

Aristotelesçi Trajedinin Psikolojisi

AMÉLIE OKSENBERG RORTY*

Çev. FIRAT ÜNAL**

Sophokles kıssadan hisse çıkarmayı en iyi bilendir ve ifade ettiği şey Aristotelesçi trajedinin özünü gözler önüne serer:

*Nice şaşılması nesne arasında,
Olmaz hiç bir şey cihanda muhteşem insan gibi.
Mahir aklıyla tuzağa düşürür
Vahşi sürüleri, tasasız kuşları,
Dipsiz suların cümle mahlukatını.
Aygırlara gem vurur,
Boğaları zapt eder.
Sicim gibi yağmurda dondurucu soğukta
Ev çatıp sığınır.
İlim bilir, kelimeler eder
Yasalarla düzen verir şehrine.
Bir ölüme hükmü geçmez,
Karşısında eli kolu bağlanır.
Fakat keskin zekası -hudutsuz bir kudret-
İyiye de çalışır kötüye de.
Boyun eğdi mi yasalara,
Şereflendirdi mi adaleti
Şehri kıvançlanır.
Ne ki savrulup durur kişi,
Ve hiçe saydı mı çiğnedi mi yasaları
bir dehşettir, bir kirlilik
kaçılası.
Yersiz yurtsuz bir sürgün*

* *Essays On Aristotle's Poetics*, Ed. By. Amelie Oksenberg Rorty, Princeton University Press pp. 1-22,1992,USA.

** Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Doktora Öğrencisi, nicksizlik@hotmail.com (Bu makalenin notları, Aslı Üner tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Gümüşhane Üniversitesi, Felsefe bölümü, doktora öğrencisi, asliuner@gumushane.edu.tr)

ötesinde insanlığın.

Bir trajik drama nedir? Neden trajediler bizi böylesine etkiler; ölçülü kılar ama büyütür, canımızı yakar fakat tuhaf bir şekilde huzurlu kılar? Neden trajediler -ve onlardan öğrendiklerimiz- bize böylesi karmaşık, acı-tatlı zevkler sunar?

Trajedi karşısında yaşadığımız tecrübelerle ilişkin sahip olduğumuz en iyi açıklamayı Aristoteles sunar. Ne var ki açıklamasını kabul etmemiz durumunda, onun psikolojisinin ve etiğinin önemli bir kısmını da kabul etmek zorunda kalırız. Aristoteles'in bir trajediyi karakterize edişi belki de fazlaca aşına olduğumuz bir şeydir, öyle ki, onun niyetlerini bir kenara atıp kendimizinkileri koyar, onu yanlış anlarız. Trajedi poetik sanatlardan biridir.¹ Trajedi, der Aristoteles, önemli (*spoudaios*) eylemlerin kendi kendine yeten, tamamlanmış ve birleştirilmiş bir olay örgüsü içerisinde dramatik bir şekilde sunulduğu taklide dayalı bir temsilidir (*mimēsis*). Trajik dramanın ana karakterleri kelimenin gerçek anlamıyla hayranlık uyandıran kahramanlar ya da yarı tanrılar olmaktan ziyade bizim daha büyük ve daha iyi örneklerimizdir.² En iyi trajedilerde kahramanın karakteri, onu, başına felaketler açacak, hayatının öngörülen akışını tersine çevirecek bir sapmaya -hataya sürükleyen bir dikbaşlılığa-duyarlı kılar. Haketmemiş olduğu bedbahtlığının öyküsü bizde acıma ve korku doğurur, bu tepkileri haz almamızı ve anlamamızı sağlayacak şekilde açıklığa kavuşturup, arındırır. En iyi durumda kim ve ne olduğumuz konusunda bir farkındalığa yol açar. Diğer şiir türleri gibi, trajedi tarihten daha felsefi ve aydınlatıcı ve bu sebeple hakikate daha yakındır.

Aristoteles'in tanımının öğelerini incelemeyen ve onları onun etiğinin ve psikolojisinin daha geniş çerçevesi içine yerleştirmeden evvel, onun ne tür bir teori benimsemiş olduğu hakkında bir şeyler söylemeliyiz. Aristoteles, trajedinin formal öğeleri, olay örgülerini en mükemmel şekilde kurmak üzerine odaklanıyor olsa da, onunki estetik bir teori değildir. Trajedinin verdiği haz ve sağladığı derin kavrayış yalnız başına ve temel olarak saf biçimsel özelliklere, yapısal gerilim ve dengedeki zarafete dayan-

¹ *Poiēsis* bir zanaat (*technē*) türüdür. Trajik ve komik dramaların yanı sıra temsili sanatlar, destanları, coşkulu şiir ve müziğin bazı türlerini içerir. Temsili sanatların başlıca karşıtları retorik, tarih ve felsefedir. Temsili poetik sanatlar, amaçlarına, temsil ettikleri nesnelere, temsil etme araç ve tarzlarına göre birbirlerinden ayrılırlar (1447a 14 vd). Dramatik türler öncelikli olarak izleyicilerinde uyandırma teşebbüsünde buldukları tepkilere ikinci olarak ise temsillerindeki yapısal farklılıklara göre birbirlerinden ayrılır.

² Aristoteles ağırlıklı olarak ana karakterlerden (*protagonists*) ziyade, failer (agents) ya da oyuncularından (*prattontes*) ve karakterlerden (*ēthē*) bahsetse de, ben yalnız olması açısından, trajik eylemin ana karakterinden (*protagonist*) bahsedeceğim. Aktörler belirsiz bir şekilde, Homeros'un destanlarında ve de *Philoctetus*'da görülebilen Odysseus gibi kurgusal karakterlere ya da belirli oyun karakterlerine atıfta bulunurlar. *Ēthē*, Kral ve Haberci'nin tipik birer örneği olan drama oyuncularını ile eylemlerini ve seçimlerini iyi, yiğitçe ve istikrarlı bir şekilde gerçekleştiren belirli karakter yapılarına işaret eder (1450b8 vd.; 1454a22 vd.).

maz. Biyoloji ve metafizikte olduğu gibi, sanat ve zanaatlerde biçim, işlev ve amacı takip eder. Bireysel bir eserin - bir ayakkabı, bir çömlek ya da bir trajedinin- güzelliği ve değeri, onun formunun, eserin amaçlarını uygun araçlar ve yollarla açık ve zarif bir şekilde ifade ve gerçekleştirme tarzının bir fonksiyonudur. Tüm poetik sanatlar temsili olmaları sebebiyle çeşitli hedefleri arasında bize bir tür farkındalık sağlamayı da içerirler. Anlama yetimizi etkileyerek kendilerine özgü duygusal amaçları icra ederler ve duygularımıza etki ederek anlama yetimizi etkilerler.

Aristoteles estetik formalist olduğundan daha fazla yorum bilimci değildir. Trajik dramanın önemi, onun yorumlanışlarının tarihinde değil, *muthos*'unda yatar. Ne bilinçli bir formalizm ne de bilinçli bir yorum bilim Aristotelesçi trajediye cevaz verir.³ Çünkü ne zaman ki soyutlama ya da yorumlama faaliyetinin farkına varsak, kendimize zımnî bir şekilde, mukadder olandan kurtulma, trajik olay örgüsünün kaçınılmazlığından kaçınma gücü -bu sadece düşünsel bir güç de olsa- bahşederiz. Şüphesiz, klasik dramaları yeniden kurmak, Aristotelesçi trajediyi tanımlayan unsurları yeniden düzenlemek ve onları Aristotelesçi trajediye akraba yeni oyunlar ve türler üretmeye el verecek bir tarzda değiştirmek kural olarak mümkündür.⁴ Ve gerçekten de daha sonraki oyun yazarları trajedi olarak adlandırdıkları oyunların amaçlarına yeni bir yön verdiler. Nevyll gibi Elizabeth dönemi eleştirmenlerine göre trajedi "Tanrıların günah karşısındaki korkunç intikamı"nı göstermelidir. Corneille trajedilerin, soylu eylem ve tutkunun ifade edilmesinin büyüklüğünü ve ağırlığını çağrıştırmaya gerektiğini düşündü. Buna karşıt olarak, Lessing, yalın ve doğal bir dil aracılığıyla acıma ve şefkat uyandırmaya vurgu yapar. Schiller trajediyi kendi yasasını belirleme özgürlüğünün yüceliğiyle, insan ızdırabının pathosu arasındaki gerilimi ifade etmekte kullanır.⁵ Aristoteles'in bakış açısından bu dramaların aslında trajediler olup olmadığı hakkındaki tartışma faydasız ve boştur.

³ Formalizm ve yorum biliminin duygusal versiyonlarından naif olanı ayırt edebiliriz. Naif yorum bilimciler, yorumlardaki tarihsel ve perspektife dayalı değişiklikleri açıklayan ve savunan genel teoriler geliştirmeden eserin yorumlanması için gereken şeyi sunabilirler. Ancak, eleştirmenler kendilerinden emin bir şekilde yaklaşımların görelî karakterini tasdik ettiklerinde -metinlerini aleni olarak yeniden düzenlediklerinde- tam manasıyla Aristotelesçi trajedi tarzını değiştirmiş olurlar. Aristotelesçi trajedide olay örgüsünün şekli -olayların zorunluluğu ya da olasılığı- onun psikolojik etkisinin merkezidir. İlke olarak trajik temayı yorumlama ve onu yeniden düzenleme hakkına sahip olduğuna inanan okur, dramanın zorunluluğundan uzaklaşmaya razı olur. Klasik trajik dramaların izleyicisi tarafından deneyimlenmesi için temanın zorunluluğundan feragat ettiğinde, o yaratacağı tepkinin psikolojisini değiştirmiştir.

⁴ Trajedi bahsinde meydana gelen değişiklikler ve bu bahsin yarattığı etkinin mükemmel bir tarihsel özeti için Stephen Halliwell'e bakınız. *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill, 1986). Bölüm X, ss. 286 vd.

⁵ Alexander Nevyl, "Introduction" to *Ten Tragedies of Seneca* (Manchester 1887), s.162; Corneille, "Discourse" in *Pierre Corneille. Writings on Theatre*, editör. H.T. Bernwell (Oxford, 1965); Lessing. *Dramaturgie*, Essay 77, *Gesammelte Werke (Berlin 1968)* 6:631; Schiller, "On Tragic Drama" ve "On the Pathetic" Marvin Carlson tarafından aktarıldı, *Theories Of The Theatre (Ithaca, 1984)*

Dramatik türler amaçlarına göre ayrılır; fakat bir sanat yapıtının amaçları - aslında her hangi bir *techné*'nin amacı- aynı zamanda eserin biçimsel yapısını tayin eder. Formu değiştirmek amacı değiştirmektir, amacı değiştirmekse türü değiştirmektir

Tamamlanmamış ve bölük pörçük de olsa, Poetika bir kaç farklı girişi biraraya getirir. O her şeyden evvel çeşitli poetik türlerin işlev ve yapılarını sanki onlar biyolojik türlermişçesine analiz etmeyi amaçlayan felsefi bir çalışmadır. "Fenomeni kaydet" bu yaklaşım tarzının sloganıdır. Nasıl olup da parçalarının biçimsel bir düzenlenişinin özel bir amacın icrasını başardığını, başka bir deyişle, eserin yapısının nasıl olup da belirli bir karşılık doğurduğunu göstererek poetik türleri teşrih ediniz. Ancak mademki poetik türler zanaatlardır, *Poetika* işlevsel bir şekilde yönlendirilmiş bir teşrih olmanın yanı sıra teknik tavsiyeler içeren bir kitaptır. Aristoteles'in trajedi yazarlarına tavsiyesi, dramaların, özel bir tür psikolojik ve entellektüel etki doğurabilmesi için nasıl kurulması gerektiğine ilişkindir. Bu tavsiye, oyun yazarlarına klasik dramanın analiz edilmesiyle elde edilen bir modele nasıl uyulacağını söylemenin ötesine geçer. Aristoteles sanki bir bileşimi analiz etmiş ve onu üretmek için gereken formülü elde etmiş bir kimyager gibidir. Aristoteles'in trajik drama fenomenini kaydetme tarzı, bir teknik tavsiyede zımmi olarak rastlanabilecek olanı aşan, güçlü bir normatif yönelime sahiptir. Gerçekten de, onun normatif gündemi, önemli özelliklerinden bazılarını görmezden gelmesine yol açacak şekilde, kendi trajik drama analizine odaklanmış olabilir. Bu yaklaşım tarzının sloganı, doğru bir şekilde anlaşılmış trajik dramanın anlayışımıza mani olmaktan ziyade destek olabileceğini, doğurduğu duyguları bozmayacağını bilakis ahenk kazandırabileceğini göstermek suretiyle dramayı Platoncu saldırılardan kurtarmaktır. Poetika'nın argümanı, trajik dramanın en büyük etkisinin vecd halinden ziyade onun temsili gerçekliğe bağlılığından kaynaklandığını; olay örgüsündeki kırılmanın demonik ya da ilahi güçlerden ziyade insani etkinliğe, olaylar arasındaki ilineksel olanlardan ziyade olası bağlantılara bağlı olduğunu; trajik dramanın uyandırdığı temel duyguların, kaderin (*Moirā*) şansla (*Tuchē*) tuhaf bir birliktelik içinde hayatın doğal akışına müdahale etmesinden kaynaklanan dehşet ve hayranlıktan (*deinon*) ziyade makul bir şekilde olacak olan hakkındaki acıma ve korkular olduğunu göstermeyi amaçlar. Eylem ve seçimlerini belirlediği gibi, kişinin kaderini belirleyen, her hangi bir kozmik adalet (*dikē*) ya da intikamdan (*nemesis*) ziyade kişinin karakteridir (*ēthos*). Bu sebeplerden ötürü Aristoteles klasik trajedilerin geleneksel performansını kuşatan sivil ve dini ritüellerin rolünü tartışmaz ve bu sebeplerden ötürü trajedilerin kanlı ve korkunç eylemleri sahnede temsil etmemesi gerektiğini düşünür. Ona göre ne trajedi ne de onun temel psikolojik etkileri, arkaik kaynak ve formlarını muhafaza etmelerine dayanır. Nietzsche gayet haklıdır: Aristoteles trajedinin Dionysosçu köklerinin kalıntılarını, eğer gerçekte yok et-

mek istemediyse, dönüştürmek istemiştir.

Muthos ve Mímésis

"*Mûthos* -bir öykü ya da olay örgüsü" der Aristoteles, "trajedinin temel ilkesi ve ruhudur" (1150b2 vd.). Yaşamda üzüntü, keder, kayıp ve acı olmasına karşın, trajedi yalnızca bir yaşamı meydana getiren eylem ve olaylar, bir öykü, bu yaşamın yapılandırılmış bir temsili içinde organize edildiğinde vardır. Bir drama bir eylemin *mímésis'i*, eylemleri eylemlerle ve eylemler içinde sunan bir öykünün temsili değildir sadece; en iyi durumda, eylemin biçim (*eidós*) ve sınırını (*horos*) anlamamızı da sağlar. Tıpkı diğer temsiller gibi, drama sunduğu şeyi seçici bir şekilde yoğunlaştırır ve biçimlendirir. Görünüşte bağımsız görünen olaylar dizisinin içsel mantığını ve nedensel düzenini ortaya koyar, onları genişletilmiş, kendi kendine yeten ve tamamlanmış tek bir etkinliği biçimlendirmek üzere kuşatır. Bir *mûthos* rastgele dağıtılmış gibi duran noktalar dizisini alır ve ne olduğunu açıklamak için zorunlu olan tüm (ve yegâne) unsurları ve nedensel ilişkileri içeren bir yay, iyi çizilmiş bir parabolün eğrisi üzerinde sunar. Bir eylemi sınırlandırma ve tanımlama -sınırlarını ve temel hedeflerini- denk şeylerdir; bir eylemin yapısını sunma, onun zamansal tamamlanışının yayını, onun hedeflerinin ya da niyetlerinin yerine getirilmesiyle (ya da getirilmemesiyle) birleştirir. Hedef ya da amacını anlamadığımız müddetçe, bir eylemin başarılı bir şekilde tamamlanıp tamamlanmadığı bir yana, ne zaman tamamlandığını dahi bilmeyiz.

Aristoteles'in dramanın eylemi nasıl temsil edeceğine ilişkin açıklamasını anlamadan evvel, onun temsil teorisini anlamamız gerekir. *Mímésis* iki kavramı bir araya getirir. Birbirinden bağımsız olarak ele alındıklarında ne *taklid*, ne de *temsil* terimleri Aristoteles'in kullanımını bütünüyle kuşatır.⁶ Düşünün, bir oyuncunun maskesi belirli bir tür karakterin, örneğin bir kral ya da bir çobanın, her türlü ilineksel, bireysel faktörlerden soyutlanmış yüzünün temsili *mímésis'i*dir. İyi bir maske izleyiciye, kralı ya da çobanı derhal tanıma imkanı verir. Benzer bir şekilde, bir portre, bir kişinin özelliklerinin yapısını (*morphē*) temsil eder: Onun Sophokles'den ziyade Perikles'in temsili olduğunu ayırt edebildiğimiz takdirde başarılıdır. İyi bir maske, bir örnekte özsel olanı açığa çıkaran özellikleri betimler: bir kralı bir çobandan ayıran şeyin ne olduğunu bize gösterirken, muhtemelen bir kralın gerçekte ne olduğunu da gösterir; gençliği yaşlılıktan, trajediyi komediden ayırırken herbirinin en önemli ayırt edici özelliklerini ifşa eder.⁷

Bizler, tıpkı diğer birçok hayvan gibi, doğamız gereği çevremizde bulunanların eylemlerini taklit etmeye hazırızdır. İlk taklit olarak *mímésis* aracılığıyla öğrenir, erdemlerimizi oluşturan beceri ve yeteneklerin yanısı-

⁶ Stephen Hallwell, *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill, 1986), Bölüm. 4 ile karşılaştırın.

⁷ John Jones, *On the Aristotle and Greek Tragedy* (Oxford, 1962), s. 41 vd. ile karşılaştırın.

ra, karakterimizi biçimlendiren alışkanlıkları elde ederiz (1103b21 vd.). Taklit başarılı olduğunda, modellerimiz oldukları ve yaptıkları şeyin özünü doğru bir şekilde temsil ettiklerinde, bizler sadece nasıl oynanılacağını, nasıl dans edileceğini, bir çömleğin nasıl imal edileceğini, günlük meselelerin nasıl düzenleneceğini değil, aynı zamanda oynamanın, dans etmenin, çömlek imal etmenin gerçekte ne olduğunu, bu etkinliklerin yapısını hangi amaçların yönetip, belirlediğini de öğrenmiş oluruz. İdeal bir durumda, taklit ettiğimiz modelin sahip olduğu hususiyetler düşer ve geriye kalan şey iyi bir yaşamı oluşturan eylem ve etkinliklerin özünün bir temsilidir.

Platon'un saldırısına karşı Aristoteles'in trajik drama savunusundaki en önemli adım, trajedinin duygusal ve kathartik etkilerini *mimēsis* sayesinde, eylemleri temsil ve taklit ederek ortaya çıkardığı iddiasıdır. O *mimēsis*'i özünde tahrif edici olarak görmek yerine, doğru ya da gerçeğe uygun olmaya muktedir bir şey olarak görür. Bir eylemin her bir temsili -bu ister bir destan olarak, ister bir tarih ya da söylev içinde yapılandırılmış olsun- bu eyleme zorunlu olarak bir form, bir tanım verir ve bir sınır çizer. Ancak yorumlar görelî olsa da, bir doğruluktan, hatta bir çifte doğruluktan söz edilebilir.⁸ Öncelikle, başkahramanlar gerçekte ne yaptıkları konusunda ciddi bir şekilde yanılabilirler. Oedipus Thebai kraliçesiyle evlendiğine inanmış olabilir ve öyle de olmuştur. Ancak bu eylemin -onun düşünüp taşınmasına rehberlik etmiş olması gereken- doğru tanımı Thebai kraliçesiyle evlenmekle, annesiyle evleniyor olduğuydu. Aristoteles bir eylemin doğruluğunu daha da ileri taşır: Bireysel failer belirli eylemlerini ne kadar iyi anlarsa anlasınlar, bu eylemlerin kendileri, katıldıkları eylem türünü yöneten temel normatif tanımlara uyabilir ya da uyamaz.⁹

Farklılıklarına rağmen, Aristoteles Platon'un *mimēsis* hakkındaki açıklamasının merkezi bir kısmını benimser. Seçme ve soyutlamasız bir taklit ya da temsil yoktur.¹⁰ Bir nesne ve yahut eylemin temsili, onların parçaları arasındaki ilişkinin biçimsel organizasyonunu ya da şemasını (*eidos*) -

⁸ Şüphesiz, herkes -ana karakterler, koronun çeşitli üyeleri- eylemle ilgili kendi yorumlarına sahiptir. Ancak, her temsilin yorum içerdiğinin farkında olmasına rağmen, Aristoteles yorumlarla ilgili eşitlikçi değildir. Koro gibi, izleyici ana karakterlerin hakikati saptırabileceklerini fark etse de, yine de onların bakış açılarının gerekçesini anlayabilir.

⁹ Örneğin Aristoteles, Mısır'da asil soydan gelen kişilerin birikteliklerinin uygun olmayan bir şekilde evlilik ve sosyal düzeni bozan ensest ilişki olarak nitelendirilmesi konusunda Mısırlıların inanmış olabileceği şeyleri düşündü. Konfüçyus'un "isimlerin düzeltilmesi" görüşü Aristoteles'in niyetini aydınlığa kavuşturabilir. Evlilikle, çocukların rol ve yükümlülükleri ile ilgili, uygun normatif betimlemeler mevcuttur. Bu tür yapıların bozulmasının akabinde düzensizlik ve tehlike baş gösterir. Benzer bozuklukların sonuçları etkili ve dramatik bir şekilde sunulduğu için, Aristotelesçi trajedi "isimlerin düzeltilmesinde" bir araç olarak görülebilir.

¹⁰ Şüphesiz ki, Platon bilhassa temsil ettikleri şeyi bozma eğiliminde olmaları sebebiyle, öncelikli olarak duyulara başvuran taklitlere güvenmez. Fakat her *mimēsis* duygusal değildir: matematiksel bağlantılar en genel ve soyut formlar arasındaki ilişkiyi yansıtır: ve oluş dünyası ezeli ve ebedi olan formlar dünyasının taklididir, çünkü muhtemeldir ki bu dünyanın yapısını temsil eder ya da örnekler.

sebebini (*logos*)- izah eder. Bir eylemin dramatik taklide dayalı temsili, onu oluşturan olaylar arasındaki dinamik, nedensel bağlantıların yapısını ifşa eder. Tıpkı iyi bir maskenin, bir kralın yüzünün temel düzenlenişini gerçeğe uygun bir şekilde sunmasında olduğu gibi, bir eylemin tam ve iyi bir taklidinin ölçütü, temsilin gerçeğe uygun olması; icrasının ilineksel ve olumsal özelliklerinden soyutlanmış olarak eylemin kendine özgü nedensel yapısının özünü yakalamasıdır. Bir insan yaşamında merkezi önem taşıyacak türde eylemler -ciddi, uzak erimli sonuçları olan önemli (*spoudaios*) eylemler- normatif bir yapıya sahiptir. Böylesi eylem ve etkinliklerin objektif bir amacı ya da hedefi vardır: Bu hedefi gerçekleştirmeyi başarabilir ya da başaramazlar. Trajediler, kahramanın -onun yaşamının temel istikametlerini etkileyen ve mutluluğunu tayin eden- önemli eylemlerinin, yaptığı şeyin temel amaçlarını ne şekilde çarpıttığını ve bu hatanın, bu dikbaşlılığın onu nasıl felakete sürüklediğini temsil eder. Trajik dramının *mimēseis*'leri, doğruluklarına göre değerlendirilebilir: Kahramanın (iyi niyetli fakat hatalı) amaçlarının, eylemlerinin doğru ya da asıl ereklerini nasıl ıskaladığını ve *hamartia*'sının onu nasıl felakete sürüklediğini gösterir.

Çoğu trajedi dinleyicilerin muhtemelen aşına olduğu bir hikayeyi sunar. Orijinal hikayenin kendisi bir takım efsanevi olayların taklide dayalı bir temsildir. Böylesi dramalar karşısında -*Oedipus* bunlardan biridir- izleyici tabiri caizse gözlerine inanamaz. Anlaşılır ki, Sophokles eski bir hikayeyi yeniden sunmaktadır ve eski hikaye belirli bir tür eylemin yapısını sunmaktadır. Bu eski hikaye, *Oedipus*'un hikayesi, bir destanda, bir müzik eseri ya da dansa, aslına sadık bir şekilde -taklide dayalı olarak yeniden sunulabilir- temsil de edilebilirdi. *Oedipus* tarihi bir figür olsaydı, eylemlerinin öyküsü bir kronikte de aktarılabilirdi. Bir *mimēsis*'in uygun yapısı, temsilin hedef ve amacına göre değişir. Aristoteles'e göre bir tarih incelemesi, belirli olaylar ve eylemleri aktarırken, okuyucuları üzerinde belirli bir duygusal ve motivasyonel etki doğurmaya teşebbüs etmez. Ancak siyasi bir konuşmacı *Oedipus*'un öyküsünü, bir kanıtlamanın seyri içerisinde, bir topluluğu, yabancı bir kişiyi yönetici seçmezden evvel, onun atalarını ayrıntılı bir şekilde araştırma hususunda ikna etmek için sunabilirdi. O, orjinal öyküyü çarpıtmaksızın, eylemin temsili, belirli bir tür politik etki doğuracak bir şekilde yapılandırır. *Oedipus*'un hikayesi kesinlikle sıradan bir hikaye olmasa da, o ancak son derece işlek zekaya sahip birini felakete sürükleyen bir eylemin öyküsünü temsil ederek, belirli bir duygusal ve düşünsel etki doğurmak üzere kurgulandığında, bir trajedi -evrensel öneme sahip bir trajedi- olarak anılır.

Eylem ve Eylemin Birliği

O halde eylemler nedir? İnsanın eylemleri, kaynakları faile içsel olan doğal hareketin bir türüdür. Çılgın iri kaya parçalarını fırlatır, ağaçların kökleri sıkıca sarar kayaları, hayvanlar birbirini yer, her biri kendi doğasını

gerçekleştirmek için kendi doğasına göre eyler. Bizim doğal hareketlerimiz bu genel türün içinde yer alır. Bizler çığılardan ve hayvanlardan doğal hareketlerimizin bazılarının –bunları eylemlerimiz olarak adlandırırız- niyetlerimiz, inançlarımız ve arzularımız tarafından yapılandırılmış olmasıyla ayrılırız. Nihai olarak mutluluğumuz olarak gördüğümüz şey adına, kendi amaçlarımızı gerçekleştirmek için eyler, olayların akışını değiştirmek ya da yön vermek için müdahalede bulunuruz (1095a14 vd.). Bilerek ve isteyerek olayların akışına müdahale ettiğimizde, vahşi boğanın burnuna halkayı geçirip, tasasız kuşları tuzağımıza düşürdüğümüzde doğamıza aykırı hareket etmiş olmayız. Tam aksine, doğamızı ifade ederiz. Çığılardan ve hayvanlardan, başka türlü hareket etmek elimizdeyken, zekice planlama yapmaya, iradi bir şekilde hareket etmeye ve yaptığımız şeyin anlamını ve doğal sonuçlarını anlamaya muktedir olmamız açısından ayrılırız.

Akli eylem yaşamın meselelerini mutluluğumuza (*eudaimonia*) yol açacak bir tarzda düzenler: fakat bir eylem ve etkinlik yaşamı, kurnazca bir ekonomik yatırımın kar getirmesine benzer bir şekilde mutluluk doğuran ustaca planlanmış bir girişimden daha fazlasıdır. Mutluluk bir eylem ve etkinliğin sonucu ya da nihai ürünü değildir. O ruhun doğal etkinliğine etkin bir şekilde katılması, elinden gelenin en iyisini yapmasıdır (1098a12 vd.). Bir eylem kendi kendine yeter, bütün ve eksiksiz olduğunda, bütünüyle icra edilip, ereklere tam da bu icra sürecinde gerçekleştirildiğinde etkinlik halini alır.¹¹ Çoğu eylemler, özellikle de türü tanımlayan özelliklerle ifade edenler, etkinliklerin gerekleridir ya da onların içine yerleştirilmiştir. Örneğin politik tartışma aslında bir medeni yaşam etkinliğinin yerine getirilmesidir; benzer şekilde bitki ve hayvan teşrihlerinde içerilen eylemler bilimsel araştırma etkinliğinin parçasıdır.

Aristoteles *Nikomakhos'a Etik'te*, insanların *nous*'dan, yani anlama yetisinden, zihinden pay almalarından ötürü, bir bakıma, kısmen tanrısal

¹¹ Kendi kendine yeten etkinliğin başlıca örneği temasıdır. Ancak, algı ve düşünce *energeiai*'nın en bilindik örnekleridir. Her etkinlik kısa sürede tamamlanmaz ve çoğu zaman *energeiai* diğer etkinliklerin içine yerleştirilir. Örneğin, kendi kendilerini besleyen hayvanların etkinlikleri, standart bir şekilde algı gerektirir. *Energeiai* –özellikle onlar, beslenme ve üreme gibi, tanımlanan türlere ait olanaklarının doğal ifadesidir- kendi yeterliliklerine referans vererek teşhis edilebilen, meydana gelmeleriyle tamamlanan etkinlik olarak geçici sıralanış aşamalarını içerir. Amaçları icra sürecinde gerçekleştiğinde, eylem etkinlik olarak nitelendirilir: bundan dolayı, örneğin yavrular oluşmadığında üreme etkinliği ortaya çıkmadığı gibi; yenilen yiyecek sindirilmesi süreci de beslenme etkinliği meydana gelmez. Bazen etkinlik, bölümleri ve aşamaları gibi eylem ve hareket sürecini de kapsar: örneğin yeme eylemi ve sindirim süreci beslenme etkinliğinin bir parçasıdır; döllenme eylemi ve gebelik süreci ise üreme etkinliğinin parçalarıdır. Ancak her eylem etkinlikte içerilmediği ve etkinlik tarafından tanımlanmadığı gibi; her tür eylemin amacı da icra sürecinde gerçekleşmez. Bazı eylemlerin amacı (örneğin bina içinde yer alan bir daire) dışsaldır; eylemler üretim sürecinden çıkarılabilir. Standart olarak *technai* hareket süreçlerini kapsar; ve süreçler genellikle belirli bir zaman içinde tamamlansa da, bazıları (örneğin çiviye çekiçle vurma) hiç gecikmeye uğramadan neredeyse bir anda gerçekleşir. Süreçler ve eylemler arasındaki temel karşıtlık, ilk olarak onların amaçlarının içsel ya da dışsal olup olmamasında ve sadece ikincil olarak zamansallıklarında yatar.

olarak ya da en azından tanrısallıktan pay almış olarak düşünüldüğünden söz eder (1177b27 vd.). Temaşa en üstün ve mükemmel şekilde biçimlendirilmiş noetik etkinliktir: onda adeta yabancı ve olumsal herşeyden arınmış, bizde ki en yüksek ve mükemmel olanı gerçekleştiririz. Bununla birlikte, bilerek ve ussal bir şekilde eylediğimiz, eylemlerimizi düşünce ya da *dianoia* ile şekillendirdiğimiz ölçüde, tanrısai bir tarzda eyler, düşünce yüklü ve düşünce tarafından yönlendirilen müdahaleler aracılığı ve sebebiyle, aksi takdirde meydana gelecek olanın yönünü değiştiririz.

Düşünme kapasitemiz sebebiyle hayvanlardan ayrıldığımız gibi, dikbaşlılığa duyarlı olmamız sebebiyle tanrılardan ayrılırız. Bizler sadece akıllı ve bilgece değil, aynı zamanda hatalı ve bilgisizce de hareket edebiliriz. Diğer hayvanlardan farklı olarak eğri yollara sapıp, yasalara aykırı bir şekilde eylemde bulunabiliriz. Her ne kadar daima iyi olduğuna inandığımız şeyi amaçlıyor olsak da, çoğu zaman kendimiz için dahi iyi olanın ne olduğunu bilmeyiz. En açık ve mükemmel kavrayışımızdan hareketle eylemde bulunduğumuzda bile, eylemlerimizi yöneten erekler saydam olmayabilir. Gerçekten de kimi zaman tam da bu en açık ve mükemmel durumda oluş tarzımızdır bizi felakete sürükleyen.

Kimi zaman, bizi kör eden ya da en azından amaçlarımız etrafında ortaya çıkan şeyleri bulanıklaştıran, bir amaç uğruna hareket edişimizdeki tam da bu enerji ve canlılık, dikkatimizin odaklanmış olduğu yay üzerinde eylememizdir. Odaklanmış bir amaç ve bu amacı gerçekleştirmek için bir enerji olmaksızın, bir eylemden söz edilemez: canlı bir düzensizlik ve hata yapma olasılığı olmadansa, odaklanmış, enerji dolu bir amaç bulunmaz. Neyin gerçek anlamda iyi olduğuyla ilgili, akli, doğrulukla bağlı inançlar ve iyi biçimlendirilmiş arzular bile, amaçları gerçekleştirmek için yeterli olmaz. En şiddetli, en uslanmış arzuların başarılı bir şekilde icrası da, en iyi durumda, kendinden emin, çoğu zaman öfkeli ve kimi zamansa cesur olan, en kötü durumdaysa had bilmez ve düzen bozucu belirli bir tür enerji gerektirir.

Tamda onları yerine getirdiğimiz eylemde, tamamlanmış olan, kendi kendine yeten etkinlikler dışında, nadiren yaptığımız şeyin yapılandırılmış birliğini kavrarız. Bir insanın mutluluğu hakkında, ölümüne, hatta ölümünden sonraki, eylemlerinin tam şeklinin ortaya çıktığı, yörüngesini tamamladığı bir ana dek, yargıda bulunamamızın sebeplerinden biri de budur. Bir kişinin yaşamının gerçek tamamlanışı – bu yaşamın asli projelerinin gerçekleşmesi- genellikle, onun etkinliklerinin ölümdaki doğal son buluşuyla aynı ana rastlamaz. Bir kişinin iyi bir ebeveyn olup olmadığını çocukları büyümeden bilemeyiz; benzer bir şekilde, takip ettiği politikalar bir müddet yürürlükte kalmadan, kişinin iyi bir devlet adamı olup olmadığını da bilemeyiz (1100a18 vd.)

Drama, kahramanın eylemlerinin form ve hedefini, onların kimi zaman gizli kalan istikamet ve maksatlarını açığa çıkarır. Bir açıdan, varolduğu

bağlam içine oturtulmuş, temel parçası olduğu hikayenin içine yerleştirilmiş olarak görmeden, bir eylemin gerçekte ne olduğunu bilemeyiz. Bir eylemin işlevini yerine getirdiği tamamlanmış bütünü görmeksizin, bu eylemin iyi mi yoksa kötü mü icra edildiğini, başarılı mı yoksa başarısız mı olduğunu tesbit edemeyiz. Bir eylem ancak kısmi olarak failin niyeti, eylemi failin genel ereklerine bağlayan pratik sebepler zinciri tarafından belirlenir ve yönetilir. Bunlar, adeta, onun eyleminin başlangıcının ve sonunun –yalıtılmış bir şekilde kavranan- mantıksal yapısıdır. Ancak failin niyetlerinin mantıksal yapısı bile, yaptıklarının tam bir açıklamasını vermez. Bu niyetlere, onun başka karakterlerle yaşadığı etkileşimlerin gelişiminin nedensel yapısını ifşa eden öyküde de yer verilmelidir.¹² Şüphesiz günlük yaşamda eylemleri, failerin niyetlerini şekillendiren pratik akıl yürütmeleri ya da eylemlerinin çerçevesini çizen öyküleri kapsamlı bir incelemeye tabi tutmadan, kolay ve hızlı bir şekilde teşhis eder ve değerlendirebiliriz. Ancak bunun sebebi belirli eylemleri, sınıflandırılmış algılarımızda saklı olan, standart öyküler ve niyetler temin eden, standart bir biçime benzetmemizdir. Tipik etioloji ve eylem türlerinin istikametleri hakkında arka planda yatan bu tür varsayımlara dayanarak, belirli niyetleri ve eylemleri iyi ya da kötü şekillendirilmiş, haklı ya da haksız olarak yargılarız.¹³

Trajedilerin öyküsü ya da olay örgüsü, önemli eylemleri, -bir insanın iyi ya da kötü, mutlu ya da mutsuz nasıl yaşadığına etki eden eylemleri- kendi kendine yeten bir bütün, bir etkinlik içinde birleştiren mühim yapıları ifşa eder. Ancak Aristoteles'e göre yaşam bir etkinliktir: O, eylemde ve etkinlikte ortaya konulur (1095a19-20, 1098a20 vd., 1450a15 vd.).¹⁴

¹² Aristoteles, farklı aktörlerin etkileşimini yansıtarak trajediye mükemmellik kazandıran kişinin Sophokles olduğunu söylese de, ne yazık ki o trajik dramının farklı oyuncularını (*prattontes*) arasındaki etkileşimden söz etmez. Farklı oyuncular (*prattontes*) bir eylemi gerçekleştirebilir mi? Diğer yandan, *prohairesis* ve sorumlu olduğu eylem arasındaki yakın ilişki, karmaşık bir şekilde gelişen eylemin –ki bu karmaşıklık bütün hayatı kuşatabilir- temelde yalnızca failere yüklenen eylemler olabileceğini akla getirir. Buna karşın, Aristoteles bazen jüri veya konseyin değerlendirme yapabileceğini, seçim ve eylemde bulunabileceğini de ifade eder.

¹³ Basit bir örnek bu noktayı aydınlatılabilir: inşa edilen bir çeşit çatıyı meydana getiren eylemler dizisine dahil olan eylemi görmedikçe, marangozun bir çiviye o şekilde, o yere, niye çaktığını anlayamayız. Müşterinin ve mimarın niyetini bilmeden o çatının niye inşa edildiğini bilemeyiz. Alıcının asıl gereksinimlerinin yanı sıra malzemeler üzerindeki baskının ve yerçekiminin gerektiği gibi hesaba katıldığı niyetlerin iyi bir şekilde biçimlendirildiğini bilmeden, o çatının uygun şekilde inşa edilip edilmediğini bilemeyiz.

¹⁴ Poetika pasaj –“Trajedi insan varoluşunun değil fakat eylemin ve yaşamın rotasının temsidir. Eylem ve amaca [hayatın] bağlı olan *eudaimonia* ve onun zıttı, karakter özelliğinden ziyade belli türde bir eylemdir... Eylemlerine bağlı olarak iyi ya da kötü yaşarlar” G. F. Else, Aristotle's Poetics (Harvard, 1957) and R. Kassel. (ed.), Aristotelis de Arte Poetica Liber (Oxford, 1965)'e göre zaman içinde saptırılmıştır. Fakat saptırılmış olsa da olmasa da, pasajın gerçek yönü NE 1095A 19-20, 1098A20 vd.'de yankılanmaktadır. Sahihliği hususunda ikna edici argümanlar için bakınız Halliwell, Aristotle's Poetics, ss. 202-207; Nussbaum, the Fragility of Goodness (Cambridge, 1986) , ss. 500-501; ve Bittner, “One Action” (bu ciltte).

Drama, kahramanın önemli eylemlerini öykü içinde bir araya getirerek, bir yaşamın birleştirilmiş yapısını açığa çıkarır. Birleştirilmiş bir bütün içinde sunulan yaşam, anlaşılır bir biçime sahip, birleştirilmiş bir bütün olarak görülebilir (1100b32). Bu sebeple trajediler bizim için büyük ve dehşet verici bir önem taşır, çünkü onlar en iyi ve en zekice eylemde aksayabilir olanın temsilidir ve bu aksaklık sadece talih ve rastlantının tüm olumsal olaylara eşlik etmesinden ileri gelmez; eylemin kendisindeki bir hata ya da yanlış yönelimden, onu harekete sevk eden niyetlerin tam tersini doğuran bir sapmadan ileri gelir.

Bir olay örgüsü ya da öykü, ayrıık olay ve eylemleri, hiçbir eksiği olmayan, aynı anda kavranabilir tek bir etkinlik gibi tamamlanmış ve kendi kendine yeten bir bütün olarak sunar. Bu bütünü oluşturan olaylar öyle düzenlenmiştir ki, içlerinden biri kaldırıldığında, bütün bozulacak ya da yok olacaktır (1451a7 ve 15 vd.).¹⁵ Bir olay örgüsü kendisini oluşturan olayları üç şekilde bağlar: 1) Nedensel olarak; 2) tematik olarak; ve 3) kahramanın karakteri, düşünceleri ve eylemleri arasındaki bağlantıları sergileyerek.

1) Aristoteles nedensel bağlantıyı açık, sade ve güçlü bir şekilde ortaya koyar: Olaylar birbiriyle bağlantılı, birbirlerini meydana getiriyor olarak gösterilir (1452a2-4). Olayları iyi düzenlenmiş bir bütün içinde bağlamak, acıma ve korku uyandırmak için, nedensel bağlantılar insani eylemlerin elverdiği ölçüde zorunlu ya da neredeyse zorunlu olmalıdır

2) Yineleme tematik bağlantının en basit çeşididir; ironik tersine dönüş ise bir diğeridir (1452a vd.). Aristoteles'in tematik bağlantıya verdiği örnek Mitis'in heykelinin, onu katleden kişinin üzerine düşmesidir (1452a10). Sphinx bilmecesini çözerek Thebai'yi kurtardıktan sonra, Oedipus kirlenmesinin kökeninde yatan gizemi çözerek şehri tekrar kurtarmak zorundadır. Gerçek kimliğine kör olan Oedipus, kim olduğunu keşfedince gözlerini kör eder. Korinthos tahtının veliahtiyken terk eder şehri, son günlerini yurtsuz bir göçebe, bir parya, ürküntü içindeki bir yakarıcı olarak geçirir. Şehrin kirlenmesi gizeminin çözümüdür ve Sphinks'in bilmecesinin yanıtı oldu: Topalladığı ve zincire vurulduğu küçüklüğünde dört ayağı üzerinde emekleyen, gençliğinde ayakları üzerinde dikilen ve sonunda elinde bir değnekle tökezleyen kişi. Antigone ölüsünü gömmek için yaşadı; cezası diri diri gömülmek oldu. Fakat ölümle cezalandırılacağını bildiği şeyi kasten yaptığı için, Kreon'un onu mahkum ettiği mezar odasında kendi canına kıydı. Dramaya tematik birliğini veren böylesi örülmüş sona erişlerdir.

3) Son olarak olay örgüsünün birliği, her bir kahramanın temel karakter özelliklerinin, onun düşündüğü, söylediği, yaptığı herşeyde ifade edilme tarzında açığa çıkar. Oedipus yaptığı her şeyde, tüm eylemlerinde bir krala

¹⁵ David Gallop. "Animals in the Poetics." Oxford Studies in Ancient Philosophy (1990), 145-171 ile karşılaştırın.

yaraşır şekilde hareket eder: Cesur konuşma tarzının imgesinde, düşüncelerinin geniş kapsamında, özgüveninde, bitmek tükenmek bilmez enerjisinde, her zaman şehrini korumaya yönelen eylemlerinin istikametinde.

Karakter (*Ēthos*)

Aristoteles'e göre trajedi karakterden ziyade eylem hakkında olsa da (1450a15 vd.), bu ikisi denk şeylerdir (Rhetoric I.12 1372 vd.). *Ēthos anthrōpo(i) daimon* vurgusu kararlı bir şekilde denklemin bir tarafına düşer. Kişinin kaderini belirleyen *daimōn*'undan ziyade karakteridir. Ancak karakter, seçmede (*prohairesis*) ortaya koyulur ve seçme, eylemi belirler: "*eudaimonia* eylemin formunu alır" (1450a16). Bir kimse, kural olarak, nadiren kullanılan karakter özelliklerine sahip olabilirse de, karakter temel olarak seçme ve düşünceye dayalı eylemlerde şahsileşir ve ifade olunur (1139a22-3; 1144b30-2)¹⁶ "Yaşam bir eylem ve etkinlik" olduğundan (1450a16 vd), önemli olayları temsil eden trajedi, kahramanın karakterinin onun hayatının gelişimini etkileyen temel seçme ve eylemlerinde dış vuruluşunun da dramatik bir temsilidir.

Trajedi, bizdeki en iyi şeylerin ayırt edilir bir şekilde büyütülmüş ve sadeleştirilmiş versiyonları olan kahramanları temsil eder. Onlar eylemlerimizi karıştıran birçok ilgisiz amaçtan arınmış olarak sunulur. Onlar bizlerin, şayet bizi meydana getiren unsurları arındıran bir simya işlemini tecrübe etmiş olabilseydik olacağımız kimselerdir. Onlar, örnek teşkil edecek bir şekilde, erdemin hammaddesi olan karakter özellikleri ve eğilimlere, *phronesis*e götüren anlama yetisine, *andreia*'a götüren enerjiye, *philia*ya götüren doğal duygulanımlara, yüce gönüllülüğe götüren özgüvene sahiptir. Bu tür karakter yapıları genellikle istikrarlıdır: Onlar alışıldık ve zahmetsiz bir şekilde, başarılı bir düşünüp taşınma ve eyleme götüren, algı ve duygu alışkanlıklarında dışa vurulurlar. Ne var ki, dramının akışı içerisinde, sonuçları olağan bir durumda onların karakterine sahip kimselerin eylemlerine eşlik edecek olan iyi bir talihi tersine çevirecek –karakterlerine uygun ve iradi olsa da ciddi bir dikbaşlılık içeren- korkunç bir seçim yaparlar.

Trajik kahramanın tasviri tutarsız ve trajik olay örgüsünün aktarımı pa-

¹⁶ Eylem ve karakter kavramsal bakımdan birbirleriyle bağlantılıdır ve karşılıklı olarak açıklayıcıdır. Eylemin yönelmişliği, onun teşhis edilmesi ve betimlenmesi dahilinde karaktere dayalı seçmeyi (*prohairesis*) temin eder. Özel açıklayıcı amaçlar için, analiz ikisinden birine vurgu yapabilir. Ahlak eğitimi ardışıklığa işaret ederken, trajik drama eylemin önceliğini belirtir; çocuk, genellikle ve alışıldığı üzere seçimler yapabilmesini ve eylemlerde bulunabilmesini sağlayan karakterini geliştirmek adına belirli türde eylemler gerçekleştirir. Bakınız; Halliwell, *Aristotle's Poetics*, s. 138-67; J. Cleary, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* (New York, 1991-2) içerisinde yer alan makalem "The Place of Psychology in Ancient Philosophy"; düşünce, karakter ve eylem arasındaki ilişkilerle ilgili daha detaylı bir açıklama için J. P. Vernant (*Myth and Tragedy*) ve Mary Blundell'ın (*Ethos and Dianoia* Reconsidered) bu ciltte yer alan makalelerine bakınız.

radoksalmış gibi görünebilir. Trajedinin doğurduğu acıma ve korku, nisbeten erdemli bir kahramanın hak edilmemiş ızdırabı etrafında toplanır. Erdem tanımı gereği, kendi kendini düzenleyici ve düzelticidir ve zor şartlar altında bile genel olarak mutluluk (*eudaimonia*) getirir (1100b22-1101a8). Bununla birlikte, olay örgüsü kahramanın *hamartia*'sından, sonuçları olağan bir durumda erdeme eşlik edecek olan *eudaimonia*'yı tersine çeviren bir dikbaşlılıktan hareketle kendini açar.¹⁷ Nasıl olur da erdem *hamartia*'ya konu olabilir? Nasıl olurda o dikbaşı bir yanlış anlamayı içerir? Ve eğer, Aristoteles'in inandığı üzere, şayet bir kişi (ya da hiç değilse trajedinin kahramanı olabilecek bir kişi (1114b1 vd.)) en azından kısmi olarak karakterinden sorumlu ise, o halde nasıl olurda kahramanın ızdırabı hakedilmemiş olabilir?

Şayet bu sorunun tatmin edici bir cevabı varsa, bu Aristoteles'in *hamartia* anlayışında bulunur? Bu terimin hakim çevirisi bize yardımcı olmaz. "Kusur", yanlış bir şekilde *hamartia*'nın, kahramanın karakterinin dahili bir unsuru olduğunu akla getirir. Fakat eğer kahramanı hataya sürükleyen dikbaşlılığı, karakterinin bir parçası olsaydı, o örnek bir figür teşkil etmez, ızdırabı hakedilmemiş olmaz ve biz ona acımazdık. Diğer yandan, eğer onun *hamartia*'sı istem dışı, -tesadüfi bir hastalık gibi- bütünüyle dışsal olsaydı, onu eylemde bulunurken gördüğümüzde, onun adına korku duymazdık. Her iki durumda da drama iyi yapılandırılmış ve birleştirilmiş olmazdı; her iki durumda da trajediden her hangi bir şey öğrenmezdik; ne de bizi memnun ederdi. Bununla birlikte *hamartia*'yı hata ya da yanlış olarak çevirmek, kahramanın *hamartia*'sının doğasından ileri gelen karakterini yakalamayı başaramaz. Bu kavramlar onun bütünüyle düşünsel yanını vurgulamakla, kahramanın *hamartia*'sının, düşüncelerinin yanı sıra onun *thumos* ve *pahtē*'sini etkileme tarzını yakalamayı başaramaz. Bir kahramanın *hamartia*'sı kimi zaman onun sadece olgusal bir hata yapışını içerebilirse de, bu hata onun karakterine sahip bir kimsenin tipik olarak yapmaya yatkın olduğu türde bir hatadır. Bu hata, kahramanın karakteriyle birleşerek, eylemlerini yanlış sevk eder. (Mesela, asil bir tavra sahip bir karakter sistematik bir şekilde aile mülklerinin büyüklük ve önemini karıştırabilir ve karakteristik ancak iradi bir biçimde komşularına uygunsuz bir kibirle yaklaşabilir.) Karakter erdemleri ve onların zaafiyetleri hem bilişsel ve hem de davranışsaldır. Onlar bir kimsenin algı ve çıkarımlarının yanısıra, tutku ve arzularını da etkilerler.

¹⁷ Biraz eski ve kuşku doğurucu bir şekilde ahlaki olmasına rağmen, dikbaşlılık iyi bir karşılıktır. *Hamartia* tartışmalarının bir özeti için bakınız Gerald Else, *Aristotle's Poetics* (Cambridge, MA, 1976), ss. 378-85. Karakter sanatı ve *hamartia*'nın zihinsel durumları arasındaki ilişki için bakınız; J. P. Vernant (Myth and Tragedy,) içinde. *Hamartia* ve gönüllü eylemlerle ilgili tartışma arasındaki ilişki için bakınız; "Traditional Elements in the Concept of Hamartia in Aristotle's Poetics." *Harvard Studies in Classical Philosophy* (1989) 137-56, NE. 5.10. içinde. Schuttrumpf, Aristoteles'in *hamartia* açıklamasının, onun suç konusundaki, özellikle de adam öldürme eylemlerini içeren, yargısal kavrayışını yansıttığını ikna edici bir şekilde savunur.

En iyi trajedilerde, kahramanların başına gelen baht dönüşleri yaptıkları belirli bir şeyden değil, onlardaki temel bir şeyden, daha fazla öngörü ve gayretle bile önlenemez bir dikbaşlıktan ileri gelir. Bedbahtlığa yol açan *hamartia*, erdemlerin doğal temeli olan ve genellikle başarıya katkıda bulunan takdir edilesi karakter özelliklerinin olumsuz bir yan ürünüdür. Bir örnek Aristoteles'in meramını anlatmaya yardımcı olabilir: Cesur bir askerin karakter ve becerisi, normalde budalaca görülecek türde riskleri üstlenmesini, savaşta düşmana kendini yaralanma tehlikesine maruz bırakacak tarzda saldırmamasını açıklar. Bununla birlikte yaralanmış olmasından ötürü sorumlu tutulamaz ve dolayısıyla ızdırabına acırız. Ancak onu aynı zamanda takdir de ettiğimizden, ona özel bir tarzda, savaşta yaralanmış herhangi bir kimseye acıyabileceğimizden daha fazla acırız. Becerilerine karşın onun gibi cesur bir kimsenin yaralanması, sıradan bir askerle karşılaştırıldığında çok daha olanaklı, hatta belki de olasıdır; dolayısıyla, savaşa katılan herkes adına korku duymakla birlikte, onun adına özellikle korku duyarız. Buna karşın, rüzgarlı bir günde Agora'ya giderken başına isabet eden bir tuğla yüzünden kazara yaralanan bir kimseye acıyabiliriz; ancak rüzgarlı günlerde Agora'ya giden herkes için korku duymayız.

Hamartia bir kanser gibidir: Sağlıklı fiziksel gelişimi destekleyen aynı etkinliğin doğurduğu olumsuz urlar gibi. Soylu niyetler, çoğu zaman kendi momentumunun gelişimi ve mantığı tarafından, başlangıçtaki istikametlerinin tam tersi yönde ilerleyen eylemlere yol açabilir. Böylesi tersine dönüşlerin, özellikle her biri kendi niyetlerinin peşinde koşan birden çok karakter arasındaki etkileşimde meydana gelmesi muhtemeldir. Trajedi eylemin, tabiri caizse, tam kalbinde yer alan kanserin varlığını ifşa eder. Şüphesiz tüm eylem anlama yetisi tarafından şekillendirilir: ancak nisbeten sınırlandırılmış bir amaca yönlendirilmiş bir akıl tarafından. En iyi genel amaçlarla onları gerçekleştiren ve icra eden belirli eylemler arasında, şeffaf olmayan bir boşluk ve onun yanı sıra bilgisizlik ve sapma olanağı durur. İrادی olanın sınırları içerisinde yer alsa da, trajik kahramanın *hamartia'sı* onun üstünlüğünün bir arazıdır: amaçları ve gayreti, onu karakterinden neşet eden bir tür dikbaşlığa duyarlı kılar. Her ne kadar failin *hamartia'sının* sonuçlarını ortaya çıkaran olaylar tesadüfi olsa da, bunlar pekâlâ olabilecek türden şeylerdir. Bunlar bir kez olduğunda, kahramanın bahtını tersine çeviren dramatik eylem -en iyi trajedilerde- korkunç ve geri dönüşü olmayan kaçınılmaz sonuçlar doğurur. Örnek teşkil eden üstün eylemin odaklanılmış berraklığı, öz güveni, canlılığı ve enerjisi -tanrısallığı- onların üstünlüğünü tehdit eden yanlış yönlendirmeler tarafından gölgelenir. Dik-katin bir nokta üzerinde odaklanması, bu odağı çevreleyen şeyleri bulanıklaştırır; cesaret tedbiri bir yana bırakır; yüce gönüllülük kibir olanağını taşır; üstün bir insan, sıradışı bir eylem alanıyla, kolayca doğru oran hissini yitirip, sonluluğunu unutabilir. Sahip oldukları mükemmel şeylerin her biri, kahramanları bunların tam zıtları karşısında savunmasız bırakır. Tıpkı

tüm canlı varlıklar gibi, doğal olarak kendilerinde bulunan en iyi şeyi gerçekleştirmek için çalışırlar ve eylemlerinin gelişiminde, onları felakete sürükleyen tam da budur.

Trajik kahramanın *hamartia*'sının kalbinde yer alan kanser, onun çoğu zaman kim olduğunu bilmemesini, kendi gerçek kimliği hakkındaki bilgisizliğini gerektirir.¹⁸ Kim olduğunu bilmek nasıl hareket edeceğini bilmektir: Bu kişinin yükümlülüklerini kavramasını ve etkileşimlerindeki önemli olan şeyi bilmesini içerir. Kişinin gerçekten ailesini bilmemesini içeren türde bir bilgisizlik özellikle tehlikelidir, çünkü bu kişinin dini, politik ve ahlaki davranışlarının tümünü etkiler. Ancak, bir kahraman yüzeysel bir şekilde, sözel olarak kim olduğunun farkında olabilir ve buna rağmen bu bilgi davranışlarına yansımayaabilir, bildiğini iddia ettiği şey konusunda bilgisizmişçesine eylemde bulunabilir. Phaedra'nın Hippolytus'a olan tutkusu dramatik bir *hamartia*'yı ifade eder: arzusu kimliğini, Theseus'un eşi ve Hippolytus'un üvey annesi olduğunu unutmasına yol açar. Bir kraliçenin sahip olduğu böylesi bir *hamartia* tüm krallığı tehlikeye atar. Elbette Phaedra hafıza kaybından ya da gerçek anlamda bir bilgisizlikten muzdarip değildir. Bununla beraber Hippolytus'a karşı olan tutkusu onu ahlaki, karakterinden neşet eden bir kötülüğe bulaştırır.

Bir bakıma, hayatın gidişatını etkileyen tamamen önemli eylemlerden oluşan dramatik dünyada, sadece düşünsel yanılıklar bulunmaz. Bir drama bütünüyle önemli eylemlerden oluştuğunda, olgusal hatalar bile önem taşır: soyundan habersiz bir kimse muhtemelen uygunsuz bir şekilde hareket edecektir. Etrafındaki kimselerle olan ilişki ve yükümlülüklerinden habersiz olan Oedipus, en derin anlamıyla ifade etmek gerekirse, nasıl davranması gerektiğini bilmez. Ancak Oedipus başka tür bir bilgisizlikten daha muzdariptir. Sphinx bilmecesini cevaplamaktaki mahareti, onun insan doğasının kırılğanlığının ve sınırlarının (*horos*) sözel kavrayışına sahip olduğunu gösterir. Bununla birlikte Tiresias'ı hor görmesi göstermektedir ki, sıradışı yetenekleri hakkındaki derin farkındalığı, vermiş olduğu cevabın tam manasını görmesini engellemiştir.

En iyi olay örgülerinde, eylemin *peripeteia*'sı -kahramanın bahtını tersine çeviren an- ferasetli bir tanımayla (*anagnōrisis*) rastlaşır. Dikkate değer bir şekilde, bu tanıma alışıldık bir tarzda eski kendini bil (*gnōthi seauton*) buyruğunu yerine getirir (1452a32 vd.). Laius ve Jocasta'nın oğlu olduğunu kavramakla kendine gelen Oedipus, yaptığı şeyin yanı sıra, kim olduğunu farkeder. Talihinin tersine dönüşü, eylemlerini yönetmesi gereken temel yapıyı ihlal etmiş olduğunu tanımasıdır. Nasıl bilgisizliği yalnızca düşünsel bir yanılığın değil eylemlerine nüfuz etmiş bir dikbaşlılık idiyse, benzer bir şekilde dikbaşlılığını tanıması sadece bilişsel bir kavrayış değildir. Yaşamını yollara düşmüş kör bir adam gibi kaçılması bir dehşet, bir kirlilik

¹⁸ Cf. J. Peter Euben, "Identity and *Oedipus Tyrannos*", *Tragedy and Political Theory'nin içinde* (Princeton, 1990)

olarak sürdürmesini doğurur.

Katharsis

Kendimizden daha iyi olanların niyetlerinin tersine dönmesinin, talihlerinin değişmesinin acıma ve korku doğurmasında şaşılacak bir şey yoktur. Eğer onlar bizim daha belirgin örneklerimizse, o halde onların başına gelen bizim de başımıza gelebilir. Belki biz de yaptığımız şeyi kavramaktan Oedipus kadar uzağızdır; belki biz de aceleci bir atılganlığı cesaretle, küstahlığı haklı bir öfkeyle karıştırıyoruzdur. Belki biz de kim ve ne olduğumuz konusunda bilgisiz ya da unutkanızdır.

Eylemlerin normal akışı sırasında hissettiğimiz acıma ve korku ile trajik dramada ve onun aracılığıyla hissettiğimiz acıma ve korku arasında, şayet varsa, ne tür bir fark vardır? Ve drama bizi acıma ve korkuyu uygun bir şekilde deneyimlemek üzere nasıl eğitebilir? Korku (*phobos*), genellikle tikel ve işlevseldir; tehlikeye işaret eder. (*Rhetoric* II.5) Korku fenomeninin ortaya çıkardığı ahlaki ve politik soru şudur: Korkmaya değer olan ve olmayan nedir? Benzer bir şekilde, acıma *-eleos-* genel olarak tikel ve işlevseldir: bir dostun ya da bize benzer birinin hakedilmemiş bir bahtsızlığa uğradığına işaret eder. Acıma hem mesafe hem de yakınlık içerir. Şayet muzdarip olan kimse bize pek yakınsa, onun yaklaşan bahtsızlığı korku ve dehşet doğurur. Şayet çok uzaksa, yazgısı bizi etkilemez (*Rhetoric* II.8). Ahlaki ve politik sorular şunlardır: Kime acımalıyız? Neyi hakedilmemiş bir talihsizlik olarak saymalıyız? Erdemler -şüphesiz cesaret ve belki bir de acımanın özünde yatan medeni dostluk-doğru bir zamanda, doğru bir biçimde, doğru amaçlara yönelmiş doğru duygusal tepkilere sahip olma kapasitesini gerektirir. Aslında erdemler sadece bu -bunlar *hexeis'tir-* etkin, yerinde eylemde bulunma ve tepki verme alışkanlıklarıdır. Örneğin cesaret korkmaya değer olanın ne olduğunu bilmeyi ve en çok değer verdiğimiz şeyler adına bilgece eylemde bulunabilmek için, doğal kendini korumaya yönelik korkuları bir kenara koyabilmeyi gerektirir. Benzer bir şekilde, uygun bir acıma, bahtsızlığın ne vakit hakedilmemiş olduğunu bilmeyi, insanın sonluluğunun, kontrol etmenin ve sorumluluğun hudutlarının farkına varılmasını gerektirir. O ayrıca *philia'nın* kendine has alanının afektif bir kavranışını, bağlı olduğumuz kimselerle dayanışmamızı da gerektirir. Trajedinin psikolojik etkileri, acı ve korku veren olaylar arasında güçlü bir bağlantı olmasına bağlıdır: İzleyiciler tam da korktukları tersine dönüşler kahramanın eylemelerine eşlik edecek diye kahramana acırlar. (*Rhetoric* II.8.1386a27).

Fakat tam olarak kime acırız ve nedir korktuğumuz? Trajik kahraman? Kendimiz? İnsanlık? Üçü de ve üçü birlikte. Genel olarak drama gibi, trajedi niyet ve eylemleri failerin bakış açısından, onların ağzından temsil eder. Trajik dramanın kahramanları birinci şahsın ağzından konuştuklarından, bizi kendileriyle düşünsel bir özdeşlik kurmaya davet ederler. Ne de

olsa bizim gibidirler. "Başkasına bakmak kendimize bakmaktan daha kolay" (NE 1169b33-4) olduğundan, trajik kahramanların yaşamları bize kendimiz hakkında birşeyler gösterecektir. Elbette ki kendimiz ve trajik kahramanlar arasındaki benzerlik genel bir benzerliktir: Oedipus'la özdeşlik kurabilmemiz için Thebai'nin hükümdarı, ya da hatta Thebai'li olmamız; Antigone'la özdeşlik kurabilmemiz içinse ne birinin kızkardeşi, ne de bir kadın olmamız gerekmez. Bizler ayrıca diğer karakterlerin ve koronun penceresinden bakarak, kahramanları dışardan da görür ve onların tüm tepkilerine iştirak ederiz.¹⁹ Böylece, öncelikle trajik kahraman adına acıma ve korku duyarız; ancak tamamen onun duygularını taklit ederek, münasip bir biçimde acımayı ve korkmayı öğrenmeyiz. Bir kere, o kendine acımaz: eylemlerinin gelişiminden ötürü büyük bir üzüntü ve korku duyar. Ancak biz ona acırken ve onun adına korku duyarken, düşünen seyircinin bakış açısını alırız. O olabilecek şeyden korkar, bizse onun için korku duyarız. Bununla birlikte, onun için bir şey hissederken, onda kendimizi görürüz. Trajik kahramanlara acırken, kendimize acırız; onlar adına korku duyarken, onların karşılaştığı ve muzdarip olduğu türden tersine dönüşlere maruz kalmaktan korkarız. Özünde toplumsal ve politik varlıklar da olduğumuzdan, başkalarına kentli bir *philia* ile bağlı olduğumuzdan, dostlarımız ve ailemizin gönencine kendi gönencimiz kadar değer veririz. *Philoimiz*, ailenin en yakın üyeleri ve dostlardan başlayıp, ortak bir medeniyet projesi (*koinonia*) etrafında ortaklık ettiklerimize ve -insan türünün üyeleri gibi- ortak bir yaşam biçimini paylaşanlara dek uzanan bir dizi genişleyen halkalar oluşturur.²⁰ Oedipus çağının izleyicilerine, yöneticilerinin farkında olmadan tehlikeli olabileceği korkusunu ifade etmiş olabilir; hiç bir kabahatleri olmaksızın -sırf kim olduklarından ötürü- kendi *philo*'lerinden yoksun bir hayata katlanan, yersiz yurtsuz, insanlığın sınırlarının ötesinde, ... kaçılması bir dehşet olan sürgünler hakkındaki acıma duygusunu da ifade etmiş olabilir (1386balz vd.). Çağdaşı olan bu izleyicilerin hissettiği acıma ve korkular bir bakıma yönetenlerin eylemleri karşısında her zaman duyduğumuz korkular ve sürgünün büründüğü çeşitli biçimler karşısında duyduğumuz acıma gibi bizim de sahip olduğumuz duygulardır. Trajedi, acıma ve korku duygularımızın kapsamını sadece azaltmaz, uygun nesnelere -olayların yönünü amaçlarına uydurmak için değiştirmeye çalışanların uğradığı bela ve tehlikelere- denk düşecek bir şekilde büyütür de.

¹⁹ Tablonun dışsal gözlemcisi olarak bizim, tablo içinde sunulan içsel gözlemciyle bağlantı kurmamızla ilgili geniş bir tartışma için bakınız; Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton, 1988). Wollheim'in tartışmasında resimden edebi sanatlara geçişimiz faydalı bir şekilde aktarılır. Fail ile gözlemci arasındaki fark önemlidir; ve duygu ve düşünce arasındaki farka (her iki tarafta da duygu ve düşünce olduğu için) indirgenemez; subjektif ve objektif bakış açıları arasındaki fark da azımsanamaz: koro daima objektif olmadığı gibi ana karakter de her zaman tam olarak subjektif değildir.

²⁰ *Politics* I. 1; NE 1155a 12-22

Seyircilerin duygularının, temel olarak sadece kendilerini gözetip gözetmediği meselesi sonuçta bir yana bırakılabilir. Seyirciler kendileri adına korkarken, hususiyetleri olan bireyler olarak sadece kendi adlarına korkmazlar. Onların korkuları eş zamanlı olarak özel ve geneldir: Hikayenin akışına kendilerini kaptırarak, trajik kahramanın başına gelmesi muhtemel görünen şeyden korkarlar; Ancak korkunun, kasıtlı bir eyleme eşlik eden hakedilmemiş talihsizlikler olarak ifade olunan bir de genel bir tanımı olduğundan, onlar kendi *philo*leri ve kendileri adına da korkarlar.

Ancak, acıma ve korku bir katharsis doğurmak için uyandırılır. Klasik katharsis kavramı birden fazla ideyi içinde barındırır: o terapatik temizlenmeye ve bağırsakların boşaltılmasına işaret eden tıbbi bir terimdir; güçlü ve çoğu zaman tehlikeli duyguların, biçimsel, ritüelleştirilmiş ve sınırlandırılmış ifadesi aracılığıyla başarılan bir arınmaya işaret eden dini bir terimdir; duyguları uygun, hedeflenen nesnelere yönlendirmeyi içeren bir düşünsel bir çözülme ya da aydınlanmaya işaret eden bilişsel bir terimdir.²¹ Katharsisin bu üç biçiminin hepsi de, en iyi durumda, dengeli bir ruhun düzgün bir işleyişini sağlamayı amaçlar. Trajik katharsisin öyküyü oluşturan olayların bir çözülmesi olarak mı ortaya konulduğu, yoksa seyircinin psikolojisinde mi ifade bulunduğu meselesi bir yana bırakılabilir.²² Seyircinin psikolojik katharsisi, dramatik eylemin katharsisi aracılığı ve sebebiyle meydana gelir. Çözülmüş öykü, birliği açığa çıkarılmış bir hikayedir: onu oluşturan çeşitli olayların, uyumlu bir bütün içinde, birbirine güçlü bir şekilde bağlanmış olduğu, kahraman ve seyirci tarafından fark edilir.

Uyumlu bir ruh hiç bir şekilde apathetik, duygudan arındırılmış değildir. Aristoteles hidroluk ya da kurutma hendeği şeklindeki bir katharsis modeline sahip değildir. Temizlenen bir oda boşaltılmamıştır, uygun düzenine getirilmiştir; bağırsakları boşaltılmış bir beden boş bir çuval değildir, bilakis besleyici olanı sindiren, olmayanı eleyen, sağlıklı çalışma düzeyine kavuşturulmuş bir bedendir. Acıma ve korku konusunda önemli olan, onların uygun olup, doğru nesnelere, doğru bir şekilde, doğru bir oranda, doğru bir zamanda yönlendirilmeleridir (1109a20 vd.). Düşünün: Bir düşünce iyi bir şekilde açıklanıp ifade olduğunda uygun bir yere ve ağırlığa sahip olur, bir insanın inançlar sisteminin bütününde kendine has bir rol oynar. Her iki durumda, uygun bir şekilde odaklanılıp, tanımlandığı ve ifade olduğunda, bir düşünce ve duygu gerçekleştirilip, uygun psikolojik ve düşünsel işleyişine kavuşturulur. Acıma ve korku uygun bir şekilde hissedildiğinde, *logos*'a ve kendilerine uygun olan ölçüye göre, doğru

²¹ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Ch. 6; Nussbaum, *The Fragility of Goodness* (Cambridge, 1986) ile karşılaştırm, özellikle 378-391; S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry Fine Art* (London, 1907); G. Else, *Aristotle's Poetics* (Cambridge, MA, 1967).

²² Leon Golden, "The Clarification Theory of Catharsis." *Hermes* 104 (1967) 443-446; Halliwell, *Aristotle's Poetics*, ss. 184 vd.

şeylere doğru bir şekilde yönlendirildiğinde, kendi psikolojik ve medeni fonksiyonlarını icra edebilirler (*Rhetoric* II.9 1386b13).

Ancak elbette trajik dramaların en iyisini seyretmek bile, bizi erdemli kılmaya yetmez. Fiziksel bir katharsis'i tecrübe etmiş bir kimse, ancak bağırsakları temizlendiğinde bedeninin olabileceği kadar sağlıklıdır. Bağırsakların temizlenmesi yüksek tansiyonu ya da görme bozukluğunu iyileştirmez. Bu yüzden trajik dramalara iştirak etmek, kişinin acıma ve korku duygularını karakterinin el verdiği ölçüde düzeltebilir. Trajik dramalara iştirak etmek -bir acıma ve korku katharsisini deneyimlemek- kolay öfkelenen bir kişiyi ılımlı bir kimse haline getiremez. Erdemler büyük ölçüde, etkin alıştırma ve taklid yoluyla edinilirler. Trajik katharsis, *anagnōrīsis*'in kavranılmasıyla biraraya gelse bile, bizi kendiliğinden erdemli kılmaz.

Katharsisin esasen düşünsel bir aydınlanma mı, yoksa duygusal bir düzeltme mi içerdiği hakkındaki tartışma, *hamartia*'nın düşünsel bir hata mı yoksa karakterolojik bir kusur mu olduğu ve *anagnōrīsis*'in tamamen bilişsel mi olduğu hakkındaki tartışmayı gölgeler.²³ Aristoteles'e göre düşünsel aydınlanma ve duygusal düzeltme arasındaki ayrım, böylesi bir bağlamda, sahte ve tartışmalıdır. Pratik yaşam alanında, bilme, karakter ve eylem (birbirlerine) denk şeylerdir. Platon'u reddetmiş olmasına karşın, Aristoteles'in teori ve pratik arasındaki ayrımında ısrarı, pratik akıl ve karakter arasında radikal bir ayrımı gerektirmez. Teori ve pratik arasındaki ayrım -her ikisi de bilişsel olan- yöntem ve amaçları aracılığıyla karakterize edilmiş etkinlik türleri arasındaki bir ayrımdır. Episteme ve praxis'in amaç ve yöntemleri birbirinden farklı olduğundan, iyi bir bilim adamının pratik bilgelikten yoksun olması ve phronimos'un ise kötü bir bilim adamı olması mümkündür. Ancak teori ve pratik arasındaki ayrım, bir kimsenin pratik akla sahip olmaksızın erdemli olabileceğini göstermez.

Psikoterapatik bir ifade olan *çözüm işlemi* (*working through*), klasik katharsis kavramının pek çok yönünü karşılayan sade bir çevirisidir.²⁴ Kişi, duyguların *çözüm işlemiyle*, aksi takdirde dağılmış ve kimi zamanda raydan çıkmış tutkularının doğru nesnesini farkederek, Tıpkı terapatik *çözüm işleminde* olduğu gibi, katharsis deneyimlenmiş bir sona erme hissinde ortaya çıkar. Tutumlarının gerçek yönelimlerini fark ederek ve tekrar bilecek, izleyiciler onları uygun bir şekilde hissedebilir; ve onları aydınlanlatılmış ve arındırılmış biçimleri içerisinde, ritüel olarak tanımlanıp, sınırlandırılmış bir ortamda tecrübe ederek, kısa da olsa, kendini bilmenin ortaya çıkardığı psikolojik işleyişi, denge ve uyumu deneyimleyebilirler.

Ve bu kadarla iktifa ederek, haz bahsine geçiyoruz.

²³ Jacob Bernays, "Aristotle on the Effects of Tragedy". Çev. J. and J. Barnes, *Articles on Aristotle* ile karşılaştırın, Sayı 4, Editör. J. Barnes, M. Schofield, ve R. Sorabji (London, 1979) , S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, s. 184-201 ve Jonathan Lear, "Katharsis," (bu ciltte)

²⁴ Bakınız; Bennet Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece* (Ithaca, 1978).

Haz

Trajik dramada haz verici olan nedir? Hazza şüpheyle bakan Platonculardan farklı olarak, Aristoteles hazzı bir süreç ya da bir sürecin ürünü olarak görmez. O doğal bir etkinliğin engellenmemiş, kesintisiz bir icrasındır (*NE* 1153a10 vd.). Hazzın karakterini ortaya koyan temel durumlar, görme duyusunun sağladığı hazda olduğu gibi, gerçekleştirildikleri anda tam olan, doğal türü tanımlayan karakteristiklerdir. Bu tür etkinlikleri gerçekleştirmek için her hangi bir motivasyona ihtiyacımız yoktur ve onlar, uygun nesnelere üzerinde engellenmeksizin uygun bir şekilde icra olunduğlarında, başarabilecekleri diğer şeylerden bağımsız olarak, kendiliğinden haz verirler. Acı ve azalma arasında gidip gelen hazlar bile -açlık hissini tatmin etmenin sağladığı hazlar gibi- organizmanın, iyileşme ya da besinin emilmesinde olduğu gibi, doğal etkinliğinden kaynaklanır. Tam ifadesiyle böylesi hazlar onları doğuran durumlardan ziyade etkinlik odaklıdır.

Bir eylemin hazzı onun gerçekleştirilmesinde, içinde bulunduğu etkinliğin, uygun değerlerinin başarılar olarak tamamlanmasında yatar. Aristoteles iki yanlı normatif bir haz kavrayışına sahiptir.²⁵ Öncelikle, hazlar, eşlik ettikleri ve içkin oldukları eylem ve etkinlikler tarafından şahsileştirilir ve onlarla özdeşleşir (1175b36 vd.). Ancak eylemlerin kendileri kasdi olarak şahsileşir ve özdeşleşir. Aynı dramatik performansa katılan iki kişi tiyatroya giderken farklı eylemlerde bulunabilirler: Her ikisi de dramayı izlemekten zevk alabilirse de, niyetlerinin birbirinden farklı olmasında olduğu gibi duydukları zevkler farklı olacaktır. Biri olaydan, kalabalıklardan, çöşkudan zevk alabilir; öteki dramanın akışına kendini kaptırabilir.

Ancak burada, tıpkı diğer başka yerlerde olduğu gibi, normlar vardır (1176a9 vd.). Dramatik performanslara iştirak etmenin hazları kendilerine özgü form ve nesnelere sahiptir (1462b12 vd.). Trajik drama hangisinin asıl, hangisinin ilineksel olduğunu belirlemenin güç olduğu bir çok farklı hazzı içerir ve biraraya getirir (1451b7 vd.; 1448b5 vd.).²⁶ Bizler duyuların, kendi doğal nesnelere üzerindeki etkinliklerinden haz alırız: müzik, dans, gösteri ve ritmik dizelerden oluşan bir söylev kendiliklerinden duyulara haz verir. Bizler *mimēsis*'den de, temsil edilen şey alışılmadık, çirkin ve üzücü bile olsa, temsilleri görmek ve fark etmekten ve oyuncunun temsili biçimlendirip, kurmadaki hünerinden çeşitli hazlar alırız. Ancak dramatik *mimēsis*'in sağladığı hazlar, genellikle farkındalığa yol açan etkinliklerde gerçekleştirilenlerin ötesine geçer. Drama, kendi içinde tamamlanmış olan, günlük yaşamın ilgisiz, kayda değer olmayan olaylarıyla kesintiye uğrama-

²⁵ "Akrasia and Pleasure: *Nicomachean Ethics* Book 7." *Essays on Aristotle's Ethics* içinde (Berkeley, CA, 1980) ile karşılatırım.

²⁶ Trajik dramalarda görülen haz çeşitleriyle ilgili tartışmalar için, bakınız, Halliwell, *Aristotle's Poetics*, ss. 62-81 ve Elizabeth Belfiore, "Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology." *Classical Quarterly* 35 (1985) 349-361

mış bir hikaye sunduğundan, tamamlanmışlık hissinin daha öte hazlarını, iyi biçimlendirilmiş bir bütün içerisinde kurulmuş birşeyin kavranışını sunar. Trajik dramaya özgü hazlar, en büyük hazlarımızı –öğrenme hazlarımızı- katharsisin terapatik hazlarıyla, taklid yoluyla acıma ve korkudan kaynaklanan hazlarla birleştirenlerdir (1453b10-14). Dramanın birliği sayesinde, olayların tutarsız ve hatta felakete yol açan art arda sıralanışının, düzenli olarak, bir eylemin zamansal tamamlanışını mantıksal sona erişiyle birleştiren bir *logos* ile sunulabileceğini keşfederiz. Ancak trajik kahramanların yapılandırılmış eylemlerinin temsili, bir de şunu sunar: Kendimizi düzenli bir dünyanın etkinliğinin bir parçası olarak tanımakla, kendimizi bilmekten, yaşamlarımızın düzenli bir etkinlik oluşturduğunu keşfetmekten sevinç duyarız (*Magna Moralia* 1213a10-26). Trajedi, iyi kurulup, iyi bir şekilde icra edildiğinde, duyumsal, terapatik ve düşünsel hazları biraraya getirir. Haz üzre haz, haz içinde haz doğuran haz.

Dersler ve Politika

Trajedinin nasıl haz verdiğini gösterdiğimizden, şimdi onun ne öğrettiği meselesi üzerinde durabiliriz.²⁷ Drama etiğin ikizidir. Felsefi ahlak eylemleri iyi şekillendirilmiş, güvenilir bir biçimde başarılı hayranlık uyandıran faillerin karakter yapılarının bir açıklamasını sunar. Başarıyı oluşturan genel ereklere gerçekleştirilmede *phronesis*'in rolünü çözümleyerek, erdemli eylemlerin mantıksal yapısını açığa çıkarır. Elbette ki drama bir dizi ahlaki uyarılarda bulunarak, kaçınılması gereken şeyler hakkında örnekler vererek yapıcı felsefi ahlakın eksiklerini gidermez; ne de bizi onu taklit etmeye sevk etmek için, hakedilmemiş talihsizlik karşısındaki hayranlık uyandıran soyluluğu tasvir eder. Bununla birlikte onun dersleri ahlakidir ve ahlaki dersleri politik bir önem taşır.²⁸

Kendileri adına, ve yurttaş olarak *polis* adına hareket eden bireylerin, başarıları için önemli olan eylemlerin derin ve çoğu zaman gizli yapılarını anlamaları, kent yaşamı için son derece önemlidir. Bilgece bir şekilde seçmek ve eylemde bulunmak için, eylemlerin ve etkileşimlerin kendine has

²⁷ Öğreten ve haz veren dramanın temel sosyal işleviyle ilgili, eski, coşkulu ve görünürde bitmek tükenmek bilmeyen bir tartışma mevcuttur. Esasen, trajedi söz konusu olduğunda, bu yanlış bir dikotomidir: o öğretmekten haz verir: haz vererek öğretir. Aristoteles trajedinin sıradan halka çoğunlukla haz verdiğini eklerken, bilge kişilere büyük ölçüde öğretirken haz verdiğini belirtir. Büyük olasılıkla her tür, aradığı şeyi ulaştır. Cf. Halliwell. *Aristotle's Poetics*, ss. 62-81; Else, *Aristotle's Poetics*, ss. 127-134; Butcher. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Ch. 4.

²⁸ Erdem, hoşlanma, sevme ve nefret etmeyle doğrudan ilgili olduğu için, açıktır ki hiçbir şey öğrenmekten, doğru değerlendirme yapma alışkanlığı edinmekten ve düzgün karakter ve iyi eylemden haz almaktan daha önemli değildir. Benzer olaylar [olayın kendisi] karşısında acıyı ve hazzı hissetme alışkanlığı, doğruluk/gerçeklik karşısında oluşan duruma benzerdir. Örneğin bir kişi bir şeyin hayalini görmekten haz alıyorsa, şeyin kendine bakmak o kişi için hoş olacaktır.

örüntüsünü bilmemiz gerekir. Daha sonraki ahlakçılar -örneğin Humeylemlerin bu örüntüsünü açığa çıkarmanın dramadan ziyade tarih olduğuna inandı. Ancak Aristoteles politik ve ahlaki doğruların tarihten öğrenilemeyeceğini düşündü; çünkü ona göre, tarih olayların genelleştirilebilir yanlarından ziyade hususiyetlerine odaklanmış bir kroniktir (1451b4 vd).

Trajediler başka bir etik ve politik boyuta sahiptir. Onlar, tıpkı iyi biçimlendirilmiş retorik gibi, ortak bir medemi yaşam duygusuna katkıda bulunur ve tıpkı retorik gibi, bunu hem duygusal hem de bilişsel bir şekilde yaparlar. Öncelikle seyirciler güçlü ritüel performansın duygusunu paylaşmakta, hiç olmazsa geçici olarak, birleşmiştir.²⁹ Ancak trajedi bizi düşünsel olarak da birleştirir, ortak bir dünyada tek bir zihin haline getirir. Pratik hayatta, yaşamların izlediği yollar kesişir, birbirlerini yoldan saptırır ya da zenginleştirir. Her bireyin gönenci kendi "*philo*"siyle sınırlandırılmış olsa da, farklı aile ve toplulukların, ayırt edici eylem ve tepki örüntüleri olan kendi istikametleri vardır. Trajediler eylem biçimlerinin ortak modellerini ve paylaşılan kavrayışını sunarak, bizi -tıpkı felsefe ve şiirin diğer tarzları gibi- sadece bireysel ya da ailevi olanın ötesine, daha büyük ve yaygın kentli bir *philia*'ya iter.

Kimileri trajedinin bize, erdemli kişinin başarılı olup olmadığının tayininde talihin ve olumsuzluğun gücünü öğrettiğini söyler. Trajedi gerçekten de en üstün insanların eylemlerindeki aksayabilir şeye odaklanmış olmakla birlikte, onun ahlaki dersleri rastlantı ve talihin insan hayatının akışındaki yeri hakkında değildir esas olarak. Öncelikle, trajedi olası ve kaçınılmaz bir şekilde olacak olan hakkındadır, der Aristoteles (1451a37 vd.). Eğer trajediden çıktığına vurgu yapılan ders, niyet ve eylem, eylem ve sonuç arasındaki irtibatsızlık olsaydı, bunun kederli bir alçak gönüllülük, ahlaken yükselten bir boyun eğme gibi Aristotelesçi erdemler düzeninde hiçte merkezi olmayan özellikler doğurması gerekirdi. Kuşkusuz tüm erdemler gibi *megalopsychia* gölgesi olan *hamartia*'ya sahiptir. Eylemin düzenlenmiş sınırlarını unutan gösterişli bir kibir. Trajik drama bir eylemi üstün kılan asıl şeyin -eylemin gerçek doğasına içkin olanın- belirli bir tür kibir ve küstahlık olanağı taşıdığını gösterir. Belirli bir amaç üzere eylemde bulunduğumuzda ister istemez şans ve rastlantının yüzeysel etkilerini göz ardı ederiz. İşin doğası gereği düşünsel eylem ölçemediği şeyi ayırıp bir kenara koyar. Genel bir tarzda kederli bir şekilde yaşamlarımızın olumsuzluğunun ayırdına varsak bile alçak gönüllü olarak ve boyun eğerek trajediden sakınamayız. Sahip olduğumuz en iyi şeyin peşinde koşmamız doğamız gereğidir. Trajediden çıkarılacak ders daha çok bilmemiz, daha dikkatli bir şekilde düşünmemiz gerektiği; ya da trajik dramanın kahramanlarından daha alçak gönüllü olmamız ve aceleci bir inatçılıktan daha fazla

²⁹ Aristoteles trajedilerin, dramatik icraların izleyicisi üzerinde bıraktığı duygusal etkiyi sınırlandırmaz: bu icralar ayrıca onları duyan ya da okuyan kişileri de etkiler. Dramatik icra izleyicisi, yine de, bir çeşit duygusal bağlanmanın ötesinde bir deneyime (*pathos*) sahip olur.

kaçınmamız gerektiği değildir. Çünkü üstünlüğün kendisini kimi zaman felakete sürüklemesi bir rastlantı değildir. Trajediden çıkan karanlık derslerden biri de, trajediden kaçınmak için öğrenilecek bir dersin olmadığıdır.

Yine de, tüm bunlar karşısında, trajedenin son notu -ondan çıkarılacak ders- kapkara bir umutsuzluk değildir. Büyük trajik figürler, katlandıkları şey ve hayatlarının istikametini tersine çeviren *anagnōrisis* ile dayanma güçlerinden öğrendikleriyle büyümüş olarak zuhur ederler. Kim olduklarını ve ne yaptıklarını kavramakla, talihleri tersine döner. Ancak zihin düşündüğü şeyle özdeşleşir: bilgi kişiyi tamamlar (*De Anima* 430a15: 431a1-8). Tanımlarını ifade ettikleri soylulukta -karakteri bilgiyle kaynaştıran bir soyluluk- trajik kahramanlar en iyi hallerini almış olurlar. Trajedi, *Nikomakhos'a Etik'te* felsefi bir şekilde öne sürülmüş bir görüşün dramatik bir sahnelenişini sunar: Erdemli kimseler, talihin en kötü bir biçimde tersine döndüğü, sağlık, çocuklarının ve kentlerinin başarısı, zenginlik, dostların takdiri gibi *eudaimonia* için doğal olarak büyük önem taşıyan şeylerin kaybında bile soyluluklarını (*kalos*) muhafaza edebilir (1100b30-3).³⁰ Trajediler, doğal olarak mutluluğu teşkil eden şeylerin kaybına rağmen, büyük ızdırapların ortasında erdemlin sürdürülmesinin, soyluluğun ifade edilmesinin *eudaimonia'nın* kendine has formunu taşıyabildiği, hiçbir şekilde sıradan olmayan bir anlamının var olduğunu öne süren ahlaki öğretiyi betimler. Herşeye rağmen, *eudaimonia* iyi sürdürülmüş bir yaşamın olabildiğince tamamlanmış eylemlerine dayanır. Erdemli kişinin hak etmemiş olduğu ızdırap, bizde acıma ve korku doğururken, talihsizliği karşısında sergilediği soyluluk -eylem ve sözlerinde kendini gösteren soyluluk- bizi aydınlatır. Bu "insanlık harikaları"nın bir başka boyutunu ortaya çıkarır.

Bizler de, trajik kahramanın dramatik öyküsüne tanıklık ederek, onların nihai tanımlarına katılarak, görmüş ve öğrenmiş olduğumuz şeyler tarafından dönüştürülürüz. Kim olduğumuzu bilerek, güç yetirilmez işlere girişenlerle olan akrabalığımızın ayırına vararak, bilen kimseler ve yurttaşlar olarak doğamızı -ve erdemlerimizi- gerçekleştirmeye daha da yaklaşıyoruz. Ve haz doğal bir potansiyelin engellenmemiş icrası olduğu için, kendimizi çifte gerçekleştirmemiz çok daha canlı çifte bir haz verir, çünkü her ne kadar yaşamlarımız bize bölük pörçük, bozulmuş ve hatta korkunç görünebilirse de, onların tek bir etkinlik, düzenli yapılandırılmış bir bütün oluşturduklarını farketmede bireysel ve toplumsal olarak birleşiriz.³¹

³⁰ "Aristotle's Favorite Tragedies" de en iyi trajedilerden öğrendiğimiz şey hususuna yaptığı vurgudan dolayı Stephen A. White'a minnettarım.

³¹ Bu yazı Ruth Newo ile yapılan bir söyleşiden doğdu; Stephen Engstrom, Stephen Halliwell, Henry Richardson ve Stephen L. White ile yapılan müzakerelerle gelişti. MindaRae Amiran, Mary Whitlock Blundell, Françoise Balibar, Elisabeth Belfiore, Rüdiger Bittner, Jennifer Churc, David Gallop ve Jens Kulenkampff her zaman uymadığım faydalı yorum ve tavsiyelerde bulundular. Ayrıca, New Hampshire Üniversitesi, Oregon Üniversitesi, Santa Barbara'daki Kaliforniya Üniversitesi ve Kudüs'deki Hebrew Üniversitesi'nde gerçekleştirilen ko-

nuşmalara katılanlara da minnettarım. Daha eski bir versiyonu *Midwest Studies in Philosophy*, Sayı.15, Editörler, P. French, T. Vehlingand H. Wettstein (Notre Dame, IN, 1992) de yayınlandı.