatırlamamız gerekir.

3 Bu gruba yakın diğer iki önemli isim Lear, 1992; Destree, 2014. Bu gruba yakın duran ve her iki yaklaşıma dair iyi bir genel değerlendirmede bulunan ve çalışmamızda bize baştan sona rehberlik

Bu makalede söz konusu tartışmayı gündeme getireceğiz; özellikle Halliwell, Heat ve Ferrari'nin yorumları ile *Poetika*'nın ne denli farklı okunabileceğini göstermeye çalışacağız. Bu amaç doğrultusunda öncelikli olarak poetik sanatın “doğa”sını ve sonrasında bu doğanın rasyonalite ile ilişkisini ele alacağız.

Poetik Sanatın ‘Doğa’sı

Aristoteles, Platon’un Akademisi’ne katılmak için 367’de Atina’ya geldiğinde, tragedya dramaları, dramatik festivallerde neredeyse 150 yıldan beri oynanıyordu. Bahsettiğimiz gibi Aristoteles popüler kültürüne uzak biri değildi, tragedya ve tragedyaların seyirciler üzerindeki etkisini gözlemlediğinde, hocasından çok farklı sonuçlara ulaştı (Halliwell, 1987: 3). Bu sonuçlardan belki en çarpıcı olanı, poetik sanatın ya da “şiir sanatı”nın doğal olarak varlığa geldiğini, varoluşunun doğada köken bulunduğunu düşünmesidir; yani insanı şiir yazmaya sevk eden, yönlendiren doğal ve zorunlu nedenler vardır: 1- İnsanların çocukluktan itibaren mimetik etkinliklerle uğraşmaya dair doğal eğilimleri vardır; 2- İnsanlar mimetik nesnelere haz (pleasure) alırlar (1448b1-5). Yani insanlar için *mimesis* doğaldır ve onlara haz verir; şiire hayat veren de bu iki doğaldır.

Aristoteles şiire dair bu temel tespitten sonra, şiirin doğasını *mimesis*e dayanması, *mimesis*i şiirin doğası kılması neticesinde, şiir ve şiir türlerine dair sınıflandırmasını *mimesis* üzerinden yürütür. Aristoteles için komedi, *dithyrambos*, *aulos*, *lyra* gibi müzikler, epik ve trajik şiir olmak üzere hepsi birlikte *mimesis*in türleridir; ama bunlar *mimesis*i farklı araçlar, farklı nesnelere ya da kipler/biçimler ile ürettikleri için birbirine göre farklılık gösterirler (1447a14-20). Örneğin ritim, dil ve melodi şiirin araçlarıdır ve sanatlar da bu araçları kullanmalarına göre ayrılır; kimileri, kaval gibi, harmoni ve ritmi, dans ise harmonisiz bir şekilde ritmi kullanır; kısaca *dithyrambos* ve *nomos*, tragedya ve komedyaya v.s. sanatlar bu araçları kullanışlarına göre birbirlerinden ayrılırlar (1147a20-31). Ayrıca taklit edenler/mimetik sanatlar, bu araçlarla karakterlerin, duyguların *mimesis*ini yaratacak bir şekilde eylem içerisinde insanı temsil/taklit ederken, insanı normalden daha iyi ya da normal, bize benzer, normalden/bizden daha kötü temsil/taklit edebilir ve buna göre de sanatlar değişiklik gösterebilmektedir (1448a1-5). Özellikle *mimesis* konusundaki bu değişim, tragedya ve komedyaları birbirinden ayıran temel farkı oluşturur; tragedya insanları var olanlara göre daha üstün (superior), daha iyi; komedyalar ise daha düşük (inferior), daha kötü (1448a15-20) gösterir. Son olarak şiir sanatı, benzer aracı (media) ile benzer nesnelere temsil edilme tarzına, biçimine göre de “kendini başkasının yerine koyarak” ya da “aynı/değişmeden kalan kişinin sesine bağlı anlatıya” ve “tüm rolleri doğrudan gerçekleştirilmeye/kişileri-failleri eylem ve etkinlik halinde olduğu gibi temsile” göre de değişebilmektedir (1448a20-25) (Aristotle, 1995; Aristotle, 1987; Aristoteles, 2012).

eden açıklamalar için Curran, 2016): 74-v.d.

Aristoteles, poetik sanat soruşturmasını *mimesis*in bu temel taslağı çerçevesinde yürütür; şiiri ve şairleri başarılı kılan ilkeleri, başarılı bir olay örgüsünü/senaryoyu/öyküyü (plot), şairin/ozanın zihin dünyasını analiz edip açık kılmayı ister (Curran, 2016: 23-26). Örneğin kendisi tragedyayı şu şekilde analiz eder: Tragedyalar, dramatik rol tarzına sahip bir şekilde belli bir önemi/ağırlığı olan (magnitude), ciddi, tam (complete), korku ve acıma duygularına seslenen ve bu yolla belli bir *katharsis*e yol açan bir eylemin *mimesisi*/temsildirler (1449b25-30). Tragedyalar failer tarafından sahnelenen eylemin *mimesisini* ya da temsilini ortaya koyarlar; bu eylemi gerçekleştiren faili de belli bir karakter ve düşünce ve belli bir olaylar örgüsü, senaryo-yapısı (plot-structure) içinde sunarlar. Tragedyaların tüm bu sunumlarında 6 temel öge ile karşılaşırız: olay örgüsü, karakter(ler), ifade (dictation), düşünce (thought)/akıl yürütme (reasoning), izleyici ve lirik şiir/şarkı (song) (1449b35-1450a15) (Aristotle, 1995; Aristotle, 1987; Aristoteles, 2012).

Ancak Aristoteles tragedyanın sahip olduğu bu öğeleri, tragedyanın başarısını da belirleyecek bir önem sırasına göre ayırır.

Bu şeyler arasında en önemlisi olayların yapısıdır; çünkü tragedya kişilerin değil eylemin ve yaşamın *mimesis*idir ve mutluluk, mutsuzluk da eylemden oluşur/ [eylemde yatar] ve amaç [yaşamın amacı] belli bir niceliksel, bir durum değil belli bir tür eylemdir: insanların belli niteliklere sahip olduğu karakter ile ilgilidir, ama onların mutlu ya da mutsuz olmaları eylemleri vasıtasıyladır. Dolayısıyla [aktörler] failerin edimde bulunduğu karakterlerin *mimesisini* sağlamak için [edimde bulunmaz] değil, daha çok eylemleri uğruna failerin karakterlerine yer verirler. Sonuç olarak olaylar [hadiseler/incidents] ve olay örgüsü tragedyanın amacıdır [ereğidir/ends] ve amaç [erek] her şey içerisinde en önemli olandır; eylem olmadan hiçbir tragedya olamaz ama karakter olmadan olabilir. ... Eğer biri [bir şair] karakteri ifade eden *konuşmalar serisini düzenlese, diksiyon ve düşünce [akıl yürütme/reasoning] olarak iyi ifade etse* bile tragedyanın belirtilen işlevine ulaşamayacaktır; çok daha başarılı olacak bir tragedya, *diğer öğeleri kusurlu olsa* bile bir olay örgüsüne ve olaylar yapısına sahip bir tragedya olacaktır. Ayrıca *tragedyanın duygusal etkiyle ilgili en güçlü araçları olay örgüsünün bileşenleridir, yani ani değişiklikler/ters çevirmeler (reversals) ve fark etmelerdir/tanımlamalardır (recognitions)...* O halde karakter ikincil iken *olay örgüsü tragedyanın ilk ilkesi [kökeni/origin], bir bakıma ruhudur.* (Benzer bir ilke resimde de geçerlidir: Eğer biri en güzel renklerle bir yüzeyi rastgele boyasaydı bir resmin taslağına (outline) göre daha az haz sağlardı). Tragedya, eylemin *mimesis*idir [temsildir] ve temel olarak faileri temsil eden eylem [her şeyden önce eylemde bulunan insanın [temsilinin] eylemi] uğrunadır. *Önem olarak üçüncüsü düşüncedir*; yani yerinde ve kavrayışla ilgili olan şeyi (what is pertinent and apt) söyleme kapasitesidir ki formal konuşmalarda politikanın ve retorikğin görevidir (1500a15-1500b7) (Aristotle, 1995; Aristotle, 1987).⁴

4 Köşeli parantezler Janko çevirisi üzerinden eklenmiştir.

Uzunca alıntılıdığımız bu pasajda dikkat çekeceğimiz en önemli hususlar şunlardır: (a) Tragedya kişinin değil, eylemin *mimesis*idir (b) ve eylemi belli karakter özellikleri içerisinde sunar, ama karakteri olduğu gibi değil, belli bir amaç içerisinde karşımıza çıkarır; örneğin onu mutlu, mutsuz kılacak amaçlar içerisinde temsil eder (c) Tragedyanın amacı, ruhu, ilkesi ise olay örgüsüdür; tragedyanın diğer öğeleri, örneğin karakterlerin konuşmaları ve düşünceleri kusurlu olsa da tragedyayı başarılı kılacak, seyirciler üzerinde en güçlü duygusal etkiyi yaratacak [*katharsis* yol açacak] olan ise olay örgüsüdür.

Burada özellikle a ve b birbiriyle sıkı ilişkiye sahiptir ve Aristoteles tragedyanın *mimesis*inin nesnesi olarak *eudaimonia*/mutluluk ile ilgili *praxis* içerisindeki insanı ele alır. Curran'ın belirttiği gibi Aristoteles, tragedyanın insanın *eudaimonia* yolunda eylemine, yaptığı şeylere ve eylemin sonuçlarına dikkat ile ilerlediğini düşünür. Örneğin Sophokles'in *Kral Oidipus*'unda Kral Oidipus'un bilmeden [kasıtlı/iradi olmadan, eylemin *aitiası*/nedeni kendisi olmadan] babasını öldürüp annesi ile evlendiği zaman ortaya çıkan sonuç, yani şehrin düşüşü ve şehirdeki insanların ıstırap çekişleri ön plana çıkar (Curran, 2016: 52-54). Ancak c ile belirttiğimiz gibi tragedyanın [estetik] başarısını belirleyen, seyirciler üzerinden güçlü bir duygusal etkiye [*katharsis*] yol açan öğesi, bileşeni olay örgüsüdür. Olay örgüsünün iki bileşeni, değişiklikler ve fark etmeler, seyirci üzerinde etkili olacak önemli taktiklerdir; bu taktikler seyircilerin heyecan, coşku duymasını, yas içerisinde olmalarını tetikleyecek önemli araçlar, manevralardır. Açıkçası Aristoteles olay örgüsünü bu şekilde karakterize etmekle, tragedyanın, sanat eserinin düşünmenin dışında biçimsel, estetik bir kaygısının olduğuna ve tam da bu kaygı ile ortaya konan bir sanat eserinin güzel, başarılı olabileceğine işaret eder görünür. Poetik sanatın doğasını asıl belirleyen eğer böyle bir *olay örgüsü* ise, bu sanatın öncelikli kaygısı da ister istemez biçim, güzellik ve estetik değer olacaktır. Konuşmalar, diksiyon, düşünme v.s. otonom bir alan yaratan estetik değer karşısında ikincil bir öneme sahip olacaktır.

Görülebileceği gibi Aristoteles'in *Poetika*'daki bu gibi açıklamalarla, şiir sanatına dair estetik beğeniyi güçlü bir şekilde karşımıza çıkardığını, bir şiiri başarılı kılan nedenleri biçimsel bir estetik standart ile ele aldığını söyleyebiliriz. Çünkü Aristoteles ileriki bölümlerde, bu açıklamamızı pekiştirecek bir şekilde şiirin estetik yönünü ön plana çıkaran açıklamalar yapmaya devam eder. Örneğin VIII. Bölümde Homeros'un *Heralleid* ya da *Thesaid* gibi ozanlara/şairlere (poems) üstünlüğünü estetik başarı ile ele alır. Ona göre *Heralleid*'in, *Thesaid*'in şiirlerinin başarısız olması, Herakles'in tek bir birey/tek bir kişi olduğunu vurgulayarak olay örgüsünün de tek bir bireyin/kişinin birliği olması gerektiğini düşünmelerinden kaynaklanır; olay örgüsünün bütünlüğünü, akışını bozacak bu hata, yani Herakles'in başından geçen olaylara sıkı bağlılık göstermeleri şiirlerinin etkili olmasını engeller. [Bu şairler/ozanlar bir tarihçi gibi Herakles'in başından geçen tek tek olaylara sıkı bir

bağlılık göstererek hikayeyi anlatırlar]. Oysa Homeros şiirinde bu hatayı yapmaz, tek bireyin birliğini değil olay örgüsünün birliğini ön plana çıkarır, bu birliği gerekli koşul görür; yani olay örgüsünü, bireyin tek tek eylemlerine saplanıp kalarak değil birliği olan, birlikli, komple bir eylemin *mimesisi* olarak [belli bir anlam bütünlüğü içerisinde] karşımıza çıkarır. Aristoteles'e göre Homeros bu başarısını sanat ya da doğa gereği göstermiş olabilir; yani bu başarıyı doğal bir beceri, doğal bir estetik yetenek ile gerçekleştirmiş olabilir (1451a15-30) (Aristotle, 1995; Aristotle, 1987).

Homeros, sanatla (art) [elde ettiği bir beceri ile/an acquired ability] ya da doğayla (nature) [doğal yetenek/natural endowment] olsun ya da olmasın, genel üstünlüğünü sürdürecektir bir şekilde bu noktayı iyi bir şekilde kavradı (grasp) [gördü]: *Odysseus*'u düzenlemesine (composing) rağmen, olayların zorunlu ya da muhtemel (probable) ilişkilerden yoksun olduğu, kahramanın yaşamının her özelliğini (örneğin Parnassus'ta yaralanmasını ya da orduya çağırılma durumundaki sahte deliliğini) dahil etmedi... [şiirine *Odysseus*'un başına gelen her şeyi koymadı] (1451a23-28) (Aristotle, 1995; Aristotle, 1987).⁵

Pasaj gerçekten açıktır. Aristoteles Homeros'un bu başarıyı içgüdüsel, doğal bir beceriyle gerçekleştirmesini umursamaz; dikkat ettiği husus, baktığı yer Homeros'un yarattığı eserin güzel olması, etkileyici olmasıdır.⁶ Açıkçası Aristoteles için bu estetik doğal yetenek doğal şiiri güzel, başarılı kıldığı kadar şiire hayat da vermiştir:

Mimesis, melodi ve ritimde olduğu gibi...doğal olarak bize geldiğinden erken zamanlarda [başlangıçtan itibaren] bu şeylere dair özel doğal yetenekleri olan kişiler giderek gelişme göstermiş ve doğaçlamalarla (improvisations) şiiri varlığa getirmiştir (1448b20-24).

Curran'ın haklı olarak dikkat çektiği gibi, Aristoteles'i hocası Platon'dan ayıran da zaten şiiri böyle bir estetik beceri ile sahiplenmesidir; O, Platon'dan farklı olarak şiiri kabiliyetli, deli (manic) bir adamın işi görür, şairin şiiri yaratırken belli bir nedene dair bilgiye sahip olması gerektiğini düşünmez (Curran, 2016: 31). Platon için Homeros, sanat tanrıçaları/esin perileri Musalar'ın ağızlarından kelimeleri döker; akılla değil ilahi esinle, duyguyla, bilgisizlikle yol alırken (ki bu gibi nedenlerle Homeros'u küçük görür); Aristoteles ise çok farklı bir yere, Homeros'un estetik yeteneğine dikkat ederek onu över (Curran, 2016: 22-31).

5 Köşeli parantezler Janko'nun çevirisi üzerinden eklenmiştir. Pasaja ve aşağıdaki değerlendirmelerimize Curran'ın tespitleri ve açıklamaları ile yöneliyoruz: Curran, 2016: 22-31.

6 Janko'nun belirttiği gibi Homeros'un eseri bize ulaşan en "erken Grek şairi" durumundadır ve Aristoteles bu pasajda, "onun mükemmelliğini/faziletini (excellence), geleneksel poetik tekniklerdeki hünere ya da basitçe doğal yeteneğe borçlu olup olmadığı konusunda bir şüphe bırakır." Janko'ya göre Homeros'tan önce sözel (oral) epik bir gelenek olsa bile onun başarısı her ikisinden yani bu sanat becerisini kazanmasından ve doğal yeteneğinden gelir. Bkz. Janko, 1987: 90. Belirttiğimiz gibi Aristoteles sanatın başarısına bakar, Homeros'un şiirdeki başarısının doğal yeteneğine bağlı olup olmasını mesele etmez.

İmdi buraya kadar ki açıklamalarımızı toparlarsak; Aristoteles için şiir sanatının doğası *mimesis*tir, şiir biz insanların doğası gereği mimetik hayvanlar olması ile hayat bulur. Homeros gibi doğal yetenekli ozanlar sayesinde ise şiir sanatı estetik bir gelişme göstermiştir ve bu gelişmeler ile şiir sanatı dinleyicilere/seyircilere daha fazla haz vermeye başlamıştır. Ancak Aristoteles, şiir sanatı analizinde bu estetik beğeniye, hazzı belli bir anlama (*understanding/manthanein*) ya da öğrenme (*learning/manthanein*) ile karşılıklı ilişki içerisinde ele alabilmektedir (Halliwell, 2002: 177-179). Aslında bu anlaşılır bir şeydir; çünkü Aristoteles için insan salt mimetik değil düşünen bir hayvandır. Aristoteles'in söylediği gibi baykuş, incirkuşu (*anthus*) gibi hayvanların da mimiksel davranışları vardır (*History of Animals* 8.12.597b23-29; 9.1.609b14-18) ama insanlar diğer hayvanlardan farklı olarak daha mimikseldirler ve taklitleri değerlendirme kapasitesine de sahiptirler (Curran, 2016: 74). Örneğin çocuklar *mimesis* etkinliklerinde bulunurken salt kopya etmezler, kurgusal yaratımlarda (*make-believe*), kurgusal rollerde bulunurlar; yani hayvanlara göre mimiksel etkinlikleri daha komplekstir (Halliwell, 2002: 178) ve bu kompleks mimetik etkinliklerden aldığımız hazların, anlama ile güçlü bir ilişkisi de vardır (Halliwell, 2002: 181).

Bu noktada şu soruyu sorarak onun peşine düşmemiz gerekir: Bir mimetik etkinlik olarak poetik sanattaki, şiir sanatındaki estetik beğeni, haz ne denli anlama ya da öğrenme ile ilişki içerisinde? Rasyonalitenin şiir sanatındaki yeri, sınırı ve gücü nedir?

Poetik Sanatın Rasyonel Sınırları

Bu sorulara cevap verebilmemiz için, söz konusu tartışmaya yönelik neredeyse bütün yorumcuların gündeme getirdiği bir pasaja dikkat etmemiz gerekir:

Şiirin nihai olarak her ikisi de doğal olan bir çift nedenden meydana geldiği söylenebilir. Çünkü *mimesis ile meşgul olmak (aslında bu, insanı diğer hayvanlardan ayırır: insan hepsi içerisinde en mimetik olandır ve onun en önceki anlamasının gelişmesi mimesis vasıtasıyla)*, çocukluktan başlayarak insanların bir içgüdüdür ve herkesin mimetik nesnelere hoşlanmasında da bir o kadar doğaldır. Bir basit durum (*occurrence*) buna işaret eder: bize acı veren, şeylerin en incelikli imajlarını, iğrenç hayvanların ve cesetlerin formları gibi, izlemekten (*contemplating*) keyif alırız. Bunun açıklaması da şudur: *anlama (understanding) sadece filozoflara değil diğerlerine de benzer olarak haz (pleasure) verir, ancak sonrakilere onun daha küçük bir kısmına (share) sahiptir. [onların ilgili kapasiteleri sınırlı olabilir]. Bu, insanların imajlara bakarken hoşlanmalarının (enjoy) nedenidir; onları seyretmeleri (contemplating) anlamalarına (understand) ve her bileşenin ne anlama geldiğini, örneğin "bu kişi falanca kişidir" (this person is so-and-so) gibi bir sonuca ulaşmalarına/çıkarımında bulunmalarına (infer) [akıl yürütmelerine/reason] yol açar. Çünkü biri daha önce sujeyi/nesneyi (subject) görmemiş olduğu bir*

durumla karşılaşırsa imaj [eser/artifact] *mimesis* olarak (qua) değil ama imajın [eserin ustalığının/craftsmanship] düzenlenişi ya da rengi ya da bunun gibi kimi başka nedenlerle haz verecektir (4.1448b1-18) (Aristotle, 1995).⁷

Görüleceği gibi pasaj yoğun, etkileyici ve önemlidir; bilmek istediğimiz ilişkiyi gündeme getirmektedir. Şimdi Aristoteles'in bu pasajda şu noktaları vurguladığını söyleyebiliriz: 1-*Mimesis* içgüdüsel, doğaldır ve hem anlamının gelişmesini sağlar hem de haz, keyif verir. 2-*Mimesis*in herkese haz vermesi, en iğrenç nesnelere dikkatle izlerken, insanların nesnelere seyrederken anlaması nedeniyledir, nesneyle ilgili akıl yürütmeleri, çıkarımda bulunmalarıdır. 3-Herkes bu hazzı eşit deneyimlemez, filozofun hazzı daha fazladır, çünkü anlama becerisi daha güçlüdür. 4-İnsanlar kimi durumlarda, nesnesini bilmedikleri, bilgiye sahip olmadıkları durumda *mimesis*ten değil, imajın (*eikon*) düzenlenişi, ustalık, renk gibi diğer nedenlerle haz alır (Curran, 2016: 73-80; Halliwell, 2002: 180).⁸

Pasajın özeti niteliğindeki yukarıdaki ilk iki madde, hatta ilk üç madde pek bir sorun çıkarmaz. Örneğin, biraz kapalı gibi gözükten üçüncü madde, Curran'ın da belirttiği gibi, anlamının geniş kullanımı içerisinde filozofların hazzının mimetik hazlara göre daha güçlü ve yoğun olacağını işaret eder (Curran, 2016: 89-91). İnsan duyularını bile kullanmaktan haz alırken sofistike bir gözlemci, filozof buna ek olarak teorik yaşamın yoğun hazzını da deneyimler (Curran, 2016: 78-80; Halliwell, 2002: 181). *Nikomakhas'a Etik*'te bunun nedenlerini görebiliriz; filozofların teorik yaşamı diğer iyilere (dışsal ve politik iyilere) bağlı yaşamın hazzına göre daha fazla haz verir (Kraut, 1991: 4-vd.). Açıkçası pasaj, hazla ilgili bu tür ayrımlara da dikkatle *mimesis* ve anlama arasındaki ilişki üzerinde durur. Fakat pasajın son kısmı, Halliwell'in dikkat çektiği gibi, artistik teknikle ilgili olan "eserin düzenlenişi ya da bitişi (*finish/apergasia*), renk, metin ve diğer materyaller gibi özellikler ile sınırlı bir hoşlanma"ya işaret eder. Temsili olan ve temsili olmayan, yani salt biçimsel imajıyla haz veren bir estetik durum karşımızdadır. Bu hoşlanma sanat çalışmasının temsiline dair bir anlamının hazzından ayrı, artistik bir hazla ilgili görünür (Curran, 2016: 77-80; Halliwell, 2002: 181).⁹

7 İtalikle vurgulamalar bana aittir. Köşeli parantezler Halliwell'in *Aesthetics of Mimesis*'teki çevirisinden eklenmiştir. Bkz. Halliwell, 2002: 178.

8 Curran bu pasajda üç tür hazzın; "mimetik haz", "duyusal haz" ve "ustalık ile ilgili haz" zın olduğunu düşünür. Mimetik hazlar taklit (imitative) hazlar ile ilgilidir; bir insanın gerçekte hoşlanmayacağı, tiksineceği şeylerin taklidinden bile haz alması durumudur (4.14448b18). "Duyusal haz" (sensory pleasure) ise renk, şekil v.s. nedenlerle aldığımız hazdır. Örneğin her türlü mimetik sanat; ses, görme, ritim gibi duyuşal deneyimlerin bir hazzını yaşatır. Üçüncü olarak, Aristoteles'in anlamını tam olarak açıklamadığı ama pasajda işaret ettiği diğer bir haz ise, şeylerin "titiz/duyarlı imajlar" olmasıdır; yani bakan kişi süjenin tasvir edilen "ustalık"ına, "nitelik" ve "artistik teknik"ine göre de haz alabilir (Curran, 2016: 76- 80).

9 Halliwell'in bu tartışmasını önceki iki makalesini revize ettiği ve son çalışması olan *The Aesthetics of Mimesis* ile takip edeceğiz.

Gelgelelim Halliwell, bu pasajdaki kısa analogiden hareketle iki bileşeni bağımsız olarak ele almanın ve *Poetika*'nın bütününe, *mimesis*in diğer anlamlarını gözden kaçırmanın hata olacağını düşünür. Çünkü Aristoteles, estetik hazı Kant gibi öznel ve bilişsel olmayan bir şekilde değil, “yüksek bir şekilde sıkılaştırılmış bir çekirdek” gibi ele alır (Halliwell, 2002: 185-187); estetik deneyimi haz, anlama ve duygu öğelerinin bileşiminden oluşan ve geniş “olasılıklar”ı içeren bir nosyon olarak karşımıza çıkarır (Halliwell, 2002: 202-206). Halliwell'in bu değerlendirmesini, kendi açıklamaları ve tespitleri üzerinden adım adım açık kılmaya çalışalım:

1- Aristoteles, Platon gibi mimetik sanatları geleneksel Grekçe kelime olan benzer(ler)i (*likenesses/homoiomata*) ile ele alır, bir şeyin *mimesis*ini onun benzeri ile eş anlamda kullanır. Ancak Aristoteles bu kelimeyi, deneyimin türlü kiplerini; duyusalı, mantıksal temelleri içerecek bir kapsamda karşımıza çıkarır; çünkü şiirin mimetiğini düşünen Aristoteles, mimetik bir temsil ile nesnesi arasında birebir duyusal bir eşleşme olamayacağını, şiirin böyle bir *mimesis* formuna sahip olmadığını görür ve şiirin mimetiğini “olası gerçekliklerin temsillerini inşa etmeye dair dilsel anlam (meaning) kullanımı” (*Poetika* 1.147a22) ile alır. Ayrıca resim gibi görsel sanatlardaki araçlar ise bir şeyin benzerlerini, mimetik temsillerini (*mimemata*) veremez, sadece işaretlerini (*semeia*) verebilir, dolayısıyla mimetik eserde mimetik olmayan öğeler olabilir. Belki bu nedenlerle Aristoteles, “belli şiir ve müzik formlarını” bir bütün olarak alındığında’ (*to sunbolon*) mimetik” kabul eder. Halliwell tüm bu hususlara dikkatle, *mimesis*in “doğal”lığını öğelerin organize olduğu temel bir kapasite olarak ele almamızı önerir. Örneğin müzik söz konusu olduğunda, müziğin etik karakterini temsil eden tonlar ve ritimler”inde” (“in”the tones and rhythms of music) “müzikal olarak düzenli sese dair içsel (intrinsic) bir kapasite” görebiliriz; yani *mimesis* kavramını, “karakterin benzerler”ini düzenleme kapasitesi olarak sesler”deki” (“in”the sounds) nitelikler olan ton ve ritmin içsel nitelikleri” ile ilgili ele alabiliriz. Bu kapasite müziğin biçimsel yapıları (patterns) içerisinde *mimesis*in nesnelere, duygusal durumlarının sesler içerisinde iyi organize olmasını ve böylece duygusal-etik hislerin dinleyiciye akmasını sağlar. Aristoteles bu kapasitenin doğallığını ve yönelimselliğini de kendi kültürü içerisinde, yaratıcıları, oynayanları ve izleyicilerinin bütünselliği içerisinde ele alır. Halliwell'in bu argümanla açık kılmak istediği şey şudur: Aristoteles *mimesis*i bir şeyin benzerleri ile eş alırken bu benzerliği, nesnenin temsili özellikleri kadar form, deneyimin araçları, eserin ya da performansın onu deneyimleyen zihin ile ilişkisi, seyircilere açılan ve onları uyaran deneyimlerin bütünlüğü içerisinde ele alır (Halliwell, 2002: 155-161). Söz konusu pasajda mimetik olmayan haz da böyle bir bütünselliğin bir parçası içerisinde bir hazı tespit etmekten, özelleştirmekten bütünsel bir estetik deneyimin sadece bir yönüne işaret etmekten başka bir şey değildir.

2- Halliwell'e göre, bu pasajı değerlendirirken dikkat etmemiz gereken önemli nüans, bir resme baktığımızda, renk gibi araçların “mimetik temsillerin

oluşturucu, kurucusu olduğunu değerlendirebilmemiz” (appreciate), fark etmemizdir. Aristoteles'te bir rengi izleme, fark etme kompleks bir farkındalık içerisinde gerçekleşir; aracı, (renk) nesnesi (görülen şey) ve temsil ettiği imgelemsel dünya (aracı, nesnesi ve ressamın yaratıcılığı içerisinde resim) birbirleriyle ilişkilidir. Dolayısıyla bizler renk, biçim ve ustalığı nesne olarak salt artistik bir inşanın ürünü görsek de bir sanat eserinde onları “izlemek, gözlemlemek”ten aldığımız haz, bizzat mimetik temsillerin oluşturucusu olmalarını “fark etmemiz” ile ilgilidir. Bu fark edişte renk, biçim gibi tekniğe yönelik aldığımız haz, “*mimesisten* aldığımız hazla birleşir/iç içe geçer (merge with)” (Halliwell, 2002: 181-183). Kısaca Halliwell, pasajda *mimesis* ile değil renk, biçim gibi araçlarla haz almayı, bu araçların mimetik temsillerin oluşturucuları olmalarını fark etmemize bağlar ve her iki hazzı, yani mimetik hazzı ve bu tür hazzı kompleks bir birliktelik içerisinde kaynaştırır.

3- Aristoteles'in kompleks estetik anlayışı içerisinde pasaja dair dikkat edeceğimiz diğer bir nokta ise, “benzerler”i tanıma ve anlama ile ilgili bilişsel hazzın, basitçe real insanın yaşamında eylemleri, tepkileri, nesnelere bir kopya gibi temsil etmemesi, kompleks tepkileri ve belli feraset/farkındalığı (discernment) gerektiren bir şekilde kaydetmesidir; mimetik sanat eserinin yaratıcıları ve seyircileri, dünyadaki ve temsillerindeki anlamlar karşısında pasif değil aktif ve yorumsal bir bilme süreci ile hareket ederler. Dolayısıyla pasajdaki imajlardan hoşlanmak anlamıyla ilişki içerisinde ifade edilen, “bu insan falanca biridir” (this person is so-and-so), “bu şudur” çıkarımında bulunmak değildir; böyle basit bir çıkarımı ifade etmez. Halliwell bu anlama sürecinin kompleksliğini iki husus ile destekler:

- a) Halliwell'e göre pasajda, “her ögenin ne olduğunu anlama ve onlara dair akıl yürütme” (*manthanein kai sullogizesthai*/to understand and reason) (1448b16) ifadesinde, zengin bir potansiyeli olan felsefi fiili, yani *manthaneini* kullanması önemli ve anlamlıdır; çünkü *manthanein* fiili “öğrenme” (learning) ve “anlama”yı (understanding) bir arada kucaklar, anlamamanın, öğrenme ile olan ilişkisi gibi bir nüansı taşır (Halliwell, 2002: 183-188). Bu öğrenmenin nasıl olacağı yine pasajda açıkça söylenir; eseri renk ve biçim gibi en temel bileşenlerine kadar tespit etmek, anlamaktır; yani anlama öyle basitçe kopyaya dayanmaz, söz ettiğimiz birleşik yapı ve tepkileri içeren bir bilişsel süreçle gerçekleşir.
- b) Üzerinde durduğumuz gibi Aristoteles'te şiir, resim v.s. mimetik eserler, “benzerler”i düzenlemek/şekillendirmek (embody) ile ilgilidir ve mimetik çalışmalarını izlerken bilişsel bir haz almak, benzerleri tanıma ve anlamaya bağlı gerçekleşir [pasajda cesetten alınan haz gibi]. Mimetik eserlerde bu benzerler ise “renkler, şekiller, kelimeler, ritimler, koreografik örüntüler gibi araçlar yoluyla imgelemsel gerçeklikleri temsil etme (represent)” ile gerçekleşir; dolayısıyla onlara baktığımızda dünyadaki şeyleri fark edebiliriz. Bu fark ediş sıradan durumlardaki benzerlikleri gözlem-

lememizden biraz daha farklıdır, sıradan durumlarda benzerliğin “ortak özelliklerini, niteliklerini gözlemleriz”. Mimetik eserlerde ise bu benzerliği olası yollarla fark ederiz; eserin hangi niyetle ne demek istediği, neyi biçimlendirdiği merakı içerisinde “gerçekliğin olası özellikler”ini, “insan deneyiminin olası formlar”ını yakalarız.

Ancak Halliwell’in belirttiği gibi benzerlik, feraset/farkındalık becerisini gerektirir; benzerini algılamak, kavramak belli bir feraset işidir. Aristoteles böyle gücü olan feraseti de doğal olarak sadece benzerlik ile birlikte ele almaz, evrensellere/tümellere “yönelik” (“to” universals) tümevarımsal akıl yürütmede (*Topikler* 1.13, 1087b7-12, *Retorik* 3.1, 1412a11-12), “metaforun özü”nü görmede (*Topikler* 6.2, 140a8-10; *Retorik* 3.10, 1410b10-19, 3.11, 1412a9-12; *Poetika* 22.1459a5-8); rüyaların yorumlarında (*De divinatione somniorum* 2.464b5-12), “retorik analogilerin inşası”nda (*Retorik* 2.20, 1394a2-9) karşımıza çıkarır. Bu çoklu kullanımlar içerisinde benzerliği gözleme, fark etme; yakınlıkların varlığını yapay (superficial) ve pasif bir şekilde zihinde kaydetmek değildir, herkesin eşit derecede yapamayacağı “aktif ve yorumsal bilme süreci” ile gerçekleşir; “dünyada ya da temsillerindeki anlamları keskin bir zeka ile keşfetme”yi gerektirir (Halliwell, 2002: 188-189, 191).

Şimdi ferasetin varlığı, metaforunda ve mimetik eserlerde ortak bir koşuldur. Metafor ve mimetik eserlerde bu ortaklığın bir yönü de kendini “bu şudur” (this is that/*toutu ekeino*) ve benzer olarak “bu kişi filanca” (this person is so-and-so), daha düz anlamıyla “bu kişi şu kişidir” (this person is that person/*houtos ekeinos*) ifadelerinde gösterir. Çünkü Aristoteles alıntıladığımız pasajdaki bu ifadeyi, *Retorik*’te bir metafor olarak ele alır (3.10, 1410b19, 1.11, 1371b9). Pasajda bu kullanım, bildiğimiz gibi mimetik temsilin anlamından doğan temel haz sürecine işaret etmektedir. Halliwell’e göre böyle bir ortaklığın anlamı ise “karşılaştırmanın resmedilmesi ya da bir benzerinin kaydedilmesinden çok, bir şeyin başka bir şey olarak görülmesi (seen) ya da kavranmasıdır (comprehended)...” Çünkü Aristoteles için metafor, linguistik bir teknik olarak yaratıcılığın bir görünümü, bir başkasından öğrenilemeyen doğal bir yetenektir (*Poetics* 2.1459a6-7) ve metafor şeyleri “zihnin gözünün önüne” (*pro ommaton*/before mind’s eye) getiren ve belli bir “etkinlik” ya da “etkinlik duygusu” ile ilgili olan bir güce sahiptir. Bu yönüyle de metafor, *mimesis*in maddesiyle ilgili belli bir benzerlik gösterir, her ikisi belli bir düzenli form içerisinde nesnesiyle belli benzerlikleri söz ettiğimiz olasılıkları, belli feraseti gerektiren bir şekilde düzenler. Açıkçası Aristoteles böyle bir düzeydeki ortaklık nedeniyle canlı bir ‘etkinlik’ olarak metaforu, *mimesis*in bir türü olarak değerlendirebilmiştir (*Rbet.* 1.7, 1365a31-33; 3.10, 1411a1-4). Ayrıca metafor ve *mimesis* deneyimi de benzer bir anlama ya da öğrenme (understanding or learning/*manthanein, mathesis*) süreciyle gerçekleşir; yani bilenler bir şeyi olduğu gibi kaydetmezler, söz ettiğimiz olasılıklar içerisinde belli bir benzerlikle ele alırlar (Halliwell, 2002: 189-191).

Mimesis ve metafor arasındaki tüm bu paralellikler Aristoteles'in görüşünü açık kılmaya yardım eder ki mimetik sanat durumunda mimetik nesnede, eserde yer alan (figured) anlamlı bir niteliği (significance) görürüz (ya da sanata bağlı olarak duyarız); 'bu şudur', 'bu kişi filancadır' deriz ve benzer ifadeler Aristoteles'in kasıtlı olarak kısalttığı, bu gibi bilişsel deneyimleri göstermenin basit (rudimentary) bir yoludur, ısrar ettiğim gibi bunu ima etmede bile bizzat deneyim, basit olan ile sınırlıdır. Metafor ile ilgili durumda da çok fazla bilinçli gözlem yapamaz ya da bir ilişki kuramayız: daha çok bir şeyi (eserin ya da performansın artistik olarak şekillenmiş materyallerini) diğeri *olarak* (temsili alan, temsil edilen dünya olarak) görürüz. Eğer bu doğruysa, buradaki can alıcı gereklilik, Aristoteles'in *mimesis* konseptiyonu mimetik aracın (*medium*) tam da zorunlu ve merkezi temellerine izin verir: temsili eserler bize, Platon'un ara sıra ortaya attığı gibi, aldatıcı (deceptive) sahte gerçeklikleri değil, böyle gerçekliklerin tanınmasına ve tutarlı tepkiler verilmesine izin veren artistik araçtaki olası gerçekliğin kurgusal anlamını teklif eder. Üstelik mimetik eserlerin bağımsız olarak onaylanmış tikeller (particulars) ya da bireysellikleri/özellikleri (individuals) temsil etmesi gerekmez, genellikle etmeyecektirler de, estetik anlama bilinen bir kökeni olan bir "kopya"yla eşleşmekle sınırlı olamaz, ne de *şu* (that) belli bir tür şeyin temsili olan, salt olgusal (factual) dolaysız kaydetmeye indirgenebilir (Halliwell, 2002: 190-191).

Görüleceği gibi Halliwell için Aristoteles, alıntılıdığımız kilit pasajda anlamın bütün olasılıklarını hesaba katarak ilerler; en yapay olandan, akıl yürütmek (reason) ya da çıkarımda (infer) bulunmak gibi en kompleks olana doğru belli bir psikolojik çaba ve araştırmayı içeren dalı budaklı (intricate), yayılıp gelişen (unfolding) ince bir idrak, anlama üzerinde durur. Bu anlama, idrak süreci faili, durumu, araçları tespit eden; birikimli (accumulating), bütünlüklü, karşılıklı ilişki içerisinde olan bir yapıdır (Halliwell, 2002: 191-193).

Gelgelelim, Halliwell'in *Poetika*'ya yönelik, bilişselliği ön plana çıkaran bu okumasına itiraz eden kimi yorumcular da olmuştur. Örneğin M. Heath, Halliwell'in artistik temsilleri felsefi bir kavram olan *manthanein* ile ilişkilendirmesini uç/zorlama bir yorum olarak reddeder: Öncelikle Halliwell'in üzerinde durduğu *manthanein* sadece felsefi ağırlığı olan bir terim değildir, bu terim "hayvanların öğrenmesi"nde, "çocukların erken dönem öğrenmesi"nde (*Poetika* 4, 1448b7-v.d.), "herkesin keyif aldığı kolay öğrenme"de de (*Retorik* 3.10, 1410b10 v.d.) karşımıza çıkar. Hatta çıkarımsal akıl yürütmenin (inferential reasoning) "düşünüp taşınma ve hatırlamanın en temel formları içerisinde temel bir insani kapasite"yi düşündüğümüz zaman, *sullogizesthai* [sonuca ulaşmak/çıkarımda bulunmak] bile salt felsefi bir ağırlığa sahip değildir (Heath, 2009: 63-64).

Heath'e göre Aristoteles, söz konusu tartışmalı pasajda (*Poetika* 1448b13-5), tüm yetişkinlerin haz almasından bahseder, *tüm* taklitler haz doğası üzerinde durur. Hazzı, salt felsefi ağırlığı olan bir temelde değil, hatırlama gibi çok temel

bir bilişsellik (*gnosis/cognition*) sürecini hesaba katarak değerlendirir. Heath bu yorumunda, *gnosis*'in bir formu olarak aldığı “algı”nın (perception) çıkarımsal akıldan ayrılmasına ve *tekhnenin* ikili anlamına yasanır. Heath için bu düzeyde bir *gnosis*, insanın “rasyonel hayvan” olmasındaki rasyonalite gibi kapsayıcı bir terimdir; yani insan rasyonel olmasına rağmen diğer hayvanlarla ortak algısal (perceptual) kapasiteleri paylaşmaktadır. İnsanlar, hayvanlar ile ortak olarak sahip oldukları bu kapasite ile, yani duyu algısı ile çevreleriyle sofistike ve uyum gösteren bir ilişki kurarlar: bu ilişki hayatta kalmak, refah içinde bir yaşam (well-being) sürmek gibi farklı düzeylerde gelişir.

Bu gelişim sürecinde algının en temel özelliklerinden biri ise hayvanların belli şeyleri diğerlerinden ayırması, bu şeyleri amaçlarıyla (goals) ilgili olarak değerlendirmesi, onlardan keyif (pleased) alması ya da endişe duyması ve bu temelde reaksiyonda bulunması, hareket etmesidir. Bu hareket, algı kapasitenin arzu kapasitesinden ayrılmaması sonucudur (*De Anima* 2.2. 413b21-4; 2.3. 414b1-7; *De Anima* 3.7, 431b21-24); örneğin bir aslanın hareketi böyle gerçekleşir, olası yiyecek algısı ve arzusu onu hareket ettirir. Aristoteles için bu algı da “*phantasmata*” (images) olarak belirecek bir şekilde devam eden (persisting) izler bırakır (*De Anima* 3.3., 428b30-9a6), hayvanları salt mevcut algıladıkları şeylerin ötesine götürür, “hafıza” (memory) gibi psikolojik süreçleri başlatır; biriken bir algı bilgisi ile belli bir tür algı yetisi olan *phantasia* hafızayı cisimleştirir (*Hafıza Üstüne/On Memory* 1, 449b30-451a17). Hafıza ise hayvanlara göre farklı derinliklerde karşımıza çıkar, örneğin sincaplar belli bir sabit davranış örüntüsü içerisinde yiyeceklerini bulup depolarken, kimi hayvanlar ise daha yüksek uyum sağlama becerileri ile geçmiş algılarından bir şeyler öğrenerek “deneyim”e (*empeiria/experience*) hayat verirler (*Hayvanların Tarihi*, 9.1, 608a17-21; 9.3, 610b33-v.d.; 9.7, 612b31; 9.15, 616b11; 9.46, 630b20; *PA* 2.17,660b1) (Heath, 2009: 52-55). Heath’in belirttiği gibi,

Bir bilişsellik (*gnosis: Metafizik* 1.1. 981a15-v.d.) formu olan-ki çoklu hafızaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan- deneyim (*Birinci Analitikler* 2.19, 100a3-6; *Metafizik* 1.1. 980a27-981a1) Aristoteles’in teorisinde algı sisteminin açıklayıcı gücünün son bileşenidir.

İlineksel algı, *phantasia* ve deneyim tümü algısal olarak dolayımlanan kapasitelerdir ve akla bağlı değildirler, çeşitli derecelerde insan-olmayan hayvanlarda ve insanlarda da mevcuttur. Aslında Aristoteles, insan davranışlarının dağıncığının alışkanlık ile diğer herhangi bir hayvana göre değişmeye çok daha açık olduğunu vurgular; deneyim buna paralel olarak insanlar söz konusu olduğu durumda daha açıklayıcı güce sahiptir (*Metafizik*, 1.1., 980b26-v.d.) *Politika* 7.13, 1332a38-b11)... Akıl bu paylaşılan yeteneği hükümsüz kılmaz, ama ona eklenir, karşılıklı ilişki içerisindedir ve kısmen onu dönüştürür.

Aristoteles, algıyı rasyonel anlamadan (*episteme/rational understanding*) ayırır, ilkini tikellerle, ikincisini tümellerle ilişkilendirir (*Birinci Analitikler* 1.31, 87b28-

88a7; *Fizik*1.5., 189a5-8; *De Anima* 2.5., 417b21-2). İlgili ayırım, hiç de önemsiz olmayan, “şu” (that/to oti) ve “neden” (why/to ti oti, to dia ti) arasındadır. Şu, algı için kolaylıkla erişilebilir olan gözlemlenen olgular alanındadır; “neden” ise olguların “intelligible”dir (*Birinci Analitikler*1.2, 71b9-16; 1.13, 79a2-9). İnsanlar diğer hayvanlarla, tikellerin algısal bilinç kapasitesini ve ‘şu’yu paylaşırlar; ancak tümeli ve ‘neden’i anlama kapasitesi akla bağlıdır ve dolayısıyla insanlara, ayırt edici türdeki bir dünyaya bilişsel olarak ulaşma imkanı verir. ‘Neden’i ve tümelleri kavrama kapasitesinin bir sonucu, insanların çıkarımsal akıl yürütmeyle (*sullogismos*/inferential reasoning) meşgul olabilmeleridir (Heath, 2009: 55-56).

İnsanlar özellikle bu meşguliyetleri ile, yani çıkarımsal akılları ile, spontane bir şekilde *phantasmata* ile hareket eden diğer hayvanlardan farklı olarak, ona müdahale edip çarpıtabilir. (*Nikomakhos’a Etik* 3.3. 1112 b20-3, 6.9, 1142a31-b2; *Hafıza Üzerine* 2 453a9-14; *Fizik* 2.8. 199a20 v.d.). İnsan-olmayan hayvanların, geçmiş algıların izleri olan hafıza ile ilişkileri pasif ve gayri iradi iken (involuntary) insanların ki ise aktiftir. Çünkü insanlar düşünüp taşınma becerisi sayesinde hafıza ile aktif ilişki kurabilir ve eyleminin ‘neden’i, nihai amacı doğrultusunda hareket edebilirler. İnsan-olmayan hayvanlar ve çocuklar ise bunu yapamaz (*Eudemos’a Etik* 2.10, 1226b21-9).

Bu anlamda Heath’e göre Aristoteles *Poetika*’da algı ve akıl arasında, deneyim ve çıkarımsal akıl arasında zengin ve kompleks davranış örüntüsünü göz önüne alır (Heath, 2009: 56-58). “Neden” ile ilgili refleksiyonlar *phainomenon*ın [görünenler/ itibar gören kanılar] yapısını daha güçlü ortaya koysa ve deneyimin bu düzeyde bir bilgiyi ortaya koyamayacağı gerçeği açık olsa da deneyim şiir gibi belli etkinlikleri ortaya çıkarabilir (Heath, 2009: 59). Heath’in belirttiği gibi deneyim, tikelle ilgili olması nedeniyle pratikte rasyonel anlamadan daha etkili olacak (*Metafizik*, 1.1., 981a12-5) bir şekilde, şeyleri daha iyi görmemize izin verir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, Homeros’u başarılı kılan onun içgüdü ve doğal yeteneği ile, yani nedeni bilmeksizin iyi bir olay örgüsü ortaya koyması ve kendinden sonraki şairler için güvenilir bir rehber olmuş olmasıdır.¹⁰

10 Şimdi Heath bu duruma dikkatle, Aristoteles’ti iki tür *tekhnenin* olduğunu belirtir; biri “neden”e sahip olan ya da eserin nedenini bilen, diğeri ise deneyim ile hareket edendir. “Dolayısıyla poetik *tekhne* çift yönlü bir duruma sahiptir. Bir yandan bir eserin-tatminini belirleyebilir: bir şairi iyi bir şair yapan şeyi tanımlayabilir. Öte yandan söz konusu eserin-tatmininin rasyonel bir kavrayışına sahip olan birinin bilişsel durumunu belirleyebilir-anlayan ve eserin-tatmininin rasyonelitesini açıklayabilen birinin. Başarılı şair zorunlu olarak sonraki anlamda *tekhneye* sahip değildir; hatta ilk anlamdaki *tekhne* şairde en azından dolaylı olarak var olmak zorundadır. Aristoteles’in *Poetika*’da konusu ise eserin-tatminidir, nesnel ve normatif anlamda bir *tekhne*dir; yani *Poetika*, şairlerin nasıl düşündüğünden ya da bu işe nasıl koyulduğundan çok şairin ürettiği şeyin ne olduğuyla ilgilendir. Ancak Aristoteles’in *Poetika*’da ulaşmayı amaçladığı şey, bilişsel anlamda bir *tekhne*dir; yani başarılı şairlerin dolaylı olarak hünerini ya da deneyimini cisimleştirdiği *tekhnenin* özelliklerinin “neden”ini belirgin kılmaya çalışır. Söz konusu kazanım bu hünere ve deneyime sahip olan Aristoteles’in kendisine bağlı değildir. Halihazırda belirttiğimiz gibi, eser becerisi ve söz konusu üretme sürecinin “neden”inin rasyonel anlaması, zorunlu olarak çakışmak zorunda değildir (*Metafizik*, 1.1. 981a12-5).” Bkz. Heath, 2009: 61-62.

Heath, bu tespitlerden sonra *Poetika*'daki tartışmalı ifadeyi, yani daha önce görmemiş olduğumuz şeyin renkleri, vs. başka nedenler ile haz vermesinin algısal benzerlikten ötürü gerçekleştiğini düşünür. Belirttiği gibi bir resimde bizi şaşırtan/ muammaya sevk eden ve araştırmayı başlatan şey, resim ile nesnesi arasındaki boşluktur, şekilsel vs. farklılık, eserin nesnesi ile algısal benzerliğinin tamamlanmamış olması olabilir. Ürün ve nesnesi arasındaki bu boşluğu doldurmak, nesnenin kimi ilineksel özelliklerini tespit etmek için rasyonel çıkarım gerekmez, algısal benzerlik yeterlidir. Yani ona göre bu pasajda Aristoteles'in temel ilgisi "resim ve nesnesi arasında tamamlanmamış algısal benzerlik"tir. Görsel olarak kendisi nahoş olan nesnelerin imajına bakmaktan haz almamız ise yine çıkarımsal olmayan bir geçiş olanağını bize verecek olan algı benzerliği ile gerçekleşir. Aristoteles, taklit olmak bakımından bir şeyin verdiği hazzı bir gözlemci olarak herkes için kabul eder, bir taklitten zevk almak için uzman bir gözlemci olmak gerekmez, resme sadece taklit edilen bir nesne olarak tepki verebiliriz. Bir taklide, salt algı benzerliği temelinde "bu şudur", "bu falan şeydir" şeklinde bakıp ondan zevk almamız mümkündür. Taklit ile ilgili olarak 'neden'i kavramımız gerekmeden, ama insan-olmayan hayvanların kapasitesini aşan belli bir "deneyim" temelinde haz alabiliriz. Ancak Heath'in dikkat çektiği gibi, taklit olmak bakımından taklidi değerlendirmek, doğru bir şekilde bir "bu, şudur" diyebilmek, nedensel anlamayı (casual understanding), aklın katkısını gerektirir (Heath, 2009: 65-68).¹¹

Açıkçası Heath, rasyonel bir farkındalık olmadan haz alma üzerinde duran bu açıklamaları ile Halliwell'in güçlü entelektüalist/bilişselci *Poetika* okumasından ayrılır. Ancak Halliwell'in okuması karşısında bilişsel olmayan estetik bir okumayı çok daha güçlü ön plana çıkaran G. R. F. Ferrari gibi başka yorumcular da olmuştur. Bu okumadan öz ve kısaca bahsederek, Ferrari'nin temel tezi şudur: "*Poetika*'nın IV. Bölümü *mimesis*'in bir teorisi değil, kurgulardan (fictions) aldığımız hazzın en düşük ortak paydasıdır." Aristoteles, trajik olay örgüsünü moral bir işlevden çok estetik bir ilişki içerisinde ele alır, olayların "kaçınılmazlık"ını (inevitability), "olasılık"ını (likelihood) estetik bir zeminde işler. Örneğin şansın irrasyonelliğinden kaçmak, eylemin anlaşılabilirliği (intelligibility) peşinde koşmak gibi bir hedefi yoktur, aksine olay örgüsünü başarılı kılmak için olayları, beklentilere uzak düşecek bir şekilde işler. Acıma ve korku ile ilgili *katharsis* de böyle bir edebi kararsızlık/askıya almanın (suspense) sonucu gerçekleşir (Ferrari, 1999: 181).

11 Heath, ilerleyen sayfalarda genç olimpiyat yarışmacıların kimi değerlendirmelerini, örneğin yetişkinlere karşı kazandıkları zaferleri kaydetmemelerinin nedenini bilmeksizin bunu yaptıklarını etkileyici ve hoş bir şekilde anlatır; tarihinin tümelle durumunu vs. ele alır. Bu gibi açıklamalar ile yukarıda sözünü verdiğimiz savını pekiştirme çalışır. Örneğin şair *tekhne* ilgili normları, düşünce süreçleri ve prosedürleri olmadan normları oluşturabilir, şair olay örgüsündeki tümeli anlamak zorunda değildir, ihtiyaç duyduğu şey, deneyimin ona kazandırdığı olayların sıralanışının doğru yolunu keşfetmektir. Dolayısıyla Aristoteles için şiirin tarihten daha felsefi olmasının (ama yine de felsefi olmamasının) nedeni deneyim ile bu sıralanışı fark etmesidir, bu sıralanışı inşa etmesidir. Oysa tarihçi sadece olanı anlatır ve bunu ötesine gitmez, zaten gittiği noktada tarihçi değil felsefeci olacaktır. Seyirciler, izleyiciler adına da göstermeleri gereken beceri bu sıralanışı fark edebilmeleridir. Bkz. Heath, 2009: 68-73.

... *Poetika*'nın şu yorumunu savunuyorum: Aristoteles için trajedi, insani koşullara dair anlamamızı kararlı olarak derinleştirir ya da derinleştirmelidir iddiasından uzaktır, bunun yerine trajik sanat, uygun hazzın artan moral anlamadan değil oyunun askıya alınmasının öykülendirilmesi (emplotment) ve muhtemel sergilenmesinden türeyen askıya alma sanatı olarak, uygun bir şekilde analiz edileceği imgelemleri derinleştirir ya da derinleştirmelidir. Trajedi, olay örgüsü/senaryo için bir olay örgüsüdür/senaryodur (Ferrari, 1999: 183).

Ferrari'ye göre Aristoteles, *Poetika*'da didaktik bir yolda anlama ya da öğrenme gibi içeriksel bir kaygı ile hareket etmemekte, olay örgüsü yani kurgu üzerinde durmaktadır. Örneğin şiiri, tarihten daha felsefi kılan tümel bile olay örgüsünün iyi bir şekilde inşa edilmesi ile ilgilidir. Aristoteles'in, şairin olması beklenen şey'i söylemesi (1451a36-51b5), yani tümellere (universals), kaçınılmaz ya da muhtemel/olası karakterde beklenen bir şeye yönelmesi ile ilgili açıklamaları oyunda hangi tür şeyi ilgi çekici bulacağımızı ve olay örgüsündeki olayların doğru olması gerektiği konusundaki beklentimizi belirtir (çünkü olay örgüsünü başarılı kılacak şeylerden biri de budur). Dolayısıyla şairin çalışmasını oluştururken (compose) tarihçiden farklı bir şekilde tümelle ilgilenmesi ve daha felsefi olması; bir tür felsefeyi, öğretimi amaçladığı anlamına gelmez.

Pasaja geldiğimizde ise Ferrari, Aristoteles'in burada kurgulardan aldığımız temel haz, "hazzın en düşük ortak paydası" (lowest common denominator of the pleasure) üzerinde durduğunu belirtir, grafik sanatlarından verdiği örnekte, iyi-düzenlenmiş imajların gerçekte tiksinti verici olsa da haz vereceğini belirtir (Ferrari, 1999: 184-185). Pasajdaki, "Bu (imaj), şudur" (temsil edilen nesne) (1448b16-17) ifadesi ise, "kurguyu-yaratanın (fiction-maker) olayları imgelemesi/tahayyül etmesi için seyirciyi davet etmesi", en basit düzeyde kurguyu değerlendirme'sidir (appreciation). Söz konusu olay örgüsünün hazzını, resmedilen cesedin hazzından farklı kılan ise imgelenen nesnenin doğasına bağlı olması, materyalin hünerli kullanımı, olay örgüsünün kahraman için korku duyacağımız bir şekilde birbirine geçen kimi karışıklıklar, sarıp sarmalamalar, sonradan gelecek olayı askıya alma gibi taktiklerin kullanımı ile gerçekleşmesidir. Bu haz kuşkusuz resme göre daha komplekstir. Ancak Aristoteles bu kompleks olay örgüsüyle ilgili olarak "öğrenmeyi" trajik dramadaki hazzın bileşeni olarak ele almaz, öğrenmeden bahsetmez; burada haz, salt trajik olay örgüsü ile ilgilidir.

Ferrari olay örgüsünün hazzının öğrenme ile ilgili olmadığını vurguladıktan sonra, *Poetika*'nın etik ve politikaya açılacak bir engeli olduğunu düşünür; çünkü bildiğimiz gibi, olay örgüsünün bileşik/bütünlüklü olması gerekir; dramanın konusu olan insan eylemi de birlik kriteri içerisinde kimi kaçınılmaz (inevitability), olası (likelihood/*eikos*) şeylerle ilişkili bir şekilde sunulur. Oysa etik ve retorik çalışmalar *praxis*, insan eylemine dair böyle bir birlik kriteri ile hareket etmezler. Ayrıca "zorunluluk ya da kaçınılmazlık" (*to anankaion*) da "moral eylemin anahtar bileşeni ile

bağdaşmaz". Aristoteles bunu açıkça söyler; "kaçınılmaz şeylere dair düşünüp taşınmayız" (*Nikomakhos'a Etik* 3.3., *Retorik* 1.10.7). Ferrari'ye göre bu sorundan, diğer partner *eikos* ile kurtulamayız, çünkü kaçınılmazlık *eikosa* baskın geldiği gibi bu ifade de yerini büyük bir çoğunlukla"ya (for the most part) (1450b30) bırakır.¹² Buradaki söz konusu kaçınılmazlık ise, trajik olay örgüsünün sıralanışı ile ilgilidir, tamamen estetikdir, örneğin belli bir başlangıca, ortaya ve sonuca sahip olması düşünülen olay örgüsünün, "başlangıcının önceki şeyle kaçınılmaz bir ilişkisi yoktur", "bir sonucun ise kaçınılmaz ya da olası ilişkisi vardır ama onu takip edecek bir şey ile yoktur, gelişmenin ise her ikisi ile de vardır." (1450b27-31). Yani burada zorunluluk, olasılık kurgusal olay örgüsünün oluşturulması, olayların sıralanışı ile ilgilidir, eylemin tutarlılığı ve birliği öncelikli, olmazsa olmaz hedeftir (Ferrari, 1999: 186-187). "Aristoteles'in ana amacı, basitçe birbirinin bir sonucu olan ya da birbirinden dolayı olan olayları ayırmaktır." Olaylar arası bu ilişkiler, yani olayların kaçınılmaz olması başarılı bir olay örgüsü için büyük fark yaratır (Ferrari, 1999: 189).

Poetika'daki söz konusu kaçınılmazlık içerisinde karakterlerin düşünüp taşınması bile olay örgüsünün inşa edilmesinde, bir eylemin diğer eylemi kaçınılmaz olarak izlemesinde çok önemli bir araç durumundadır. Diğer bir değişle burada karakterlerin düşünüp taşınması, *Poetika* için retorik ve etik çalışmalarındaki gibi değildir; yazının kaçınılmazlığının taşıyıcısı, sürdürücüsü olarak iş görür. Ferrari, Aristoteles'in iyi bir olay örgüsünün birliğine dair estetik bir kaygıyla hareket etmesini Homeros'a olan övgüsünde görebileceğimizi düşünür. Tekrardan hatırlarsak; Aristoteles *Poetika*'da Homeros'un *Odyseus*'u yaratırken, eserin birliğini korumak için Odyseus'un başına gelen her şeyi anlatmadığını, yani olaylar arasında zorunlu ya da olası olmayan ilişkilere yer vermediği belirterek onu över; burada temel övgü nedeni, eylemi birleşik bir olay örgüsü yapısı içerisinde sunma başarısıdır. Örneğin parçaları beklenmedik bir şekilde bir araya getiren bir olay örgüsünün başarısı büyük olur, şans olaylarının belli bir "amaç"la gerçekleşmesinin seyirci üzerinde yarattığı etki, olayları bir diğerinden kaynaklanıyor olarak sunma başarısıyla gerçekleşir. Aristoteles'in örneği ile söylersek, Mythis heykelinin Mythis'in ölümünden sorumlu olan birinin üstüne düşüp onu öldürmesi tam da spontane ya da şans eseri değil beklentiye karşıt ama belli bir amacı varmış gibi gerçekleşir ve olayların tesadüfi görünmediği böyle bir durumu ele alan olay örgüsü de üstün, başarılı olur (1452a4-11); yani burada Mythis'in hikayesini başarılı kılan olay örgüsünün iyi, üstün bir şekilde yaratılmış olması, parçaları beklenmeyen bir şekilde meydana getirerek ve bu şekilde yaratılan bir nedensel ilişki içerisinde beklenmeyen ortaya çıkışını sağlayarak seyircileri şaşırtmayı başarabilmesidir (Ferrari, 1999: 188-192).

Ferrari'ye göre Aristoteles'in tragediyaların seyirciler üzerinde tetiklemeye

12 Burada Ferrari, Halliwell ve Nussbaum gibi bütünlüklü ve entelektüalist bir *Poetika* okuması ile *Poetika*'yı etik ve politik eserler ile bir araya getirme çabasının pek de mümkün olmayacağını belirtiyor. Bu okumaların Straussçu bir çizgide ilerlediğini düşünür. Bkz. Ferrari, 1999: 182 (dipnot 2).

çalıştığı korku ve acıma duygusuyla ilgilenmesi bile, trajik askıya alma ile ilgilidir. Aristoteles seyircilerin trajik savunmasızlığı ile, onların trajik duygularını geliştirmek gibi bir amaç ile hareket etmez, en iyi trajik olay örgüsü; yani olayların bir diğeri ile, olay örgüsünün iyi sırlanışı ile beklentiye karşı gelişmesi yine bir engel olarak belirir. Aristoteles için tragedyanın kahramanını kötü karakterde seçmemesi bile seyirciler üzerinde korku duygusunu başarıyla ortaya çıkarmak içindir; amacı bir olay örgüsünün en iyi şekilde seyirciler üzerinde korku duygusu yaratacak durumu düşünmesidir. *Katharsis* duygusu ise, tam da “oyun boyunca sıkı bir şekilde askıya alma/geciktirme ani bir şekilde serbest kaldığında seyircinin hissettiği hazdır, rahatlama hazzıdır.” (Ferrari, 1999: 193-196).¹³ Kısaca Ferrari için *Poetika* salt bir edebi estetik kaygı ile hareket eder ve eserin insan etkinliğinin diğer kısımlarına; örneğin etik, politikaya v.s. yönelen didaktik, öğretici, rasyonel bir karakteri yoktur.

Sonuç

Aristoteles'in şiir sanatı değerlendirmesini, hocası Platon'dan farklı ele aldığı açık bir durumdur. Platon, *Devlet* başta olmak üzere birçok diyalogunda şairlere sert eleştiriler yönelir, hatta diyalogun sonunda şairleri ideal şehirden (*kallipolisten*) sürgün eder. Aristoteles ise bahsettiğimiz gibi kendi yaşadığı kültürün bir parçası olan poetik sanata, yani şiir sanatına önem verir, insanın doğasına dikkatle şiirin varlığını meşrulaştırır. Şiiri Platon gibi salt bilgi üzerinden ele almaz; şiirin başarılı bir şekilde var olması için teorik bir bilginin gerekliliğine inanmaz, doğal bir estetik yeteneğe önem verir. Şiirin başarısında en belirleyici öğeyi, yine bu doğal estetik yetenek ile ilişkili ele aldığı olay örgüsü olarak kabul eder.

Dikkat çekmeye çalıştığımız gibi, Aristoteles'in şiir sanatı analizinde estetik bir kaygı ile ilerlediği çok açıktır; ele aldığımız üç yorumcu da Aristoteles'in estetiğe önem verdiğini kabul eder. Yorumcular arasında böylesine farklı okumaların olması ise, söz konusu estetiğin otonomisi ve anlamayla ilişkisindeki belirsizlikten kaynaklanır. Gelgelelim farklı okumalara izin veren bu belirsizlik içerisinde Ferrari'nin salt estetik temeldeki *Poetika* okumasının Aristoteles'e ve Grek dönemine haksızlık yaptığı söyleyebiliriz. Çünkü diğer bir yorumcu Halliwell şu konuda haklı görünür: Aristoteles şiir sanatını kendi kültürü içerisinde, yaratıcıları, oynayanları ve izleyicilerinin bütünselliği içerisinde ele alır. Gerçekten de Grek kültürünün yapısı, farklı insani etkinliklerin birbiriyle temas halinde olduğu bir bütünselliğe sahiptir ve bu bütünsellik içerisinde Homeros'un destanları ise Grek eğitiminin merkezinde yer alır ve Grek kültürünün temel taşıyıcısı durumundadır. Platon'un tragedya şairlerine saldırmasının nedeni bile bu gerçektir; şairlerin, kişilerin etik yaşamı üzerinde yarattığı güçlü etki; filozoflara rakip olmalarıdır (Havelock, 1963: 3-6, 10-14).

13 Burada değerlendirmesine yer veremeyeceğimiz, bir dipnotta bahsettiğimiz *katharsis* dair farklı okumalar için bkz. Golden, 1962; Golden, 1969; Lear, 1992; Nussbaum, 2001

Ayrıca şunu da vurgulayalım: Bu destanlarda Aristoteles'in estetik dikkat gösterdiği olay örgüsündeki bütünlük bile bizi kendi yaşamımızın bütünlüğüne, tamlığına dair bir refleksiyona sevk eder.¹⁴ Çünkü Aristoteles için “tragedya eylemin *mimesis*idir ve temel olarak failleri temsil eden eylem hakkındadır”; yani tragedya *mimesis*inin nesnesi olarak *eudaimonia*/mutluluk ile ilgili “*praxis*” içerisindeki insanı ele alır ve Aristoteles tragedya çözümlemesinde buna dikkat eder; insanın *eudaimonia* yolunda eylemini, yaptığı şeyleri ve eylemin sonuçlarını göz önüne alır. Dolayısıyla böyle bir birliğin estetik sunumu içerisinde kahramanların rollerini ve statülerini, başlarına gelen talihsizlikleri izlerken salt duygusal bir arınma anlamında *katharsis* yaşadığımızı iddia etsek bile, ilgili rolleri yaşamımızla kıyaslamaya, belli benzerlikler üzerinde durmak gibi bizi belli bir rasyonel düşünmeye sevk edecek bir süreci deneyimleriz.

Nihai olarak resim gibi görsel sanatlarda Heath'in yorumunu değerli buluyoruz ve önemli tespitler yaptığını düşünüyoruz. Ancak tragedya gibi kompleks bir sanat söz konusu olduğunda ve bu sanatın Grek kültüründeki işlevini düşündüğümüzde, Halliwell'in açıklamalarının fazlasıyla ciddiye alınması gerektiğine inanıyoruz.

Kaynakça

- Aristotle. (1987). *Poetics*. I. R. Janko. (Trans. with notes). Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Aristotle. (1995). *Poetics*. S. Halliwell (trans.), Cambridge. MA: Harvard University Press.
- Aristoteles (2012), *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)*. N. Kalaycı (çev.). Ankara: Pharmakon.
- Arslan, A. (2007). *İlkçağ Felsefe Tarihi-3 (Aristoteles)*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cooper, J. (1999). *Reason and Emotion: Essays on Ancient Moral Psychology and Ethical Theory*. NY: Princeton University Press.
- Curran, A. (2016). *Aristotle and the Poetics*. London & New York: Routledge.
- Ferrari, G.R.F. (1999). “Aristotle’s Literary Aesthetics”. *Phronesis*. Vol. 44. No. 3.181-198.
- Golden, L. (1962). Katharsis. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 93. 51-60.
- Golden, L. (1969). Mimesis and Katharsis. *Classical Philology*, Vol. 64, No. 3. 145-153.
- Halliwell, S. (1987). *The Poetics of Aristotle*, (trans. and comntry). London: Duckworth.
- Halliwell, S. (1992). Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle’s Poetics. *Essays on Aristotle’s Poetics*. A. O. Rorty (ed.). Princeton: Princeton University Press.
- Halliwell, S. (1995). Introduction. *Aristotle: Poetics*. Harvard: Harvard University Press.
- Halliwell S. (2001). Aristotelian *Mimesis* and Human Understanding. *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*. Ø. Andersen and Jon Haarberg (eds.). London: Duckworth.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

14 Homerik metinlerin anlatsallığının etiğe kadar uzanan, tüm iyilerimizi düzenleyecek bir taslağı görmemizde yardımcı olacak rolüne dair bkz. MacIntyre, 2001.

- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Heat, M.F. (2009). Cognition in Aristotle's "Poetics". *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 62.
- Janko, R. (1984). *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California Press.
- Kraut, R. (1991). *Aristotle on the Human Good*. Princeton: Princeton University Press.
- MacIntyre, A. (2001). *Erdem Peşinde: Ahlak Teorisi Üzerine Bir İnceleme*. M. Özcan (çev.). İstanbul: Ayrıntı yay.
- Nussbaum, M. C. (2001). *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pappas, N. (2001). Aristotle. *The Routledge Companion to Aesthetics*. B. Gaunt&D. M. Lopes (eds.). London& New York: Routledge
- Reeve, C. D. C. (1992). *Practices of Reason: Aristotle's Nicomachean Ethics*. Oxford: Clarendon Press.

