



T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

PLATON, ARİSTOTELES ve PLOTİNOS'TA SANAT-FELSEFE
İLİŞKİSİ

(DOKTORA TEZİ)

MEHMET ÇİÇEK

BURSA – 2024



T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

PLATON, ARİSTOTELES ve PLOTİNOS'TA SANAT-FELSEFE
İLİŞKİSİ

(DOKTORA TEZİ)

MEHMET ÇİÇEK

Danışman:
Prof. Dr. Metin BECERMEN

BURSA-2024

Yemin Metni

Doktora tezi olarak sunduğum "Platon, Aristoteles ve Plotinos'ta Sanat-Felsefe İlişkisi" başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

02/09/2024

Adı Soyadı: Mehmet ÇİÇEK

Öğrenci No: 711743006

Anabilim Dalı: Felsefe Anabilim Dalı

Programı: Felsefe Tarihi

Tezin Türü: Doktora

ÖZET

Yazar adı soyadı	Mehmet ÇİÇEK
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim dalı	Felsefe Anabilim Dalı
Bilim dalı	Felsefe Tarihi
Tezin niteliği	Doktora
Mezuniyet tarihi	/...../20....
Tez danışmanı	Prof. Dr. Metin BECERMEN

Platon, Aristoteles ve Plotinos'ta Sanat-Felsefe İlişkisi

Roma uygarlığı üzerinden etkisi tüm dünyaya yayılan ve kimi sanatçı ve filozoflarca “en yüksek sanat formu” olarak nitelendirilen Antik Yunan sanatı, Batı medeniyeti sanatının kaynağı olarak görülebilir. Ancak bu sanat formunun çalışmanın odağında yer almasının nedeni gerek o dönemin sanatçıları gerekse filozoflarında estetik bir algının söz konusu olup olmadığı sorusuna dayanmaktadır. Bu bağlamda Antik Yunan insanının güzellik kavramına yaklaşımları ve özellikle filozofların yaşadıkları topluma karşın Güzel’i ne anlamda değerlendirdikleri bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Platon’un geleneksel görüşte “sanat düşmanı” olarak nitelendirilmesi, Aristoteles’in hocasının düşüncelerine karşıt bir konuma yerleştirilmesi ve nihayet Plotinos’un sanat anlayışının Platon’un düşünceleri bağlamında özgün bir nitelikte olduğunun vurgulanması bir yanıla okuyucuyu farklı bir bakış açısının mümkün olup olmadığı düşüncesine zorlamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın merkezinde söz konusu imkanın incelenmesi bulunmaktadır. Buna göre geleneksel görüş, Platon’un ideal devletini kurarken sanata ve sanatçıya kategorik bir karşı çıkış sergilediğini iddia etmektedir. Zira sanat, temelde *mimetik* bir etkinliktir ve Platon’un dile getirdiği hiyerarşik varlık düzeninde en altta yer almaktadır. Çünkü sanat, *İdeaların* kopyası olan duysal gerçekliğin kopyasını üreten bir edimden başka bir şey değildir. Dahası sanat bir *epistemeye* dayanmadığı gibi insan ruhunu olumsuz anlamda etkileme gücüne sahiptir. Öte yandan kendisi yoğun bir sanat eğitiminden geçerek, güçlü edebi sanat eserleri sayılabilecek diyalogları kaleme alan Platon’un, sanatın yalnızca bir türünü hor gördüğü biçiminde bir okuması mümkün değil midir? Bununla birlikte Aristoteles’in Platon’a karşıt düşünceler dile getirdiğini iddia etmenin aksine onun hocasının düşüncelerinde sanata yer açmaya çalıştığını dile getirmek, Aristoteles’in maksadını ne derece ıskalayan bir yorum olurdu? Nitekim Aristoteles’in sanat hakkında düşüncelerini dile getirirken kullandığı *tekhne*, *mimesis* ve hatta *katharsis* gibi kavramlarını Platon’dan ödünç alıp onunla aynı anlamda kullanması söz konusu yorumun hareket noktasını oluşturabilir gibi görünmektedir. Son olarak Plotinos’un sanata dair düşüncelerini tamamıyla özgün bir fikir olarak değil, Platon’un “doğru” bir yorumu olarak tanımlamak ne derece mümkündür? Dile getirilen bu sorular, çalışmanın inceleme nesnelerini ve amacını oluşturacak sorulardır. Bu anlamda çalışmanın ilk bölümü Antik Yunan sanatının genel özelliklerini içerecek, böylece Platon ve Aristoteles’in içine doğduğu kültür ve sanat dünyasının temel niteliklerinin açıklığa kavuşturulması amaçlanacaktır. İkinci bölümde Platon’un metinlerinden hareketle sanata bakışı serimlenip, yorumcu ve akademisyenlerin tartışmalarına yer verilecektir. Platon’da uygulanacak metot üçüncü bölümde Aristoteles’in düşüncelerini aktarırken tekrar kullanılacaktır. Dördüncü bölümde Helenistik sanatın genel özellikleri dile getirilerek bu dünyaya doğan Plotinos’un sanat ve felsefe arasında kurduğu ilişki incelenecektir. Sonuç bölümünde ise söz konusu yorum farklılıklarının değerlendirilmesi yapılarak çalışmanın açıklığa kavuşturmayı hedeflediği amaç ve ulaşılan sonuçlar dile getirilecektir.

Anahtar kelimeler: Antik Yunan, Aristoteles, Estetik, Güzel, Platon, Sanat, Plotinos.

ABSTRACT

Name & Surname	Mehmet ÇİÇEK
University	Bursa Uludag University
Institute	Institute of Social Sciences
Field	Philosophy
Subfield	History of Philosophy
Degree awarded	PhD
Date of degree awarded	/...../20....
Supervisor	Prof. Dr. Metin BECERMEN

The Relationship Between Art and Philosophy in Plato, Aristotle and Plotinus

Ancient Greek art, whose influence spread all over the world through the Roman civilization and described as “the highest art form” by some artists and philosophers, can be seen as the source of the art of Western civilization. However, the reason why this art form is the focus of this study is based on the question of whether there was an aesthetic perception in the artists and philosophers of that period. In this context, the Ancient Greek people's approach to the concept of beauty and especially the philosophers' perception of The Beauty in spite of the society they lived in is a problem. As a matter of fact, the fact that Plato is characterized as an “enemy of art” in the traditional view, that Aristotle is placed in a position in opposition to his teacher's thoughts, and finally that Plotinus' understanding of art is unique in the context of Plato's thoughts forces the reader to consider whether a different perspective is possible. Therefore, at the center of this study is the examination of this possibility. Accordingly, the traditional view claims that Plato exhibited a categorical opposition to art and the artist while building his ideal state. This is because art is fundamentally a *mimetic* activity and is at the bottom of the hierarchical order of being expressed by Plato. For art is nothing but an act that produces a copy of sensory reality, which is a copy of the *Ideas*. Moreover, art is not based on an episteme and has the power to negatively affect the human soul. On the other hand, is it not possible to read Plato, who himself underwent an intensive art education and wrote dialogues that can be considered powerful literary works of art, as despising only one form of art? However, to what extent would it be an interpretation that misses Aristotle's point to say that Aristotle was trying to make room for the arts in his teacher's thought, as opposed to claiming that Aristotle was expressing thoughts in opposition to Plato? As a matter of fact, it seems that Aristotle's borrowing of concepts such as *tekhne*, *mimesis*, and even *catharsis* from Plato and using them in the same sense as Plato while expressing his thoughts on art may constitute the starting point of the interpretation in question. Finally, to what extent is it possible to define Plotinus' thoughts on art as a “correct” interpretation of Plato rather than a completely original idea? These are the questions that will constitute the object and purpose of this study. In this sense, the first part of the study will cover the general characteristics of Ancient Greek art, thus aiming to clarify the basic characteristics of the cultural and artistic world into which Plato and Aristotle were born. In the second part, Plato's view of art will be laid out based on his texts and the discussions of commentators and academics will be included. The method to be applied in Plato will be used again in the third section while conveying Aristotle's thoughts. In the fourth section, the general characteristics of Hellenistic art will be expressed and the relationship between art and philosophy established by Plotinus, who was born into this world, will be analyzed. In the conclusion, the aim of the study and the conclusions reached will be expressed by evaluating the differences in interpretation.

Keywords: *Ancient Greek, Aristotle, Aesthetic, The Beauty, Plato, Art, Plotinus.*

ÖNSÖZ

Sanatla ve estetik bir bakışla bezenmemiş her ilişki, her nesne, her mekân ve her türden insani edim güzellikten yoksundur. Çünkü şeylere varlık kazandıran nitelik, sanattır. Aksi halde her şey suni, geçici ve herhangi bir karakterden yoksun olacaktır. Günümüz dünyasında, sözü edilen bu ruhsuz durum neredeyse her yanımızı kuşatmıştır. İşte bu çalışma, temeline Antik Yunan dünyasını hem sanatsal hem de kültürel bağlamda alarak sanatın ve Güzel'in doğasına ilişkin mütevazı bir incelemeyi amaçlamıştır. Zira söz konusu dönem, kendi çağımızın sorunlarına çözüm bulma adına, önemli bir referans noktasıdır. Nitekim kendi ülkemiz için konuşursak, Antik Yunan dünyasının mirasını, hem kültürel hem de coğrafi anlamda sahiplenmememiz için bir sebep yoktur.

Her şeyden önce, çalışmanın yazım sürecinin getirdiği doğal zorlukları aşmama her anlamda destek olan ve anlayışlı tutumundan bir an için vazgeçmeyen danışmanım Prof. Dr. Metin Becermen'e teşekkürü borç bilirim. Yine sayın jüri üyelerim Prof. Dr. Abamüslim Akdemir, Doç. Dr. Eren Rızvanoğlu, Doç. Dr. Caner Çiçekdağı ve özellikle Prof. Dr. A. Kadir Çüçen'e destekleri ve önerileri için teşekkür ederim. Bunun yanında teknik anlamda desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen Beyza Özkan'a, Aslı Şahinkaya'ya ve adını anmadığım tüm meslektaşlarım ve hocalarıma minnettarlığımı sunarım. Ayrıca, hayata bakışım ve felsefi birikimim üzerinde derin etkisi olan Saygın Günenç'e, arkadaşım öte bir dost ve yoldaş olan Bilal Bekalp ve Alihan Babuççu'ya sonsuz teşekkür ve minnettarlığı borç bilirim.

Süleyman Savaş ve Deniz Arslan teşekkür edeceğim diğer kişiler olacaktır. Zira onların destekleri olmasaydı, şüphesiz bu çalışmanın kaleme alınması mümkün olmayacaktı. Bunun yanında, her daim yanımda olan sevgili Cansu Kırılı'ya ve onun nezdinde saygıdeğer ailesine teşekkür ederim. Son olarak, insana dair her türlü erdemi ve iyiliği öğreten, benim nazarımda kıymetleri kelimelerle ifade edilemeyen sevgili anneme, babama ve tüm aileme teşekkür eder ve bu çalışmayı onlara ithaf etmek isterim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

(ANTİK YUNAN KÜLTÜR ve SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ)

1. ANTİK YUNAN KÜLTÜR ve SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ.....	7
1.1.Antik Yunan’da Mimari.....	15
1.2.Antik Yunan’da Heykel.....	19
1.3.Antik Yunan’da Resim.....	23
1.4.Antik Yunan’da Şiir-Destan	25
1.5.Antik Yunan’da Müzik.....	28
1.6. Antik Yunan’da Tragedya.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

(PLATON ve SANAT)

2. PLATON ve SANAT.....	33
2.1. Platon’un Erken Dönem Diyaloglarında Sanat ve <i>Güzellik</i>	37
2.1.1. <i>Sokrates’in Savunması, Lysis, Lakhes ve İon</i>	38
2.1.2. <i>Büyük Hippias</i>	40

2.2. Platon'un Orta Dönem Diyaloglarında Sanat ve <i>Güzel</i>	46
2.2.1. <i>Protogoras, Menon, Euthydemos, Meneksenos ve Gorgias</i>	47
2.2.2. <i>Phaidros ve Şölen</i>	51
2.2.3. <i>Devlet</i>	55
2.3. Platon'un Geç Dönem Diyaloglarında Sanat ve <i>Güzel</i>	72
2.3.1. <i>Kratylos, Devlet Adamı ve Philebos</i>	72
2.3.2. <i>Yasalar</i>	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM **(ARİSTOTELES ve SANAT)**

3. ARİSTOTELES ve SANAT.....	83
------------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM **(HELENİSTİK SANAT ve PLOTİNOS)**

4. HELENİSTİK SANAT ve PLOTİNOS.....	106
--------------------------------------	-----

SONUÇ.....	117
------------	-----

KAYNAKÇA.....	123
---------------	-----

GİRİŞ

Stendhal, Santa Croce Bazilika'sını ziyaret etmek için Floransa'ya gittiğinde, *Stendhal Sendromu* olarak adlandırılacak oldukça ilgi çekici bir olay deneyimlemiştir. Yazar, ziyareti sırasında baş dönmesi, kalp çarpıntısı gibi fiziksel rahatsızlıklar yaşamıştır.¹ Sanat eserlerinin izleyen kişilerde yoğun duygular uyandırdığı açıktır ancak bu yoğun duygulanımların bir “sendrom” olarak nitelendirilmesi, tam da her alanın, değer, anlatının ve becerinin neredeyse mikroskobik ölçüde parçalara ayrıldığı bu çağda gerçekleşmesi, bir bakıma yadsınamayacak bir durumdur. Zira sanatın (ve Güzel'in) insan ruhunun en derinine dokunmasını, uzun zamandır zihnin fersah fersah altına gömülen “yüce” ve “Tanrısal” gibi kadim sözcükler yerine, bu türden nitelemeleri yakıştırmak mesleki bir zorunluluktan öte çağın ruhunun soğuk katılığından kaynaklanmasında şaşılacak bir yan yoktur. İster fiziksel semptomları olan psikolojik bir fenomen olarak ister felsefi veya mistik sözcüklerle ifade edilsin, sanatın doğasından kaynaklanan derin bir etkinin varlığı su götürmez bir gerçektir.

Sanat eseri nasıl oluyor da bizleri bu denli etkileyebiliyor? Günlük yaşantılarda aşına olunan sıradan kişiler ya da olaylar, Rembrandt'ın tuvalinden yansıyınca ya da üst üste dizilen taşlar, Gotik bir kilisenin duvarlarına dönüşünce nasıl olur da bizleri bu denli derinden etkileyebilir? Bu sorunun yanıtı, sanat yapıtının *salt estetik* niteliğinden ve doğasından ileri gelen bir etkidir. Aslında sanat yapıtları uzun yıllar boyunca başka bir amaç için kullanılmıştır. Sözü edilen etki o amacın “yüceliği” yahut pratik değeri içinde erimiştir. Bu amaçlardan önde geleni şüphesiz dindir. Sanat yapıtının araçsal denilebilecek bu kullanımı yalnızca Grek tragedya, heykel veya şiirlerinde ya da kilise duvar süslemelerinde değil, her türlü aracın, eşyanın üzerinde, bir soylu hanımefendinin odasının tavanında ya da bir kraliyet eğlence toplantısında kendini göstermekteydi. Fakat artık sanat yapıtı duvarlardan, eşyalardan alınıp sadece kendileri olarak seyredilmek üzere müzelerde, konser salonlarında yer almaktadır (Geiger, 1985: 73-75).

Antikite insanları sanatın bir *telosa* sahip olduğunu düşünürlerdi. Bu anlamda marangozluktan mimariye, denizcilikten şiir yazmaya günümüzde zanaat olarak

¹ Bu fenomeni aktaran birçok kaynak, Stendhal'dan önce ve sonra benzer durumların yaşandığını aktarır. 2018 yılında Botticelli'nin *Venüs'ün Doğumu* adlı eserini izleyen birinin o sırada kalp krizi geçirmesi en son vaka olarak kayıtlara geçmiştir [bkz. *The Guardian*, 18 December 2018].

adlandırılan yapıp etmeleri de içine alan bu türden edimleri *tekhne* olarak adlandırılırlardı. Dolayısıyla bugün müzelerde, edebiyat antolojilerinde deneyimlediğimiz eserler aslında belli bir bağlamda üretilmişlerdi. Günümüzde derin bir bölünme ile ayrılan *güzel sanatlar* ve *zanaat*, ikincinin aleyhine olan bir süreçle sonuçlanmıştır. Çünkü ilkinin temelinde *deha-esin* olduğu söylenip yüksek ve ince zevkler sunarak amaçlarını içinde taşıdıkları iddia edilmektedir. İkinci için ise beceri ve stabil kuralların varlığı yeterlidir; bu tip ürünlerin hedefi kullanım değeri sunmaktan öte değildir. Yine de sanat eseri salt kendisi olarak ele alındığında, onun doğasını kavramak oldukça güçtür. Bunun en önemli nedeni sanatın bilgidен farklı biçimde kavramsal olarak ele geçirilemeyeşidir. Zira sanat eseri salt olduğundan başka bir şey söyler ve kendisinden başka bir şeyi bilinir kılar. Çünkü sanat eseri, gerçek bir nesnenin bilişsel algısından farklı olarak, saf duyuşsal kavramanın yani *aisthesisin*² bir nesnesidir.

Duyumsamanın en temel unsuru şüphesiz nesnenin biçimiyle ilgilidir. Buna göre insan örneğın farklı iki renkteki bilyeleri karıştırınca onu kavramakta güçlük çeker. Ancak bilyeleri renklerine göre ayırıp düzenleyince nesne, algı alanına girer. Dolayısıyla biçimsel değer; *uyum, düzen, ritim, ayırma* ve *yineleme* gibi edimlerin insanın ruhuna olan etkisiyle yakından ilgilidir. Epistemolojik deneyimde de buna benzer etki vardır ancak epistemoloji, kavram kullanır; somut bir kavrayışı kullanmaz. Nesnelere düzen ve birlik vermek ve onları kavramak bilgi teorisiyle de yakından ilgili bir durumdur. Ancak estetik bilgi, içinde *öznelliği* veya *yaşanmışlığı* barındırır. Örneğın okuyan herhangi bir kimse, Atina ve Sicilya arasındaki mesafenin kaç kilometre olduğunu bilir. Yelkenli bir gemiyle bu iki şehre gitmiş bir denizci de aradaki mesafeyi bilir. Mantık açısından bu iki bilgi arasında fark yoktur. Ancak ruhsal bakımdan iki bilgi arasında uçurum vardır. Nitekim denizci, uçsuz bucaksız bir denize kendi gözleriyle şahit olur; fırtınada ve yağmurda, güneş altında ve bazen rüzgârsız haftalar boyunca bu binlerce kilometreyi yavaş yavaş arkasına alır. Denizci, bu mesafeyi yaşayarak; okuyan kişi ise mesafeyi kavramsal anlamda öğrenmiştir. Bilgi, okuyan kimsede düşünceye kazanırken denizcide ise ruha dokunmuş ve işlemiştir. Bu anlamda sanat eseri nesnel bilgidен farklı olarak, onu deneyimleyen süjenin yaşantısıyla ilgili görünmektedir.

² *Estetik* kavramının etimolojik kökenini oluşturan bu kavram duyumsama, algılama, hissetme olarak çevrilebilir.

Sanatın insan ruhuna etkisinin bir diğer kaynağını sanatın *taklit/temsil/tasarım* değerinde aramak gerekmektedir. Sanat eseri, biçimi-içeriği neredeyse her zaman temsil/tasarım (representation) aracılığıyla yapar. Kant'ın düşüncelerine uygun olarak, sanat güzelliği ise bir şeyin güzel tasarımıdır denilebilir. Bununla birlikte taklit edilen nesnenin tasviri ne kadar gerçeğe sadık yapılsa bile, sanat eserinde gerçek nesnede göremediğimiz öznel bir yan vardır. En katı realist eserde bile nesne yalın bir biçimde verilmez; derine inilir ve aynı zamanda nesnenin sanatçının öznel algısının veya özünün kopyası verilmek istenir. Sanat eserinin bu niteliği başka kavrayışa da aracılık eder. Taklit/Temsil/Tasarım terimlerinin kökeni *mimesis* kavramına dayanır. Gadamer *mimesis*in kozmos diye adlandırdığımız düzenin mucizesini açık kıldığını söyleyerek, doğayı taklit yoluyla tanıdığımızı ifade eder. Zira doğadaki hayvanların avlanmak için mimetik davrandığı gözlemlenince, 'doğanın dili de taklide dayanır' demek yanlış olmayacaktır. Bosanquet, insan zihninin bir sihri olduğunu ve bununla bir gerçekliğin veya olgunun *ruhunu çekip çıkararak* onu mağara duvarlarına, vazolara aktardığını söyleyerek bir anlamda *mimesis*in hem insani davranışın ve sanatsal edimin temelinde olduğunu hem de doğayı tanımaımıza vesile olduğunu ifade eder (Altuğ, 2012: 241-244). Dolayısıyla *mimetik tekhne*, bir kopya gibi nesnenin aynısını yeniden üretmez. Başka bir ifadeyle, o kendisini doğaya benzeterek kendisi olur. Bu bağlamda onun güzelliği konu edindiği nesneden değil, kendi içsel niteliklerinden gelir.

Bununla birlikte insanın estetik nesneyle karşılaşması, sıradan deneyimden farklıdır ve bu da estetik yaşantı olarak nitelendirilir. Estetik yaşantıda en çok görülen yanlış veya estetik nesnenin yanlış anlaşılma durumu, onun verdiği biçim yerine işlediği konudan kaynaklanır. Bu bakımdan, işçi biri alt kesimin yoksunluklarını anlatan ya da dindar biri dini bir teması olan ya da yurtsever biri vatanla ilgili tarihsel bir sanat yapıtından çok etkilenir. Etik yanı ağır basan biri aynı şekilde moral tasvirlerden hoşlanır. Dolayısıyla sanat yapıtı konusunu ne kadar az gizlerse, estetik ile ilgili olmayan duygular o denli etkili olur. Geiger, estetik yaşamda *içe* ya da *dışa* yönelik olarak adlandırdığı iki karşıt yoğunlaşmanın olduğunu söyler. Örneğin bir manzara karşısında bazen manzaranın bizde uyandırdığı duyguları yaşar ve ona o kadar yoğunlaşırız ki manzara ana hatlarıyla orada dursa bile silik, bulanık bir görüntüye dönüşür. Ancak bazen de manzaranın tüm ayrıntılarına yoğunlaşarak onu izleriz ve görüntü, odak merkezimizdedir. Bu ikinci dışa dönük yoğunlaşma estetik yaşantı için uygun tavidir. Çünkü sanat yapıtı ancak onunla,

taşıdığı “değerler ve temel yapı özellikleri içinde kavranabilir.” İlk durumda ise sanat yapıtı, sadece zevk ve duygular için bir araç ya da uyarıcıdır. Geiger, ünlü sahne oyuncusu Garrick’in bir bahis üzerine, şiir yerine titrek bir sesle okuduğu alfabenin izleyicileri ağlattığını anlatır. Bu da ona göre, içe dönük yoğunlaşmanın bir örneğidir (Geiger, 1985: 32-33). Dolayısıyla eğer esas olan duygu olsaydı Garrick’in okuduğu alfabe ile Shakespeare’nin *Romeo ve Juliet*’i arasında bir fark olmazdı. Sanatın veya sanat yapıtının değerini sadece etkisine bağlayan teoriler aslında sanatı sadece duygu uyandırma becerisine indirger. Bu anlamda sanat, bir dikiş makinası ya da dokuma tezgâhından farksız bir şekilde bir amaca yönelik bir araç gibi ne denli bu araca hizmet ederse, o derece iyi ya da değerli olur. Hâlbuki sanat eserini değerli kılan, uyum ve ahenk gibi içsel öğelerdir. Öte yandan sanata yaklaşma amacımız sadece zevk de değildir. Eğer öyle olsaydı Bach’ın eserlerini dinlerken ya da bir antik bir yapının sütunlarını seyrederken amacımız zevk almak olurdu. Hâlbuki sanatın yüksekliği veya yüceliği zevki amaç edinmenin ötesine dayanır. Elbette bir sanat eseri zevk verir ama bu, farklı türden ve ikincil olarak amaca eşlik eden ya da onun sonucunda ortaya çıkan ikincil etkidir. Bu durumda sanatın doğası veya estetik varlık olarak sanat eserinin özünü tek bir tanımla dile getirmenin pek mümkün görünmediği anlaşılır hale gelmiştir.

Sözü edilen tüm bu düşüncelerin ekseninde Antik Yunan’ın sanatsal edimlerine ve felsefi düşüncelerine bakıldığında, sanatın konu edinilmesi ilk minvalde, Güzel olanın ne’liği temelinde şekillenmiştir ve bu düşünceler güzellik metafiziği odağında doruk noktasına ulaşarak Ortaçağ’a ve Yeniçağ’a geçerek oradan günümüze değin ulaşmıştır. Sanat eserinin sözü edilen niteliklerinin farkındalığını ve bu anlamda sanat felsefesinin ilk örneklerini Antik Yunan’ın düşünce dünyasında görebilmekteyiz. Dolayısıyla aklın etkinliği ve irade etkinliğinin sonucu olarak, felsefe alanında mantık ve etik gibi iki özerk alanın olduğunu ancak duyum ya da duyguya dayanan ayrı bir alanın olması gerektiği inancından yola çıkarak *estetik* adını verdiği yeni bir bilgi alanını açan Baumgarten’ın düşüncelerinin kaynağının Antik Yunan’a dayandığını ifade etmek yanlış olmayacaktır (Kagan, 1993: 13). Bu anlamda Antik Yunan’ın estetik anlayışı ve sanatsal faaliyetlerinin özellikleri, hem karşıtlık hem de benzerlik teşkil etmesi bakımından modern sanatın özünün anlaşılması için önemli bir problem olarak belirmektedir.

Öte yandan Antik Yunan sanatını ve bu konuda dile getirilmiş felsefi düşünceleri önemli kılan bir diğer husus, söz konusu kültürün, Batı dünyasının ve başka diğer kültürlerin, sanatsal ve düşünsel edimlerinin başlangıç noktasını oluşturmasıdır. Son olarak çağımızda sosyal ilişkilerden çevre düzenlenmesine, kamusal yapılardan yaşam alanlarına kadar estetik bir bakışın eksik olduğu aşikâr iken, Antik Yunan’da yüksek bir kültür ve felsefi ortamın oluşmasını sağlayan estetik bakışın bu duruma bir panzehir oluşturup oluşturmayacağı da dikkate değer bir durum olması nedeniyle çalışmanın odağını oluşturan bir diğer husustur.

Bu bağlamda, çalışmanın ilk bölümünü, felsefi düşüncelerin nesnelerinin ve arka planının belirgin hale gelmesi adına Antik Yunan’ın kültür ve sanat tarihinin mütevazı bir incelemesi oluşturmaktadır. Ancak bu inceleme salt tarihsel bir izlekten öte, felsefi ve sanatsal niteliklerinin serimlenme çabası şeklinde olacaktır. İncelemenin alanı günümüzde “güzel sanatlar” olarak adlandırılan şiir, resim, heykel ve mimari gibi her türlü edimi kapsayacak biçimdedir. İkinci bölüm, çalışmanın felsefi yanının en önemli figürü sayılabilecek Platon’un sanat ve Güzel üzerine düşüncelerini içermektedir. Platon, bilindiği üzere bir diyalog yazarı olması nedeniyle fikirlerini düzenli bir biçimde kaleme almamıştır. Dahası Platon’un felsefi düşünceleri, yaşamının ilerleyen dönemlerine kadar değişim ve gelişim içinde olmuştur. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünün ilk kısmında, öncelikle Platon’un düşünsel değişiminin açığa çıkması adına yalnızca kaleme aldığı eserlerinden hareketle sanata ve Güzel’e dair fikirlerini belirledikten sonra ikinci kısmında yorumcuların ve akademisyenlerin düşüncelerine yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, Aristoteles’in sanata dair düşünceleri, diğer eserleriyle birlikte, yalnızca sanat konusunu işlediği *Poetika* metni ekseninde incelenecektir. İkinci bölümde hedeflenen yöntem bu bölüme de uygulanarak öncelikle Aristoteles’in “sanat teorisinin” mahiyeti kendi eserlerinden hareketle analiz edilecek ve devamında yine yorumcuların düşüncelerine yer verilecektir. Dördüncü bölümde ise Antik Yunan sanatının son dönemi olarak kabul edilen Helenistik dönem sanatının genel özellikleri belirtilerek bunun felsefi yansımasını anlamak adına Plotinos’un sanat anlayışı incelenecektir.

Nihayet sonuç kısmında, Platon’un “sanat düşmanı” olarak nitelendirilmesinin ne derece haklılık payına sahip olduğu ve felsefi öğretisinin temelinde estetiğin hangi ölçüde yer aldığı değerlendirilecektir. Bununla birlikte Aristoteles’in sanat öğretisi bağlamında

Platon'la bir karşıtlık içinde yer almadığı, aksine Platon'un düşüncelerinde sanata alan açma çabasında olduğu da iddia edilecektir. Son olarak Plotinos'un düşünceleri, çalışmanın ulaşmak istediğı hedefe paralel biçimde Platon'un sanat öğretisinin bir tür yorumu olarak değerlendirilecektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN KÜLTÜR ve SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Güzellik kavramına patolojik bir şekilde tutunan, öte yandan da ölçülülük, simetriyi ve uyumu sanatlarının temel bileşeni haline getiren Yunanlılar, yabancılardan aldıkları etkilerle birlikte sanatlarını işleyerek “soylu” bir biçime dönüştürmüşlerdir. Bu dönüşüm, tarihsel çizgilere bölümlendirilmede somut şeklini almıştır. Aralarında keskin geçişler olmamakla birlikte Yunan sanatı Geometrik, Arkaik, Klasik ve Helenistik dönemler olarak dörde ayrılmaktadır (Hodge, 2022: 13). Yunan sanatının ilk örnekleri sayılan ve vazolar üzerine geometrik tasarımların artarda sıralanmasıyla oluşturulan motiflerden adını alan Geometrik dönem, yaklaşık olarak M.Ö. 1100-800 arasındaki döneme tekabül eder. Bu dönemin sonlarına doğru yine vazolar üstüne çizilen soyut hayvan ve insan figürleri ortaya çıkmaktadır. Arkaik döneme (M.Ö. 750-480) geldiğinde *polis*³ karakteristik biçimine evrilmeye başlamıştı. Bu durumun sanata yansması elbette üsluplaşma biçiminde olmuştur. Bir diğer deyişle kentleşme, her kentteki sanat icraatlarının farklılaşmasına sebep olmuştur. Keramik yapımında önde gelen Korinthos kenti siyah figür denilen stili geliştirmiştir. Ancak her sanatsal ürün, her şeyden önce bir ihtiyacı karşıladığı için seri üretim, zamanla figürlerde tekdüzeliğe ve özensizliğe sebep olmuştur. Bu dönemde mermer ve tunç heykeller bir diğer yenilik olarak sayılabilir. Mısır’dan öğrendikleri desteksiz heykel yapma tekniğini kullanarak katı, donuk Mısır biçimini değiştirip daha zarif, “natüralist” bir tarzı geliştirmişlerdi. Genellikle tapınak, mezar gibi yerlerde kullanılan çıplak erkek (*kouros*) ve giyinik kadın (*kore*) biçimlerini kullandılar. Mimari de eskisi gibi dini yapılar şeklinde ilerlemiş ve Dor ya da İyon tekniğiyle benzer yapılar inşa edilmişti (Pomeroy, 2020: 95-97).

Demokrasinin ikinci kurucu figürü olarak addedilen Peisistratos, Klasik Dönem’in de başlatıcı politik lideri olarak kabul edilir. Çünkü tragedyanın temeli olan Dionysos şenliklerinde keçi derisi giyen satirlerin şarkılar söylemesi; devasa Zeus Olympios tapınağının inşasına başlanması (ki 700 yıl sonra Hadrianus tamamlamıştır), son olarak Atina tapınağının yeniden inşası onun döneminde gerçekleşmiştir (Pomeroy, 2020:142). Antik Yunan sanatı, Klasik Dönem’de olağanüstü görkemine ulaşmıştır. Bunda kuşkusuz,

³ Antik Yunan şehir devletleri.

Pers istilasından (M.Ö. 480) kurtulmanın etkisi önemlidir. Toplumsal hayal kırıklığının, yıkımın üzerine altın bir dönem inşa etme sürecinde sanat, ciddi bir destek noktası oluşturmuştur. Bu dönemde son derece “özgün” bir sanatsal tavır geliştirilmiştir: “Ağırbaşlı, ciddi ve sade” olarak tanımlanan bu tavır; kibrin, açgözlülüğün, ölçsüzlüğün simgesi olan Kserkses’e karşı düzenin, ölçülülüğün, ılımlılığın kazandığı bir zafer olarak tarif edilen durumun yansımasıdır. Zira eserler süs, ihtişam ve lüksten uzak biçimde yapılmaya başlanmıştır (Eco, 2017: 768-770). Ayrıca artık stiller, Arkaik döneme göre harekete daha odaklı hale gelmiştir. Zeus tapınağı, Parthenon gibi önemli yapılar bu dönemde yapılmıştır ya da inşaları bu dönemde tamamlanmıştır. Tapınakların alınlık denilen kısımları hayranlık uyandırıcı derecede destanları veya zaferleri konu edinen süslemelerle doludur. Bu da tapınağı adeta yaşayan canlı bir hikâye anlatıcısı konumuna getirmiştir. Roma döneminde kopyası yapılan Myron’un ünlü Dyskobolos heykeli, bu dönemin olağanüstü üslubunun sembolüdür, demek yanlış olmayacaktır (Pomeroy, 2020: 183).

Aristoteles’in *eylem birliği* olarak ifade ettiği anlatım biçimi, Klasik dönemin bir diğer başarısıdır. Örneğin kötü bir olaydan kurtulan Odysseus ve tayfası betimlenmişse “sevinç” olgusunun odağında birleşen birçok farklı konumda ve eylemde bulunan insan betimlemeleri çizilmiştir. Bir diğer ifadeyle tüm eş zamanlı gerçekleşen eylemler, merkezdeki ana olayın ardışık ifadeleri olarak tasvir edilmiştir. Bu duruma Parthenon alınlıklarına yapılan kabartmalar da örnek gösterilebilir (Hanfmann, 1957: 76). Öte yandan sözü edilen teknik, modern sanatta kullanılan “sahne” kavramının ilk örnekleri sayılabilir, demek yanlış olmayacaktır.

Yunanlılar, kendine özgü sanatı geliştirirken elbette diğer uygarlıkların da etkisinde kalmışlardır. Zira Platon bu konuda, Yunanlılar yabancılardan ne almış olursa olsunlar sonuçta onları daha soylu bir şeye dönüştürmüşlerdir, demiştir (Roth,2002: 256). Nitekim Platon’u doğrulayan bir şekilde Yunan sanatı, Mısır sanatının etkisinden sonra üslup değişiminin ve evriminin gözlemlenebildiği bir nitelikte olmuştur. Fakat Mısır sanatında ideal bir durum söz konusu değildir. Yani bir kimsenin heykeli yapılırsa onun yerini tutması kaygısıyla yapıldı. Ancak Yunan sanatında idealize etme tutumu söz konusudur. Başka bir ifadeyle Mısırlılar, ölen birinin heykelini yaptıklarında onun eser vesilesiyle yaşadığını düşünürlerdi. Bu bakımdan sanattaki seyirci faktörü elenmiş durumdaydı.

Dolayısıyla, bu anlamda Mısır sanatı portre sanatıdır denilebilir. Ancak Yunan sanatı ideal bir tasarımın ürünüdür; yani kişi değil, ideal insan tipi, ölçüt olmuştur. Yunan sanatı bu anlamda “maddenin değil formun sanatıdır” denilebilir (Turani, 1992: 127-128).

İdealize etme, aslında bir yanıyla genelleştirme anlamına gelmektedir. Bu sanatsal tavrın kökleri Yunan sanatının ilk dönemlerinde bulunabilir. Her şeyden önce tüm eylemleri belirli bir zaman ve mekân içinde gerçekleşen insanı, sanatsal bir anlatı süresince betimlemek, zaman, mekân ve hikâye unsurlarının birliği içinde ifade etmek oldukça güçtür. Bunu gerçekleştiren eserler, bir yanıyla tarihsel belge niteliği taşıırken öte yandan genel bir anlatıya sahiptirler. Örneğin, Odysseus’un gemisinin batış hikâyesinin tasviri “gerçek” bir olayın betimlenişi anlamının yanında, zaman ve mekândan bağımsız bir “gemi batışı” tasviri olarak da yorumlanabilir. Yunan sanatının Geometrik dönem eserleri özelinde bu iki durum, (tarih-sanat) arasındaki çizgiler belirsizdir. Bu bağlamda Yunan sanatının, devam edecek olan genelleştirici “tipik” durumlara vurgu ve mekânın özel betimlemelerine karşı ilgisizlik gibi eğilimlerinin kökenini burada bulmak mümkündür (Hanfmann, 1957: 71-72). Dahası bu durum, Yunan felsefesinin dünyaya ve sanata bakışının belirleyici unsuru olarak da okunabilir. Zira sanatın, bilimin ve felsefenin yapılış tarzı bunları gerçekleştiren toplumun dünyayı algılayış biçimiyle yakından ilgilidir. Bu bakışın merkezine konulan akıl, mekân ve zamandan bağımsız biçimde olguları genelleştirir. Öte yandan, eserde teşhis edilebilir bir mitolojik anlatının belirlenmesi doğu medeniyetlerinin etkisiyle başlamıştır. Örneğin “üç ayak” olarak tasvir edilen bir insan figürünün Apollon olduğu hemen anlaşılırdı. Zira bu onun temel niteleyici sıfatıydı. Alfabenin kullanımıyla birlikte sanatçı, neyi betimlediğini yazabilmiştir. Böylece zamanla spesifik olaylar, zaman-mekan bütünlüğü içinde tasvir edilebilir hale gelmiştir (Hanfmann, 1957: 72-73).

Bu süreç Yunanlı sanatçılarda başka bir algı biçiminin doğmasına da sebep olmuştur. Nitekim sanatçılar, zamanla şeyleri “objektif” bir perspektifle tasvir etmek yerine, örneğin kalkanın kusursuz yuvarlak formunun bakış açısına göre değişebileceği gözleminden hareketle öznel bir perspektif benimsemişlerdir. Bu anlamda onların sanatı, sanatçının ve seyircinin bakışıyla ideal olanın arayışı anlamına gelmektedir. Ancak bu “idealize” etme durumu, “soyut bir vücudun” idealleştirilmesi değildir. Bu “canlı vücutların sentezinden” hareketle, ruh ile bedenin ya da “güzel ile ruhsal iyiliğin” uyum

içinde olduğu bir tür “psikofizik” biçiminde idealleştirilmesidir. Zira bu idealin nesnesi Yunanlıların *kalokagathia* (*kalos kagathos*) karakter biçimidir (Eco,2006: 42-48).

Söz konusu durum, Yunanlıların beden algısı ve onun tasviri üzerinden ayrıntılandırılabilir. Buna göre Antik Yunanlıların bakış açısıyla beden, günümüzde anatomik anlamda görüldüğü gibi eklemlemiş, organlarca oluşturulmuş bir grup “morfolojisi” ya da portrelerde olduğu gibi tek tek bireylere özgü fiziksel niteliklerin “toplu” biçiminde oluşan algıdan farklı olarak; kişinin yaşamını, toplumsal gücünü, güzelliğini, erdemini yansıtan bir şeydir. Bu anlamda *kalos kagathos* ifadesi, beden ile ruhu, erdem ve güzellikleri karşılayan anlama sahip bir deyimdi. Dolayısıyla Antik Yunan’da yapılan bir portre ya da insan anatomisini yansıtan bir heykel, içinde bir insani duyguyu, iyiyi, acıyı, durumu vs. yansıtmaya *telosunu* barındırırdı (Nalbantoğlu, 2008: 35).

Bu bağlamda kabaca M.Ö. 480’deki Pers istilasından Helenistik monarşilerin kurulduğu M.Ö. 300 tarihine kadar süren Klasik Dönem, Avrupa sanatının neredeyse kesintisiz olarak süregelen geleneğinin başlangıç aşaması olarak kabul edilir. Klasik Dönemin merkezinde idealist tutum olduğu genel bir kanıdır. Ancak Childs, Klasik Dönemin orta evrelerinde realist eğilimin de arttığını iddia etmektedir. İdealist tarzın baskınlığına vurgu yapan Ashmole’dan şu alıntıyı yapar: “(...) O sıralarda (M.Ö. 450) Polykleitos ideal heykelini tasarlıyordu. Acaba o da daha sonra Platon gibi doğanın görünümünün taklit edilmesindeki artan kolaylıktan rahatsız olmuş ve sanatın sadece bir yeniden üretim olmadığını, kendine has ilkeleri olduğunu mu kanıtlamak istemişti?” Bu düşünceye karşın Childs, Parthenon ve Zeus tapınağında yer alan ve günümüze ulaşmış birkaç figürün gerçekçi üslubuna dikkat çekerek Yunan Klasik Döneminin başlangıcından bir süre sonra, “realist” eğilimlerin göz ardı edilemeyecek boyutta olduğunu iddia eder (Childs, 1988: 10-14). Ancak bir heykelin bilimsel gözleme dayanan ayrıntılara sahip olması ve bu anlamda gerçekçi tasviri yine de heykelin ‘ideal *telosuna*’ zarar veren bir durum gibi görünmemektedir.

Yunan medeniyetinde önem verilen birçok insani edin alanları vardır ancak “akıl ve nesneler arası uyum”, yani “görüntü ve gerçeklik arasındaki uzlaşma” biçiminde kabul edilen güzellik (*kalon*) tutkusu en önde gelenlerden biriydi (Conti, 1982: 4-5). Aquinalı Thomas, Dionysius’un (M.S. 5.yy) “*bonum laudatur ut pulchrum*” (İyilik, güzellik olarak övülür.) cümlesine atıfla iyilik ve güzelliğin aynı ancak kavramsal olarak farklı

olduklarını çünkü iyiliğin amaç, güzelliğin ise haz ve bilişsel güç ile ilişkili olduğunu ifade eder (Summa Theologica, 1.1.4). Bu düşünce biçimi Antik Yunanlıların *kalon* sözcüğüne verdikleri anlamla oldukça benzerdir. Homeros'ta sözcüğün ikincil derecede nispeten estetik anlamı olsa da Platon ve Aristoteles dâhil Yunanlılar için *kalon*, iyi ve güzelin karışımı bir anlama sahiptir. Nitekim bizler, örneğin sanat eserlerini nitelerken kullandığımız “güzel” ifadesini doğanın eşsiz görünüşleri için de kullanıyorken, bu türden kullanım, herhangi antik metinde görülmemektedir. Yine Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*'te (1115b) cesur bir kişinin güzel olan uğruna yani erdemine uygun olarak davrandığını dile getirir. Dolayısıyla güzel olan bir yaşam, iyi olanla bağı nedeniyle, güzelliklerle dolu bir yaşam, erdemli ve iyi bir yaşam, demektir (Kosman, 2010: 341-342).

Bu anlamda Shiner'e göre Antik Yunan'da bağımsız bir estetik alan, kaygı, düşünce var mıydı, sorusu sorulduğunda iki nedenden dolayı bunun olmadığı savunulabilir. Birincisi; üretilen eserler, şenlik, yarışma, dini şölenler vs. için hazırlanırdı. İkinci olarak; toplumsal işlevinin yanı sıra, eserlere duyulan hayranlık, estetik kaygıdan değil; siyasi bir konuşmaya duyulan hayranlık gibi “ahlaki yarar” ve “belagatli icranın” bileşiminden kaynaklanırdı (Shiner, 2010: 51-54). Dolayısıyla, Antik Yunan'da güzellik, ‘patolojik’ derecede bir tutku nesnesi olsa bile, Perikles dönemine kadar gerçek bir estetik veya güzellik kuramı yoktur denilebilir.⁴ Bu bağlamda Yunan sanatı, sadece kendisi için deneyimlenen bir şey değil, her zaman toplumsal bir etkinliğe eşlik eden veya seyirciyi eğlendiren, eğiten bir niteliğe sahipti. Güzel üzerine düşünceleri de aynı biçimde değerlendirilebilir. Zira güzel, fiziksel ya da biçimsel görünüm için kullanıldığı kadar karakter, ahlak, politik sistemler için de kullanılan bir sözcüktü. Yani salt estetik anlamda bir güzel kavrayış söz konusu değildi (Shiner, 2010: 52). Bu kavrayışın olmamasının bir diğer sebebi ise çağdaş ya da modern insanın sanattan anladığı şey ile Yunanlıların içine zanaat etkinliklerini de dâhil ettikleri *tekhne* kavramından anladıkları şeyin farklı olmasıdır. Yunanlı için sanatçı, yaratıcı değil, icracı veya imalatçıdır. Nitekim Platon veya Aristoteles, sanatın taklit yönüne vurgu yaparken sadece güzel sanatları değil; ayakkabıcılık gibi etkinlikleri de kastetmekteydiler. Elbette bu etkinlikler arasında

⁴ Nitekim bu dönemde filozofların metinlerinde yeterli derecede olmasa da, güzellik üzerine teorik analizler yapılmaya (Sokrates, Demokritos gibi) başlanmıştır. Güzellik üzerine teorik düşünceler Platon'da doruğuna ulaşacaktır.

hiyerarşik bir konumlandırma yapıyorlardı; ama bu, farklı iki kutbun ifadesi değildi (Shiner,2010: 45-47). Buna karşın Winckelmann'a göre "güzel sanatlarla" ilgilenen sanatçılar Antik Yunan'da oldukça saygı görürlerdi. Heykellere isimlerini yazmalarının, kendi heykellerini eserlerinin yanına ya da önemli eserlerin yanına koyma gücünde olmalarının, sanatçıların 'sıradan, isimsiz el işçilerinden' daha üst bir konumda olduklarını gösterdiğini düşünmektedir. Keza Polygnotos'un meclis binasını ücretsiz resmetmesi üzerine tüm Yunanistan kentlerinde ücretsiz yemek yeme cömertliğiyle karşılık bulması, bunun düşüncesinin bir diğer kanıtı olduğu söylenebilir. Ayrıca sanatçılar eser üretmek için *polisten* oldukça destek almış veya cömertçe ödüllendirilmişlerdir (Winckelmann,2021: 117-119).

Yunanlılar sanatçıyı, el becerisi ya da yetenekli biri olması nedeniyle övmezlerdi. Aksine mekanik beceri veya kişisel tatmin için yapılan eserler, nispeten hor görülürdü. Sanatçı, yüce bir duyguyu ya da kamu yararını gözetince takdir toplardı. Onlara göre ancak zihinsel anlamda bilgili, hayal gücü uyanık ve "kalbi dar" olmayan bir sanatçı eserlerine ihtişam, canlılık ve duygu katabilirdi. Nitekim sanatçının "içindeki Tanrı'ya" duyulan saygıdan ötürü özgür yurttaşın dışında kalan kişilerin sanatla uğraşmasına izin verilmezdi. Bu anlamda sanatçı, yalnızca mekanik beceri sahibi ve manipülasyon yapan birinden çok, eserinde yüksek fikirleri, kapsamlı doğa ve insan bilgisini, cömert bir kalbin duygularını ve ahlaki değerleri yansıtan kişiydi. Anıt ve heykelleri tapınakların yanına, şehir meydanlarına dikilirdi. Bu bağlamda sanat erbaplarına verilen onur ve ödüllerin nedeni daha anlaşılır hale gelmektedir (Durand, 1860: 153). Bununla birlikte Homeros'u sahiplenme konusunda girişilen yarış ya da Knidos'luların kral Nikomedes'ten, Praksiteles'in *Venus*'üne karşılık ulusal borçlarını üstlenme teklifine aldıkları olumsuz yanıt sanatçı ve sanat eserinin ne denli değerli olduğuna yalnızca birkaç örnektir. Zira Cicero'ya göre Yunanlılar sanatsal hazinelerini hiçbir zaman para için elden çıkarmamışlardır ve aksi durumu "alçaklık" olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla sanatçılar genel anlamda rahat bir hayat sürerlerdi çünkü eserlerine genelde alıcı bulurlardı. Ayrıca özel bir sanatçının eserine yüksek bir ücret istemesi, hor görülen bir durum değildi (Durand, 1860: 154-155).

Antik Yunan'da bir güzellik teorisinin neden bu denli ihmal edildiği problemi bir yana, güzellik anlayışını başlarda sanatçılar belirlemiş görünmektedir. Ancak bu belirlenimin

arkasında Pythagoras'ın etkisi gözlemlenebilmektedir. Nitekim o, matematiksel uyumdan söz ederken heykeltıraşlar simetriyi; retorikçiler ile müzisyenler, uygun ve iyi ritmi güzellik olarak tanımlamak için kullanmışlardır. Bu anlamda hâlihazırda sanatçılar arasında sanatsal bir *kanonun* olup olmayacağı tartışmaları varken Pythagoras ve takipçilerinin doğanın ve içindeki her şeyin matematiksel anlamda evrensel bir uyum ve simetri içinde olduğunu iddia etmeleri Yunan sanat anlayışının belirleyici unsuru olmuştur. Bununla birlikte Orfik geleneğin etkisiyle Pythagorasçılar müzik ve sanatın gerçekliğin ontolojik bir yanı olmasına ek olarak, insanı psikofiziksel bir arınma içine sokabileceği fikrini, yani *katharsis* düşüncesini ortaya atmışlardır. Zira tıp, bedeni temizlerken ruh için bu görevi müzik üstlenmektedir. Bu anlamda Aristoteles de onlara çok şey borçludur (Postiglione, 2018: 177-180).

Öte yandan, Antik Yunan'da sanat, politik inisiyatif almaya meraklı her gencin eğitiminde önemli bir yer tutardı. Bunun gibi politik yararlarının dışında sanatın kendinde değeri olduğu fikri, Aristoteles'in dönemine doğru zamanla olgunlaşmıştı. Zira Aristoteles'e tüccarın biri sanatla ilgili tüm bu kaygıların ne yararı olduğu biçiminde bir soru sorduğunda Aristoteles "eğer sanat eğitimi almış olsaydın kandırılmaya veya sahtekârlığa karşı kendini daha iyi koruyabilecektin" şeklinde bir yanıt vermiştir. Aristoteles'in bu yanıtı, elbette tüccarın çıkar ve yarar üzerine kurulu dünyasına uygun bir biçimde formüle edilmiştir. Ancak Aristoteles için herhangi bir şeyi kişisel bir ödül yahut acil bir arzuyu tatmin için amaçlamak, "yüksek fikirli" ve özgür bir yurttaşa yakışmamaktadır. Öte yandan bu yanıtın sanatın hakikatlere dair bir tür sezgi kazandırdığını imlediğini de söylemek yanlış olmayacaktır (Durand, 1860: 153-156).

Yeniden ifade etmek gerekirse, Antik Yunan'ın hemen her döneminde güzellik, salt estetik bir değerden çok, etik veya politik katmanlı bir yapıya sahip olmuştur. Örneğin, Delphoi kâhinine güzelliğin ölçüsünün ne olduğu sorulduğunda, *güzel olanın adil olan* olduğu cevabını vermiştir. Bu bağlamda güzellik, "ölçülülük, uyum ve simetri" gibi kavramlarla da sıkı sıkıya bağlıdır (Eco, 2006: 37). Nitekim güzellik algısı, Delphoi tapınağında yazılmış şu dört cümlede cisimleşmiştir: "En güzel, en adil olandır. Aşırıya kaçma! Sınırı aşma! Kibirden kaçın!". Ölçülülüğü (*sophrosyne*) sanatın, güzel algısının merkezine yerleştiren bu cümleler aynı zamanda Apollon'un öğütleridir. Öte yandan aynı duvarın karşı tarafında "tüm kuralları ölçüsüzce çiğneyen" Dionysos resmedilmiştir.

Yunanlılar açısından bu karşıtlık, her an kaostan düzene hâkim olabileceği fikrine ve güzelin “sade” bir şekilde resmedilme *kanonuna*⁵ rağmen daha karmaşık ve belirsiz bazı antitezlerin varlığına işaret etmektedir. Buna göre, ilk olarak “aslında güzellik algılanabilir olsa da eksiksiz” değildir. Çünkü her şey “duyarlı biçimler” halinde ifade edilmediğinden” güzellik ve görüntü arasında bir “uçurum” oluşur. Sanatçının kapatmaya çalıştığı, Herakleitos’un “dünyanın uyumlu güzelliği” ifadesinin rastlantısal şekilde ortaya çıkmasıyla oluşan bir uçurumdur. İkinci olarak, sayısal değerlerle ölçülebilir oldukları için Yunanlıların önem verdiği “ses ve görüntü” duyuları arasındaki gerilimden söz etmek gerekmektedir. Buna göre “müziğin ruhu ifade etmek gibi bir ayrıcalığa sahip olduğunun” kabulüne karşın, sadece “görünebilir biçimler” hoşşa giden, çekici gelen anlamında güzel (*kalon*) tanımı içinde ele alınırlar. Bu da “düzensizlik ve müziğin, uyumlu ve görünür Apollon güzelliğinin bir çeşit karanlık” tarafını, yani Dionysos alanıyla iç içeliğine işaret eder (Eco,2006: 53-56).

Bu perspektif, müziğin ruhu her tarafa doğru etkileme gücü ile görünüşün dingin ve akla dayanan güzelliği, yani Dionysos ve Apollon arasındaki karşıtlığı anlaşılır hale getirmektedir. Söz konusu karşıtlık, bilindiği üzere Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde bu konuya dair düşüncelerini oluştururken referans aldığı noktadır. Yunanlılar, bir yandan düzen, ılımlılık ve uyum üzerine kurulu görsel sanatlarını bitmek tükenmek bilmeyen bir çabayla önemseyip geliştirirken, diğer yandan Dionysos ve Eleusis gibi şenlikler zamanında ölçsüzlükte, irrasyonellikte ya da çıldırmada, abartılı edimlerde başka bir tür deneyimi yaşamış ve “güzelliği” aramışlardır. Bu *tehlikeli, huzursuz ve tedirgin eden belirsiz* “güzellik” deneyimi, sanatsal yansımasını sergilemek için asırlar boyunca beklemek zorunda kalmıştır.⁶ Nerede arıyor olsalar da, başka hiçbir halk güzelliğe ve güzel olana Yunanlılar kadar önem ve saygı atfetmemiştir. Bedenlerindeki bir tek güzel kısımdan dolayı özel adlarla anılan insanlar⁷, mitoslara dayanan güzellik yarışmaları gibi olgular, Yunanlıların bitmek bilmeyen güzellik arayışlarına örnek olarak gösterilebilecek olgulardan birkaçıdır. Bu arayışı daha kolay kılan en önemli etken kuşkusuz dini, sosyal ya da sanatsal katı kurallara sahip olmayan Yunanlıların özgürlükten vazgeçmeme güdüleridir (Winckelmann,2021: 113-116).

⁵ Ölçü, kanun, kural veya kriter.

⁶ Bkz. F. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

⁷ Örneğin Demetrius Phalereus güzel kaşlarından ötürü bu adı almıştır.

Bunun yanında, zaman zaman bir histeriye yakalanmış gibi çılgınca davranan Yunanlılar için bu bağlamda ölçülülük, en önemli erdemlerden biri olarak kabul edilmekteydi. Ölçülülük akıl ile sağlandığı için akıl, bu dünyanın temel insani niteliğidir. Öyle ki Helen sözcüğünün “akla uygun” anlamına geldiği söylenmektedir. Akıl ile örülmüş ölçülü sanatın ruhunda ve Yunanlıların neredeyse bütün mitlerinin özünde “sessiz bir hüznün” vardır (Friedell, 2011: 49-50).⁸

Çağımızda Helen ruhundan söz edildiğinde genelde Atina kast edilir. Bu bilinçli gönderimin nedeni, diğer şehir devletlerine kıyasla Atinalıların Yunan kültürünün kurucu babası kabul edilen Homeros’un dünyasına olabildiğince uygun biçimde yaşamasında yatmaktadır. Atinalılar ise Perikles’in ağzından “çünkü bizler israfı kaçmamış güzelliği ve erkeklikten uzak olmayan bilgeliği severiz” biçiminde ifade ederler. Yunan ruhunun tezahürünü en yüksek biçimde tanımlayan bu ifade, Greklerin güzellik ve bilgelik sevgisinin çarpıcı bir ifadesidir. Zira bu güzellik algılarının temelinde kuşkusuz Homerik perspektif bulunmaktadır. Sonrasında üretilecek olan çoğu eserde Homerik güzellik algısının hem içeriksel hem de formel izlerini görmek mümkündür (Sowerby, 2013: 28).

1.1. Antik Yunan’da Mimari

Mimari, genel bir tanımlamayla, belirli bir alanın sınırlanarak kapatılması anlamına gelmektedir ya da Lao Tzu’nun deyişiyle, onu dolduran boşluğun kapatılmasıdır. Söz konusu Yunan mimarisi olduğunda, en genel tabirle, belli bir düzen ekseninde, yenilere yer vermeyecek şekilde kısıtlı değişimlerle birbirinin taklidi yapılarıdır. Dolayısıyla plan yerine temanın tekrar tekrar üretimi söz konusudur. Ancak bu durum sanatçının dehasını kısıtlayacak ölçüde değildir. Zira Parthenon gibi taklitten öte ideal bir biçim kazanan yapılar da inşa edilmiştir. Yani düzen, bir katı kural değil, bir idealdir (Conti, 1982: 20-21).

Yunan mimarisinin temelleri, Yunan Karanlık Çağı olarak adlandırılan (M.Ö. 8-7.yy) döneminde atılmaya başlandı. Bu dönemde Yunan mimarisinin en tipik örnekleri olarak

⁸ Friedell’in “sessiz hüznün” ifadesi, Antik Yunan sanatındaki figürlerin veya karakterlerin vakur, dingin duruşu ile ölüm karşısında yaşamı ‘çocukça’ denilebilecek ‘çılgınlıkla’ sevmeye, onu kutsamaya eşlik eden ve öldükten sonra Hades’te bir gölge olma gerçeğinden kaynaklanan hüznü işaret etmektedir.

görülen tapınaklar yapılmaya başlandı. Zira dini törenler önceden kralın sarayının buna ayrılmış bir bölümünde yapılmaktaydı (Pomeroy, 2020: 76). Yine bu dönemde, mimari stilini oluştururken etkilenebilecekleri Mısır, Hitit, Asur gibi birçok medeniyetin mimari üslubuna karşın kendi özgün anlayışlarını benimsediler. Mimarilerinin temelinde sadelik ve basitlik yatmaktadır. En genel haliyle sütun ve üstüne *lento* denilen yatay bloktan oluşan Yunan mimarisi çoğunlukla dikdörtgen biçimindedir (Conti, 1982: 6-7). Başlarda ahşaptan yapılan tapınaklar, M.Ö. 600 civarından itibaren taştan yapılmaya başlandı. Yapıların öğeleri genelde şunlardır: Taş girişler *arşitrav* olarak adlandırılmaktadır ve sütunlara oturtulan tüm bölüme *entablatur* denilmektedir. Bu bölümde yer alan ve üçlü giriş gibi duran levhaya *triglif* denilmektedir. *Triglif*lerin arasında yer alan ve üzerine süsleme, kabartma yapılan levhaya *metop* adı verilmektedir. Bu yapıların etkileyici yönleri yalnlık ve uyumluluktan ileri gelmektedir (Gombrich, 2007: 75-77). Antik Yunan'ın tüm mimari ürünlerinin arasında, temelinde “özveri” ve “istek” olduğu için, tapınakların, estetik önemi oldukça özeldir. Çünkü tapınaklar, *peristylon*⁹ denilen formun zamanla ideal hale gelmesinden ortaya çıkmıştır.

Yunan yapılarının en önemlisi olan tapınaklar, modern biçimi ile anlaşıldığı şekliyle kamusal nitelikte değillerdi çünkü içine sadece rahipler ve seçilmiş kişiler girebilirdi. Sunaklar tapınağın dışında yapıldığından, iç kısmı sade olmasına karşın, mimarinin sanatsal gücü tapınağın dış tasarımında kendisini göstermekteydi. Bu anlamda tapınaklar, bir bakıma “peyzaja kurulmuş anıtsal heykel” gibiydiler (Roth, 2002: 275). Ek olarak tapınaklar, ortasında *naos* olarak adlandırılan oda, sütunlarla çevrelenmektedir. Sütun tiplerinden yapının üç farklı stilde yapılabildiği görülmektedir. Bunlar *Dorik*, *İyonik*, *Korint* olarak adlandırılan üsluplardır. *Dorik* düzenin en ünlü örneği Parthenon Tapınağıdır. Yapının temelinde genelde üç basamaktan oluşan *stereobate* bulunur ve *stylobate* denilen en üstteki kısma sütunlar oturtulurdu. *Dorik* sütunların gövdesi tırtıklı yivlerden oluşur ve sütun yukardan aşağı indikçe kalınlaşır. Bu da sütunların, yapının ağırlığı altında zorlanıyormuş havasını vererek yapıyı daha canlı hale getirmektedir. Keskin ve sert görünümlü bu yapılara erillik atfedilmektedir. Buna karşın *İyonik* düzende sütunlar incelmış, yivler yuvarlaklaşmış ve sütun başlıkları daha süslü bir hal almaya başlamıştır. Daha zarif görünen bu sütunlarla inşa edilen yapılara ise dişilik

⁹ Tapınağın veya avlunun çevresinin tek sıra sütunların dizilmesiyle oluşturulan plan tipi.

atfedilmektedir (Conti, 1982: 10-11). *Dor* ve *İyon* stillerini ayıran şey, ilkinde kaidenin olmaması, diğerinde olmasıdır. Ayrıca *İyon* stilinde biçimler daha özerktir ve her bir parça kendi iç güzelliğini taşımaktadır. Daha çok palmye ağacı görünümü veren ve insanda oradan türediği hissi uyandıran bu biçim, aslında doğu kökenlidir. *Dor* stiline ne zaman eklendiği bilinmese de iki üslubun birlikte kullanıldığı tapınaklar, doğu ve batının mükemmel uyumunun en çarpıcı örnekleridir. Bu uyuma şişkinlik, eğim ve süsleme de eklenince, Goethe'ye *Faust*'unda şu dizeleri yazdıran bir ahenk ve canlılık kazandırmıştır: “Çınlıyor sütunlar da ve triglif de / Sanırım tüm tapınak şarkı söylüyor gibi” (Burckhardt, 2019: 174-177). *Korint* üslubu ise *İyonik* düzenin daha süslü, başlıklarda kenger yaprağı motifleri bulunan halidir. Bu stili Yunanlılardan çok Romalılar kullanmıştır. Yunanlıların genelde iç süslemede kullandıkları bu üslubu ilk kez M.Ö. 335-334 yılında Lysikrates, *Koro Yarışmasını Kazananlar Anıtı* adındaki küçük yapıda bir dış süsleme metodu olarak kullanmaya başlamıştır (Conti, 1982: 22).

Bu anlamda Yunan mimarisinin temel niteliği “mekân duygusuna sahip iç formun dışa yansması” olan bir dış formda olmasıdır denilebilir. Zira *stereometrik* anlayış denilen bu biçimdeki yapılarda iç formun gerginliği dış formda gözlemlenebilmektedir. Tıpkı bir heykel gibi aslında uzuvları olan ve hareketli, canlı görünen bir bütündür. Tekrar etmek gerekirse, sütunların yukarıya doğru incilmesi insanda sütunların ağırlık altında zorlanıyor hissi uyandırmasına neden olur ama bu canlılık tapınağın heykellerle donatılmasıyla güçlenir. Bu anlamda heykel, mimarının etkisini arttıran ve ona iştirak eden önemli bir unsurdur (Turani, 1992: 130-131).

Bu noktada Yunan mimarisinin karakteristik niteliklerinin neredeyse tümünü içinde barındıran Akropolis'teki yapılardan söz edilmesi gerekmektedir. Akropolis'teki yapıları zihinde daha kolay canlandırmak için kurgusal bir inceleme deneyi faydalı olacaktır. Bu anlamda bir an için Klasik Dönem Atina'sında yaşayan bir yurttaş olduğumuzu hayal edelim. Kamusal ve resmi binalarının olduğu *agoradan* Akropolis'e gitmek niyetindeyiz. Politik, felsefi, ekonomik ve belki de sıradan konuşmalarla dolu *agoradan* ayrılıp, hedefimize bizi götürecek yoldan, yani *dromostan* yürümeye başlıyoruz. Yolun sağında ve solunda anıtsal veya ödül için yaptırılan heykellerin arasından geçerek Akropolis'in *propylaia* denilen kapısından kutsal alana girmeden önce, kapının *dorik* biçimli sütunları arasından, zarif dört *İyonik* sütun üzerine yükselen *Nike Tapınağı* gözümüze çarpan ilk

anıtısal yapı olacaktı. Mneksikles'in, Perslerin ilk kapıyı yıktıktan sonra yaptığı (M.Ö. 443-437) bu ihtişamlı yeni kapının girişinde sağda ve solda olmak üzere dinlenmek için ayrılan iki odayı görürdük. Soldaki *pinakothēke* denilen oda resimlerle dolup taşan bir galeri işlevi görüyordu. Sağdaki *glyptothēke* odası da heykel galerisi görevini üstlenmişti. Kapıdan kutsal alana girildiğinde, ilk önce muhtemelen göz kamaştırıcı yaldızlı parlak mızrağı elinde tutan dev bronz *Athena Promachos* heykeli dikkatimizi çekecekti. Ardından kutsal alanın her bir yanına dağılmış birçok heykel, sunular, adak taşları, manzaranın öğelerini oluşturan diğer muhteşem unsurlar olacaktı. Hazine binaları ve *Nike Tapınağı* gibi birçok tapınakla birlikte sol tarafımızda *Erekhtheion* yapısı dikkatimizi çekecekti. İçinde kahramanların kutsal emanet mekanlarını, Poseidon'un üçlü yabasını, kutsal zeytin ağacını, Erekhthetüs ve Kekrops gibi efsanevi Yunan krallarının mezarlarını ve *Athena Polias Tapınağı* barındıran bu kompleks yapıyı hayranlıkla izleme fırsatımız olacaktı. *Erekhtheion*'un, iyonik biçimli doğu ve kuzey sundurmaları ve *Parthenon*'a bakan genç kız biçimli altı sütunlu ve *Bakireler* ya da *Karyatid* olarak adlandırılan sundurmasıyla, *Güzel* olanın mermerde nasıl cisimleştiğine şahit olabilirdik. Eğer *Parthenon* "sadelik ve kesinlikle *logos*u çağırıştırıyorsa" *Erekhtheion* da, "düzensizlikten doğan zarif düzeni" temsil ediyordu. Nihayet, Atina'nın her tarafından görülebilen muhteşem *Parthenon* odağımıza girerdi. Yaklaşık yetmiş otuz metre boyutlarında olduğunu bildiğimiz bu devasa yapıda bulunan doksan iki *metop* üzerine "logos ve kaos ya da uygarlık ve barbarlık" arasındaki gerilimi, karşıtlığı tasvir eden sahneler, bizim de *Panhellen* ruhunun bir parçası olduğumuzu anımsatacaktı. Doğu kısmında *Olympos* tanrıları ve titanların savaş tasvirleri, batıda Amazonlara ve Perslere karşı savaşan Yunanlıların betimlemeleri, kuzeyde Truva savaşına dair sahneleri ve nihayet güneyde *Lapithler* ve *Kentaurlar* arasındaki savaşın resmedilişini gördüğümüzde, muhtemelen mitolojik öykülerin taşıdığı kahramanlık duygusunu hissederek Pers zaferinin haklı gururu içimize dolacaktı. Alınlık kısmında resmedilen ve doğrudan *polise* ait olayları aktaran süslemeler bu duygumuzu ve *polise* olan bağlılığımızı perçinleyecekti (Roth, 2002: 279-285).

Parthenon'a matematikçi gözüyle bakıldığında ise tüm tasarımın x 'in $2x + 1$ 'e ya da 4'ün 9'a oranında yapıldığı görülür: Örneğin, dar ön cephelerde sekiz sütun varken, uzun yan cepheler on yedi sütundan oluşmaktaydı. Yine yüksekliğin, uçların genişliğine ya da sütun çapının, sütunlar arasındaki mesafeye oranında da bu ölçü kullanılmıştır. Sütunlar

aynı oranda yukarı doğru incelik ve dik değillerdir; ancak yapının sütunları ilk bakışta düz ve dik olarak görünmektedir. Vitruvius, Yunanlıların *alexmata* yani *iyileştirme* dediği bu incelikli ve usta işi düzenlemeleri, “quod oculus fallit” yani “göz aldanmasına göre” yaptıklarını söylemiştir. Bu da, “zihnin görmeyi umduğu şeyle, gözün gerçekte beyine gönderdiği” sinyalin arasındaki gerilimden kaynaklanan canlı ve hareketli bir yapı izlenimi vermektedir. Bu bağlamda henüz söylenmemiş birçok özellikleriyle birlikte, matematiksel oranın ve estetiğin ya da bilim ve sanatın mükemmel uyumunun eseri olan *Parthenon*, “idealin insan eylemi aracılığıyla gerçekleştirebileceğinin kanıtıdır” denilebilir (Roth,2002: 285-290).

1.2. Antik Yunan’da Heykel

Yunan sanatının eskimezliğini, ihtişamını ve güzelliğini açıklamak için özgürce üretime, çalışkanlığa ve yüce olanı betimlerken takınılan ölçülü tutuma başvurmak gerekmektedir. Bu gözlemin kolayca yapılabildiği heykel sanatı, resim gibi ışık, gölge, arka plan gibi öğeleri içinde barındımadığından kendinde sınırlayıcı unsurları taşımaktadır. Eksiklik gibi görülebilecek bu nitelik, onu “en ideal” sanat türü yapmaktadır. Çünkü yanılısama yapabilme gücü resimle kıyaslanamayacak ölçüde az olması nedeniyle “güzel olanı” doğrudan vermek zorundadır. Yunanlılar da bu sanat türü aracılığıyla Tanrılarını belirli bir forma sokarken Mısır gibi doğu uygarlıklarının aksine, “simgesellikten uzak ideal insan formunu” kullanmışlardır. Bu idealize etme takıntısı aslında bütün Yunan sanatı için geçerlidir. Bu eserler nihayetinde “dini” niteliklerde olsalar da Yunan dünyasında dinin tek “tıpleştirici” kuralları olmadığı için özgür üretim, “ideal formun” zaman geçtikçe keşfedilmesinde etkili olmuştur (Burchkhardt, 2020: 157-158). Örneğin, bronzdan yapılan ve günümüze ulaşan *Araba Sürücüsü* adındaki heykelin ilk bakışta Roma döneminde yapılan kopyalarının aksine canlılık, hatta “sıcaklık” taşıyan bir ifadeye sahip olduğu göze çarpmaktadır. Heykelin, gerçekte yaşayan sporcunun görünüşüyle benzerlik taşımadığı aşıkârdır. Çünkü sanatçının, sporcunun yüzünü tüm eksiklerle kopyalamak yerine ideal insan formunu betimlediği açıktır (Gombrich, 2007: 89-90).

Bu bağlamda, Myron’un *Dyskobolos* isimli heykeli (M.Ö. 450) bir başka örnek olarak sunulabilir. Zira söz konusu eser, Yunan sanatının geldiği seviyenin adeta somut halidir,

denilebilir. Çünkü yapılan kopyalarından bile Myron'un harekete nasıl egemen olduğu anlaşılmaktadır. Heykeli özel kılan bir diğer unsur ise "yumuşak ve özgür" hatlarıyla birlikte figürün hareketinin amacına uygunluğunun somutlaşmış hali olmasıdır. Bu heykeli taklit ederek disk atmaya çalışan atletler olmuş ancak bunun kolay olmadığını fark etmişlerdir. Çünkü bu duruş, gerçeğin kopyasını oluşturmayı amaçlamamaktadır. Burada disk atan bir atletin "estetik ve ideal" bir görünüşünün zamanda donmuş ve hatta sanatsal bir kavrama dönüştüğü gerçeği vardır. Bununla birlikte heykellerde o anki ruh haline dair izler de betimlenmektedir. Zira kendisi de heykel üzerine eğitim alan Sokrates, beden hareketlerinin ruhsal durumun yansıması biçiminde resmedilmesini gerektirdiğini düşünmektedir (Gombrich, 2007: 90-94).

Heykel üzerinde doğu medeniyetlerinin etkisi azaldıkça ve Yunan sanatı "ideal" formuna ulaşmaya yaklaştıkça, sanat eserlerinde hareket olgusunun arttığı görülmektedir. Çünkü o dönemde yaşayan sanatçılar ister tarihi, ister mitolojik bir olay olsun isterse şaşkınlık, korku, zorlanma gibi soyut zihinsel durumlar olsun her şeyi bıkıp usanmadan cisimleştirmişlerdir. Heykel söz konusu olduğunda, çeşitlilik fazla sayıda olsa da bir çeşit *kanona* ulaşılmıştır. Bu da insan formunda cisimleşen Tanrı heykellerinin ideal bir tip güzelliğe erişmelerini sağlamıştır. Bu güzellik yüce olanın tasvirinden ileri geliyor olsa bile, üzüntü, gurur, cesaret gibi insani duyguların yansımaları görülebilmektedir. Yunanlılar bu anlamda güzeli metafiziksel bir alanda değil, bizzat kendi dünyalarında aramışlardır (Burchhardt, 2020: 159-160).

Tekrar etmek gerekirse, o dönemin heykelleri ve tapınakları arasında birbirini besleyen bir ilişki söz konusudur. Tapınağın içinde veya duvarlarında Tanrıların, mitolojik öykülerin, yaratıkların ya da önemli tarihsel olayların heykelleri ve kabartmaları yapılmaktaydı. Bu bağlamda tapınak, heykeli muhafaza ederken ve ona mekânsal bir boyut kazandırırken; heykel de tapınağın kutsallığını ve ihtişamını güçlendiriyordu. Yine de bu heykeller tapınağa bağımlı ya da olmazsa olmazı değildi. Çünkü heykel, salt işlevinden ibaret olamayacak biçimde kendinde bir estetik güzelliğe sahipti. Kahramanlara atfedilmiş küçük tapınaklarda, kamu binalarında, tiyatrolarda, gymnasionda, stadiada, agoradaki stoalarda, mezar veya kutsal alana giden her yolda yoğun biçimde heykeller yer almaktaydı. Başka bir ifadeyle, Antik Yunan'da ister kamu ister özel alanlarda olsun heykel, *polis*in ve tarihsel hafızanın ruhu gibiydi. Bu bağlamda

Yunanlılar hemen her şeyin heykelini, resmini ve şiirini yaratmışlar, *polis*in ve tarihsel hafızanın ruhunu inşa etmişlerdir. Bunlardan en çok sayıda olanlar atletlerin heykelleriydi. Günümüzde herhangi bir müsabakada başarılı olan bir sporcunun, heykeli yapıp kutsal mekânlara konulmadığı için, bu gelenek modern insana garip gelebilir. Ancak *agon*, Yunanlılar için hayati ve karakteristik bir önem taşımaktaydı. Bu önem daha çok Tanrıları kimi öne çıkardığıyla ilgili olduğu için bu türden heykeller yapılmıştır (Burchkhardt, 2020: 155-157).

Yunan heykel sanatının tarihsel gelişiminden söz etmek gerekirse, önemli ilk eserleri arkaik çağda yapılmıştır denilebilir. Bu heykeller normalin üstünde büyük ve Mısır'ın etkisiyle *frontal* (önden, cepheden) bir duruşa ve ayağın öne atılmış pozuna sahiptirler. Erkek figürler çıplak, kadınlar ise giyinik resmedilirdi. Vücudun blok halinde oyulması geometrik üslubun henüz etkisinin devam ettiğini göstermektedir. Bunlar belirli kişiler değil, toplumun yasalarına ya da uzlaşımına uygun güzelliğin ideal halidirler. Heykellerin uzuvlarının bloktan ayrılıp ayrı ayrı oyulması, içsel duygu ile duruş arasında uyuma olanak vermiştir. Bu durum da klasik döneme gidişin önemli belirtisidir. Nitekim arkaik dönemin sonuna doğru yapılan ve Akropolis'teki *Athena Tapınağı*'ndaki heykellerde uzuvların artık farklı açılarda oyulduğu fark edilmektedir (Turani, 1992: 139-144).

Beşinci yüzyıl ile birlikte başlayan ve kısa bir süre sonra sona eren Pers savaşları Yunanlıları ve özellikle gücünü artıran Atina'yı sanatsal anlamda yeniden yaratıma teşvik etmiştir. Bu dönemdeki heykeller, *stereometrik* biçim denilen yani iç dünya ile dış görünüm arasındaki uyumu belli bir dینگinlikle yansıtmaktadırlar. Yüzyılın sonlarına doğru gerek *Parthenon*'daki kabartma heykellerde gerekse ayrı yapılan heykellerde vücut hareketinin iç duyguyu değil, amaca yönelik hareketi betimlediği görülmektedir. Zira “ideal insan”, duygularını belli etmeyen kişidir. Bu nedenle savaşan bir figür olsa bile yüzünde bir korku, gerginlik gibi en ufak bir ifade yoktur (Turani, 1992: 148-154).¹⁰ Yunan sanatında vücut kompozisyonu, hareketi tetikleyen göreve odaklanır. Diski atan

¹⁰ Yukarıda, Burchkhardt'tan yapılan alıntıda (2020, 159-160) bu düşüncenin aksi yönünde bir fikir dile getirilmişti. Bu çelişik görünen tespitler, aslında Yunan sanatının hangi evresine “ideal” denilerek vurgulanmasıyla ilgili olduğu kanısındayım. Nitekim her iki durumun da (eserin iç duyguyu yansıtmaması ve yansıtmaması) gözlemlenebildiği Yunan sanatının Klasik döneminde dینگin tutum sanatsal tavrın merkezindeyken, Helenistik sanatta hareket odak haline gelmiştir. Dolayısıyla çelişki olarak görülebilecek bu durum, dile getirilen düşüncelerde hangi dönemin referans alındığının belirsizliğinden kaynaklanmaktadır.

bir atlet heykeli yapıldığında, eylemin veya iç hareketin dışa yansımaları tüm bedende gözlemlenmek mümkündür. Bu da bedenin her bölümünün ayrı bir görünüme, zıtlığa sahip olmasını ve bütünde disk atma eyleminin bir uyum içinde görmeyi mümkün kılar. Bir diğer ifadeyle, bedenin hareketinin matematiksel bir estetik bağlamında kavranması ve bunun için de ciddi bir gözlemin gerekliliği göze çarpmaktadır. Yunanlılar heykelde bir formu belirterek göstermenin önemini ve çekiciliğinin farkındaydılar. Bu tutum, hiçbir uygarlıkta bu anlamda görülmemiştir. Formu direkt göstermek yerine onu bir örtünün arkasına gizlemek ve onu izleyen ince, estetik bir tavırla hissettirmek Yunan heykel sanatının bir diğer özgünlüğüdür (Turani, 1992: 128-129). Bu anlamda, heykelin üzerindeki zarif kıyafetlerin, bedenin örtünmesini sağlaması bir yana, aynı zamanda bedenin hareketini ele verip dolaylı bir işlevi yerine getirmesi, heykelin duruşuna ya da hareketine estetik görünüm veren unsurdur denilebilir.

Yunan heykel sanatının özgünlüğünün bir diğer kaynağı politik yapılanmadan ileri gelmektedir. Nitekim Yunanlılarda, doğu uygarlıkları gibi “köleleştirilen” kutsal bir kral olmadığı için yapılar geniş ve büyük olsa da, devasa değildir. Öte yandan sanatsal devrimin başlarında yapılan heykeller, Mısır sanatının etkisiyle, ayakların yere bastığı ve vücudu taşıyan birkaç kasın taşla oyulduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu ilk örneklerde bile (Kleobis ve Biton) sanatçı, diz kapakları gibi bedenin küçük bölgelerinde amatörce bir yaratıcılığa girişmiştir. Bu durum bilgiye dayanan Mısır sanatından farklı olarak Yunan sanatının gözleme dayanacağı ve kalıplaşmış kurallara bağlı olmadan icra edileceğinin ilk işaretleridir. Nitekim süreç böyle devam etmiş, heykele canlılık kazandırmak için farklı yollar denenmiştir (Gombrich, 2007: 77-78). Yunanlılar M.Ö. 480 yılında yağmalanıp yıkılan Akropolis’teki tapınakları yeniden ancak bu kez daha gösterişli ve daha parlak yapmaya ant içmişlerdi. Demokrasi çağının lideri ve sanatçılara karşı gösterilen “aşağılayıcı Yunan tavrı”nın aksine onlara önem veren Perikles, mimari yapı ve tasarım için İktinos’u, süsleme ve heykeller için Fidias’ı görevlendirmiştir. Neticede birçok yan tapınakla birlikte görkemli *Parthenon* ve *Pallas Athena* heykeli yapılmıştır. Fidias’ın yaptığı Athena heykelinin 104 cm uzunluğundaki Roma kopyası günümüze ulaşmıştır. Ancak bu soluk ve beyaz kopyanın aksine Athena heykeli, yaklaşık 11 metre boyunda, altın ve fildişiyle süslenmiş; gözleri parlak taşlarla yapılmış rengârenk devasa bir sanat eseri idi. Her ne kadar bir Tanrıça olsalar ve kendilerine sunular adansa da, bu tür heykeller yüceliklerini kutsallıklarından değil güzelliklerinden ve idealize

edilmiş estetik insan formunun verdiği çekicilikten almaktadırlar. Fidias'ın Athena heykeli yanı sıra yaptığı ve yedi harikadan biri sayılan Olympia'daki Zeus heykeli günümüze ulaşamamıştır. Ancak sanatsal üslubunun anlaşılmasını sağlayan metop süslemeleri günümüze ulaşmıştır. Bu süslemelerde Yunan sanatının dinginlik, ölçülülük, gözlem gücü ve eski kuralların tamamen terk edilmediği de gözlemlenebilmektedir (Gombrich, 2007: 82-87).

1.3. Antik Yunan'da Resim

İnsanoğlu neden hâlihazırda verili olan gerçekliğin kopyasını yapmak ister? Gerçeği yaşıyor, duyumsuyor olmamıza rağmen yine de onu kopya etmekten geri duramıyoruz. Pascal bu konuda “Gerçeklerine dönüp bakmadığımız nesnelerin benzerleri için hayranlık yaratmaya çalışan resim sanatı ne boş bir şey!” demiştir. Bununla birlikte temsilin bakışa odaklandığını ve net bir görüş için uyum yarattığını söylemek bu hayranlığın kaynağına dair bir ipucu vermektedir (Farago, 2011: 19-20).

Plinius, resmin kökeni hakkında konuşurken, resmin insanoğlunun gölgeleri çizgilerle sınırladığı zaman doğduğunu dile getirmektedir. Başka bir ifadeyle ona göre resim, negatif bir doğadan, yani gölgeden doğmuştur. Zamanla resim değişerek ve gelişerek ışık gölge uyumunu keşfetmiştir (Stoichita, 2006: 7). Öte yandan Simonides resim sanatına farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak, “resim sanatı, susan bir şiir sanatı; şiir sanatı, konuşan bir resim sanatıdır” demiştir (Kranz, 1994: 206). Simonides'in bu cümlesi, sanatsal edimlerin arasında bir tür birliği imlese de, Yunan resim sanatı tarihsel gelişim açısından diğer türlere göre daha geç gelişmiştir. Plinius ve Pausanias'a göre bunun sebebi resmin, diğer sanat türlerine (özellikle heykele) göre kutsal sayılmaması ve tapınma nesnesi olmamasıdır. Buna karşın şiir de hepsinden önce kutsallığından ötürü erken gelişme göstermiştir (Winckelmann, 2021: 121).

Bununla birlikte genel olarak resimlerin konusunu ekseriyetle siyasi olaylar, mitsel anlatılar, savaşlar ve zaferler oluşturmuş olsa da, kişisel portreler veya sıradan bir atlet de resmin temasını oluşturabilmekteydi. Resimlerin çoğu, heykelden farklı olarak evlerde kullanım için yapıldı. Bazen sunu olarak kullanıldıkları da oluyordu. Sonraki dönemde de bazı resimlerin yüksek miktarlara “koleksiyonculara” satıldığı bilinmektedir. Bu da,

koleksiyonculuğun daha çok Rönesans döneminde ortaya çıktığı fikriyle tezatlık oluşturmaktadır. Bu anlamda resim sanatının ürünleri değerli görülmekteydi. Örneğin Zeuxis'in Helene sergisi için ücret aldığı bilinmektedir. Yunan resimlerine verilen değer hakkında anlatılan bir diğer anekdot şöyledir: Demetrios'u saldırdığı Rodos'u ateşe vermekten kurtaran şeyin Protogenes'in orada bulunan bir resmi olduğu söylenmektedir (Burckhardt, 2019: 167-170).

Yunan resim sanatının tarihsel gelişimi söz konusu olduğunda, ilk örneklerini gördüğümüz görkemli Minos ve Myken uygarlıklarındaki zarif duvar ve kil süslemelerinden sonra yaklaşık beş asır sürecek karanlık bir döneme girilmiştir (M.Ö. 1200-700). Yıkılan bu uygarlıklardan sonra dağılan ve tahrip edilen toplum, köylere yerleşerek tipik bir yaşam sürmüşlerdir. Ancak *Yunan Rönesansı* olarak adlandırılan 8.yy ile birlikte ticaretin ve nüfusun artmasıyla, sanat da bazı değişimlere uğramıştır. Artık vazo ve kil kap süslemelerinde *maiandros* denilen ünlü zikzaklı geometrik desenle birlikte belli bir üslupla insan ve bazı olayları temsil eden resimler yapılmaya başlandı. Ancak halen çizim tekniği ve motifleri açısından Mısır ve yakın doğu etkisi gözlemlenebilmekteydi (Pomeroy,2020: 74-75). Söz konusu etki, çizilen figürlerin Mısır sanatındaki gibi yandan resmedilmesi şeklinde gözlemlenebilmektedir. Ancak 5.yy başlarında sanatçılar, figürleri “perspektif kısaltım” (foreshortening) biçiminde figürleri karşıdan görünüşünü resmettiklerinde, başka hiçbir uygarlıkta o dönemde olmayan bir yenilik başlamış oldu. Bu dönemin, felsefenin, bir anlamda bilimin ve tragedyanın doğduğu dönem olması kayda değerdir. Zira artık kutsal olana, doğaya ve bilgiye perspektiflerle yaklaşıyordu (Gombrich,2007: 81-82). Bu anlamda skenografi (perspektif) üslubu, dramının gelişmesiyle tiyatroya uzun süre hizmet etmiştir. Sonradan “moda” haline geliş aristokratların evlerini ve sarayların duvarlarını süslemek için kullanılmıştır. (Burckhardt, 2019: 168)

Yine de felsefenin perspektife bakışı nispeten olumsuz yönde olacaktı. Nitekim Platon, “skiagraphia” denilen bu resim türünü “illüzyonistlik” sanat olarak niteleyecekti. Bununla birlikte söz konusu sanatın derinliği hedefleyen iki ana unsuru vardır: İlki perspektif, ikincisi gölgelendirme. Bu iki unsurun kullanım tarzı hakkında yeterli bilgiye sahip olmayışımızın nedeni, günümüze ancak kopyalarının ulaşmış olmasıdır. Ancak edebi kaynaklardan perspektifin icadı Agartharkos (M.Ö. 460 dolayları) adlı bir ressam

atfedilmektedir. Zira Vitruvius, onu Aiskhylos'un bir oyununun dekorunu çizdiğini aktarır. Bu durum, Demokritos (ö.428) ve Anaksagoras'ın perspektif hakkında yeterince bilgi sahibi olduğunu söyleyen kaynaklarla uyusmaktadır. Gölgeleme ise Atinalı Apollodoros'a atfedilir. Vazolarda küçük nesnelerde ara sıra kullanılan bir teknik olsa da Apollodoros, ona ciddi bir ilerleme kazandırmıştır. Zeuxis de gölgelemeye üçüncü bir ton olarak katkıda bulunmuştur. Bu durum üzerine Apollodoros'un Zeuxis'in onun sanatını bir "hırsız" gibi çaldığını söylediği de aktarılır. Bunlara ek olarak çizgi çizme ustası olduğu söylenen Parrhasius, resme simetriyi getirenler olarak anılan Praksiteles ve Euphranor ile birlikte tüm bu sanatçılar, Platon'un ya çağdaşları ya da Platon'dan bir kuşak önce yaşamışlardır (Steven, 1933: 149-150).

1.4. Antik Yunan'da Şiir-Destan

Yunanlılar bilim alanında olduğu gibi gözleme dayalı "theoria" oluşturma becerilerini sanat alanına da uygulamışlardır. Örneğin edebiyat türlerini keşfedip alanlarına göre kategorilere ayırmışlardır. Dahası tragedya, komedy, ode (solo liriği), elegeia (ağıt), aforizma, epigram, pragmatik tarih ve felsefi diyalog, anı, biyografi, nutuk, deneme gibi yazın türlerini dünya literatürüne Yunanlılar hediye etmiştir. Onların bu akılalmaz başarılarının nedeni, dünyaya çocukça bir merak ve faydadan uzak bir tavırla yaklaşmalarında bulunabilir. Ayrıca Nietzsche, Yunanlıları "onlar derin oldukları için yüzeyseldiler" biçiminde tarif etmektedir (Friedell, 2011: 51-52).

Yunan sanatını genel anlamda besleyen üç ana kaynak vardır: Bunlardan ilki dini-mitolojik anlatılar, ritüeller ve şenliklerdir. İkincisi savaş gibi temaların kahramanlıklar ekseninde ele alınmasıdır. Son olarak 5.yy dan itibaren hem politik hayatı hem de kültürel dünyayı derinden etkileyen Pers savaşlarıdır. Savaşın sonucunda kazanılan büyük zafer ve aynı zamanda derin bir korku ve paranoya şeklinde sanatsal üretimin arka planında yer alan duygu durumu, kendisini belki de en çok şiirde göstermiştir. Bu dönemin ünlü şairlerinden Simonides'in lirik üslubunda odaklanan tema Persler olmuştur. Bununla birlikte Pindaros ise etkisini Yunan zihninde her çağda gösteren kahramanlık çağı özlemini konu edinmiştir (Pomeroy, 2020: 180).

Yunanlılar, her ne kadar sanatçıların eserlerine hayranlıkla ilgi göstermiş olsalar bile imalatçı olarak gördükleri sanatçıların yerinde olmak istemezlerdi. Bu “Aristokratik küçümseyici” tutum, şairler için kısmen geçerli değildi. Nitekim Platon, *İon* diyalogunda şiirin bir esin sürecinde yazıldığını söylemektedir. Bu aslında şairlere bir övgü olmasa da, şiirin farklı bir konuma konulduğu anlamına gelmektedir (Shiner, 2010: 50-51). Zira Platon’un, Yunan’ın kültürünü borçlu olduğu şair olarak tanımladığı Homeros, Helenlerin “İncil’i” gibiydi. Yalnızca dine biçim ve düzen getirmesinden değil, aynı zamanda Yunan ahlakının, sanatının, edebiyatının, dilinin ve sosyokültürel kodlarına kaynaklık ettiği için hayati önemdedir. Bununla birlikte yarattığı atmosfer, mekân duygusu ve simetrik çizgisel anlatım ile adeta bir heykeltıraş gibi karakterlerini çizmektedir. Kahramanlar “doğa-üstü” bir evrende yaşayan ancak oldukça net ve doğal kimselerdir. Destanların sanatsal gücü kısmen buradan gelmektedir (Friedell, 2011: 60-67).

Karanlık çağın sonlarında alfabenin gelişmesi ile birlikte ilk edebi eserler, genellikle mitolojik ve dini temalar merkezli savaş ve sosyoekonomik olayları konu edinen destanlar biçiminde olmuştur. Ancak arkaik dönemle birlikte farklılıkları içinde barındırsa da lirik şiir kategorisinin altına yerleştirilebilecek şiir örneklerini görmek mümkündür (Pomeroy, 2020: 98-103). Öte yandan şiir veya destanın her zaman bir enstrümanla ve şölen, cenaze gibi toplumsal katılım gerektiren meclislerde okunduğunu unutmamak gerekmektedir. Zira genelde müzisyen ve şair aslında aynı kişilerdi çünkü enstrümantal müzik veya müziksiz şiir tercih edilen etkinliklerden değildi. Bu noktada, Yunan şiirinin nispeten yakından tanınması adına, ünlü müzisyen ve şairlerden söz etmek ve onlardan birkaç fragman alıntılanmak yararlı olacaktır. Müziğin en önemli isimlerinden birisi Paroslu Arkhilokhos’tur (M.Ö. 650). Zira o, canlı temponun, *heterophonianın* (ezginin farklı figürlerle zenginleştirilmesi) ve bir tür melodramatik konuşma olan *parakatalogeinin* mucididir (M.Ö. 650). Ayrıca Aristoteles’in “ifadenin en iyi ölçüsü” dediği *iambos* da icat etmiştir. Amansız alay ve hiciv dolu, insanları ölüme bile sürüklemiş, etkileyici dizeleriyle komedyayı hatta Horatius ve Catullus’u da etkilemiştir (Friedell, 2011: 114-115).

Koral lirizmin babası olarak nitelendirilen Sardisli Alkman’ın (M.Ö. 600) dizeleri ferah denilebilecek, sakin bir doğallık taşımaktadır: “Dağlar uykuya dalmış; yarlar, şahikalar

ve uçurumlar, ağaçlar ve hayvanlar, ormandaki yaban arılar, denizin erguvani derinliğindeki canavarlar ve hafifmeşrep kuş sürüleri, onlar da uykuya dalmış!”(Friedell, 2011: 115). Öte yandan, Kolophon’lu Mimnermes (M.Ö. 629) genelde yaşlılık ve ölüm üzerine, aynı zamanda yaratıcısı olduğu hüznü *elegialar* kaleme almıştır. “Neye yarar artık yaşamak ve talih, güzelim; sevgi uçup gittikten sonra, yalnızca bir süreliğine çiçek açar sonra er ya da geç ölümün kucağına düşeriz, ya da türlü kusurlar ve beyhude özlemlerle dolu, oğlanların reddettiği, kızların kaçtığı içi geçmiş bir ihtiyara döneriz; işte, Tanrı yaşlıların sırtına böylesine ağır bir yük bindirir” (Friedell, 2011: 116).

Lasbos’ta yaşayan ve ince, derin bir vezinle dizelerini oluşturan; ayrıca dünyanın ilk kadın şairi kabul edilen Sappho (M.Ö. 630, 612), Yunan şiirinin bir diğer önemli ismidir. Çağdaşı ve ona âşık olan, dört dizelik Alkaios odelerinin mucidi Alkaios, Sappho’ya şöyle seslenir: “Siyah lüleli, gül yüzlü Sappho, sana bir şey söylemek istiyorum, lakin utanıyorum, söyleyemiyorum.” Sappho şık bir ret cümlesiyle cevap verir: “Erdemi sevseydin ve de soylu bir niyetin olsaydı, dilinin ucundaki sözlerden utanıp gözlerini yere indirmezdin” (Friedell, 2011: 116-117).

Dor kökenli bir aristokrat olan ve şiirlerinin büyük kısmı bu kaygı ve övgülerini içeren Theognis (M.Ö. 6. yy.), “umutsuz bilgelik ve karanlık bilgelik” tavrıyla şu dizeleri yaratmıştır: “Bir tek kişi bile amacına erişemez, çünkü Tanrılar kafalarına estiği gibi tayin eder sonumuzu.” “Asla doğmamış olmak en iyisidir; ama işte bir kez doğduktan sonra derhal yeraltının kapılarını zorlamak, üzerinde bir yığın toprakla orada yatmak gerekir” (Friedell, 2011: 118-119).

Platon’un zaman zaman gönderme yaptığı, Lessing’in Voltaire’e benzettiği Simonides (M.Ö. 500), düşünce ve imge yüklü *epinikion*ları ve nükteli *epigram*larıyla ünlüdür. Kendisine neden sürekli insanları övdüğü sorulduğunda, “Tanrılardan para gelmiyor da ondan” demiştir. Bilgelik mi yoksa zenginlik mi iyidir sorusuna “Bilemiyorum. Bildiğim tek şey, bilgelerin zenginlerin kapılarını aşındırdıkları” şeklinde cevap vermiştir (Friedell, 2011: 119).

Yedi bilgenin zamanında yaşamış kambur, çirkin hatta ilk zamanlarda dilsiz olan ve hayatı büyük ve kibirli insanları sayısız kez “utandıran” anekdotlarla dolu, sade ve kısa öyküleriyle “Luther, Reineke Vos, La Fontaine, Lamotte, Gallert, Lessing ve Goethe”

gibi birçok ünlü sanatçıyı etkileyen Frigyalı köle Aisopos'un (Ezop, M.Ö. 620) üslubuna şu kısa hikayesi örnek verilebilir: "Kurdun biri, çadırlarında kuzu yiyen çobanlara, sizin bu yaptığınızı ben yapsaydım, dünyayı ayağa kaldırırdınız, demiş" (Friedell, 2011: 119-120).

Son olarak, Attika komedyasının gölgesinde kalan Dor komedyasının kurucusu ve Platon'un önem verdiği Epikharmos, kısa ve sarsıcı hicivleriyle ün salmıştır. *Mimosun* (gündelik yaşam parodisi) kurucusu Saphron'la birlikte Epikharmos'un oyunları günümüzdeki kabarelere benzemektedir. Hatta Friedell'e göre Platon'un birkaç diyalogu da bu kategoriye dâhil edilebilir. Epikharmos, Herakleitos'un düşünceleriyle ilgili, birbirimize borçları ödememize gerek yoktur, çünkü borç alan da veren de sonraki gün aynı kişi değildir, demiştir. Ayrıca "birbirimizden hoşlanmamıza ve birbirimizi güzel buluyor olmamıza şaşmamak lazım; öküz öküzü, eşek eşeği, domuz domuzu çok beğenir" biçiminde dolaylı anlatımı yüksek fragmanları vardır (Friedell, 2011: 120).

1.5. Antik Yunan'da Müzik

Antik Yunanlıların müziğini kısmen anlamak için, her şeyden önce modern dünyada kulak dolduran binlerce gürültünün atılması ve çok sesli müzikten vazgeçilmesi gerekmektedir. Ancak sonrasında onların müziğinin ton aralığının ne denli "akışkan ve değişken" olduğu anlaşılabilir. Yunanlıların bütün duygu ve düşüncelerini yansıtmak konusunda istekli ve becerikli olduklarını, bunları sanat eserlerine, dini mitlere dönüştürdükleri unutulmamalıdır. Yunan dünyasında neredeyse her edime müzik eşlik etmekteydi. Bu, o edimin yansıması ya da tamamlayıcısı anlamına geliyordu. Tiyatro sahnesinde, savaş alanında, şenliklerde, törenlerde, tahıl öğütülürken, yemek yenilirken, yıkanırken, dokuma yaparken, yün eğirirken, ağıt yakarken hatta bebek emzirirken bile müzik vardı (Burchkhardt, 2020: 227-230).

Polisin yasalarına göre her erkeğin otuz yaşına kadar müzikle ilgilenmesi şart koşulmaktaydı. Korolarda, festivallerde ya da tapınak sunularında müziksel icranın bir parçası olan gençler, böylece hem kişisel eğitimlerini tamamlıyor hem de *polis*in sosyal devamı ve bütünlüğünün bir parçası oluyorlardı. Şiir ve dans ile birlikte icra edilen müzik, onlar için yaşamayı daha hoş ve katlanılır hale getiren ve *Panhellen* işlevi de gören değerli

bir uğraştı. Bununla birlikte Yunanlılar müziği Tanrı icadı olarak gördükleri için kendinden kutsal bir öneme de sahipti. Pythagorasçılar ve Orpheusçular için müzik, arındırma ve hem ruhu hem de bedeni tedavi niteliklerine sahipti: Aristoteles'in öğrencisi olan Aristoksenos, borazanın çıldırttığı birini flütle iyileştirdiği söylenmektedir. Ayrıca müzik, Yunan *agon* kültürü için de önemlidir. Zira müzik yarışmaları oldukça sık rastlanan organizasyonlardı. Öte yandan sahnelenen bir müzik gösterisine rağbet o kadar fazlaydı ki, Pers komutanı Memnon, halk sayımını, Aristonikos'un bir gösterisinden faydalanarak gerçekleştirdiği aktarılır. Öyle ki, bu tür gösteriler sırasında düşmanlar *polisi* savunmasız olarak gördükleri için saldırılar düzenlemişlerdir (Burchkhardt, 2020: 233-236).

Yunanlılar lirik türlerinin terminolojisini de üretmişlerdir. Buna göre, resmi bir biçimde Tanrı'ya müzik eşliğinde sesleniş *hymnos* olarak adlandırılırdı. Dionysos'a *dithrambos*, Apollon'a *paion* biçiminde seslenirlerdi. Ölünün arkasından ağıt ya da övgü şarkılarına *epinikion*, yeni evliler için söylenenlere *epithalamios*, ziyafet, serenat zamanlarında okunanlara ise *skolion* denmekteydi. Müzik, genelde tek sesliydi; çok sesli müziği ya bilmiyor ya da tercih etmiyorlardı. Ara renkleri kullanmamaları ya da perspektifi kullanmamayı uzun süre boyunca tercih etmeleri gibi bu konuda da tutucu bir tavır takınmış olabilirler. Öte yandan "ahenk" kavramına atfettikleri anlam, modern insanın anladığından daha geniş ve farklı nitelikteydi. Ahenk, parçanın bütünüle ve kendisiyle uyumlu olması manasında oranla ilgilidir. Bununla birlikte Yunanlılar için bu kavram matematiksel, mimari, fizyolojik, politik ve etik gibi birçok alandan da anlamları içinde barındırmaktaydı. Bu bağlamda müzikal ahenge oldukça düşkün olduklarını söylemek mümkündür. Hatta onlar için mimari, bir anlamda "pıhtılaşmış" müzik, hitabet ise "dile gelmiş" müzik anlamına geliyordu. Her alanda müziği kullanmaları tesadüf değildir. Öyle ki, güzel tayların doğacağı inancıyla atları çiftleştirirken bile müzik kullanırlardı (Friedell, 2011: 113-114).

Müzik alanındaki "en önemli" isim belki de Lesbos'lu Therpandros'tur (M.Ö. 7. yy.). Lirin telini dörtten yediye çıkaran sanatçı, orantılı bir skala ve belirlenmiş aralıklar kullanarak Panhellen denilebilecek bir ton yaratmıştır. Burchkhardt, Müller'den bu konuda şunu aktarır: "Adının belirttiği gibi insanları büyüledi. Farklı bölgelerden yörenin ruh haline ve geleneklerine göre doğal yoldan gelişmiş çeşitli melodileri derledi. Sanat

kurallarına göre bunlar tutarlı bir sistem halinde düzenledi. Yedi tonlu skalayı buldu; bu tonlar dizisel kuralları izliyor, müzikte birlik oluşturunuyordu.” Böylece müzikte de kendini bulan ve içinde çeşitlenmelerin olduğu her melodinin yaratılmasıyla birlikte “nomoi” olarak adlandırılan tipik, ideal bir *kanon* oluşturulmuştur. Bununla birlikte Yunanlılar, “diatonik, kromatik ve enarmonik (çeyrek ton)” adında üç skala türünü ayırt ediyorlardı. Bunların, “trapoi, harmoniai ve tonoi” denilen makamları ağır Dor, abartılı Phrygia ve yumuşak Lydia makamlarını kapsamaktadır. Sonrasında bu makamlara “İon ve Aial” makamları ilave edildi. Bu bağlamda Yunan müziğinde armoni yoktu çünkü onların müziğinde üçlü akort yoktu. Dolayısıyla günümüze ulaşamayan bu sesler hakkında söylenebilecek şey, muhtemelen melodi veya ritim odaklı bir müzik olduğu yönünde olacaktır (Burchkhardt,2020: 227-230). Son olarak Frigya’lı Olympos ruhta coşku, heyecan uyandıran daha çok flütle icra edilen *enarmonik* türü keşfetti. Flüt o dönemde Dionysos’un lir ise Apollon’un müzik aleti olarak kabul edilirdi. Bu bağlamda coşkulu Dionysos şenliklerinde daha çok Phrygia makamının kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır (Burchkhardt, 2020: 230-232).

1.6. Antik Yunan’da Tragedya

Temsilin özel bir arketipi olarak nitelendirilebilecek tiyatroda amaç, insan denilen canlının yaşadığı öznel deneyimi bir nesne olarak dışardan görülebilir hale getirmektir. Yani aslında bir insanlık durumunu konu edinen tiyatro geriye gidip tekrar yaşanamayacak olan deneyimin nesnelleşmiş halidir. Bu anlamda tiyatro, kurgusal bir meditasyondur. Bir yandan ruhu dingin hale getirirken öte yandan göze görmeyi, kulağa duymayı öğreterek onları rehabilite etmektedir (Farago, 2011: 20-22). Yunan tragedyası söz konusu olduğunda, kökeni Dionysos şenliklerindeki esrimelere dayanmaktadır denilebilir. Aristoteles’in tanıklığı, yani tragedyanın kökenini Dionysos şenliklerinde dithyrambos biçiminde methiyeler okuyan yazarlara dayandırması buna kanıt olarak gösterilebilir. Ayrıca bunun bir başka göstergesi, Homeros’un birçok dramatik öğe barındırmasına rağmen, sahne sanatı haline yaklaşık üç asır sonra sözü edilen şenlikler vasıtasıyla Atina’da özgün bir biçim halinde ortaya çıkmasıdır. Tragedyanın oluşmasındaki bir diğer etken, tapınma törenlerindeki mimetik öğelerdir: *Hyporkhema* olarak adlandırılan methiyeler, koro niteliğindeki etkinliklerdi. Bu öğeler, Yunan

sanatının düzenleyici belli bir kanon içerisindeki çeşitliliklere izin veren niteliği ile birleşince Yunan tragedyası meydana gelmiştir. Öte yandan *polis* kültürü için, hatta Antik Yunan sanatı için önemi oldukça yüksek olan tragedya, yalnızca eğlenmek ve hoş vakit geçirmek için yaratılmamıştı. Yunan tragedyasını salt mimetik bir etkinlik olarak ele almak, doğasının bir kısmının kendini açmış olduğu anlamına gelir. Zira öyle olsaydı hayatın bir parodisinden öteye geçemezdi. Onun farklı bir mimetik nitelikte olması, aktör ya da diyalog öğelerinden değil, koronun varlığından ileri gelmektedir (Burchkhardt, 2020: 258-260).

Peisistratos dönemine gelindiğinde, Thespis, koronun yanına farklı kıyafet ve maskelerle değişik rollere giren aktörü ekleyerek bir bakıma tragedyanın mucidi oldu. Tragedyanın en parlak döneminden önce koral öğeyi hâlâ ana unsur kullanan Phrynikhos, Pratinos gibi 6. yüzyılın sonunda üne kavuşan yazarlar da vardı. Sonrasında Aiskhylos, *Persler*'i yazdı; ardından Theodectes, *Mausolos*'u sundu. Ancak oyunlar, tarihi olayları konu edindikçe halk bundan etkilenmekteydi. Bunun telafisi olarak vatanseverlik ve siyasi çıkarları konu edinen *Yakaranlar* ve *Eumenitler*¹¹ gibi oyunlar sahnelendi. İster tarihsel olayları anlatsın ister vatanseverlik temasını işlesin, tragedyada her daim mitik öğeler yer almaktaydı. Öte yandan Sophokles, aktör sayısını üçe çıkardı ve koronun başlangıçta kırk sekiz olan sayısını her bir perde için on beşe düşürdü. Dithyrambos korosu, sunak etrafında halka oluştururdu; maske takan drama korosu, aktör ya da birbirleriyle diyalog kurar veya şarkı söylerdi. Orkestra ise girizgâh şarkısını ya da heyecanlı sahnelerde sevinç ya da neşeyi ifade etmek için şarkı söyler ya da dans ederlerdi. Zamanla dramatik bir oyunun son perdesi satiros yani abartılı mizah biçiminde sahnelenmeye başlandı (Burchkhardt, 2020: 261-267).

Tarihsel olaylar ve vatanseverlik gibi temaları işleyen, bunun yanında mitik öğeleri de barındıran, koro ve aktör üzerinde kimi değişiklikler yapılan tragedyada bir önemli unsur da olay örgüsüdür. Yunan tragedyaları genel olarak incelendiğinde çekirdeğini oluşturan şeyin “kader” kavramının kendisi olduğu gözlemlenecektir. Bu bağlamda tragedyanın olay örgüsünün kalbinde yer alan kader olgusu üç biçimde görülebilmektedir: İlki “korkunç haset ve intikam tanrılarıyla” aynı anlama gelen “kör zorunluluk” ikincisi *Oidipus* oyunundaki gibi, olayların birbirine etkilediği deterministik bir niteliği olan şartlı

¹¹ Euripides ve Aiskhylos'un oyunları.

zorunluluktur. Son olarak kuşaktan kuşağa aktarılan ataların suçu biçimindedir. Yunan tragedyasını özel kılan nokta karakterin, zaten bilinen bir mitsel olayın içerisinde, kaderin getirdiği kaçınılmaz sona giderken, özgürce ve yaratıcı bir üslupla işlenen olayların getirdiği kararlarla yaşadığı içsel hayal kırıklıkları, mutsuzlukları ve dönüşümleri ilgi çekici biçimde kurgulamasında yatmaktadır (Burchkhardt,2020: 271-273).

Öte yandan tragedya, dördüncü yüzyılda etkisini tamamen kaybetti. Bu olguya birçok neden gösterilebilir ama belki de en önemli neden, oyun yazarlığının bir moda haline gelip birçok amatörün bu işe soyunmasıdır. Bununla birlikte verilen ödüllerin izleyicinin alkışlarıyla belirlenmesi, işlenen konuların ilgi çekiciliğinin azalması, koro üyesinin zamanla kaybolması ve böylece aktörlerin önem kazanıp oyunu tek başlarına oynaması, saygın diyaloglar yerine retoriğin oyunlara yerleşmesi gibi nedenler tragedyanın silikleşmesinde etkili olmuştur (Burchkhardt, 2020: 283-290).

İKİNCİ BÖLÜM

PLATON ve SANAT

Platon'dan önce güzelliğin doğası hakkında bilinçli bir düşünce yoktur ancak ister Platon'un konu hakkındaki düşüncelerini, ister Yunan'ın ayırıcı niteliği olan güzellik duyarlılığını anlamak için Homeros'a dönmek gerekmektedir. Homeros'un metinlerinde benzetme ve metaforlarla süslenen ve nispeten göz ardı edilen doğa güzelliğinin aksine, güzelliğin nesnesini genellikle fiziksel insan (özellikle kahraman erkek) oluştururdu. Bu anlamda Homeros ve Yunanlılar için doğa çerçeve, insan ise resimdir. Ahlaki güzelliğe dair çok az şey bulunan Homeros metinlerinde “güzel” ifadesi, estetik bir algıyı imlemektedir. Güzellik kavramı ahlaki boyutunu lirik şiirler vasıtasıyla kazanmıştır. Tragedya yazarları ve filozoflar bu düşünceyi takip etmiş ve zamanla “ideal, nazik, centilmen” bir Yunan erkeğini tarif etmek için kullanılan *kalos kagathos* algısını geliştirmişlerdir. İzleri Platon'da görülebilecek iyi ve güzel ilişkisi böylece belirmeye başlamıştır. İyinin Homerik anlamda “yararlı” ile yakın ilgisi etkisini yine Platon'un metinlerinde göstermiştir (Grube, 1927: 269-271).

Platon öncesi sistematik sayılabilecek sanat veya “Güzel” üzerine bir inceleme yapılmamış olsa da, filozofların söz konusu kavramlar üzerine düşünceleri yok değildir. Herakleitos, Güzel'in oluşma nedenini karşıtlık üzerinden kurar ve ona göre nasıl ki müzikte alçak-yüksek, uzun-kısa tonlar bir harmoni oluşturuyorsa, sanat ve güzellik karşıtların uyumuna dayanmaktadır. Benzer şekilde Empedokles de güzellik ve ahenk, uyum arasında ilişki kurmaktadır. Etkisi Yunan sanat anlayışı ve Platon'un düşünce dünyası üzerinde oldukça yüksek olan Pythagoras ve takipçileri merkeze oran, matematiksel ölçü ve simetri kavramlarını yerleştirirler. Zira tüm evren gibi güzellik de sayılar ile ifade edilebilir niteliktedir. Sayı-ölçüm ilişkisi Yunan sanatının içine de sirayet etmiştir. Ünlü heykeltıraş Polykleitos'un *Kanon* adında bir eser kaleme aldığı ve heykelin parçalarının hangi oranda yapılması gerektiğini dile getirdiği aktarılmaktadır (Tunalı, 2022: 61-63). Polykleitos'un eseri günümüze ulaşmamış olsa dahi elimizde metinde yer alan iki fragman vardır ve ikinci fragman şöyledir: “Doğru sonuçlar birçok sayı aracılığıyla kademeli olarak gelir.” Bu cümle, şüphesiz iki anlamı imler: İlki Yunan sanatına hâkim olan matematiksel ölçü ve kanondur; ikincisi ise güzelliğin, hakikatin

sayısal ölçüyle olan ilgisidir (Freeman, 1952: 72). Platon, orta yaşlarında İtalya'ya yaptığı ziyaretler vesilesiyle Pythagorasçılık öğretisiyle yakından tanışma fırsatı bulmuştur. Bu öğretinin etkisi, Platon'un ziyaretinden sonraki süreçte herkesin malumudur. Ancak bu öğretilerde Platon'u cezbeden tam olarak neydi? Şüphesiz, onların evrene bakarken gördükleri "soyut düzen"(sayılar) ve güzellikti. Bu anlamda her şey, belirli bir sınır, ölçü ve düzen halindeydi. Öyle ki iki sayısının karekökünün irrasyonel, kavrayış/düzen dışı olduğunu keşfeden Hippasos'un bu keşfinden dolayı denize atıldığı söylenir. Kosmos'un düzen anlamının yanında süs, güzellik anlamı da vardır ve evrene kosmos diyenin ilk defa Pythagoras olduğu rivayet edilir. Eğer kaotik sesler, sayısal bir sınırlamayla sanatsal güzelliğe (müziğe), ahenge dönüşebiliyorsa; doğa da benzer bir ilkeyle çevrelenemez mi? Muhtemelen Platon'u büyüleyen de öğretinin bu nitelikleri olmuştur (Cornford, 2018: 44-45).

Pythagoras'tan sonra güzellik üzerine felsefi görüşlerini dile getiren bir sonraki filozof olan Demokritos'a göre şiir yazma yetisinin arkasında esin ve esime vardır. Bu esin, kutsal bir kaynağa dayandığı ölçüde şiir güzel olur (Capelle, 1995: 216). Öte yandan, sanatın doğayı taklit (*mimesis*) etmekten doğduğunu düşünen Demokritos'a göre insanoğlu, "en büyük sanatlarda" hayvanların öğrencisi olmuştur. Dokuma yaparken örümcek, mimari ve inşa etmede kılavuz, şarkı söylemede bülbül gibi kuşlar rehberimiz olmuştur. Şaire ise "ilahî ilham" kaynaklık etmektedir. Müziksel uyumu, atomların uyumlu biçimde işitme algımıza gelmesiyle açıklayan Demokritos, "ilahî ilhamı" doğaüstü bir dürtü olarak değil, şairin zihninde ortaya çıkan ve kaynağı atomlar olan bir ilham olarak görmektedir. Demokritos'un düşüncelerini duyuşsal algı (*aisthesis*) üzerinden inşa etmesi, estetiğin modern tanımının "duyuların bilimi" olması durumu göz önüne alındığında çarpıcı bir bakış açısının göstergesidir (Keskin, 2019: 340-344).

Xenophon, *Sokrates'ten Anılar* adlı metninde Sokrates'in Aristippos'la olan bir diyaloguna yer verir. Diyalogda Güzel'in ne olduğu tartışılır. Sokrates, güzeli bir şeyin amacına uygun iş görmesi olduğunu ifade eder. Örneğin güzel bir kalkan işlevini yerine getirendir. Aristippos bunun güzel değil ancak İyi'nin tanımı olabileceğini söyler. Ancak Sokrates, ikisi arasında bir fark olduğunu düşünmemektedir (Tunalı, 2022: 20-22). Bu anlamda Sokrates de Yunan düşüncesinin güzel olanı iyi olanla özdeşleştirmesine yakın bir yerde duruyor gibi görünmektedir.

Günümüzde olduğu gibi Yunan dünyasında sanat ve zanaat arasında keskin bir ayrım olmadığına, zira iki edime de *tekhne* denildiğine daha önce değinilmişti. Bu anlamda Aristoteles'e kadar *tekhne* sözcüğü, kavramsal anlamda kullanılmamıştır. Hatta bu sözcük, Platon'da dahi yaygın kullanımla aynı anlamda kullanılır. Platon, *tekhneyi* “yapıp etmedeki herhangi bir ustalığı ve daha da özgül olarak içgüdüsel kabiliyete (*physis*) ya da salt rastlantıya, tesadüfe, şansa karşıt bir şekilde ustalık gerektiren bir tür mesleki yeterliliği” ifade etme anlamında kullanır (Peters, 2004: 367). Bu bağlamda Platon, Diogenes'e göre, *tekhneyi* yani sanatı genel anlamda üçe ayırmaktadır: İlki madencilik, kerestecilik gibi üretime dayalı sanat, ikincisi metal işçiliği ve marangozluk gibi biçim vermeye dayalı sanat ve nihayet at biniciliği, müzik, savaş gibi kullanıma ve ustalığa dayalı sanattır (Laertios, 2017: 169).

Bu noktada Platon'un filozofluğunun yanında şair ve sanatçı kimliğine de değinmek gerekir. Her şeyden önce o, tıpkı diğer Yunan yurttaşları gibi, iyi bir sanat eğitiminden geçmiş ve hayatının erken dönemlerinde sanatla oldukça ilgili görünmektedir. Nitekim o, resimle ilgilenmiş ve hatta dithyrambos, lirik ve tragedya türünden şiirler yazmıştır (Laertios, 2017: 131). Bununla birlikte kaleme aldığı diyaloglarında yer alan ve ancak doğa tutkunu birinin kaleme alabileceği canlı doğa betimlemeleri, tragedya ile komedyaya unsurları, oluşturduğu karakter biçimleri ve ona uygun düşünce/eylem tarzları ve nihayet hem alıntılardığı hem de yarattığı mitik öyküler, onun şair yönünün güçlü göstergeleri sayılabilir. Bonnard, onun IV. Yüzyılın büyük bir şairi olduğu gerçeğini tekrarlamanın yersiz olacağını, bunun yanında Platon'un düzyazıda “en büyük” yazar olduğunu düşünmektedir (Bonnard, 2013: 97-98, 122-123).

Platon'un diyalogları kaleme almasına bir ‘sanatçı içgüdüünün’ kaynaklık ettiği savunulabilir ancak bu elbette tek neden değildir. Nitekim Platon, kendi döneminde ortaya çıkmış tartışmalara dair düşüncelerini de diyaloglar aracılığıyla dile getirmiştir. Örneğin yazı ve sözlü gelenek arasındaki çekişme ve tartışmaların sürdüğü geçiş döneminde Platon, özellikle *Phaidros* diyalogunda bu tartışmalara kendi bakış açısını sunarak katılmıştır. Ancak günümüzde edebi sanat eseri oldukları yönünde şüphemizin olmadığı yazınsal metinlerin o dönemde estetik bir kaygıya değil, sesli okunmak üzere retoriğe dayanan bir etkinlik olduğunu da ifade etmek gerekir. Dolayısıyla yazılı eserler en iyi haliyle birer *tekhne* olarak kabul edilse bile temelinde güzelin dışavurumuyla

sonuçlanan estetik kaygıdan öte, dinleyicileri iknaya odaklanan bir motivasyonun olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Guthrie, 2021a: 66).

Bununla birlikte Platon'un neden diyalogları kaleme aldığı tartışmasında sözü edilen gerekçeleri tatmin edici bulmayan okuyucular için başka bir temel gerekçe öne sürülebilir: Öncelikle bu gerekçenin merkezinde *paidia-spoude* (alay, oyun- ciddiyet) karşıtlığı vardır. Buna göre Platon *Euthydemus* 278b'de, *Devlet* 602b'de ya da *Sofist* 234b'de *paidia* sözcüğünü mimetik niteliklerinden dolayı sofist söylemler, resim veya şiir için kullanır. Yani bu türden şeyler birer çocuk oyunu, ciddiye alınmaması gereken uğraşlardır. Zira yine *Phaidros* diyalogunda yazının, sözün kopyası, hayali, sureti olduğu dile getirilmektedir. Platon, yazma eyleminin bir tür eğlence olduğunu söyler ancak bunu söylerken yazma eyleminin ciddiye alınmaması gerektiğini ima ettiği şüphelidir. Nitekim bunu dile getiren yazar en nihayetinde, *Devlet*, *Sofist*, *Yasalar* gibi oldukça "ciddi" konuları kaleme alan kişidir. Bu noktada diyaloglarında öğrenmenin oyunla ilişkisini vurguladığını anımsamakta yarar vardır. Dolayısıyla Platon için kaleme aldığı diyaloglar, okuyucuların konuyu anlamasına yardımcı olması için "oyun, eğlenceli" ve hatta kısmen tragedyalarda olduğu gibi "estetik" bir niteliğe sahiplerdir demek yanlış olmayacaktır. Platon *paidia* sözcüğünün kapsayıcılığını burada bırakmaz. Ona göre, dünyevi dediğimiz ve ebedi gerçekliğin dışındaki fizik bilimi, yasa yapmak, sanat gibi bütün uğraşlar, makul, akla yatkın, anlaşılır birer oyundur. Yalnız tanrıların edimleri ciddidir ancak insan yine de dünyayı ciddiye almaya zorlanmaktadır. Bu anlamda diyaloglar "bilge insanın oyunu", "hakiki felsefi sohbetin mimesisi" ve aslında felsefenin "ciddiyetidir" (Guthrie, 2021a: 68-72).

Dile getirilen nitelikleriyle birlikte Platon'un felsefesi "nedir" sorusu üzerine şekillenir, demek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda Güzel'e felsefi anlamda nedir sorusu ile yaklaşan ilk kişi (*ti esti to kalon?*) Platon'dur. Felsefi gelişimi Sokrates'in etkisi altında kaldığı gençlik, kendi karakterinin olduğu olgunluk ve Pythagoras'ın etkisinin arttığı yaşlılık dönemi olarak üç kısma ayrılrsa dahi, her döneminde güzel üzerine düşüncelerini dile getirmiştir. Bir başka ifadeyle "hem İdea'nın bir kavram olarak ele alındığı gençlik döneminde" hem İdea'nın ontolojik hakiki varlık statüsüne yükseldiği olgunluk döneminde, hem de İdea'nın daha çok sayılarla ilişkilendirildiği yaşlılık döneminde olsun, Güzel üzerine düşünmekten ve bu düşüncelerini geliştirmekten vazgeçmemiştir

(Tunalı, 2022: 22-24). Bu bağlamda Platon'un sanat, *İyi* ve *Güzel* üzerine düşüncelerinin hem gelişimini takip etmek hem de onun kendi metinlerinde konuyu ele alış biçimini anlama kaygısıyla, sözü edilen konulara doğrudan değindiği birinci el kaynakların mütevazı bir analizinin yapılması, ünlü Platon yorumcularının ve akademisyenlerin itilâflı noktalara dair iddialarına değinilerek Platon'un düşüncelerinin genel bir çerçevesini çizmek yerinde olacaktır.

2.1. Platon'un Erken Dönem Diyaloglarında Sanat ve *Güzellik*¹²

Grube'a göre *Güzel* söz konusu olduğunda Platon'un düşünceleri *Gorgias*, *Büyük Hippias* ve *Devlet*, *Phaidros*, *Symposium*, *Philebos* ve nispeten *Timaios* olmak üzere iki döneme ayrılabilir.¹³ *Gorgias*'ta (ileride görüleceği üzere) güzellik, yararlı olan ya da gören ve işiten kişiye zevk veren şey olarak tanımlanırken; *Büyük Hippias*'ta ilk olarak iyi bir amaç için yararlı olan, uygun ya da yakışan ve göze, kulağa hoş gelen şey olarak tanımlanır. Ancak sonradan bu yanıtlar kabul görmez ve "Güzellik nedir?" sorusu yanıtsız bırakılır. Bununla birlikte bu üç tanım, zaman zaman diğer diyaloglarda görülse de asıl amaç, üç tanımın tek bir tanıma ya da kavrama (Güzellik) indirgenebilme olanağının araştırılmasıdır. Grube'a göre henüz idea fikrinden söz edilmeyen erken dönemde, Platon hâlâ genel Yunan kanısını ifade etmektedir. Güzelliğin uygunluk anlamına verilen örnek, aslında uyumu ifade etmektedir ki çokluğun arasındaki birlik anlamında uyum; antikite tarafından "tanınan tek gerçek estetik ilke"dir. Zira bu anlamdaki güzellik anlayışı, Platon'un hayatı boyunca vazgeçmediği bir tanım olacaktır. Elbette zamanla uyum kavramı ölçü, sayı ve ahenk gibi diğer kavramlarla yakın bir ilgi bağlamında kullanılacaktır (Grube, 1927: 271-276).

¹² Platon söz konusu olduğunda akademisyenler ve yorumcular arasında neredeyse her konuda tam bir uzlaşmadan söz etmek imkânsızdır. Bu duruma diyalogların kronolojik sırasının ne olduğu problemi de dâhildir. Bu çalışmanın kronolojik izleği ve diyalogların ayrılan dönemlerine verilen isim, Guthrie'nin düşüncelerine göre belirlenmiştir.

¹³ Bu çalışma, Platon'un sanat ve *Güzel* konusuna dair düşüncelerinin izlerini tüm diyaloglarda sürmeyi amaçlamaktadır.

2.1.1. Sokrates'in Savunması, Lysis, Lakhes ve İon

Savunma'da Delphoi kâhinin en bilge kişinin Sokrates¹⁴ olduğu yönündeki kehanetinin üzerine, kendinden daha bilge bir kişiyi bulmaya koyulan Sokrates, şair ve zanaatkârlarla konuşur. Konuşmanın sonrasında şairlerin eserlerini bilgiyle değil, bir tür esinle veya içgüdüyle yarattıklarını ve aslında bilge görünüp öyle olmadıklarını ifade eder. Zanaatkârların teknik bilgi açısından üstün olduklarını ancak yüksek bilgi konusunda Sokrates'i şairler gibi hayal kırıklığına uğratabilecek kadar bilgisiz oldukları dile getirilir. Devamında Meletos, Anytos ve Lykon'un bu sanat erbaplarının temsilleri olduğunu ifade eder (Platon, 2015: 22b-d). *Lysis* diyalogunda ise Platon, tipik bir Yunanlı gibi düşünüyor görülmektedir. Nitekim Sokrates, metinde tartışmanın yönü kaybolunca şairlere danışılmasının faydalı olacağını çünkü şairlerin bilginin ustası ve rehberleri olduklarını ifade ettikten sonra Homeros'tan alıntı yapmaktadır (Platon, 2007: 214e).

İon metninde, Platon, şiir şenliklerinden birincilik ödülü alan, şair-rhapsodos İon ile yapılan tartışma aracılığıyla, şiir üzerine düşüncelerini dile getirir. Henüz genç olduğu yaşlarda şiir yazdığı bilinen ve diyaloglarının dramatik kurgusuna, estetik bütünlüğüne bakıldığında buna yeteneği olduğu aşikâr olan Platon'un, hocasının etkisiyle hakiki olanın bilgisi ve buna ulaşmanın yöntemini arama güdüsü zihninde dolaşmaktadır artık. Dolayısıyla onun şiire bakışı bu perspektif üzerinden şekillenmektedir. Diyalog, şiiri itibarsızlaştırmaktan çok onun felsefe veya diğer sanatlar gibi belli bir tür bilgiye dayanmadığını, onun aslında *Mousaların* esiniyle dile getirilmiş ürünler olduğu iddiasını konu edinmektedir. Bunu da Homeros üzerine uzman olan İon'un, *İlyada*'da da geçen araba yapımı, sağlık gibi sanatlar hakkında uzman olmadığı fikri üzerinden yapmaktadır. Başka bir ifadeyle İon, Homeros ve eserleri üzerine uzman olsa dahi, eserlerin içerdiği konularda bilgisizdir. Dahası bu uzmanlaşma o kadar sınırlıdır ki, Hesiodos gibi diğer şairleri kapsamamaktadır çünkü Platon için bu tanrısal ilham, tıpkı kehanetler gibi anlık ve bir *mania* halinde ortaya çıkarken, belirli ve sınırlı bir konuyla ilgili gerçekleşmektedir. Bu anlamda şiir yazmak, diğer sanatların aksine belirli bir bilgiye dayanmamaktadır. Bu edim Platon için ilham veren Tanrıların sözlerinin tercüme edilmesinden başka bir şey değildir. Nitekim İon, diğer sanatlar hakkındaki bilgisizliği

¹⁴ Bu çalışmada Platon'un düşünceleri diyalogun karakteri olarak Sokrates'in ağzından dile getirildiği vakit "Sokrates'e göre", ancak diyaloglarda geçen fikirlerin incelenmesi aracılığıyla serimlendiği vakit "Platon'a göre" gibi ifadeler kullanılacaktır.

bir yana, şairin asıl uzmanlığının ne olduğu sorusu karşısında bir yanıt bulamamaktadır. Dolayısıyla Platon için kesin olan şudur ki, şiir bilgi gerektiren sanatlardan değildir; ancak tanrısal bir tarafı da olduğu açıktır (Platon, 2011: 533a-542b).

Lakhes diyalogunda güzel olanın uyumla ilgisine dair bir pasaj yer almaktadır. Buna göre Lakhes, insanın eylemleri ve sözleri uyumluysa, o kişinin konuşmasının dinlenmeye değer olduğunu ifade ettikten sonra, bu uyumun müzikteki uyumdan bile güzel olduğunu ve o kişinin bir bakıma müzisyen gibi olduğunu ekler. Bu uyumu da İonya ve Phrygia veya Lydia tarzları gibi değil, tek Yunan tarzı dediği Dor makamıyla özdeşleştirir. Zira diyalogun bir yerinde (93e'de) Dor türü müziğin uyumuna yine gönderme yapar (Platon, 2021: 188d-e). Diyalogun devamında iyi ve güzel kavramları beraber ve birbirinin yerine kullanılır. Zira ahlaki iyi aynı zamanda güzel olandır. Bu dilsel yakınlık, Sokratik diyalogların ahlaki arka planının ve Yunan genel görüşünün göstergesidir. Dolayısıyla Yunan dünyası açısından etik-estetik ilişkinin sınırlarının muğlaklığı, Platon'un erken dönem düşüncelerine de sirayet ettiği gözlemlenebilmektedir (Platon, 2021: 192d).

Görüldüğü üzere odağa alınan diyalogların ilgili kısımları şiir ile felsefe karşıtlığı tartışmalarıyla ilgilidir. *Savunma*'da Platon'un şiire duyduğu derin saygı ile sonradan edindiği ve bir bilginin açıklanması ya da gerekçelendirilmesi gerektiği yönündeki Sokratik tavır arasındaki bir çatışma olduğu söylenebilir. Bu tutum *İon*, *Phaidros* gibi diyaloglarda devam etmiştir. Hatta *Devlet*'te Guthrie'ye göre Platon şairlerden “kınama ve şefkatin tuhaf bir karışımıyla” söz eder (Guthrie, 2021a: 95).

Bununla birlikte felsefe ve şiir arasında bir karşıtlık ya da çatışma olduğu üzerine çeşitli görüşler vardır. Bazı uzmanlar (Grube gibi) Platon'un şiirin bilgi iddiası olmadığı sürece felsefeyle uzlaşmaz bir konumda olmadığını düşündüğünü iddia ederken, Jowett gibi yorumcular da Sokrates ve İon'un bu çatışma ve zıtlaşmanın ete kemiğe bürünmüş hâli olduğu kanısındadırlar. Gerçekten de Platon'un muğlak tutumu “Platon'un içinde bir anti Platon” olduğu düşüncesini doğurmuştur (Guthrie, 2021a: 202).

Bu durum aslında Platon'un bir şiirden ne beklediğiyle ilgilidir. Nitekim Sokrates *İon*'da şiirin estetik yönünün hiç farkında değilmiş gibi onu, pratik yararları olan diğer sanat edimleriyle kıyaslamaktadır. O dönemde şiirin didaktik bir işleve sahip olup beşinci yüzyıla kadar ahlaki ve siyasi öğütlerin vezinli bir biçimde dile getirilmesinden ibaret

olduğu bilinmektedir. Guthrie, Havelock'un şu ifadesini o dönem şiirinin işlevine dair bir tespit olarak alıntılar: "Şiir edebiyat değil, siyasi ve toplumsal bir gerekliliktir. Şiir ne bir sanat biçimi ne de şahsi hayal gücünün bir yaratımı değil, en iyi Yunan devlet yönetim biçimleri tarafından katılımcı bir çaba ile sürdürülen bir ansiklopediydi" (Guthrie, 2021a: 203). Bu ifade aslında Platon'un Yunan dünyasındaki şiirin işlev ve anlamına dair doğru bir kavrayışa sahip olduğu iddiasını imlemektedir. Guthrie'ye göre o dönemde şair, "ilham perilerine" başvururdu ancak ilhamı almak istediği kısım biçim değil, içerikti. Yani konu *Mousalardan* kaynaklı olsa bile onları ifade ediş tarzı şairin yeteneğiyle sınırlıydı. Dahası, şair doğaüstü bir kaynaktan örneğin bir savaş hakkındaki detaylı bilgileri edinmiş olsa da akli tamamen başındadır ve Platon'un iddia ettiği gibi *Bakkhos* rahipleri gibi bir esrime içinde olmazlardı. Guthrie'ye göre Platon'un dışında şairi bu türde tanımlayan yalnızca Demokritos'tur. Demokritos daha yaşlı olduğu için bu fikirleri Platon'un ondan ödünç aldığı düşünülmektedir. Ancak zamanla kendine özgü bir fikre dönüştürmüştür. Dolayısıyla şairin bu tipolojisi Platon'un kendi zamanının algısına daha uygun görünmektedir. Oysa Homerosvari kavrayış, şairi aksine bir öğretmen, öğretici ve sofist olarak tanımlar (Guthrie, 2021a: 204). Nitekim Yunan dünyasının önemli bir kısmı hayata dair çoğu edimin, yeteneğin ve bilginin sadece Homeros'u okuyarak elde edilebileceğine inanırlardı. Zira Yunan dünyasının kutsal kitapları sayılabilecek olan Homeros'un eserleri, çocukluktan itibaren eğitim müfredatının vazgeçilmez bir unsuruydu. Platon'un genel anlamda yaptığı eleştiri bu köklü geleneğe yöneliktir. Çünkü ona göre Homeros ve diğer şairler anlattıkları konular hakkında bilgiye sahip değillerdir. Hatta tanrılar hakkında şairler tarafından dile getirilen şeyler hiç de ahlaki değildir (bu konu *Devlet*'te ayrıntılı bir biçimde kaleme alınmıştır). Bu anlamda onlar öğretici kimseler değil, yalnızca ne anlattıkları hakkında en ufak bilgileri olmayan ve tanrılar tarafından akli ele geçirilmiş kimselerdir (Guthrie, 2021a: 205-207).

2.1.2. *Büyük Hippias*

Devlet işlerinde de görevli olan ve verdiği eğitimlerle yüksek kazançlar elde ettiği söylenen Hippias ile karşılaşan Sokrates, söylevlerinin birinde güzel ve soylu işlerin nasıl yapılması gerektiğini ifade eden Hippias'a, ironik bir dil kullanarak, her şeyi bilen biri olarak güzel ve çirkinin ne olduğu konusunda kendisini aydınlatmasını ister ve 'güya' bu

soruyla karşılaşmış ve cevap verememiştir. Sokrates, diyaloglarda genelde sorduğu soruyu birinden duyduğunu ya da kendisine sorulduğunu ifade ederek karşısındaki kişiye soruları dolaylı olarak sormaktadır. Soru şimdilik *Güzel* üzerine bir tür araştırmadan çok, güzel işler veya davranışlar bağlamında ahlaki ve politik bir temelden hareketle formüle edilmiştir. Nitekim Sokratik diyaloglarda metnin ana merkezi ahlaki erdemlerdir (Platon, 1975: 286d).

Soru doğrudan sorulmadan aslında Sokrates'in zihninde iyi ya da güzel gibi bir niteliğin öyle adlandırılan bir durum veya nesnelerden farklı bir şey olduğu ilkesi ve düşüncesi zaten vardır. Dolayısıyla rakibini istediği tartışma zeminine çekmek adına öncelikle doğru, iyi ve bilge kişilerin bu niteliklerle adlandırılmasının sebebinin doğruluk, iyilik ya da bilgeliğin varlığından kaynaklandığını teyit ettirir. Benzer olarak Güzel'in ne olduğunu sorar ve Hippias basitçe güzel bir genç kız güzeldir şeklinde bir cevap verir. Sokrates bu yanıt üzerine bir at, lir veya çömleğin de güzel olabileceğini söyler. Hippias bu karşı itirazı temkinli bir şekilde teyit eder; çünkü ona göre güzellik, çömlek gibi "aşağılık" bir nesneyle kullanıldığı takdirde, genç bir kızın güzel oluşuyla kıyaslandığında daha aşağı bir derecededir. Sokrates, bu düşüncüyü onaylıyor gibi yapar çünkü diyalog boyunca bu soruları kendisi değil de kendisine "güzel nedir" sorusunu soran kişinin muhtemelen bunları da soracağını ifade ederek o kişi soruyormuş gibi konuşur. Göreli ve kıyasa dayanan Hippias'ın düşüncesini, Herakleitos'tan en güzel maymunun insana kıyasla çirkin görüldüğü yönündeki cümlesini alıntılararak destekler. Ancak genç bir kızın güzelliği de aynı biçimde Tanrı'ya kıyasla değersiz olduğu düşüncesini de ekler. Sokrates'in bu sözde destekleyici cümlelerinden Hippias hoşnut olmuştur ancak Sokrates bu kadarıyla elbette yetinmeyecektir. Zira eğer aynı zamanda hem güzel hem de çirkin olan şeyler sorulsaydı, bu cevap yeterli olurdu. Ancak Sokrates, güzelin (kendisinin) ne olduğu sorulduğu için başka bir yanıt aranması gerektiğini ifade eder. Buna göre Sokrates yanıtın nerede aranması gerektiğine dair şöyle bir ipucu verir: *Güzel* öyle bir şeydir ki çirkin gibi görünen bir şeye katıldığında ya da biçimiyle o şeye eklendiğinde onu süsleyen, güzelleştiren bir şeydir. Bunun üzerine Hippias güzelin kendisini imleyen bu düşünceye 'kaba, basit ve hatta naif' denilebilecek bir yanıt verir: Bu tür niteliği olan tek şeyin altın olduğunu çünkü eklendiği her şeyi güzelleştirdiğini ya da süslediğini söyler (Platon, 1975: 287c-289e).

Sokrates, heykeltıraş, sanatçı Phidias üzerinden, eğer ironik bir cümle değilse, Platon'un genç yaşlarında sanatçılar hakkındaki düşüncelerini açığa vuracak bir cümle kurar: Hippias'a Phidias'ın iyi bir sanatçı olduğunu ve güzelin ne olduğunu kesinlikle bildiğini teyit ettirdikten sonra ünlü Athena heykelinin önemli bir kısmının altından değil, fildişi ve diğer taş malzemelerden yapıldığını hatırlatır. Hippias, bunun doğru olduğunu, zira uygun yerde uygun şeyin kullanıldığını ifade eder. Eğer güzelliğin temel ölçütü uygunluksa, Sokrates, çömlekte kaynatılan bir çorba için incir ağacından tahta bir kepçenin altın bir kepçeden daha uygun olacağını ifade eder. Sokrates'in 'dâhiyane' denilebilecek bu itirazı, diyalogu adeta iç içe geçen bir sarmala dönüştürmüş ve onu daha derinlikli kılmıştır. Nitekim eğer güzellik altın ile süslemek ise ve ayrıca uygunluk gibi bir temel ölçüte sahip ise "aşağılık" olarak addedilen çömlek, altın bir kaba göre ve yine "aşağı" denilebilecek bir malzemeyle yapılan tahta kepçe, altın kepçeden daha uygun ve dolayısıyla daha güzel olacaktır. Çünkü bu türden bir malzeme hem çorbanın güzel kokmasını sağlar hem de ateşin sönmesini ya da kepçenin sıcaktan erimesini engeller (Platon, 1975: 290a-e).

Dolayısıyla bu durumda tahta, altından daha güzel sayılacaktır ki, Hippias bunun üzerine yeni ve genel bir güzel tanımı yapar: Ona göre güzel olan, herkes için, her yerde, her zaman ve herkese güzel görünen ya da her koşulda çirkin görülmeyecek şeydir. Bu da davranışlara ya da eylemlere indirgendiğinde Hippias tipik bir Yunan portresi çizer: Buna göre varlıklı olmak, sağlıklı olmak, diğer yurttaşların saygısını ve onurunu kazanmak, iyi bir şekilde yaşlanmak, ebeveynlerini güzel bir törenle öte dünyaya uğurlamak ve çocuklarınca gösterişli, göz kamaştırıcı bir törenle gömülmek güzel olan şeylerdir. Geleneklerden, dinsel adetlere, toplumsal konumdan, bedensel erdemlere uzanan bu tanım, şüphesiz Yunan toplumunca değerli sayılan şeylerdir. Zira Hippias'a göre bu tanıma da itiraz gelirse, kendisinin bilgisiz olduğu kolayca savunulabilir. Sokrates, bu tanımın da önceki durumlar gibi göreliliğini mitolojik destanlarda yer alan kahramanlardan örnek vererek itiraz eder ve ona göre hala güzelin kendisinin ne olduğuna yanıt verilmemiştir (Platon, 1975: 291a-292d).

Bunun üzerine Sokrates, çözümü "uygun olan"da aramanın yararlı olabileceğini ifade ettikten sonra uygunluğun bir şeye katıldığında onu güzel kılacağını mı yoksa güzel görünmesini sağlayacağını mı sorar. Hippias, güzel görünmelerini sağlayacağını söyler;

ancak Sokrates, katıldığı şeyi güzel kılan güzeli aradıklarını ifade eder. Hippias bu noktada geri adım atarak uygunluğun hem güzel kıldığı hem de o şeyin güzel görünmesini sağladığı biçiminde bir düzeltme yapar. Sokrates ise uygunluğun iki durumu aynı anda sağlayamayacağını düşünür. Görünüş ve gerçeklik ekseninde dönen bu tartışma ‘kısır ve verimsiz’ bir hale dönüşmeye başlamışken, hemen her “Sokratik” diyalogda olduğu gibi yeni bir tanım ortaya atılır. Bu tanım Sokrates tarafından “yararlı olanın güzel olduğu” biçiminde dile getirilir. Aslında tanımın tersi şüphesiz, o dönem açısından uzlaşmaya açık bir tanım olacaktı, ancak bu haliyle elbette sınanmaya muhtaç görünmektedir (Platon, 1975: 294a-e).

Sokrates, bu tanım sanki Hippias’ın düşüncesiymiş gibi ona onaylatır. Yararlı edimlerin güç gerektirdiğini ifade ederek tartışmayı, gücün yapma kapasitesinin yararlı bir şey olduğu yönünde bir merkeze taşır. Devamında yararlı olan bu güçlü olma hali, bir şeyi başarmanın sonucunda kötü şeyler de doğurabileceğini ve kötü olanın çirkin ve yararsız olduğunu ifade eder. Dolayısıyla güç güzelse iyi şeyler ortaya koyduğu müddetçe güzeldir. Bu da bir bakıma iyinin nedeninin güzel olduğu anlamına gelmektedir. Sokrates bu noktada *Sofist* diyalogunu anımsatacak bir sonuç ortaya atar. Buna göre neden ve sonuç farklı şeylerdir. Bu anlamda örneğin A, B’nin nedeni ise A, B’den farklıdır ve dolayısıyla A, B değildir. Bu durumda güzel, iyinin nedeni olduğu için iyi değildir gibi bir sonuç ortaya çıkacaktır ki bu da saçma bir durumdur. Araştırmanın çıkmaza düştüğü noktada Sokrates yeni bir tanım ortaya atar. Buna göre insana haz veren şeyler güzeldir. Ancak hazzı sınırlayarak görme ve işitmeye hitap eden hazları kastettiğini de ekler. Bu tanımın içine göze güzel görünen heykeli, süslemeyi, resimleri, kulağa hoş gelen hikâyeleri, müzikleri konuşmaları koyar (Platon, 1975: 295c-298b).

Sokrates, bu tanıma, yemek, içmek, cinsellik gibi diğer hazları katmamasının nedenini, en az zararsız olanın görme ve işitme yoluyla elde edilen haz olduğu yönünde bir gerekçeyi gösterir. Bununla birlikte görmenin kendisi ya da işitmenin kendisi bunlara güzel denmesinin sebebi değildir. Yani sırf görüldüğü için haz veren bir şey güzel olsaydı işitmeyle elde edilen haz güzel olmazdı. Bu durum işitme için de geçerlidir. Dolayısıyla bu duyular tek başlarına güzel için yeterli sebep olamazlar. Ancak ikisi birlikte güzel olana ulaşmaya vesile olurlar. Öte yandan bu duyular kendilerine has bir nitelik yüzünden değil (bu yollarla edinilen haz her biri için güzel olsa da) ancak ikisinde de

ortak uzlaşmayı sağlayan ve onların güzel olarak adlandırılmasına neden olan bir şey olmalıdır ki o da güzelin kendisidir. Ancak bu nitelikleri taşıyan Güzel'in tanımını, diyalogun sonuna gelinmiş olsa da, hala bulunamamıştır. Hippias bunun üzerine, bunların ayrıntı ve önemsiz olduğunu, güzel olanların daha önce dile getirilen toplumsal konum ve gelenekle ilgili olanlar olduklarını ve asıl önemli ve yararlı olanın, mahkemede, toplantılarda galip ayrılmak olduğunu ifade eder. Sokrates ise tartışma bir sonuca ulaşamamış olsa bile, bu araştırmanın yararlı olduğunu dile getirir ve diyalog sonlanır. Ancak açıktır ki Sokrates amacına ulaşmış görünmektedir. Zira güzele uzlaşmış bir tanım getirilmemiş olsa da, onun ne olmadığı ve tek tekleri güzel kılan ancak onlardan bağımsız bir şey olduğu dolaylı olarak ulaşılan sonuç olmuştur (Platon, 1975: 298c-304e).

Platon erken döneminde *Güzellik* konusuna ciddi şekilde eğildiği ilk metin olan *Büyük Hippias*'ın genel bir perspektifini çizmek gerekirse ilk olarak tartışmanın merkezinde *kalon* kavramının olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu sözcük estetik bir anlam barındırır da konuşmanın içerisinde iyi bir koşu, iyi bir davranış vs. ifadelerinde olduğu gibi iyi anlamında da kullanılmaktadır. Bu kullanım *agathon* sözcüğünün verdiği anlamdan daha geniş bir anlama sahiptir. Zira *agathon* daha çok ahlaki bir anlamla yüklüdür. Bu bağlamda iyi ve güzel bu diyalogda birbirine referansla ortak bir sözcükle yani *kalon* kavramıyla karşılanmaktadır (Guthrie, 2021a: 176). Öte yandan Platon, diyalogun genelinde Yunan dünyasında algılanan güzellik anlayışlarını irdelemektedir. Bu nedenle uyum, güzellik ile yakından ilintili bir anlama sahip olabileceği düşünülerek soruşturulmaktadır. Nitekim sonradan kaleme alacağı diyaloglarında güzelliği (ve iyiliği) müziksel ahengin arkasında yer alan sayılar gibi “simetri, ölçü, denge” kavramlarıyla ilişkilendirdiği düşünceleri henüz olgunlaşmamıştır (Guthrie, 2021a: 182).

Bu noktada Kosman'ın dikkat çekici tespitlerine değinmek yerinde olacaktır. Kosman, iyi ve güzel özdeşliği algısının nispeten çeviriyle ilgili olduğunu düşünür. Çevirmenlerin *kalon* sözcüğünü hemen her zaman güzel olarak çevirdiğini ancak bunun metinlere (*Büyük Hippias*, *Lakhes* gibi) ve oradaki farklı kullanımlara göre değiştiğini ifade eder. Ona göre “zararlı şey *kalon* olur mu?” gibi bir cümlede, Platon daha çok *uygun* veya *iyi* olanı kast eder. Benzer şekilde Aristoteles'in *kalon* ifadesini kullandığı bazı kısımlarda (örneğin *Nikomakhos'a Etik*, 1115b) Ross, Ostwald ve Rackham gibi yorumcular

sözcüğü, “asil” (noble) olarak çevirmeyi uygun bulmuşlardır. Öte yandan Kosman’a göre *kalon*, güzel olarak ele alınırsa neden Platon ve Aristoteles onu ahlâki bir normatif olarak ele alırlar? Ayrıca, Woodruff ve Fowler “ti esti touto to kalon” (Büyük Hippias) ifadesini “fine” olarak çevirirler. Zira metindeki diğer *kalon* tanımları daha çok iyi bir şeyi imler. Bu bağlamda Kosman, sözü edilen çeviri tercihlerini yerinde bulur ve Platon ile Aristoteles’in estetikçi bir bakışla okunmasının yanlış olduğunu ifade eder (Kosman, 2010: 344-357).¹⁵

Öte yandan yararlı olan şeyin güzel olduğuna yönelik Sokrates tarafından ileri sürülen düşüncenin Platonik ve Sokratik fikirlere uygun olduğu görülebilmektedir. Ancak diyalogda bu düşünce, bir şeyin nedeninin sonucuyla aynı olamayacağı; dolayısıyla güzel iyiye götürüyorsa aslında iyi güzel değildir savıyla kenara itilmektedir. Aslında bu durum Aristoteles için mümkün görünmektedir çünkü Aristoteles’e göre neden, ortaya çıkardığı sonuç ve ürünle biçimsel olarak özdeşdir. Zira yalnız sıcak olan ısıyı ya da insanı sadece bir insan dünyaya getirebilir. Bu anlamda tartışma temelde *kalon* ve *agathon* kavramları ile ilgili bir tartışmadır. Guthrie’ye göre Platon’un burada konumu değişkendir çünkü o, tipik bir Yunanlı gibi her ne kadar iki sözcüğü muğlak sınırları olacak kadar birbirlerine yakın olduğunu düşünse de, burada aynı zamanda neden-sonuç farklılığı üzerinden bir sınır çizme gayretindedir (Guthrie, 2021a: 184-185).

Bu noktada diyalogun kronolojik sırası ve anonimliği temelinde yürütülen tartışmalarda

¹⁵ Biz bu türden bir yorumun içinde bazı riskler barındırdığını düşünmekteyiz: Birincisi, *kalonu asil, iyi, uygun* (noble, good, fine) olarak çevirmek kendi modern algımızı metne dayatmak anlamına gelir. Zira bu konuda Antik Yunan’dan farkımız (ya da onların bizden farkı), tam da burada yatmaktadır. Bir diğer ifadeyle Büyük Hippias’ta bazı koşullarda tahta kaşık, altın kaşıktan daha *kalon*’dur, denildiğinde sorun cümlelerin iyiye, uyguna olan vurgusu değildir. Sorun, bu anlamda uygun olan kaşığın güzel bir şey olduğu anlayışını gözden kaçırmaktır. Bunu çeviri problemi olarak ortaya koymak, *kalonu* duruma göre farklı anlam veren bir sözcük olarak algılamak (ki Kosman’ın temel iddiası budur) Yunan bakışını anlamamak demektir. Nitekim Platon, *kalon* derken uygun, faydalı, ölçülü gibi birçok parçadan oluşan ancak bunları aşan iyi-güzel karışımından oluşan bir bütünü kast ediyordu. İkinci olarak, Platon (ilk yorumla bağlantılı olarak) *kalon* sözcüğünden şüphesiz iyi-güzel özdeşliğini anlıyordu ancak bunu her kullandığında bir anlamı diğerine yeğleyerek ima etmiyor. ‘Üç köşesi olan şekil’ ile ‘açıların toplamı 180 derece olan şekil’ nasıl ki aynı şekli yani üçgeni tarif ediyorsa ve üçgen, her iki anlamı da içeriyorsa Platon’da *kalon* sözcüğü de öyledir. Nitekim *kalon* denilince iyi, uygun, doğru gibi tüm anlamları içinde barındıran bir şey anlaşılıyordu. Son olarak Kosman’ın yorumu, ‘estetik bakışa ve algiya’ sahip Yunan toplumunun bu önemli niteliğini göz ardı etmek anlamına gelir. Zira onlara göre *kalon*, hem eylemlerin hem nesnelerin ve şeylerin hem de tüm canlıların görünüşlerinin ardında adeta parlayan bir öz gibidir. Yunanlılar bu ışıltıyı görme arzusuyla bakar ve gördüklerinde ona *kalon* derlerdi. Nitekim Platon eğer iyi, uygun, asil gördüğü durumlara da *kalon* sözcüğünü kullanıyorsa bunu bilinçli şekilde yapıyordu. Zira bunu tercih ediyorsa bu, onun beceriksizliğinden ya da sözcük dağarcığının imkânsızlığından kaynaklanan bir şey değil, aksine diğer Yunanlılar gibi dünyayı farklı tarzda (yani *Güzel* olarak) algılamasının veya algılama isteğinin bir sonucudur.

diyalogda geçen konunun ele alınış biçiminin Platon'un idealar öğretisinin habercisi olup olmadığı yönünde görüş ayrılıkları olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Buna göre bir kısım yorumcu, görüşlerini, idealar öğretisi anımsatacak hiçbir izin olmadığını, tartışmanın her zaman tikeller üzerinden yürütüldüğü düşüncesine dayandırarak savunur. Öte yandan *to kalon auto* (Güzel) ve *kallos* (Güzellik) gibi ifadeler idea öğretisinin habercisi olduğunu düşünen yazarlar da vardır. Buradaki ilginç husus Guthrie'nin, Platon'un isim ve sıfatı (*kallos-kalon*) birbirinin yerine kullanmasının zorluklara yol açtığının farkında olmadığı yönündeki eleştirisidir (Guthrie, 2021a: 186-189). Nitekim bu tarz bir kullanım Platon'un idea anlamında Güzel ile kavramsal anlamda Güzellik sözcüklerinin imlediği alanların (ideal ve soyut zihinsel alanın) birbirine karışması anlamına gelmektedir. Yine Tunalı'ya göre diyalog görünüşte bir başarıya ulaşmıyor görünse dahi, güzellik kavramını ele alan ilk diyalog olması bakımından önemlidir. Yani güzelliğin ne olduğu problemi, ilk defa felsefi bir nesne ve sorun olarak ortaya konuyor. Bu diyalogu önemli kılan bir diğer husus, *kala kath'auto* (kendiliğinden/kendinden) ve *pros ti kala* (tekil güzel şeyler) ayrımını yapmasıdır. Bu ayrım hakiki ve duyulur dünya ayrımının ilk nüveleri anlamına gelmektedir (Tunalı, 2022: 28-29).

Dolayısıyla diyalogda (*Büyük Hippias*), erken dönem diyaloglarının birçok özelliğini taşımakla beraber, Platon'un zihninde henüz sistemleşmemiş idea düşüncesi olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Daha özel anlamda ve yine idea fikriyle bağlantılı bir şekilde Güzel'e dair düşüncelerini henüz tüm açıklığıyla ortaya koymamış olsa da *güzelin kendisi, güzel olanın kendisi* gibi ifadeler ya da “güzel, bir şeye katıldığında onu güzel mi kılar yoksa güzel görünmesini mi (kendisi güzel olmasa dahi) sağlar” gibi fikirler, üzerine düşünülmesi gereken konular olarak karşımızda durmaktadır. Nihayet denilebilir ki, Platon hocasının güzel olanın iyiyi ve faydayı sağladığı yönündeki düşüncesinden çok da uzak bir yerde durmamaktadır. Ancak sonraki diyaloglarında Güzel'i tüm tekil niteliklerinden sıyrıp onu adeta tanrısal bir konuma yükseltecektir.

2.2. Platon'un Orta Dönem Diyaloglarında Sanat ve Güzel

Platon'un, orta dönem diyaloglarında, Sokratik düşüncelerden tamamen sıyrılmış olmasa da onları temelde şekillendirdiği kendi özgün karakterine ulaştırdığı görülmektedir.

Sokratik diyaloglarda görülen farklı eylemleri ortak bir ad altında toplama çabası *İdea* teorisi ile nihayete ermiştir. Felsefesinin temeline yerleşen İdea öğretisi, zamanla daha fazla politik bir karaktere bürünen Platon'un politik vizyonunu ve öğretilerini belirleyen ana faktör olmuştur. Bununla birlikte sanatın mahiyeti ve güzel olanı araştırması İdea öğretisinin temelinde şekillenmiş, *Güzel* artık metafiziksel bir konuma yükseltilmiştir. Bu durum da, her şeyden önce, *mimesis* sözcüğünün felsefi anlamda teknik kullanımının muğlaklığını, sanatçı ve filozof gerilimini ve son olarak sanatın değeri problemlerini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla öncelikle bu problemler ekseninde Platon'un konuyu nasıl ele aldığını ve sonrasında yorumcu ve akademisyenlerin bu problemlere ne gibi çözümler ürettiğine bakmak yararlı olacaktır.

2.2.1. Protagoras, Menon, Euthydemos, Meneksenos ve Gorgias

Platon *Protagoras* diyalogunun girişinde, sofistin ne öğrettiği konusunu anlamak için, hekimden tıp bilgisinin, ayakkabıcıdan ayakkabı yapımının öğrenileceği türünden örnekler verir. Diyalog ilerledikçe bu örnekler verilmeye devam eder ancak gittikçe biçimleri birbirine benzer. Zira bu örnekler artık ressam ve müzisyenler üzerinden verilir. Bu bilinçli bir tercih gibi görünmektedir. Nitekim bu sanat erbabları sofistten çok da farklı olmayan bir iş icra etmektedirler. Platon için bilindiği üzere sözü edilen alanlarda etkinlik gösteren sanatçılar ve sofistlerin temel benzerlikleri, hakikatle ilgili olmayan görüntüler yaratarak insanları etkilemektedir. Dahası Protagoras, Homeros gibi birçok sanatçı ve şairin aslında sofist olduklarını ancak bunu ifşa etmemek için icra ettikleri işlerle (şiir, müzik, resim, idman vs.) bunu örttüklerini dile getirmektedir (Platon, 2022: 311d-317d).

Protagoras temelde erdem öğrettiğini ifade etmek için erdemün öğretilabilir bir şey olduğu yönündeki kanıtlarını sıralarken, eğitim üzerine tespitlerde bulunur. Ona göre çocukların şiir ve müzikle eğitim almalarında asıl amaç, çocuğun erdemli bir yurttaş olmasıdır. Çünkü bu sanatlar, ruhu inceltir ve yurttaşın uyumlu davranmasını yani bir bakıma erdemli davranışlar sergilenmesini sağlar (Platon, 2022: 325e-332a). Protagoras'ın 'etkileyici' uzun konuşmasının ardından (diyalogun ilk kısmı) Sokrates, açık olmak gerekirse, oldukça 'yüzeysel sorular' sormuş, konuşmanın özüne örnek olsun diye dile getirilen Prometheus mitosuna hiç değinmemiştir. Tartışmanın devamında Sokrates'in

Protagoras'tan uzun söylev yerine kısa cevaplar vermesini rica etmesi üzerine tartışmaya ara verilir. Israrlar üzerine tartışma yeniden başlar ve bu kez rakibine soruları Protagoras soracaktır.

Protagoras, Simonides'in erdemli olmanın güçlüğüyle ilgili bir şiirinden örnek vererek, şairin aynı şiirin başka bir yerinde bu düşüncesine zıt bir görüşü savunduğunu dile getirir.¹⁶ Sokrates alıntılanan şiirlerin karşıt görüşleri dile getirmediğini kanıtlamak adına uzun bir şiir analizine girişir. Bu uzun konuşma aslında üç çarpıcı tespiti beraberinde getirir. İlk olarak, Sokrates'in, kelimelerin anlamlarını derinlikli irdeleyen, konuşma ustaları olan ve Yunanca'yı ustalıkla kullanan sofistler kadar bu konuda yetkin olduğudur. Bu da bir bakıma sofist ve filozofun aslında farklı karakterlere sahip iki kardeş olduklarını gösterir. İkincisi, diyalogun duygusal ve dramatik yönden ustalığıyla ilgilidir. Zira diyalogun başından itibaren sofist-sanat arasındaki benzerlik alt metinde dikkat çekecek ölçüde sürekli işlenirken, aniden tüm diyalogun ana konusu olan erdemlin şiir üzerinden tartışmaya açılması oldukça 'dâhiyane' bir fikirdir. Son olarak Platon-şiir gerilimi ve tartışması konusunda söylenebilecek sonuç dikkat çekmektedir. Buna göre şairlerden örnek vermekten asla vazgeçmeyen Platon, Protagoras diyalogunda da bunu yapmaktan geri durmamıştır. İyi bir şiir eğitiminden geçtiği anlaşılan Platon'un yavaş yavaş karşıt tutuma evrildiği de görülebilmektedir. Zira Platon, eğitimde şiirin önemine vurgu yapan Protagoras'ın düşüncesini ne kadar benimsediği muğlak olsa da bu tip felsefi sohbetlerde, bilgeliklerine güvenmeyen insanların sohbet ve tartışma yerine müzikten ve ne anlatmak istedikleri her daim yoruma açık olan şairlerden bahsetmeyi tercih ettiklerini ifade eder. Bununla birlikte bu türden sohbetlerde yalnızca pür diyalektiğin gerektiğini dile getirir (Platon, 2022: 339a-348a). Diyalogun sonunda tartışma bir sonuca bağlanmamaktadır ve konuşma bitmek üzereyken Sokrates, metnin başında da anlatılan mitosa atıf yaparak kendine Prometheus'u örnek aldığını söyler. Bu da, diyalogun ince ve derin bir kurgudan oluştuğunu ve bütünlüklü gerçek bir sanat eseri olduğunun kanıtıdır.

Menon diyalogunda ise temelde işlenen konu farklı olsa da, erdemlin öğretilemeyeceği ancak erdemli insanların (özellikle devlet adamı ve şairlerin) erdemli olma niteliklerinin

¹⁶ Protagoras tarafından karşıt görüşleri savunduğu iddiasıyla alıntılanan şiirin dizeleri şunlardır: "*Zordur gerçekten bir erkeğin iyi biri haline gelmesi, ellerinin ayaklarının ve aklının kare ve kusursuz yaratılması...*" ile "*Bilge biri tarafından söylenmişse de, Pattikos'un, iyi bir insan zordur demesi kulağıma iyi gelmiyor...*" [A.g.e. 339b-339c]

Tanrısal bir kaynağa bağlanması yönünde ilgi çekici bir pasaj yer almaktadır. Erdemin bir bilgi olmadığı savunulurken (öyle olsa sofistlerin erdem öğretmenleri oldukları dolaylı olarak olasılık dâhilinde olacaktır) erdemin Tanrı vergisi bir edim olduğu kanaatine varılır. Nitekim “şair” ve “devlet adamları” gibi erdemli kimseler erdemin aslında ne olduğunu bilmeden doğru sanı aracılığıyla erdemli davranışlarda bulunurlar (Platon, 2018: 99e). Görüldüğü gibi Platon dolaylı olarak yalnızca filozofların edimlerinin hesabını verebilecek *epistemeye* sahip olduklarını savunmaktadır.

Bir diğer diyalog olan *Euthydemos*’ta filozof ve sofist arasında ne derece benzerlik olduğu problemi karşımıza çıkar. Eristik ve Sokratik diyalektik arasındaki farkları ortaya çıkarmak için (zira Sokrates ve Platon, İsostrates gibi diğer filozoflarca, eristik yöntemi benimsemiş sofistler olarak suçlanıyorlardı) yazılan bu diyalog, aslında iki yöntemin arasında muğlak bir sınırın var olduğunu dolaylı itirafı gibidir. Dionysodoros, Sokrates’e güzel şeylerin Güzellik’le özdeş olup olmadığını sorar. Sokrates kökeni, idea ve nesne arasındaki ilişki problemine dayanan bu soruya, özdeş olmadıkları ancak güzel nesnelerde Güzellik’in mevcut olduğunu söyler. Rakibi bu cevaba karşı “çocukça” ancak Platon’un hayatı boyunca uğraşacağı ideanın nesnede nasıl bulunduğu ya da nesneyle nasıl birlikte olduğu problemine dair bir yanıt verir: “O halde yanında bir öküz mevcutsa (ki öküz ile berabersindir) bu durumda sen öküz müsündür? (Platon, 2000: 301a-c)

Retoriğe yönelik düşüncelerini dile getirmek için Platon’un kaleme aldığı *Meneksenos* diyalogu, 19. yüzyıl yorumcularının aksine günümüzde neredeyse tam bir uzlaşmayla Platon’a ait bir eser olduğu kabul edilmektedir. Zira Aristoteles *Retorik* adlı eserinde bu metne göndermeler yapmaktadır. Bu kısa metni ilginç kılan şey, diyalogda savaşta ölenler için hazırlanmış konuşmanın Sokrates tarafından okunmasıdır. Platon’un hitabete karşı, insanlara “yaltaklanmayı” içerdiği ve gerçekleri değil, duymak istediklerini verdiği için küçümseyici bir tavır takındığı bilinmektedir. Ancak bu tavır, hitabet sanatına kategorik bir karşı çıkış anlamına gelmemektedir. Zira felsefi bir konuşma metni bir tür retorik içermektedir ve yine de değerli bir şeydir. Bununla birlikte tipik bir cenaze merasimi konuşmasının diyalogda yer alması farklı yorumlara sebep olmuştur. Bu yorumlar, bahsi geçen konuşmanın aslında giriş konuşmasının da gösterdiği gibi retorik bir metnin yazılmasının nasıl da kolay olduğunu ve sanatsal bir yetenek gerektirmediğine dair örnek olarak yazıldığıyla, bunun Platon’un var olan değil, ideal bir Atina’ya dair gerçek

özleminin dile getirilişı olduğu yorumu arasında gidip gelmektedirler (Plato, 2020: 11-18).

Son olarak *Gorgias* metninde ana tema yine *retoriktir*. Sokrates, retorikğin çirkin ve kötü olduğu iddiasından sonra bunu biraz daha ayrıntılandırma işine girişir. Muhatabından güzel ile iyinin, çirkin ile kötünün aynı şey olup olmadığını sorup olumsuz yanıt aldıktan sonra, güzel olan bir şeye neden güzel dendiğini sorgular. Bir şeye güzel denmesinin nedenin, onun ya hoş ya da yararlı olmasıyla ilişkili olduğunu *Gorgias*’a teyit ettirir. Nitekim öncesinde retorikğin hakikati değil, kulağa hoş gelen şeyleri söylediği için bir tür süs olduğunu iddia etmişti. Tıpkı beden eğitimi gerçek güzelliği sağlarken giyinme ve süslemenin yapay güzelliği sağlaması gibi (Platon, 2019: 474d-e). Bu noktada Platon’un sanatı bir tür süs, yani şeylerin hakikatte nasıl olduklarını gösterme çabası değil onları güzelleştirme uğraşı olarak gördüğü açığa çıkmaktadır. Zira tartışmanın devamında Sokrates, sanatın işlevine ve neden “değersiz” oluşuna dair düşüncelerini dile getirir. Ona göre flavta çalmanın (yani müziğin) amacı dinleyende zevk uyandırmaktır. Bu da Platon’a göre sanatçının, faydalı bir işle uğraşan kişiden ve neyi, niçin yaptığını bilen bir kimseden farklı olduğunu düşündüğünü göstermektedir. Örneklerine lir ile söylenen şiiri, tragedyaları da ekleyen Platon için tüm bu uğraşlar, faydayı, iyiyi ya da bilgi vermeyi amaçlamazlar, onlar yalnızca dinleyenlerin hoşuna giden şeyi hedeflerler. Bu anlamda şiir de bir tür retoriktir. Başka bir ifadeyle şiir, iyiliği ve doğruluğu amaçlamaktan çok, karşı tarafın hoşuna gitmesi için her türlü ödünü veren bir uğraştır. Öte yandan neyi niçin yaptığını bilenlere ressam ve mimarları örnek veren Sokrates, onların istedikleri güzelliğe ulaşmaya kadar her parçayı bilinçli bir düzene göre kullandıklarını söyler (Platon, 2019: 501e- 503e).

Görüldüğü üzere olgunluk çağına yaklaştıkça Platon’un zihninde sanat ve felsefe arasındaki gerilimin daha fazla açığa çıktığı gözlemlenebilmektedir. O, bir yarıyla Yunan kültürünün bir parçası olarak Güzeli’i yararlı özdeşleştirirken, filozof kimliğini oluşturan diğer yarıyla ve zihninde idea öğretisinin yavaş yavaş belirmesiyle Güzeli’nin erdemlerle bir ilişkisi olduğu ancak Güzeli’nin onları aşan bir şey olduğu sezgisine sahiptir. İçinde sanatçı ve filozof kimliklerinin sürekli çatışmasını yaşayan Platon, bir yarıyla şiire fayda yerine süsü amaçlayan bir tür retorik olarak bakarken, diğer taraftan mimari ve ressamlığın temelinde bilinçli bir edim görür. Temel sorun epistemeye dayalı bir edimin

meşruluğuyorsa eğer, Platon için başka tür retoriğin olası olması gibi, başka bir tür şiir mümkün değil midir?

2.2.2. *Phaidros ve Şölen*

Odağa alınacak bu iki diyalog, temelde *Eros* ekseninde çeşitli konuları işlemektedir. Ancak *Eros*, bir filozofun elinde insanların anladığı anlamda dünyevi niteliklerinden sıyrılıp metafiziksel bir yapıya bürünerek, felsefeye, hakiki olana, Güzel'e ve İyi'ye götürecek temel öge halini alacaktır. *Phaidros*, Lysias'ın güzel gençlerin kendilerine âşık olanlarla değil, âşık olmayanlarla ilişki kurmasının daha yararlı olacağını akla yakın sebeplerle belirttiği söylevi okuduktan sonra Sokrates de buna benzer temada bir söylev dile getirir. Devamında yine ironik bir tavırla bu söylediğinin “günah” ve “yanlış” olduğunu ifade eder. Durumu ironik kılan şey, övgülere layık olduğu söylenen Lysias'ın söylevinin o kadar değerli olmadığını, kendisi de istediği an benzer bir söylev yapabildiğini göstermesi ve bunun yanında dolaylı biçimde Lysias'a günah işlediğini söylemesidir. Bu tür söylevlerin savunduğu konunun günah olması, Tanrı ya da tanrısal bir varlık olan *Eros*'un kötü bir şekilde tasvir edilmesidir. Konuyu yanlış kılan şey ise şudur: Aşk eğer bir *manike* hali ise, bunun kötü olmadığı zira kehanet sanatının buna dayandığıdır. Sokrates'e göre kehanetin artık yöntemi değişmiştir. Zira kâhinler artık, kuşlar gibi belirli işaretlere bakarak, yani nispeten teknik bir şey yaparak, tahminlerde bulunuyorlardır. Bütün bu anlatılanlar aslında şunu ifade etmek içindir: Aşk ve kehanet gibi durumlar, doğrudan tanrısal ilham ve esine dayanan manik halleridir. Dolayısıyla bunlara rasyonel sebepler veya açıklamalar getirmek onların değerini azaltır ya da onları doğru şekilde anlamamızı zorlaştırır. Benzer açıklamalar *Mousaların* ilhamına dayanan şiir ve müzik için de geçerlidir. Bir bakıma teorik anlamda bir şair her ne kadar yetkin olursa olsun, eserleri ilhama dayanan bir şairin gölgesinde kalır (Platon, 2019: 244a-245b).

Platon, tanrısal esinin bir eseri olan aşkı alegorik/mitik ancak gerçekçi ögeler taşıyan bir anlatıyla açıklar. Ona göre, insanın ölümsüz yanı olan ruh, iyi huylu ve kötü huylu (ölçülülük ve haz) olarak tanımlanabilecek iki atı süren bir sürücü (akıl) gibidir. Bir bedene sahip insanlar, bir zamanlar hakikat dünyasını görmüş varlıklar olduğu için, duyu

dünyasında güzel birini gördükleri ve ona âşık oldukları zaman aslında hakiki Güzel’i anımsarlar. Bu süreç boyunca, yani âşık oldukları kimseyi gördüklerinde bedenleri terler, içlerine sıcaklık dolar, ürperir ve korkarlar; ancak âşık kimseler, karşıdaki bir Tanrı(ça)yımış gibi onun peşinden sürüklenirler. Bunun nedeni bir zamanlar tanrısal hakikati gören ruhun güzellik yoluyla tekrar kanatlanıp oraya yükselme isteğidir. Uzunca betimlenen bu derin tutku ve aşk, temelde iki önemli noktanın açıklığa kavuşması için önem arz etmektedir. İlk Platon için yeryüzündeki güzel, elbette, Güzel’i anımsattığı için aşkın büyüüne kapılmak yanlış değildir ancak aşk, cinsel yakınlığın ve hazzın aracı değil; dostluğun, hakiki güzelliğe yükselmenin ve bu anlamda felsefenin aracı olduğu ölçüde sağlıklı, iyi ve güzeldir (Platon, 2019: 245c-257c). İkinci olarak, canlı ve çarpıcı şekilde tasvir edilen aşk süreci; güzel olan şeylerin neden bu denli bizleri etkilediği ya da modern ifadeyle “estetik deneyim nedir?” gibi soruların cevabı niteliğindedir. Zira güzel olan şey, insanda adeta tarifi zor, yoğun duygular uyandırmaktadır. Bu anlamda Platon tarafından, “estetik deneyim” köklerini ideanın anımsanmasında bularak, kısmen akıl ile kaynaşmış bir tür mitik, tanrısal konuma yükseltmektedir. Ancak çerçevesi ölçülülük ve sağduyu ile çizilmesi şartıyla...

Platon, metnin ilerleyen kısımlarında oldukça uzun ve yoğun bir şekilde retorik üzerine düşüncelerini dile getirir. Ona göre retorik ve retorik sanatı diye iki edim vardır. İlki, halk arasında sanat olarak adlandırılmış olsa da, yeterli eğitimin sağlayacağı teknik yetkinlikten yoksun, konusunu oluşturduğu nesnenin (ruhun) farklılık ve benzerliklerinden bihaber ve odağında hakikatten çok ikna etme amacı olan bir edimdir ki bu da sanat değildir. Ayrıca bu edim, kurnazlık ve yalanlarla doludur. Ancak tersi nitelikler olduğu takdirde bir sanat olmaya layık olacaktır. Bu anlamda Platon için sanatçı, nesnesini ve hakikati iyi bilen, teknik eğitimi yeterli kişi olmalıdır. Buna tragedya yazarından doktora kadar her türden üretici, sağaltıcı meslekler dâhildir. Retorik böyle niteliklere sahip oldukça iyi, güzel ve gereklidir (Platon, 2019: 257c-274b).

Şölen diyalogu ise Platon’un trajik karakter ve unsurları en fazla barındıran ve bu yönüyle sanatsal yönü oldukça kuvvetli bir metindir. Diyalogda Phaidros, Pausanias, Eryksimakhos, Aristophanes, Alkibiades, Agathon ve Sokrates *Eros* üzerine düşüncelerini dile getirirler: Eryksimakhos, aşkı kendinden önceki konuşmacılardan farklı olarak ele alır. Onun konuşmasından önce Phaidros, bir Tanrı olarak *Eros*’u ve

ondan kaynaklanan aşkı överken Pausanias aşkın iki türlü olduğunu, soylu ve ölçülü aşkın övülmesi gerektiğini, bayağı ve çirkin (sadece haz odaklı) olanın da yerilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Eryksimakhos ise aşkın daha evrensel olduğunu, onun insani ve ilahi çoğu edimde bulunabileceğini ifade eder. Ona göre aşk, uyum ve uzlaşma (*harmonia*, *homologia*), yani zıtların birliği demektir. Bu anlamda kendi mesleği olan hekimlikte dahi aşk vardır. Bu uyum yaratma durumunu ince ve kalın seslerden bir ahenk (*symphonia*) yaratan müzikte açıkça görülebilmektedir. Dolayısıyla müzik de uyum ve ritimle ilgisi bakımından aşk ile ilgili bir “bilim”dir. Temelinde aşk olan bu edimlerin bütününde önemli olan şey ölçüdür (Platon, 2007: 187a-e).

Sokrates’e göre (diğerlerinin aksine) *Eros*, *Poros* (bolluk) ve *Penia*’nın (sefalet) çocuğu olduğu için ikisinden de pay alır. Buna göre o, ne bilgedir (çünkü bilgelik, bilge olmayı arzulamaz) ne de cahildir (çünkü cehalet, bilgi yoksunluğunun farkında olmamak demektir); *Eros* ikisi arasındadır. Dolayısıyla bilgelik güzelse (ki öyledir), Aşk da bu güzelliğin aşkıdır. Yani aşk, filozof olmak, bilgiyi arzulamak demektir. Bu bağlamda güzellik Platon için filozofun yolu demektir (Platon, 2007: 204b-c). Zira filozof, genç iken güzelliği ilk önce bedenlerde bulur ancak yıllar geçtikçe bunun geçiciliğinin farkına varır ve asıl güzelliğin ruhta bulunduğunu düşünür. Ruhta yer alan bilgiyi, iyiyi, erdemi güzel addederek onları temaşa eden filozof, son kertede eşi benzeri olmayan bir Güzel’e ulaşır. O, ezeli-ebedidir; bir bedene ya da mekâna sahip değildir; bir “söz” ya da “bilgi” olarak görünmez ve diğer tüm şeyler bu “kendisiyle yekpare” Güzel’den pay alırlar. Bununla birlikte onda eksilme ya da artma olmaz; o, herhangi bir etkiden de muaftır. Filozofun nihai amacı ona ulaşmaktır. Diğer tüm şeyler bir merdivenin basamakları gibidirler. Felsefe, güzel bedenlerden güzel alışkanlıklara, onlardan güzel bilgilere, oradan da asıl *telos* olan Güzel’in kendisine ulaştıran bir araçtır. Güzel’i temaşa eden kişi için servet, beden ve diğer tüm “güzel” şeyler, soluklaşır. Dolayısıyla gerçek erdemli bireyler de bu sürecin sonunda ortaya çıkarlar (Platon, 2007: 210c- 212a).

Görüldüğü üzere retorik, *Gorgias* metninde olduğu gibi “öfke ve horgörüyle” eleştirilmek yerine artık sanata dönüşebilecek bir etkinlik olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda retorik sanatının özü, felsefe olmalıdır ve diyalektik ile beslenmelidir. Öte yandan Platon, diğer birçok metninde şairlerin ilahi esinle konuştuklarını dolayısıyla konuştukları şeyin özü hakkında hiçbir fikirleri olmadıklarını ifade ederek onları eleştirmiştir. Ancak *Phaidros*

diyalogunda esini yalnızca mesleki tekniklere dayanan yazar ve kâhinlerin icraatlarından daha üstün bir konuma yerleştirmektedir. Bununla birlikte bu esin, hakikati aktaran bir kanal olsa dahi gerçek bir bilgi ve kavrayıştan yoksun olan şair halen filozofun hiyerarşik anlamda altındadır (Guthrie, 2021a: 394-398). Dolayısıyla aslında *Phaidros* metninde şairlere görece üstün bir statü verilmiş olsa da bu durum tüm şairler için geçerli değildir. Çünkü metnin bazı kısımlarında (248d-e) şair ilginç bir şekilde siyasetçi gibi ün ve kazanç peşinde ve yazdıkları dışında hiçbir şeyi olmayan kişiler olarak konumlandırılır. Bu da Platon'un bu tip mimetik üreticilerinin bir kısmından söz ettiği anlamına gelmektedir (Guthrie, 2021a: 405).

Öte yandan güzel bir şeyin veya kişinin karşısında yaşanan şok ve *manik* hali aslında filozofun da geçireceği bir süreçtir. Bu durumu ölçülü bir şekilde yönetmek filozofun temel niteliklerindendir. Bu anlamda Sokrates'in Kharmides'e olan hayranlığı ve Alkibiades'e olan "dirençli" (aksi halde aşk, tanrısallık statüsünden kaba bir tensel duruma düşme riski taşımaktadır) tutumu, Platon'un metinlerinde adeta bir öğretiye dönüşmektedir. (Guthrie, 2021a: 399) Bu anlamda Platon için bir sanat, amaçlarına bakılarak yargılanmalıdır. Örneğin eğer retorikçinin amacı hakikat değil, ikna (diğer sanatlar için haz) ise yaptığı şey değersizdir. Filozof, hakikati arayan kişi olduğu için bu manada kral, politikacı, herhangi bir meslek sahibi kişi, hatta gerçek sanatçı filozof olmalıdır. Çünkü eğer mesleğin icrası *ousiayı* bilmeyi gerektiriyorsa bunu yalnızca filozof yapabilmelidir. Dolayısıyla bildiğimiz anlamda bir "sanatçı" figüründen Platon mevzubahis olunca söz etmek mümkün değildir (Guthrie, 2021a: 411).

Bununla birlikte *Şölen* diyalogunda vurgulanan Güzellik kavrayışı, Solomon ve Higgins'e göre bir bakıma Platon felsefesinin merkezinde estetik düşüncenin olduğunun farklı bir biçimde ifadesidir. Her şeyden önce Güzellik, insanın çok çaba sarf etmeden kavrayabileceği "somutlaşmış form"dur ve bu kısa kavrayış, bakış, felsefeye yönelmenin ilk dürtüsüne sebep olur. Zira Güzellik, erdem gibi uyumla ilgilidir. Bu anlamda, Platon tarafından dile getirilen "uyumlu" parçalardan oluşan ideal devlet öğretisinin merkezinde estetik bakış hâkimdir (Solomon & Higgins, 2017: 83-84).

Şölen diyalogunu dikkat çekici kılan bir diğer husus onun sanatsal anlamda yaratıcı bir fikrin somutlaşmış hali olmasıdır. Bunu gösteren en önemli şey, trajik öğelerin varlığı ya da Eros'un Güzeli ulaştıran bir tür araç olarak nitelendirilmesi değildir; metni dikkat

çekici kılan karakterlerin kendileridir. Örneğin Aristophanes'i konuşmasının ortasında bir hıçkırık tutmuştur. Bunun nedeninin, Platon'un Sokrates'in idamında onun da dolaylı bir katkısı olduğunu düşünmesidir. Daha ilginç olan husus ise Agathon ve Alkibiades karakterleridir. Metinde Sokrates'in Agathon'a olan ilgisi Platon tarafından okuyucuya sezdirilmektedir. Öte tarafta Sokrates'e olan hayranlığını asla gizlemeyen Alkibiades durmaktadır. Diyalogta Sokrates, Agathon'un yanında otururken, Alkibiades sonradan gelip kıskandığı için ikisinin arasına oturur ve Sokrates'in aşkına nasıl karşılık vermediğini anlatır. Bu detaylar, aslında Alkibiades'in dünyevi aşkı, Agathon'un (adından da mütevelli) ise metafiziksel aşkı temsil ettikleri düşünülünce, Sokrates'in kişisel hayatında yer alan gerçek olguların, Platon'un metninde nasıl da sanatsal öğelerle felsefi bir anlama dönüştüklerinin çarpıcı bir göstergesidir.

2.2.3. Devlet

Günümüz arkeoloji bilimi eski toplumları hatta toplum olamamış kabile ya da gruplardan günümüze kalan araç gereçleri, çeşitli süsleri, sembolleri ya da mağara duvarlarına çizilen resimleri incelediklerinde genelde bunları "ilkel" sanat ürünleri olarak kabul ederler. Platon için ise sanat, süs ve hatta et yemek bile ancak gelişmiş toplumlarda açığa çıkabilmektedir. Çünkü ilk insanların temel kaygıları yemek ve barınacak yer bulmaktan ibaretti. Toplum büyüdükçe ve nüfus arttıkça sanat ve zanaat alanları, ihtiyaç listesine girebilmektedir (Platon, 2019: 373a-c).

Platon'a göre bir toplum, sözü edilen gelişmişlik düzeyine ulaştığı vakit, diğer devletlerle hırs ve mal edinme kaygısı yüzünden çıkabilecek olası bir savaş için askerlik sanatı adına bireylerin yetiştirilmesi gerekmektedir. Bu görevi yapacak kişi, bedenen çevik, güçlü ama kendi toplumuna zarar vermemesi için ruhen yumuşak, meraklı, filozofça bir karaktere sahip olmalıdır. Bu politik kaygı, Platon'u sanatın dönüştürücü ve eğitici gücünden yararlanmaya teşvik etmiştir. Buna göre her şeyden önce geleneksel modele uygun olarak müzik eğitimi verilmelidir. Antik dönemde sözsüz müzik olmadığı için müziğin söze dayalı içeriğini şiir ve destanlar oluşturmaktaydı. Bu bağlamda, Platon'a göre müzikte iki tür söz vardır: Gerçeğe uygun olanlar ve uydurma olanlar. Eğitim için ikisi de kullanılmalıdır. Ayrıca çocukluk yaşlarında insan şekillenmemiş bir karaktere sahip

olduğundan, anlatılacak hikâyelerin ciddi bir kontrolden geçmesi gerekmektedir. Bu noktada geleneksel müfredattan ayrılan Platon için Homeros ve Hesiodos gibi büyük şairlerin yapıtları uydurmalarla ve ‘çarpıtılmış gerçeklerle’ doludur. Zira onlar, Tanrıları ve kahramanları olduklarından farklı göstermektedirler. Platon’a göre eserin gerçeklikle uygunluğu, sanat eserinin değeri için önemli bir ölçüttür. Bununla birlikte anlatılacak hikâye ya da söylenecek şiir uydurma olsa bile kötülüğü aşılamadığı, iyiliği öğütlediği takdirde zararı yoktur; bilakis eğitim için gereklidir. Öte yandan örneğin baba katili Kronos’un anlatısı “yalandır” ama doğru olsa bile, çocuklara öğretilecek bir şey değildir. Dahası, bu tür zararlı anlatılar yasaklanmalıdır. Platon tümünden bir yasaktan çok, çocukların eğitimi bağlamında konuşmaktadır. Çünkü böyle anlatılar, nefreti aşılacaktır. Hâlbuki Tanrı iyidir ve ondan yalnızca iyilik gelir. Gerekirse Tanrı’yı kötü işlerin sorumlusu olarak gösteren şiirleri, ne gençler ne de yaşlılar duymalıdır. Bununla birlikte şiirden yalnızca kötü addedilen dini anlatılar değil, koruyucuları zayıflığa ya da ölümden korkmaya düşürebilecek her türden söz de çıkarılmalıdır. Yalnızca eğitimde değil, bu türden tragedyalara devletin herhangi bir sosyal etkinliğinde de yer verilmemelidir (Platon, 2019: 377a-383c).

Platon, yetiştirilecek koruyucuların ne ölümden korkmalarına ne de sevdiklerini kaybettiklerinde ağlayıp sızlanmalarına sebep olacak her türden edebi sözün ideal toplumda yeri olmadığını düşünmektedir. Bu sözler elbette sanatsal anlamda hoş giden sözlerdir, ancak sebep olabileceği ahlaki ve dolayısıyla politik yıkımından daha önemli değildir. Öte yandan yalan bazen bir hekimin, öğretmenin ya da kaptanın elinde faydalı olabilir. Bu bakımdan bazen “yalan”ları meşru sayılabilecek kişiler şairler değil, yöneticilerdir. Platon, bu noktadan sonra sadakate, saygıya, boyun eğmeye vs. zarar verebileceği için atılması gerektiğini düşündüğü birçok şiir alıntısı yapar (Platon, 2019: 386a-390a). Bu anlamda sanat, toplumu etkilemede ciddi bir silahtır ve Platon’un yaşadığı dönemde sanatın etkileri, yanlış kullanıldığı için ona göre yıkıcıdır. Çünkü o, dönemin Atinası’nın politik ilerleyişinden oldukça rahatsızdır.

Bu noktada Platon, anlaşılması güç ve hatta oldukça ‘sıradan’ bir zihinden çıkmış gibi cümleler dile getirir. Ona göre şiir iki tür anlatı biçimine sahiptir: İlki şairin olayı doğrudan kendi ifadeleri ile anlattığı biçim, ikincisi ise *memetik* dediği ve şairin başkasıymış gibi konuştuğu (replikler) biçimdir. Tragedya ve komedya tamamen ikinci

biçime, yani taklide dayanır. Çünkü orada rüzgâr, hayvan, Tanrı gibi şeyler karakterler tarafından onlarmış gibi canlandırılır. Platon’a göre taklit sanatıyla büyüyen bir kişinin ruhuna zamanla taklit etme güdüsü yerleşerek alışkanlık haline gelir. Hâlbuki Platon’un toplumunda herkes tek bir işle uğraşmalı, yurttaş taklit yaparsa bile taklidin içeriği kendi işiyle ilgili olmalıdır. Bununla birlikte taklit ancak kendinden iyi birinin taklidi olursa meşrudur. Taklit sanatlarını izlemek kişide taklide dayalı bir karakterin oluşmasına sebep olacağını düşünmek, açıkçası anlaşılması güç bir durumdur. Çünkü sanatsal bir anlatı tekniği ya da metodu nasıl olur da bir insani karakterin oluşmasına sebep olabilir ki? Öte yandan bunun Platon’un pratik deneyimlerine dayanıyor olabileceği fikrini de göz ardı etmemek gerekir. Zira bu dünyadan antik dönem yaşayışına yapılacak her bakış, anakronizm riskini her zaman içinde barındıracaktır. Bu anlamda taklit sanatlarına yalnızca, estetik değerlerini azaltsa dahi, iyi olan şeylerin taklidi olduğu sürece izin verilecektir. Dolayısıyla tragedya veya komedyada sarhoş, hayvan vs. gibi daha aşağı varlıkların taklidi yer almamalıdır. Zira eğer taklit ustası bir şair ideal devlete gelirse, “önünde saygıyla eğilip” hediyeler vererek başka devletlere yollamak gerekmektedir. Böylece olması gereken şiirin içeriği ve biçimi Platon tarafından belirlenmiş olur (Platon, 2019: 392c- 398b). Bu noktada şunu sormak oldukça önemli görünmektedir: Eğer Homeros, başka karakterleri replikler yoluyla onlarmış gibi taklit ettiği için değersiz bir iş yapıyorsa, diyaloglarda Sokrates ve diğer karakterleri konuşturan Platon, benzer bir şey yaptığının farkında değil midir?

Platon bu kez dikkatini aynı bağlamda müziğe yöneltir. O, müziğin söz, makam ve ritimden oluştuğunu ifade ettikten sonra belirlenmiş sözlere uygun makam ve ritmin seçilmesinin daha uygun olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda onun ideal devletinde, ruhu hüzne, aşırılığa ve eğlenceye sürükleyen Lydia, Ionia gibi makamlara ve bu makamlara uygun çok telli müzik aletlerine ve bunu yapan ustalara ihtiyaç olmayacaktır. Dolayısıyla çok sesli flavta yerine lyra, kithara ve kaval ideal topluma uygun müzik aletleridir. Platon için müzik temelde güzelliğe olan sevginin pratik bir yansımasıdır. *Güzel* ise içinde aşırılığı değil ölçüyü, kaosu değil düzeni barındırır. Bu yüzden yazılan söz iyi ise yapılacak ritim de çok seslilik, düzensizlik ve aşırıktan uzak olacaktır. Örneğin uzun ve kısa sesleri veya yüksek ve düşük tempoları birleştiren müzik, sadelik ve düzenden uzak olacaktır. Böyle icra edilen müzik, toplum içinde derin yozlaşmalara sebep olacaktır. Devletin işi, bu tür sanatsal icraları (yalnız müzik değil, çirkin olan resim,

yapı, figür ve her türlü *poesise* dayalı etkinlikleri) denetlemek ve düzenlemek olmalıdır. Platon perspektifine uygun müzik eğitimi alan yurttaşların ruhları inceleyecek ve felsefi eğitimin verdiği bilgiyle birlikte güzel ve çirkini kolayca ayırt edebileceklerdir. Bu yurttaşlar da sevgi ve güzellik temelli, aşırıktan ve sınırsız hazdan uzak, ölçülü, düzenli, uyumlu ve ahenkli bir müzik eseri gibi bir toplum oluşturacaklardır (Platon, 2019: 398c-403c).

Platon'a göre sanı dünyasında bir kesinlik yoktur. Her şey, geçici ve görelidir. Örneğin büyük denilen bir şey, başka bir şeye nispetle küçüktür. Dolayısıyla duyu dünyasında güzel olarak adlandırılan birçok şey, aynı zamanda bir yanıyla çirkindir. Bu anlamda güzel olan şeyler, geçici, görelî ve güzellikleri kendinden kaynaklı değildir. Ancak Güzel (İyi), bu tür dünyevi etkilerden muaf ve güzelliği kendinden menkul, saf olan bir şeydir. Platon'a göre bir bedene, bir tiyatro oyununa ya da bir resme güzel denildiği vakit; aslında renk, biçim, hikâye, oyunculuk ya da bedensel uyumluluk kast edilmektedir. Hâlbuki Güzel, güzellik deneyimini saf, dolaysız ve doğrudan verir. Dahası o, güzel şeylerin de kaynağıdır. (Platon, 2019: 479a-480a)

Yetiştirilecek filozofun sözü edilen Güzel'e (İyi'ye) ulaşması için müzik ve jimnastiğin dışında başka alanlardan eğitim alması gerekli midir? Platon bu soruya aritmetik, geometri, üç boyutlu cisimlerin geometrisi ve astronomi eğitimlerini sayarak yanıt verir. Ancak Platon bu bilimler hakkında oldukça 'incelikli ve derin' bir ayrıntı verir. Ona göre bu bilimler, insani, ölümlü şeyler adına yapılırsa (ki öyle görünmektedir) değeri yüksek olmayacaktır. Örneğin geometri, mimariyle sınırlı kalırsa önemsizdir. Diğer yandan bu bilimler, duyulur nesnelerle ilgilendiklerinde bile aslında akıldaki soyut nesnelerle iş yaparlar. Başka bir ifadeyle tekliği ve çift olmayı (çok) yanlış algılasa ya da karıştırsa bile, akılda birbirinden ayrı tekliğe ve çokluğa dair bir kavrayış vardır ve bunlar karışmazlar. İşte bu zihinsel algı, ideallara yükselmek için adeta bir 'bilinç' veya 'kavrayış' düzeyidir. Çünkü görünür dünya aldatırsa dahi, zihindeki kavrayış (tek ve çift kavrayışı) aldatmaz. Bu durum, örneğin, astronomi için de geçerlidir. Platon'a göre insan, ister gökyüzüne ister yeryüzüne baksın göz, akıldan önce geliyorsa aslında bilim insanı her zaman aşağı bakıyordur. Başka bir ifadeyle, gökyüzüne bakarken sadece görünen ile ilgileniyorsa (akılda bağlantı kurulmazsa) yaptığı şey, ölümlüler için bir bilim olacaktır. Dolayısıyla Platon tüm bu etkinlikleri akıl ile kavrayışa (İdeallara) hizmet için birer araç,

basamak olarak görmektedir. Bununla birlikte ona göre iki tür hareket vardır: İlki astronomi alanındaki hareket, diğeri armonideki hareket yani kulağın duyduğu sesin hareketidir. Filozof, müziği ve sesi akort eden, ince ve kalın oktavları duymaya çalışan biri gibi duymaz; o, astronomide olduğu gibi duyduğu seslerde matematiksel düzeni ve ölçüyü duyar. Dolayısıyla Platon, hangi sayıların düzenli, hangilerinin düzensiz olduğu gibi problemlere yönelir. Bu anlamda Pythagorasçılarla benzer düşündüğünü dile getiren Platon için müzik (toplumsal yararlarının yanında) Güzel'in, bir bakıma evrensel düzenin, ölçünün ve uyumun kavranışı için önemli bir pedagojik etkinliktir. O itibarla Platon'un deyişleriyle müzik aletlerinde çalınan ezgi, diyalektiğin kendisidir. Bu nedenle müzik duyularla ve kulakla değil, akılla yapılmalıdır (Platon, 2019: 530d-531a).

Platon, metnin son kısmında konuyu şiirde yapılan taklit ediminin atılmasını salık verdiği düşüncelerine tekrar getirir.¹⁷ Homeros'a büyük derin bir sevgisi ve saygısı olmasına rağmen, gerçeği daha çok sevdiğini söyleyen Platon'a göre, Homeros gibi güzel eser veren çoğu sanatçının eserleri *mimetik* tekniğe dayandığı için değerinden şüphe duyulmalıdır. Bu düşüncesini şöyle temellendirir: Dünyadaki birçok nesneye sedir ya da masa gibi tümel adlar verilir. Bir sedir ustası (sanatçının aksine), ürününü yaparken, onu uydurmaya çalıştığı şey aslında İdea'dır. Bu ideal varlıklar, başka bir şeyin kopyası değildirler. Onlar asıl gerçek özler ve nesnelerdir (Platon, 2019: 595a-596d).

Platon'un sanatın (ve diğer tüm şeylerin) önemini, değerini ontolojik statüsünde aradığını söylemek yanlış olmayacaktır. Metnin önceki kısımlarında (7.kitap), hiyerarşik anlamda varlıkları sıralayan Platon, *mimetik* veya benzetmeye dayanan sanatın yerini bu sıralamada aramaktadır. Eğer birisi dünyaya bir ayna tutacak olursa, hiç güçlük çekmeden bu dünyada gördüğü şeylerin benzerinden oluşan bir dünya yapmış olacaktır. Ancak oluşturduğu dünya herhangi bir gerçekliğe sahip olacak mıdır? Platon'un hareket noktasını oluşturan bu örnek, onu sedir ustasından farklı olarak, bir ressamın çizdiği bir sedir resminin de benzer bir "gerçekliğe" sahip olacağı düşüncesine götürmektedir. Ressam bir sedir resmi yaptığında bunu hangi açıdan resmederse resmitsin, eseri duyulur sedirin bir kopyası ve taklidi olacaktır. Sedirin kendisi de sedir ideasının bir kopyası

¹⁷ Onuncu kitabın giriş cümlelerinden olan bu ifade, Türkçe ve çoğu İngilizce çeviride benzetmeye dayalı tüm şiirlerin ya da şiirden benzetmeye dayalı her şeyin dışlanması gerektiği biçiminde çevrilmiştir. Ancak Loeb serisinde "hepsi ya da her şey" gibi ifadeler yerine "çoğu" ifadesi kullanılmaktadır. Başka bir deyişle taklide dayanan *çoğu* şiirin atılması anlamı verilir. Bunu önemli kılan şey, bazı yorumcuların ilgili pasajdan hareketle düşüncelerini temellendiriyor olmalarıdır.

olduğu için ressam, kopyanın kopyasını yani üçüncü dereceden bir varlık yaratmış olacaktır. Platon'un varlık hiyerarşisinin tepesinde İdea yer alırken akılla kavranan geometrik nesneler, hemen onun bir alt basamağında yer almaktadır. Duyulur dünya da onun altında yer alırken, yansımalar, gölgeler ve dolayısıyla taklide dayanan sanatlar da hiyerarşinin en altında bulunmaktadır (Platon, 2019: 596e-597e).

Bu anlamda gerçek bir *poetik* etkinlikten söz edilecekse eğer, bu ancak Tanrı'nın edimi olacaktır. Dolayısıyla Platon için sedir ustası bir işçi, ressam ise *poetik* bir edim görüntüsü altında yalnızca benzetme eyleminin failidir. Çünkü ressam, her açıdan sediri çizebiliyorsa bu, özünü değil, nesnenin görünüşünü resmediyor demektir. Öte yandan, bir ressam, işini yapan bir marangozu resme alırsa ve bunu iyi şekilde yapmışsa uzaktan bakan bir çocuğu ya da bilgisiz bir kimseyi gerçekmiş gibi aldatabilir ve bundan iki sonuç çıkar. İlki, sanatçı, marangozluk hakkında hiçbir bilgisi olmadan biliyormuş hissi uyandırır; ikincisi, taklide dayanan bu eser, gerçek nesnenin gölgesinin gölgesi olacaktır. Dolayısıyla Homeros ve tragedya şairleri, bahsettikleri hekimlik, komutanlık, savaş, yönetim ve yasa hakkında onca söz söylemelerine karşın bunların hangisini gerçekten biliyordu? Platon'a göre sözü edilen sanatları gerçekten icra etmek, ondan söz etmekten veya benzetme yoluyla taklit edip onu biliyormuş gibi yapmaktan daha değerli bir tutumdur. Zira Homeros hangi savaşı kazanmış, hangi yasayla devleti refaha kavuşturmuş ya da hangi hastayı iyileştirmiştir? (Platon, 2019: 597e-600e) Bu bağlamda nasıl ki bir ressam, kunduracılık hakkında bilgi sahibi olmaksızın bir kundurayı resme dökabiliyor ve bilgisiz insanlara bu eser sahici geliyorsa, şair de söz ve cümlelerle benzer bir edim gerçekleştirmektedir. Eğer şiirden süslü cümleler çıkarılırsa ve yalın hale dönüşmüş şiir tekrar okunursa, Platon'a göre geriye önemli hiçbir şey kalmayacaktır. Zira sanatçı, yazdığı şeyleri gerçekten bilseydi, sanat o vakit daha değerli bir uğraş olurdu (Platon, 2019: 601a-c). Sanatın dönüştürücü gücünün ve estetik yönü aracılığıyla haz verme niteliğinin farkında olan Platon'un sanatı ve sanatçıyı bu tip bir perspektifle ele alması dikkate değer bir durumdur. Bu anlamda Platon için sanatçının pratik bir faydası veya değeri aslında yoktur. Dolayısıyla Platon'a şunu sormak gerekli görünmektedir: O halde, konuşmanın başlangıcında Homeros'a duyduğu sevgi ve saygının kaynağı veya sebebi nedir? Zira bu düşüncelere göre, sanatçıya veya onun eserlerine bu türden duygular beslemek yersiz görünmektedir. Collingwood'a göre sanatın temel unsurları olan *imgeler* ve *fantazmlar* hakikatin dolaylı "sembolleridir". Semboller, doğası gereği hakikatin

“örtülü” bir kavrayışı ya da düşünülmesinden ziyade “hissedilmesi” anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle, hakikat, “sebole yapışan duygusal bir atmosfer” şeklinde sunulur. Collingwood, Platon’un sanatın cazibesinden kurtulamayışının nedenini burada bulmaktadır. Buna göre Platon’un eğer sanatla bir mücadelesi varsa, bunun sebebi “sembolize ettiği şeye nüfuz etmek için bir sembolün duygusal çekiciliğini yeniden elde etme” mücadelesidir (Collingwood, 1925: 162-168).

Diyaloğa geri dönmek gerekirse, Platon’un bakış açısına göre üç tür sanat vardır: İlki, yapmaya, diğeri kullanmaya ve nihayet üçüncüsü benzetmeye dayalı sanattır. Bu bağlamda, nesnesini en iyi bilen kişi, onu kullanan kişidir. Dolayısıyla bir benzetme sanatçısı, çizdiği bir kavalın iyi mi, özüne uygun mu olduğunu bilmeden onu resmedecektir. Bu da “ciddi” insanlara yakışmayan bir “oyun” gibidir. Bu anlamda sanat, görünüşle yani bizde yanlış sanılar uyandırabilen şeylerle ilgilenir. Ona göre benzetme, “değersizle değersizle çiftleşmesi olduğu için neticede ancak değersiz bir şey” doğurmaktadır (Platon, 2019: 601d- 603b).

Bu bağlamda Platon için insanda akıl ile aşırılıklara meyilli ve akıldan yoksun iki yan vardır. Ölçülü bir insan, acı karşısında sükûnetle durur, ağlayıp sızlanmaz ve özellikle toplum içinde bunu yapmaktan utanır. Dirayetli kişi ise acı karşısında kontrolünü kaybetmeye yatkın tarafını akıl yoluyla dizginleyen kişidir. İşte şair, tam da bizim coşkulu, taşkın, akıldan yoksun yanımıza oynayarak, dirayetli veya ölçülü bir insan olmamızı zorlaştırır. İdealara uzaklığı bir yana, yalnızca bu sebep bile Platon’un devletinde şairlere yer olmaması için yeterli bir sebep olarak görünmektedir. Zira bu tür eserler, insanın sözü edilen yanını akla üstün hale getirebilmektedir. Örneğin Homeros, bir kahramanın acı karşısında ettiği feryatları, o acı durumunu çok canlı ve çarpıcı anlattığı için insanlarda yoğun etki bırakabilmektedir. Platon’a göre, acı gerçekten bir erkeğin başına geldiğinde sükûnetini korur ve ağlama işini kadına bırakır. Bu durumda nasıl olur da utanılacak bir davranış sergileyen kahramanı alkışlayabiliyoruz? Platon için şair bunu ister ve o, duygusal yanımıza oynayarak onları coşturmak niyetindedir. Komedi için de aynı durum söz konusudur: Kendimiz yapınca utanacağımız, gülünç duruma düşeceğimiz olayları beğenir ve alkışlarız. Bu, akıllı bir insanın yapabileceği bir şey değildir. Dolayısıyla sanat tutku, öfke, acı gibi yanlarımızı daha çok “sulayarak” bizleri mutsuz ve kötü insanlara dönüştürmektedir. Bu anlamda elbette Homeros, şairlerin

en büyüğüdür; ancak Platon'un devletinde (en azından elden geçirilmemiş haliyle) yer almayacaktır (Platon, 2019: 603c- 607a).

Platon, şiir ve felsefenin arasında bir düşmanlık olduğu ve bunun eskiye dayandığını, bir şairin sözlerinden alıntı yaparak¹⁸ kanıtlamaya çalışır. Ancak bu türden sanatın ideal devlette yer almamasının nedeni düşmanlık değil, değinilen sebeplerden ötürüdür. Yine de kendini haklı gösterebilirse, her türden şiire ideal devlette yer almasına izin verilecektir. Nitekim Platon, duygusuz ve kaba olmadığını, aksine şiirin (özellikle Homeros'un) ne denli etkileyici olduğunu itiraf eder. Lakin (niyet düzenli bir devlet kurmaksa) akıl yolunda gitmek, zahmetli ama zorunludur. Platon, şiiri ne kadar çok sevdiğini, onun ne denli büyüleyici olduğunu tekrar tekrar dile getirir. Dahası onu dinlemekten belki de asla vazgeçmeyecektir; ancak bu, kendini kaptrarak ya da tutkularına kulak kabartarak olmayacaktır. Çok sevilen bir sevgiliden ayrılmaya benzetir bunu: Acı bir savaş hali olsa dahi, doğrudan şaşmamak pahasına insan, sevdiğinden ayrılmalıdır. Sonsuz ve iyi bir gelecek için (zira ruh ölümsüzdür) bu zahmete değerdir (Platon, 2019: 607b-608b). Bu anlamda bir yanıyla kendi çağının çocuğu Platon, sanata dair sıraladığı onca düşüncelerine karşın 'en büyük ve en önemli' eseri olan *Devlet* metnini, 'ironik' şekilde bir mitos ile sonlandırır.

Her şeyden önce Platon, sanat eleştirisini metnin onuncu kitabında ayrıntılandırır ancak bu bölüm, hızlı bir geçiş niteliği taşıyor gibi görüldüğü için sonradan eklenen bir not izlenimi (Crombie öyle düşünmektedir) vermektedir. Ancak üçüncü kitapta şiirin olumsuz sonuçlarının adalet ve adaletsizliğin ne olduğu netleşene kadar, ortaya konamayacağı da belirtilmiştir. Nitekim kurulan ontolojik hiyerarşi de bu düşüncelere zemin oluşturmuştur. Bu anlamda onuncu kitap, Guthrie'ye göre ek bir nottan ötesi anlamına gelir (Guthrie, 2021a: 513-514). Bu anlamda Platon'un *adalet, İdea, ideal devlet, haz, erdem* gibi konuları işlediği *Devlet* diyalogunun son bölümünü tamamen sanata ayırması dikkat çekici bir durumdur.

Platon'un sanat ve *Güzel* üzerine düşünceleri beraberinde birçok tartışmayı ve problemi getirmiştir. Söz konusu problemlerin çözümüne dair tartışmalar aslında üç ana başlık ya

¹⁸ İsmi verilmeyen bir şairden alıntılanan dizeler şunlardır: “Efendisine havlayan bu kancık köpek, budalaca gevezelik etmede herkesten üstün kişi, Zeus’a kafa tutan bu bilgin kafalılar sürüsü, züğürtlüklerinden düşünceleri bölük pörçük eden bu düşünce adamları.” [A.g.e. 607c]

da soruya indirgenebilir. Bu bağlamda ilk soru, Platon gerçekten sanata kategorik bir hasımlık mı besliyordu? İkinci soru, Platon'un sanatçılara ve daha özel anlamda şairlere bakışı nasıldı? Son soru ise Platon *mimesis* derken tam anlamıyla ne türden bir taklidi kastediyordu? biçiminde formüle edilebilir. Sondan başlayalım: Grek dünyasında –ikē ekiyle biten diğer sözcükler gibi *mimētikē* (taklit sanatı) ve bu sanatla uğraşan kişiyi ifade eden *mimētikos* sözcükleri, bilindiği kadarıyla ilk olarak Platon tarafından *Devlet* metninde kullanılmıştır. Bu sözcükler, *mimesis* gibi genel bir kullanımdan farklı olarak teknik bir anlamı karşılar: Taklitçinin çok yönlülüğünü ve onun zanaatkâr karşısındaki konumunu ifade etmek için kullanılırlar (Belfiore, 1984: 126-128).

Öte yandan çağdaş sanat kuramlarından biri, sanat eserinin temel niteliğinin kendine referans olduğu ya da kendi dışında bir nesneye gönderimde bulunmadığı yönündedir. Bu türden bir yaklaşım, Platon için en hafif deyimle anlaşılmaz bulunurdu. Zira eser, her halükarda taklide dayanır ve “bir şey” hakkındadır. Yani kendi dışında bir gerçeklikle ilgilidir (Kaygı, 2003: 85-86). Bu bağlamda duyulur gerçeklik ve güzellik algısı, göreceli bir nitelikteyken, Güzel (kendinde) ise “tek biçimli” kalıcı ve rölatiflikten uzaktır. Dünyevi güzellikler ondan pay aldığı ölçüde güzel olsalar dahi, Güzel, nesnelerin maddi bir *arkhesi* değildir. Nitekim o, duyuların aksine akla (*nous*) seslenir. Sanatçı, duyulara hitap eden eserler üretse dahi, bu “taklit” süreci “fotoğrafik” bir kopya değildir. Söz gelimi müzik gibi bir sanat, bu türden mimetik bir edimden uzak görünmektedir. Ancak Platon için müzik de mimetiktir. O halde, denilebilir ki *mimesis*, Platon için “imgenin simgesel bir ifadesidir” (Copleston, 2013: 132-141).

Benzer bir düşünce çizgisinde görünen Stecker, Platon'un sanata bakışında Tolstoy ve Collingwood'un sanat teorilerine benzer olarak sanatçının “ifade etme” rolünde de bulunduğunu iddia eder. Buna göre sanatçı, yalnızca nesneyi birebir kopyalamamaktadır. O, aynı zamanda bir duyguyu, yorumu izleyene ya da dinleyene aktarır. Stecker, Platon'un bunu açık olarak belirtmese ve sanattan her bahsettiğinde *mimesis* kavramını kullanmış olsa dahi sanatın ifade etme gücünün farkında olduğu için sanata karşı tutumunun katılaşabildiğini düşünmektedir. Buna göre sanat eseri, Platon için taklitten öte örneğin hüznün, acının temsili bir ifadesi anlamına gelir (Stecker, 1992: 47-52).

Ancak soruya bu denli kolay yanıt vermek bir yandan güç görünmektedir. Çünkü Platon'un *Devlet*'in üçüncü ve onuncu bölümlerinde kullandığı *mimesis* kavramını iki

kitapta tutarsız kullandığını iddia eden yorumcular da olmuştur. Zira üçüncü kitapta bazı taklitçi şiirlerin yasaklanması söz konusu iken, onuncu kitap tüm taklitçi şiirlerin yasaklanmasından bahsetmektedir. Devamında yine de *enkomia* ve *hymnos* (ilahî) gibi şiirlere izin verilir. Bununla birlikte Platon'un *mimesis* gibi önemli bir kavramı tanımlamakta "başarısız" olduğunu düşünenler de vardır.¹⁹ Bu görüşe göre, üçüncü kitapta *mimesis*, "kişileştirme ve canlandırma" (impersonation); onuncu kitapta ise "taklit" (imitation) anlamında kullanılmıştır. Bununla birlikte radikal olarak nitelendirilebilecek bir diğer görüş ise Platon'un saldırdığı taklit konusunda tutarlı bir tanıma sahip olmadığını, yalnızca "bir dizi kötü argümanı bir araya getirdiğini" savunmaktadır (Belfiore, 1984: 121).

Öte yandan, sözü edilen eleştirilerin çözümünün üçüncü ve onuncu kitapların farklı zaman dilimlerinde kaleme alınmasında ya da Platon'un söylediği şeyi gerçekte kast etmediği fikrinde bulan girişimler de söz konusudur. Ayrıca iki kitabın amaçlarının farklı olduğunu ya da iyi kötü bir *mimesis* kavrayışının varlığını ve nihayet diğer diyaloglarındaki estetik görüşlerin *Devlet*'teki tutarsız görünen kısımları açıklayabileceğini düşünen Platon yorumcuları da vardır. Buna karşın Belfiore'a göre bazı açılardan şiir ve resim konusunda tutarlı fikirlerin olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Zira üçüncü kitapta taklit, kendini başkasına benzetmek (393c) temelinde ele alınarak şiir türleri bu üslupsal anlamdaki taklide göre birbirinden ayrılır. Onuncu kitap, bu tanıma bir gönderimle başlar ve zanaatkarların işlerini taklit eden şair ele alınır. Dolayısıyla aslında iki kitap, şiir ve resmi belirli bir perspektifle ele aldığı için tutarlı görünmektedir. Bununla birlikte açık bir tanım ve sınıflandırma beklemek, Platon'un *Devlet*'teki görüşlerinin temelinde etik, politik ve "psikolojik" kaygılarını ve amacını gözden kaçırmak anlamına gelebilir. Yine de onun taklit derken bir şeyin ya da bir kişinin ses veya şekil olarak taklit edilmesi gibi genel bir tanımı kastettiği açıktır (Belfiore, 1984: 122-123). Bu anlamda ister kişileştirme ister canlandırma isterse benzetme yoluyla olsun Platon, *mimesis* derken basit anlamda bir Tanrı'nın, insanın, hayvanın ya da bir fenomenin kendisiymiş gibi tasvir edilmesini kastetmektedir.

Bu bağlamda ikinci problem ortaya çıkmaktadır: Platon şairleri veya sanatçıları nereye

¹⁹ Değinen ve değinilecek olan iddiaların hangi yorumculara ait olduğu konusunda ayrıntılı bilgi için gönderme yapılan Belfiore'nin makalesine bakınız.

konumlandırır mıydı? Platon, söz konusu husumetin eskiye dayandığını düşünür ve *Devlet*'te filozoflara yönelik hiciv içeren birkaç şiir örneği verir. Bunun nedeni, filozofların Homeros gibi şairlerin eserlerinde Tanrıları betimleme tarzlarına duydukları hoşnutsuzluktur. Zira şairler, dini öğretilerden uzaklaşmamışken, filozoflar bazı insanların gözünde dine aykırı şeyler dile getiriyorlardı. Dolayısıyla filozoflar, şairin gözünde “efendisine havlayan huysuz köpek”, “bir ukalalar sürüsü”ydü. Bu bağlamda husumetin sebebi Platon için, “odium theologicum”, yani dinle ilgili anlaşmazlıktan doğan nefret idi (Adam, 2019: 18-21).

Öte yandan, sanatçılar İdea'ya değil, kopyasının taklidine dayandıkları halde; Platon'un erdemden söz edildiği için yurttaş eğitiminde yer verdiği şiirin nasıl olur da bir değeri olduğu problemiyle de karşılaşırız. Platon'a göre bu sanatlar, İyi'den söz edecek bilgiye sahip olmasalar dahi, kopyası olan iyiden ve erdemlerden söz etmek bu kusurunu örtmeye yeterlidir. Nitekim sanatçılar, filozoflar gibi değişmez hakikatlerin bilgisine sahip değildirler (Guthrie, 2021a: 488-489). Dolayısıyla şair eğer, nesnenin kullanımını bilen, iyi ve kötü yanları hakkında bilgi sahibi biri olursa; o vakit yazdığı şiir, hâlihazırda Antik Yunan'da kullanılan sanatsal mimetikten felsefi mimesise yükselebilir. Bu anlamda Guthrie'ye göre şair, nesnelerin özünü (olabildiğince) yansıtacağı için eserleri “doğru şiir” olarak adlandırılabilir. Bilgisiz taklitçiye Platon, *doksamimik* gibi kendi icadı olan bir ifade kullanır. Ancak bu tipolojinin aksine bilgi sahibi sanatçılar da vardır veya yetiştirilebilirler. Onların eserlerinin temelinde doksa yerine episteme vardır. Bir imalatçının ürettiği ürün, bir sanatçının resmine göre İdea'ya daha çok benzer çünkü o, hakiki bilgiye sahip olmasa da “doğru inanç” sahibidir. Bu inancın doğruluğu ise Sokratik bir şîara yani nesnenin kullanımına uygunluğu bilgisinden kaynaklanmaktadır. Başka bir ifadeyle nesnenin özü, onun kullanımı ya da ne işe yaradığıyla yakından ilgilidir (Guthrie, 2021a: 515-517). Yine de şiir öylesine güçlü bir araçtır ki Platon, onu şehirden tamamen ihraç etme konusunda güçlük çekmektedir. Dolayısıyla şiirin sadece teorik bir etkinlik ya da yalnızca haz amaçlı olmadığı, ayrıca pratik yararları olduğu da gösterilebilirse elbette şiire kapılar açık olacaktır (Guthrie, 2021a: 521).

Platon, daha önce değinildiği gibi, şairin eserinin temelinde bilgi değil, tanrısal ilham yattığını belirtir. Öte yandan hemen her diyalogunda Tanrı'nın mutlak İyi olduğunu savunan Platon, nasıl olur da onu kötü şiirlerin kaynağı olarak görür? Cavarnos, bu

geleneksel ilham fikrinin Platon'da ironik bir kullanıma sahip olduğunu ifade eder. Nitekim ilham konusunun açıldığı her metinde, bir eleştiri de onu takip eder. Bu minvalde Platon ilham derken ruhun akıldan yoksun, kaotik kısmını kast etmektedir. Buna karşın yüksek, ilahi bir ilham daha vardır ve o da, hakiki nesneleri yansıtmaya çalışan sanatçılara aittir ki onlar da bir bakıma filozoflardır (Cavarnos, 1953: 489-493).

Son olarak Platon sanata topyekûn bir düşmanlık mı besliyordu yoksa sadece belli bir tür sanatı mı kınıyordu problemi ortaya çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle, geleneksel görüşe uygun olarak Platon'un sanatı veya güzel sanatları "kınadığını" ifade etmek, acaba ne derece gerçeği 'iskalama' riskini taşımaktadır? Geleneksel görüş, sanatın tikelle ilgili ve ahlakdışı olduğu, ayrıca taklide dayandığı gibi gerekçelerle Platon tarafından dışlandığını ifade etmektedir. Cavarnos, bunun aksine Platon'un "gerçek" ve "sözde" ya da "sahte" sanat biçiminde iki kavrayışa sahip olduğunu, genelde ikincisini eleştirdiğini düşünmektedir. Ona göre, sözde sanat taklide dayandığı için değil, (zira gerçek sanat da taklidi kullanır) bayağı, uygunsuz nesneleri taklit ettiği için kınanmaktadır. Dahası, sözde sanatın tikellerle ancak gerçek sanatın ise tümellerle ilgilendiğini ve yine ilkinin ahlaka aykırı bir tarafı olduğu için hor görüldüğünü düşünmektedir. Nitekim Platon için ahlaki olan, estetik olanın bir türüdür. Cavarnos'a göre geleneksel yanlış yorumların sahipleri şunlardır: Max Schasler, *Aesthetik* adlı metninde "Platon'da güzel sanatlar, güzelin alanının tamamen dışında kalır." demektedir. Bernard Bosquet, *History of Aesthetic*'te Platon'un sanatı "sıradan gerçekliğin taklidi" ve "ahlaksız" olarak gördüğünü ifade eder. B. Croce ise *History of Aesthetic* adlı metninde Platon için şunları aktarmaktadır: "Gerçeklikten yoksun görünür sanat, onun ahlaki bilincine ters düştüğü ve akıl onu sürgüne ve benzerlerinin yanına göndermeye zorladığından, vicdanına ve aklına kararlılıkla itaat etti." İlavenen Percy Gardner, *Principles of Greek Art* adlı eserinde sanat taklide dayandığı için, Platon'un küçümseme "hatasına" düştüğünü ve Platon'la birlikte "ahlakçı" (moralist) ve sanatçı arasında ebediyete kadar sürebilecek bir kan davasının başladığını zikretmektedir. Yine E. E. Carr, *Theory of Beauty* adlı kitabında Platon'un "sanatı sıradan nesnelerin basit bir kopyası olarak ele almak gibi neredeyse inanılmaz bir hata" yaptığını belirtir. Tüm bu yorumlarla birlikte son olarak George D. Birkhaff, *Aesthetic Measure* adlı eserinde taklit niteliği nedeniyle sanata aşağı bir konum atfeden Platon'un şairleri ideal devletinden dışladığı yönünde bir bakış açısına sahip olduğunu ileri sürer (Cavarnos, 1953: 487-488).

Cavarnos’a göre Platon *Gorgias*, *Phaidros* ve *Devlet* gibi diyaloglarında gerçek sanattan (true art) net bir şekilde ayırdığı sahte sanatı (sham art) eleştirir. Nitekim gerçek sanat “rasyonel”, sahte sanat ise “irrasyonel” olması nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. Zira ilki, yaptıklarının temeline akla dayanan gerekçeler koyabilirken ve nesnelerini net bir şekilde kavramasını sağlayan bilgiye dayanırken, sahte sanat ise deneyimi, ezberi, rutini ve kişisel beceriyi dayanak yaparak ruhun irrasyonel kısmına hitap etmektedir. Dahası, gerçek sanatçı eserini berrak bir bilinçle yaparken, ötekisi uyuklu ve hayalperesttir. İlkinin hakikati düşünmesinin aksine diğeri görünüşe dalma gibi niteliklere sahiptir. Yine gerçek sanat, güzelliği ölümsüzleştirmeye, arttırmaya çalışırken diğeri amacını zevk uyandırmak, halk kitlelerinin beğenisine hitap etmek ve gerçek güzelliği göz ardı etmektir. Son olarak ilki Güzelliği konu edindiğinden eğitime, bireylere yüksek ve “rasyonel” hazı kazandırdığından dolayı hizmet ederken diğeri temel motivasyonu haz üretmek olduğu için iyi-kötüyü, çirkin-güzeli düşünmeden sıradan halkın dalkavukluğunu yapar (Cavarnos, 1953: 488).²⁰

Nitekim Steven’a göre Platon genelde isim vermeden *illüzyonist* resim olarak gönderme yaptığı sanatçıların işlerini (perspektif ve gölgelendirme) kandıran, hayal üreten ve yanıltan argümanlara örnek olması adına zikreder. Platon için bu argümanlar, (genelde sofistlik) tıpkı söz edilen resimler gibi uzaktan bakınca bir anlam ifade ederler ancak yakından bakınca kompleks renk kullanımı nedeniyle anlamsız görünürler. Platon için sadelik, keskin olmayan renk geçişleri resim sanatıyla daha uyumludur. O, çağdaşı olduğu sanat biçimini eleştirir ancak Polygnaton tarzı sade resimleri benimser. Ayrıca geometrik ve aritmetik biçimi, yöntemi kullanan Sicilya Okulu’nun ismini zikretmese de *doğru sanattan* söz ederken muhtemelen zihninde bu örnekler vardı (Steven, 1933: 150-155).

Collingwood’a göre Platon’u “sanat düşmanı” olarak addedenler, *Devlet*’in onuncu kitabındaki ilgili kısımlarından hareketle, Platon’un sanatı eksik ve yanlış anladığı

²⁰ Aslında Platon’un düşünsel değişimi metinler üzerinden takip edildiğinde, Cavarnos, çok da haksız görünmemektedir. Bununla birlikte Platon’un zihninde gerçek ve sahte sanat şeklinde iki net ayrımın olduğunu iddia etmek nispeten şüphe uyandıran bir düşüncedir. Çünkü Platon’un yaptığı şey, sanatı gerçek ve sahte olarak ayırmak değil, geleneksel sanat anlayışından ve sanatın dayanılmaz, reddedilemez çekiciliğinden tamamiyle vazgeçmeyip onu deyim yerindeyse felsefileştirmek ya da felsefeyi estetize etmek pahasına ona eğitsel, politik ve kısmen estetik kaygıyla alan açmak gibi görünüyor. Kaldı ki sanatçı ve filozof arasında çizilecek bir ayrım, Platon için ne derece elzemdi bilinmez ama filozoflaşan bir sanatçının ne kadar özgün, yaratıcı olacağı da spekülatif yanıtların dışında kesin bir yanıt olmayan bir başka problem olarak ortada durmaktadır.

düşüncesi temelinde sanata saldırdığını ileri sürmektedirler. O, Platon'un sanat teorisini bir "yanlış anlama" olarak nitelendirmeden önce doğru bir analizin yapılması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre Platon, gerçeklik derecelerini belirtirken algı dünyasının ideaların kopyası olduğunu söylediğinde, kopyadan ideal olanın somut hali biçiminde bir anlam kast edilirse bu, Platon'u yanlış anlamak demek olur. Nitekim idealin somutlaşması, paradoksal bir anlam taşır: Algı nesnesi içinde hata, kusur gibi niteliklere rağmen ideal olana yaklaşmayı amaçlar. Zira bu iki alan farklı (az ya da çok) gerçeklik alanlarına sahiptir, dolayısıyla zanaatkâr ideali kopyalamaz; ona yaklaşık, benzer başka bir nesne yaratır. Bu nesnenin kavranmasının temelinde ise *doksa* vardır. Bu çerçevede sanat eseri de algılanan görünüş dünyasının birebir kopyası değil, hatta bazen daha iyisi olabilen farklı bir ontolojik düzeydeki nesnedir. Sanatın temelinde ise (*doksa* değil) hayal gücü vasıtasıyla "imge" ya da "fantazmlar" bulunur. Nitekim sanat, bilgiye dayanmaz çünkü doğruluğu bakımından övülmez; o, fikre ve kanaate de dayanmaz çünkü faydası için övülmez (Collingwood, 1925: 154-161). Öte yandan Platon'un sanata karşı olumsuz tutumunun arkasında dönemin sanatının bir çöküşte olduğu fikri neden olarak ileri sürülebilir mi? Collingwood, bunu ancak sanat tarihinden habersiz birinin görüşü olarak niteler. Ona göre Platon'un en büyük "beceriksizliği" dönemin sanat anlayışıyla estetik gerekçelerle kavga etmek isterken, bir bütün olarak sanatla metafizik gerekçelerle kavga etmesidir. Zira o, kendi içinde sanat ile felsefe gerilimini yaşamaktadır ve bu gerilim, diyaloglarda hissedilmektedir. Zafer elbette "felsefe krallığına" ait olmuştur. Sanatın kınanması, ideal devletten kovulması mevzu bahis olduğunda, ona göre, eğer sanatın insan yaşamı için gerekli ve sürekli bir unsur olduğunu söylemek övgü ise hiç kimse Platon kadar sanatı övmemiştir. Diğer yandan, sanatın tek ve en yüksek unsur olmadığını söylemek onu yermek ise, hiç kimse Platon kadar sanatı yermemiştir. Bu bağlamda Platon için estetik bilinç, yüksek felsefi düşüncenin kurulmasında vazgeçilmez bir unsurdur denilebilir (Collingwood, 1925: 169-170).

Hall, Platon'un sanata düşman bir tavrı olduğunu düşünen çağdaş yazarların başında gelen Havelock'tan şu alıntıyı aktarır: "Platon için gerçeklik, rasyonel, bilimsel ve mantıksaldır; aksi halde hiçbir şeydir. Şiirsel araç, şeylerin gerçek doğasını ifşa etmekten çok uzaktır... [sanat] Gerçekliği gizleyen ve çarpıtan bir tür kırılma perdesi oluşturur ve aynı zamanda dikkatimizi dağıtır ve en sığ duygularımıza hitap ederek bizimle oyunlar oynar." Bunun yanında Platon'un bir sanat teorisi ürettiğini düşünenler de vardır. Bu düşüncelerini Platon'un iyi ve kötü olarak iki tür taklit olduğu savunusuna dayandırır. Örneğin Grube,

Platon'un genel anlamda taklidi değil, özel anlamda bir taklit türünü kınadığını ifade eder. Buna göre Platon için, nasıl ki Gorgias ve Lysias'ın kullandığı retorik tarzından başka bir retoriğin mümkün olduğunu düşünüyorsa, şüphesiz başka bir resim ve şiir türü de mümkündür. O halde gerçek veya iyi bir taklit ne anlamda mümkündür? Grube ve diğerlerine göre bu, *episteme* ve *doksa* arasındaki ilişkiye paralel olarak *epistemeye* sahip biri gerçek taklidi yaratabilir. Hall'a göre söz konusu yargı, sanatçının filozof olması anlamına gelir ki, bu da teoride mümkün olsa dahi pratikte pek mümkün görünmemektedir. Zira filozofun Platon için bir sanatçı olarak işlev görmesi, pek olası değildir. Yine de doğru bir eğitim ve bakış açısı almış sanatçılar yetiştirmek mümkün değil midir? Hall'a göre bu anlamda Platon'un normatif bir sanat teorisine sahip olduğu savunulabilir. Çünkü o çoğu metninde doğru bir eğitim ve toplumsal yapı ile (her biri filozof olmasa dahi) *episteme* dostu, sağlıklı bir algıya sahip bireylerin yetiştirilebileceğini söylediğini ifade eder (Hall, 1990: 5-6).

Hall düşüncelerini şöyle temellendirir: Platon için belli bir *tekhne* sonucu ortaya çıkan eserin faydasının yanında ontolojik ve etik değeri de vardır. Nitekim doğru bir düzenle oluşturulmuş bir eser, gerçek varlığına ve dolayısıyla *aretesine* (erdem) kavuşmuş demektir. Bu durum Platon için, erdemli olan insandan cansız nesnelere kadar uzanmaktadır. Başka bir ifadeyle örneğin adil bir ruha sahip insan ya da işlevini yerine getiren bir nesne, *areteye* ve gerçek varlığa sahip olur. Dolayısıyla *arete*'sine sahip her şey Platon için iyi ve güzel şeylerdir denilebilir (Hall, 1990: 7-8). Bu anlamda Platon, belli bir tür şiiri kınadığı vakit şairin doğurduğu ahlaki sonuçlar veya özsel ahlaki biçim ikincil sebeplerdir. Onun asıl kınadığı şey *aretelerini* bulamamış şiiirdir. Başka bir ifadeyle eğer güzel olan şey biçimsiz, sınırsız maddeye düzenli, ölçülü, ahenkli, orantılı ve uygun biçimi vererek sınırlanması (*Philebos*) anlamına geliyorsa *aretesine* ulaşmamış bir şiir henüz sonuçları ortaya çıkmadan ahlaki anlamda kusurludur. Dolayısıyla Platon için *episteme* ile yaratılmamış (sözde) bir sanat eseri, zararlı etkileri olduğu için değil, zaten sanat eseri olamamış kötü, zayıf olduğu için istenmeyen ahlaki yapıya ve sonuçlara sahiptir. Bu anlamda Platon için "kötü bir sanat eseri" imkânsızdır yahut çelişiktir. Sanat eseri, zaten güzeldir; (her ne kadar yüzeysel bir güzellikle veya süsle dolu olsa bile) güzel değilse sanat eseri bile olamamıştır. Dolayısıyla bu sözde sanat eserleri, dinleyene veya izleyene noksanlık, kusurluluk ve safsatalarla dolu olma gibi niteliklerinden dolayı zarar verir. Bu zarar, hem akısal hem de ahlaki yöndedir. Hall, tüm bu düşüncelerin ışığında Platon'un

sanata değil, kendi döneminin sanatına karşı çıktığını ve sözü edilen ölçütlerle Platon için gerçek bir sanat eseri yaratmanın mümkün olduğu sonucuna varır (Hall, 1990: 9).

Tate de benzer görüştedir: Ona göre Platon, *mimesisi* iyi ve kötü olmakzere iki anlamda kullanır. Bunun açık kanıtı olarak onuncu kitabın girişinde Sokrates’in taklitçi olan şiirin *oğunu* dışlama kararını ifade ettiği pasajı gösterir. Zira bu, geri kalanın dışlanmayacağı ya da ideal bir durumda ortaya çıkarılabileceği anlamına gelir. İyi anlamda taklitçi şiir ideal dünyayı, “ilahi paradigmayı” kullanarak taklit edendir. Dolayısıyla o, hakikatten yalnızca bir kez uzaktır. Yaptığı eser, hem ideali hem de nesneyi kopya ya da temsil eder. Kötü sanat ise yalnızca görünüşü taklit eder. Nitekim Ksenophon Sokrates’in bir ressamla tartışmasını kaleme aldığı kısımlarda Sokrates’in bir heykeltıraşın ya da bir ressamın insanın yalnızca görünüşünü değil, aynı zamanda ruhunu yansıtmalı dediğini aktarır. Bu da Tate için *mimesisin* genelde *görünüşü taklit etme* anlamından yeni bir yöne evrildiğinin göstergesidir. *Mimesisin* bu türden anlamı, kendini iyi sanat olarak Platon’da göstermiştir. Dahası tümellerle olan bağı temelinde Aristoteles’te de görülebilir (Tate, 1932: 161-164).

Gould ise oldukça çarpıcı makalesinin girişinde Platon’un sanatzzerine düşüncelerini vardırđıęı noktayı “absürt” olarak niteler. Homeros gibi Attika’nın en önemli sanatçı figürünün yasaklanmasını istemesini bu durumu örnek gösterir ve Aristoteles’in sanata dair düşüncelerini daha makul bulur. Çoğu fikrin yanlış sonuçlara hatta “aptalca” (foolish) nerilere vardığını ifade eden Gould, Platon’un neden hala dünyada en çok okunan filozof olduğunu dolaylı olarak sorar ve şu yanıtı verir: “Eğer ona hayranlık duyuyorsak bunun tek nedeni, onun yanılıyor olması gerektiğini kendimize kanıtlama sürecinden geçtikten sonra asla eskisi gibi olamayışımızdır” (Gould, 1964: 70). Platon’un vardığı sonuçlar günümüz okuyucularınca “dehşet verici” olarak algılanır. Çünkü yaratıcı, zgr ve güzel eserler bırakabilecek bir sanatçının neden akılcı bir düzen uğruna sansrlendiğini anlamakta güçlük çekeriz. Bu kafa karışıklığı arasında bazı akademisyenlerin ilk refleksif tepkileri, Platon’un dediği şeyleri aslında demek istemediği yönünde olmuştur. O halde Platon, neden bu tür düşünceleri kaleme almıştır? Sözü edilen düşünceyi paylaşan düşünürler, Platon’un ironi ve abartıyı kullanarak Aristoteles’in yaptığı gibi bir savunmayı teşvik etme umuduyla bilinçli olarak kaleme aldığını ileri sürmektedir. Onlara göre bu “challenge”ın, *Devlet*’in onuncu kitabında (607c-e) Sokrates’in yanıldığını gösterecek kişilere bir meydan okumaya davet ettiği açıkça görülebilir. Zira Aristoteles’in şiir savunusunu makul bulmak, tam da

Platon'un aslında isteyeceği bir şeydir. Nitekim *Retorik* metninin ilk kitabında ya da *Eudemos'a Etik* metninde, Aşk'ın çekiciliğinin benzerlerden mi yoksa benzemezlerden mi kaynaklandığı problemi üzerine Phaidros'un çağrısına verdiği yanıt ve nihayet Aristoteles'in sanata dair fikirlerini inşa etmekte kullandığı *taklit, haz, fayda, acıma-korku* ve hatta belki de *katharsis* gibi kavramların kaynağının Platon'da olması gibi gerekçeler sözü edilen düşünceyi desteklemek adına öne sürülmüştür. Bu durumda Aristoteles aslında bir "çürütme" girişiminden çok, Platon'un gerçek görüşlerinin bir ifadesi olarak okunamaz mı? (Gould, 1964: 71-73)

Bununla birlikte Gould'a göre Platon'un topyekûn sanata değil, bir tür sanata saldırdığı düşüncesi de savunulagelmıştır. Söz konusu düşünceyi ilkin Platon'un aslında döneminin sanatını eleştirdiği tezine dayanan bir görüş vardır. Ancak artık "gözden düşen" bu tez, dönemin yüksek sanat denilebilecek eserlerini ve sanatsal atmosferini göz ardı ediyor görünmektedir. Söz konusu düşünceyi Platon'un ideal devletinde hâlâ Homeros'a yer ayırdığını, zira onun belli bir içeriğe sahip şiirleri dışladığını ima eden pasajları göstererek farklı bir temelde savunan başka bir kesim de vardır. Bunlara göre bunun en açık örneği, geleceğin filozof kralı olacak çocuklara masal, şiir ve müzik gibi eğitim türlerini elzem gördüğü pasajlardır (Devlet, 402a gibi). Dahası Platon, birçok yerde Güzel'in önemini vurgulamış ve doğru-yanlış sanat farkını dile getirmiştir. Yine onlara göre Platon'un fikirlerini bu denli karışıklık üzerine kurmasının nedeni sanatı hor görmek değil, ona dair "yüksek umutlar" beslemesinden kaynaklanmaktadır. Homeros gibi güçlü figürlere saldırmasının altında tam da sanata karşı güçlü bir duyarlılığa sahip olması yatmaktadır. Ancak Gould'a göre bu düşünce, Platon'un fikirlerinin "rahatsız edici" yönlerini aşmanın ve onun hakkında "düşünmeyi bırakmanın" "popüler" bir yolu olan "biyografik yaklaşıma" dönüşebilme riski taşımaktadır. Nitekim bu da Platon'un kendi içinde sanat-felsefe gerilimini sürekli yaşayan "nevrotik" bir karaktere dönüştüren, dahası derinlikten yoksun bir okuma biçimidir. Tüm bu tezlerde nispeten haklılık payı olduğunu düşünen ve makalesinin başında, bilinçli bir şekilde anakronik okumaya dikkat çekmek için 'sert' bir üslup kullanan Gould, Platon'un gerçekten sanata bu denli saldırmaktan ilerleyen yaşlarında "pişman" olduğunu ve sanata (özellikle şiire) daha fazla alan açmak istediğini düşünmektedir (Gould, 1964: 73-75).

2.3. Platon'un Geç Dönem Diyaloglarında Sanat ve Güzel

Platon'un son dönemlerine doğru kaleme aldığı eserlerinde (özellikle *Parmenides*'ten sonra) gündelik ve pratik yaşama yer açmaya çalışması dikkat çekici ölçüdedir. Nitekim eserlerinde hem edebi bir karakter olarak Sokrates'in rolü yok denecek kadar azalmış, hem de İdea öğretisinden söz ettiği kısımlar önceki metinlerine kıyasla oldukça küçük bir yer tutmuştur. Öyle ki, Platon'un İdea öğretisinden oldukça uzaklaştığı fikri yorumcularca dillendirilmiştir. Öte yandan duyulur dünyaya nispeten önem atfetme tavrı, sanat alanında da yansımaları bulmuş ve sanat Platon için nispeten önem kazanmaya başlamıştır.

2.3.1. *Kratylos, Devlet Adamı ve Philebos*

Kratylos diyalogu temelde dilin ve sözcüklerin ortaya çıkışıyla ilgili bir metindir. Bu anlamda *kalon*, *tekhne* gibi sözcüklerin kökenleri hakkında Platon tarafından dile getirilen düşüncelerin etimoloji bilimi açısından doğruluğu bir yana, Platon'un sanata ve sanatçıya bakışının anlaşılması kaygısıyla ele alınmaya değer görünmektedir. Buna göre, Sokrates adların, verilen nesnenin özünü açığa çıkarmaları bakımından “doğal” mı yoksa insanlar arasındaki bir anlaşmaya bağlı olarak “yasa” veya “görenek” temelli mi olduğu yönündeki tartışmada, adların üzerine bir etimolojik köken araştırması girişimi yaparken, sanat/zanaat, güzel, çirkin gibi sözcüklerin de kökenlerine dair düşüncelerini dile getirir. İlk olarak *tekhne* sözcüğünün kökenine dair şunları söyler: Eğer, sözcüğe zaman içinde eklenen ve çıkarılan harfler yeniden eklenir ve çıkarılırsa, “ekhone” sözcüğüne ulaşılacağını, bunun da “nous’a sahip olmaya” (heksis nou) işaret ettiğini ifade eder. Hermogenes, bu etimolojik yorumun biraz “zorlama” olduğunu söyleyerek ona itiraz eder. Ancak Sokrates, sözcüklerin bu denli zamanla değişiminin oldukça normal olduğunu başka örneklerle kanıtlamaya çalışır (Platon, 2016: 414c-d).

Kötülük (kakon) sözcüğünün ise başka bir dilden Yunancaya geçtiğini düşünen Sokrates, *çirkinliğin* (aiskhron) ve *güzelin* (kalon) kökenlerini inceler. Sokrates, ad koyucu dediği ve şeylerin özüne uygun ad veren “yasa koyucunun” Herakleitos gibi değişime inandığı için adları bu düşünceye uygun koyduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda çirkin sözcüğünün “daima akışın önünü tıkayan” (aei iskhei ton poun-aeiskhorou) anlamından türediğini ifade eder. “Kalon” ise bir şeyi adla “çağırmanın” (to kaloun) bir

tür düşünme yetisi (dianoia) olduğunu dile getirdikten sonra, nous ile icra edilen her edim “övgüye layık” olduğu için güzeldir der. Dolayısıyla kalon, nous’un temelinde yapılan çağırma edimi sonucunda ortaya çıkar (Platon, 2016: 416a-d).

Sokrates’e göre *doksa* ise ya “ruhun olguların peşinde olduğu” (dioksis) düşüncesinden ya da yay (tokson) hareketinden doğmuştur. Sokrates, eğer adlar, genelde başka adlarla birleşip türüyorlarsa, ilk adlar nasıl veya hangi yöntemle oluşturulmuşlardır problemini tartışırken, Platon’un sanat ve taklit arasındaki ilişkiye dair düşünceleri dolaylı olarak okunabilmektedir: Bir müzisyen ya da ressam gibi ad koyucu da, ilk adları verirken taklit yöntemini kullanır. Ancak bu müzik ve resmin taklidi gibi değildir; zira müzik, doğadaki seslerin taklidine, resim ise onların çizimine dayanmaktadır. Bir şeye isim vermek ise onun birebir taklidinden öte bir şeydir; aksi halde hayvan isimleri onların çıkardığı seslere benzeyen sözcüklerden oluşurlardı. Yine de ad koyucu, bir ressam veya müzisyen gibi taklidini, onlar nasıl ki uygun nota ve rengi seçiyorlarsa, uygun harf ve heceleri seçerek yapmaktadır. Bu anlamda o, becerikli bir sanatçı/zanaatkâr olmalıdır (Platon, 2016: 420b-425b).

Devlet Adamı metninde Platon, devlet adamı olmanın bir *tekhne* olduğunu ve diğer tüm sanatlar gibi bilgi gerektirdiğini düşünür. Bu bilgi açıktır ki, biçimlerin bilgisine dayanmaktadır. Platon’a göre sanat, icra edilen sanatın bir tür tasarımsal bilgisine dayanır ancak ortaya çıkarılan ürün birer model olan dünyevi şeylerin kopyalarıdır. Dolayısıyla hakikatle ilgisi yoktur. Aksine ontolojik statüsü hiyerarşinin alt kısımlarındadır. Öte yandan devlet adamlığına yetkinlik de buna benzer bir sanatsal kabiliyet ve metot gerektirir. Ancak bu yetkinlik, idealara dayanmaktadır. Burada Platon daha çok günümüzde zanaat olarak adlandırılan uğraşları kast ediyor gibi görünmektedir. Bu anlamda şiir ve resim gibi “güzel sanatlar”ın icrası sürecinde sanatçıya bir bilginin eşlik ettiği şüphelidir. Zira defalarca bunların “Tanrısal ilham”la şekillendiğini ifade etmektedir. Ancak tutumu problematik kılan şey, temelinde ideaların bilgisi olsa dahi devlet adamıyla birlikte şekillenen tüm yasa ve siyaset pratiklerinin taklit sanatına dayalı olmasıdır. Nitekim Platon için değinildiği gibi filozof-kral, adeta bir sanatçıdır. Zira sanatçı, aslına bakıp taklidini olabildiğince aslına uygun temsil etme yetkinliğine sahip kişidir. Elbette devlet adamı ideanın bilgisine sahip olduğu ölçüde bilim yapmaktadır; ancak Platon incelikli bir tutumla toplum mühendisliğinden ayırarak beceri yetkinliği de atfeder ve onu sanatçı kimliğine

yakınlaştırır. Bir başka ilginç husus bu metinde Platon'un sanatları teorik ve pratik olarak ikiye ayırdıktan sonra mimarlığı, matematik gibi, teorik alana yerleştirmesidir. Zira Platon'a göre mimar işçi değildir ve kendisi teorik bilgiye sahiptir (Platon, 1960: 258e-260b).

Philebos diyalogunda ise Sokrates, iyi bir yaşamın ne olduğu konusunu incelerken *Philebos*'un bunun hazzı dayanması gerektiği fikrinin karşısına bilgece bir yaşamın iyi olduğu fikrini ortaya koyar. Rakibinin düşüncesini çürütmek için evrenin sonsuz ve sonlu (sınırlı ve sınırsız) şeylerden oluştuğu tezinden hareket eder. Örneğin, daha soğuk veya daha sıcak şeylerin sonsuz ancak eşitlik gibi şeylerin ise sonlu olduğunu düşünür. Bununla birlikte üçüncü bir türün daha olduğunu, bunun da, ilk ikisinin karışımından oluştuğunu ifade eder. Ona göre İyi ve Güzel, işte tam da burada aranmalıdır çünkü karışım, iki uçtaki aşırılıkları yumuşatır ve ortaya çıkan ılımlı, ölçülü durum, iyi olandır (Platon, 2013: 26b). Öte yandan hazları türlerine ayırmaya girişen Sokrates, bazı hazların temelinde yanlış kanılar olduğu için, gerçek sanılıp aslında gerçek olmadığını ifade eder. Hatta bazı durumlarda haz durumuna acı eşlik eder. Örneğin tragedya izlerken hem haz alır hem de ağlarız. Ona göre bunlar gerçek hazlar değildir. O halde Platon hangi hazzı gerçek haz demektedir? Ona göre her şeyden önce gerçek haz, verdiği hazzın şiddeti, büyüklüğü veya ona duyulan ihtiyaçla ölçülemez. Çünkü hazzı en çok ihtiyaç duyanlar şüphesiz hasta olan kimselerdir. Yani hastayken susamış birinin su içince aldığı haz, susamışlığını gideren sağlıklı birinin aldığı hazzdan daha yüksektir. Bu anlamda ona göre gerçek hazlar, gerçek güzellikleri deneyimleyince ortaya çıkar ve yokluklarında ihtiyaç ya da acı uyandırmazken, var olduklarında ise salt kendilerinden ötürü haz verirler. Platon'un Pythagorasçı düşünceleri tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Zira gerçekten haz veren ve güzel olan şeyler, güzel bir beden veya resim değildir; onlar pergel, cetvel veya gönye ile çizilmiş düz bir çizgi, daire gibi geometrik şekillerdir (Platon, 2013: 51b-d).²¹ Dolayısıyla Platon için güzellik, artık matematiksel veya geometrik ölçü ve uyuma dayanmaktadır. Bu düşüncelerinin ışığında üretime ya da yaratıma dayalı *tekhne*lerin değeri bilimle olan yakınlığıyla ölçülecektir. Örneğin müzik, içinde gelenek ve doğaçlamayı barındırdığı için daha aşağı derecedeyken; mimarlık ise ölçüyü cetvel, pergel gibi gereçlerle sağladığı için daha ciddi bir edimdir (Platon, 2013: 56b). Bu bağlamda Platon sadece haz ile dolu bir

²¹ Bu durumda Platon, yirminci yüzyılda yaşamış olsaydı Kandinsky'yi oldukça severdi, demek yanlış olmayacaktır.

yaşamın ya da hazdan yoksun bir bilgeliğin iyiliğe veya iyi bir yaşama götürmeyeceği sonucuna varır. İyilik bunların (haz ve *epistemenin*) en saf ve gerçek (*katharai – aletheis*) olanlarının (sağlık, ölçü, matematik bilimi vb.) karışımı demektir. Bu anlamda İyi, en üsttedir ve parçaları ise “güzellik, ölçü ve gerçekliktir”. Dolayısıyla güzel olan ölçüyü, matematiği temel aldıkça güzelleşir ve gerçekliğe yaklaşır. Yine güzelleştikçe de İyi’ye yaklaşır (Platon, 2013: 64e-65d).

2.3.2. Yasalar

Yasalar metni söz konusu olduğunda, metin, bütünlüğünde devletin yasalarının nasıl olması gerektiği ve bu yasalar çerçevesinde vatandaşların kamusal ve özel yaşamlarını ayrıntılı bir biçimde düzenleyen politik ve felsefi düşünceleri içermektedir. Eğitim konusunu oldukça önemseyen Platon, eğitimin içeriğini oluşturacak birçok ögenin yanı sıra dans ve koro eğitimini de bu eğitim müfredatına dâhil eder. Günümüzde güzel sanatlar olarak adlandırılan bu tür edimlerin çocuklarda güzel ve çirkin, uyum, ahenk ve düzensizlik arasındaki farkı anlayabilecekleri bir karakter gelişimine yardımcı olacağını düşünür. Öte yandan bu, her türden müzik ve dans eğitimini içine alan bir eğitim sistemi anlamına gelmemektedir. Yunanlılara göre, müziği değerli kılan şey, ruha verdiği haz ile ölçülürken; Platon’a göre müziği oluşturan ritim ve ezgiyi güzel ve değerli kılan şey ise onun ruh ve beden erdemlerine hizmet ettiği ölçüdedir. Platon için kabul edilemez bir durum olmasına rağmen insanlar, ruhlarına haz verdiği için farklı tür, tarz ve formdaki müzikleri severler. Ona göre, insan ruhuna haz veren bir eserin, kişinin karakter ve alışkanlıklarıyla yakından ilgisi vardır. Fakat Platon için bir müzik eserinin güzelliği, bireysel yaşam deneyimlerine ve yargılarına dayanmamalıdır çünkü “yaradılıştan kötü” birinin tercihi, yine karakteri yönünde olacaktır (Platon, 2012: 654b-656a).

O halde, kötü karakterde bir sanatçının eser üretmesine engel olan şey ne olacaktır? Platon için bu rolü üstlenecek şey, yasanın kendisidir. Yasa, devletin belirlediği ölçütlerin dışına çıkmayı düşünen bir sanatçıyı hem ikna hem de zorlama aracıdır. Dolayısıyla Platon’un dünyasında sanatçı sorumluluk sahibi biri, sanat ise yeniliğe kapalı, belirli standartlara

dayalı bir edim haline gelir (Platon, 2012: 660a).²² Başka şekilde ifade etmek gerekirse, Platon'a göre sanat eseri, özellikle müzik yapıtı, insanın karakterini belirleme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Bu yüzden eğitimdeki yeri, çocuklar söz konusu olduğu için önemlidir. Dolayısıyla bunun çerçevesinin yasalarca belirlenmesi gereklidir. Bu görüşünü desteklemek adına “kadim Mısır”dan örnek veren Platon, onların binlerce yıl önce ve şu anda yapılan eserleri arasında fark olmadığını, çünkü yasalarla belirli bir standart belirlendiğini ifade eder. Dahası söz konusu bu standartların tapınaklara asıldığı ve sanatçıların bunun dışında bir yenilik getirmesinin yasak olduğunu da ekler. Ancak yasalar bir kıtas olsa da, güzel bir sanat eseri yaratımında onu deneyimleyen öznenin karakteri de oldukça önemlidir. Nitekim Platon için eğer bir eser, güzel olarak nitelendiriliyorsa bunun ölçütü, sadece nesne olan sanat eserinden kaynaklanmamaktadır. Onu deneyimleyen özne, iyi eğitilmiş ve doğru karakterde biri ise onun beğenisini kazanan eser de güzel bir yapıttır. Bu anlamda Platon için sanat eseri ve özne arasında karşılıklı sıkı bir ilişki söz konusudur. Zira iyi karakterde birinin beğenisini alan bir sanat eseri görülmeden bile onun güzel olduğu teyit edilebilir (Platon, 2012: 656b-659a).

Platon, iyi karakterdeki bir bireyin yetişmesi için eğitimin, özellikle de her yaştaki yurttaşlara verilecek müzik eğitiminin önemli olduğunu düşünmektedir. Buna göre, üç tür koro oluşturulmalı ve ilk koronun çocuklara, ikincisinin otuz yaş altındaki gençlere, son koronun da otuz yaş üstü olgun ve yaşlı yurttaşlara hitap etmesi öğütlenir. Bu üç koronun seslendirdiği şiirlerin ortak teması erdemli, adil bir yaşam olmalıdır (Platon, 2012: 664d). Görüldüğü üzere, Platon için estetik kaygılar değil, toplumsal yarar temelli bir sanat öğretisi söz konusudur. Platon, bu düşüncesini “tekhnai eikastikai” dediği betimleyici ya da figüratif sanat üzerinden yinelemektedir. Ona göre bu türden bir sanat eserini güzel yapan şey verdiği haz değil, onun topluma yararı ya da gerçekliğe (tasvir ettiği İyi’ye) uygunluğudur. Başka bir ifadeyle eser kötü bir şeye dair ise o zaten kötüdür ancak ne zararı ne de yararı varsa ve haz verici bir nitelikteyse, bu kez eğlenceye hizmet ettiği için değerlidir. Nitekim bir taklit sanatı olan müziğin haza göre değerlendirilmesi görece bir tutuma sebep olacağı için, Platon’a göre tek ölçü, toplumsal yarar veya doğruluk olmalıdır. Çünkü doğru, iyi ve güzel olanla aynı şeydir ve bir eser güzel addediliyorsa muhakkak

²² Sanatçılar elbette yeni sanat eserleri üretmekten geri durmayacaklardır. Ancak belirlenen standartların ötesine geçen yenilikler Platon tarafından tasvip edilmez.

konusu bunlara dairdir (Platon, 2012: 667d-668b).

Öte yandan, Platon bir sanat eserinin iyi bir değerlendirmeye tabi tutulabilmesi için öncelikle taklit edilen nesnenin iyi bilinmesi gerektiğini ifade eder. Örneğin, bir insan bedeni resmedilirse insanın anatomisinin iyi bilinmesi gerektiğini ancak o zaman resmin oran, ölçü ve uyumunun doğru olup olmadığının cevabının verilebileceğini belirtir. Ona göre şu üç kriter sanat eserinin doğru şekilde değerlendirilmesi için gereklidir: İlk olarak her şeyden önce eserin ve eserin taklit edildiği şeyin ne olduğu bilinmelidir. İkinci olarak ‘eser, ne denli doğru şekilde nesnesini yansıtmıştır’ sorusuna cevap vermelidir. Son olarak, bu taklit sürecinde “söz, ezgi ve ritmin” (özellikle müzik için) “ne kadar iyi canlandırıldığı” bilinmelidir. Sözü edilen son kriter için ozanların iyi bir eğitimden geçmeleri gerektiğini düşünen Platon, aksi halde Dor tarzının tersine ortaya birçok sesin olduğu, yaşlara göre uyum ve ritmin olmadığı eserlerin çıkabilecekleri konusunda kaygısını dile getirir (Platon, 2012: 668c- 671b).²³

Diyalogun ilerleyen kısımlarında örnek verdiği “kadim Mısır” kanunlarına geri dönen Platon, orada yasalarca edilecek dansların ve söylenecek şarkıların belirlendiği dini şenliklerden söz ettikten sonra, ideal bir devlette yasaların ne türden olması konusunda Mısır’ın iyi bir örnek olduğunu tekrar savunmaktadır. *Nomosun* hem yasa hem de ezgi anlamına geldiğini hatırlatarak ikisi arasında önemli bir bağ olduğunu ifade eder. Bir bakıma yasa, toplumsal eğitim, değişim ya da düzen için ne denli hayati bir konu ise icra edilecek müziğin nasıl olması gerektiğinin yasalarca düzenlenmesi de o denli önemli bir meseledir. Elbette bunun dışına çıkan sanatçılar cezalandırılacaktır. Bu anlamda Platon için müzik, sözü edilen toplantı ya da şenliklerde toplum yararına hizmet ve aracılık ettiği ölçüde değerlidir (Platon, 2012: 799a- 801a).

İdeal bir devlette sanatçının eserini oluşturduktan sonraki süreci Platon şöyle ayrıntılandırır: Sanatçı, belirlenen tema ve formda eser verdikten sonra eserini kimseye göstermeden denetleme kurulu işlevi gören yetkililere sunmalı ve onay alırsa halka açık arz etmelidir. Dahası Platon’a göre eski yapıtların hepsi gözden geçirilmeli ve düzenlenerek halkın hizmetine tekrar sunulmalıdır. Bu önlemler sanatı, elbette daha az çekici kılacaktır, ancak

²³ Yirminci yüzyılda Adorno, birçok sesin veya birçok enstrümanın çıkardığı farklı seslerin atonal müzik çerçevesinde oldukça uyumlu bir eser ortaya çıkarabileceğini iddia edecektir. Bu iddiası bu müziği icra edenlerin eserlerinde temelini bulacaktır [Ayrıntılı bilgi için bkz. Becermen M. (2016). “Theodor W. Adorno” (ed. A. Kadir Çüçen) *Felsefe Tarihi III XX.Yüzyıl Filozofları*, Sentez Yayınları].

daha iyi bireyler yetiştirme doğrultusunda uygun bir adım olacaktır (Platon, 2012: 802a-e).

Düşüncelerini serimlemeye dans sanatını da ilave ederek devam eden Platon'a göre, soylu, güzel ve çirkin olarak iki tür beden (bu ayrım, fiziksel değil, mecazidir) vardır. Buna göre, nasıl ki müzikte kısa ve uzun aralığın ya da hızlı ve yavaş temponun birlikte kullanılmasını sakıncalı buluyorsa (çünkü bu, ruhta heyecan ve ölçsüzlük yaratır) soylu bir bedeninde dans ederken ölçülü ve yavaş olması gerekmektedir. Dansın formunu böylece belirleyen Platon için dansın içeriğinde ise “savaş ve barış” dediği temalara uygun hareketler (kaçınma, sıçrama vs.) olmalıdır. Çünkü dansın içeriğini soylu kılan, taklit ettiği temadır. O halde, koro eşliğinde bu danslar yapılıyorsa benzer şekilde sergilenen tragedya ve komedy için Platon ne düşünmektedir? Platon'a göre komedy gereklidir, çünkü gülünçlük bilinmeden ciddiyet de anlaşılmaz. Bunu icra etme işi ise çirkin beden dediği köle ve ücret karşılığında kiralanmış yabancılara verilmelidir. Platon, ilginçtir ki, komedyada yeniliği savunmaktadır; çünkü aksi halde alışkanlığa ve böylece beğeniye sebep olabilir. Tragedya söz konusu olduğunda ozanların “güzel ve üstün” yaşamları taklit eden eserler kaleme alması gerektiğini ifade eder. Platon, ‘eğer ideal devletin dışından gelen bir tragedya yazarı eserini sergilemek için koro talep ederse öncesinde bir denetleme kurulunun onayını almalıdır’ ifadesiyle diyalogda sanat üzerine düşüncelerini sonlandırır (Platon, 2012: 802a-e).

Öncelikle, *Kratylos* diyalogunun elbette farklı bir bağlamı vardır ve bu iki yönlüdür denilebilir. İlki, çağın güncel sofistlik görüşleriyle alay ederek yanlışlarını göstermek, ikincisi ise idea teorisidir. Bununla birlikte, Platon'un ad vermeyi mimetik bir tavır olarak sunup sanatsal edimlere benzetmesinin, onun zihninde sanatın nerede durduğuna dair işaretler taşımaktadır. Öte yandan ad verme eylemindeki güçlük, adları bilmek şeyleri bilmek anlamına geliyorsa (ki öyle iddia edilmektedir), ilk adları koyan ad koyucu bu bilgiyi nereden edinmiştir? Platon için bu problem idealar teorisinin temellendirilmesi için uygun bir hareket noktasıdır. Nitekim ad koyucu/zanaatkâr her durumda bilgisini adlardan değil (onlar henüz üretilmemiştir) yine şeylerin kendisinden, yani özünden, *İdeasından*, *Eidosundan* elde etmek zorundadır. Bu bakımdan taklit, eğer şeylerin özünün bilgisine sahip olunmamışsa, hakikat hakkında bilgi vermez.

Öte yandan, Pythagorasçı Philolaos, “kosmostaki her şey ancak sınırlayanın ve sınırsızların uyumlu hale getirilip bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar” demektedir

(Postiglione, 2018: 186). Bu ifade Platon'un *Philebos*'taki düşüncelerinin ne denli Pythagoras'a dayandığının göstergesidir. Nitekim Platon'a göre çokluğun olduğu bu evrende bazı şeyler (haz gibi) sınırsız (*aperia*) bir niteliğe sahip olabilmektedirler. Bu noktada sınır (*peras*) tam da ölçüyü ve dengeyi sağlayarak aşırılıkları engeller. Buna göre güzel olan her şey, sınır kavramına tabidir. Zira sınır, ölçüyü ve uyumu sağlar; ölçü ve uyum da sağlığa, güzelliğe vesile olur. İşte evren, bu iki kavramın karışması temelinde yükselir. Bunun da arkasında evrenin temel ilkesi olan *Nous* vardır (Broos, 1951: 115-116). İyi'ye, Güzel'e götürecek tüm eylemler, aklımızın evrensel *Nous* ile paralel olduğu ölçüde teloslarına hizmet ederler. Bu bağlamda Tunalı, Platon'un yaşlılık eserlerinde idea öğretisinin ontolojik yönünün yerini "lojik matematik" dediği niteliğe bıraktığını ifade eder. Bu tezini *Philebos*'tan bir alıntı (güzelliğin çember, doğru vs. olan ilişkisi) ile desteklemek istemektedir (Tunalı, 2022: 63-66). Ancak Platon'un yaşlılık eserlerinde duyulur dünyayla nispeten daha fazla ilgilendiği göz önüne alınırsa ve güzellik anlayışının matematiksel öğelere evrildiği göz ardı edilmezse bile Platon'un doğrudan geometrik objeleri değil, onların "temsili" ettiği simetri, düzen, oran hallerini kast ediyor olabileceğini akılda tutmak yanlış olmayacaktır.

Vurgulamak gerekirse Platon, "saf" hazların kaynağını, soyut geometrik şekillerde ve sesler söz konusu olduğunda bir dizi tek notada bulmuştur. Çünkü bu saflık ve sadelikle alınan haz, başka bir nedene, ihtiyaca ya da özdeşleştirmeye dayanmaz; onun tek nedeni güzel olanın kendisidir. Yunanlıların "bilişsel, belli, ölçülebilir" olana verdiği önemin ve bunun yanı sıra Pythagorasçıların "par excellence (mükemmel)" olarak adlandırdıkları şeyin Platon üzerindeki etkisi açıkça görülebilmektedir. Nitekim Yunan sanatının temelinde biçim söz konusu olduğunda simetri, oran ve ölçünün ne derece önemli olduğuna değinilmişti. Guthrie, ilgili pasajın Hackford'un "Güzellik İdeasının kusursuz tekilleri, tamamıyla yeterli duyumsal ifadesi" şeklindeki yorumuna kısmen katılarak Platon'un felsefi gelişiminin bu döneminde görünür dünyaya belirli bir imtiyaz verdiğini ancak bunun asgari düzeyde olduğunu hatırlatır. Zira Platon için bir marangozun elinden çıkan geometrik bir nesne hala kusursuz değildir. Bununla birlikte kusurlu da olsa, *belirli türden* sanat ve bilimi içine alan yaşam iyi, güzel ve mutlu bir yaşam anlamına gelir. Şunu da belirtmek gerekir ki, burada "belirli bir tür" ifadesi olabildiğince matematiğe ve kesinliğe dayanan sanat ve bilimdir. Örneğin müzik ve tıp, mimariye göre daha çok tahmin, deneme ve yanılma içermektedir (Guthrie, 2021b: 223-224). Nitekim bu düşüncenin kökleri Yunan

sanatındaki Pythagorasçı etkide bulunabilir. Yunan mimarisinde kullanılan oranlar, müzikte kullanılan oranlar ile örtüşmekteydi. Aritmetiğin uzay geometrisine geçiş yapmasına Pythagorasçı perspektif öncülük etmiştir. Bu düşüncenin etkisi, evrenin oluşumunu sayılar ve oranlarla açıklamaya çalışan Platon'da görülebilmektedir. Benzer kanon, heykelerde uygulanırdı. Mısır sanatında sabit nicel belirlenimler varken Yunan sanatı, parçaların birbirine oranını belirlemiş ve böylece değişken ama organik bir yöntem izlemişti. Zira yapılan heykeller, yapıldıkları perspektife uygun olarak çeşitlilik arz ediyorlardı. Platon, tam da bu noktayı eleştirir; kullanılan değişken oran yönteminin sabit, belirli bir ölçüye dayanmadığını ifade eder (Eco, 2006: 64-66).

Öte yandan, değinildiği üzere, Platon için hazlar, *karışık* ve *saf* (gerçek) olmak üzere ikiye ayrılır. İdealarla temaşa halinde alınan haz, saf ve yüksek iken; dünyevi hazlar bayağı, aşağı hazlardır. Çünkü temellerinde akıl yoktur; aşırılık, görünüş ve doymak bilmeyen arzu vardır. Bu durumda estetik hazlar, hangi tür haz içerisinde değerlendirilebilir? Platon için onlar, karışık hazlara dâhildir. Estetik haz ancak saf bilgiye ve hazza (yani Güzel'e) yükselmek için bir araç olduğu ölçüde kabul edilebilir niteliktedir (Broos, 1951: 125-128).

Timaios diyalogu, sanat ve Güzel ile ilgili özel pasajlar içermediği için bu çalışmada yer verilmemiş olsa da, metnin genel anlamda vermek istediği öğretilere değinmek yararlı olacaktır. Guthrie, *Timaios*'un çağlar boyu etkisinden söz ederken²⁴ Klibansky'nin şu şaşırtıcı yorumunu aktarır: “Dünyanın hor görüldüğü bir çağda evrenin rasyonel güzelliğine duyulan Helenistik hayranlığı canlı tutan kişi Platon'du.” Bu alıntı, *Timaios*'un özünü yansıtıyor denilebilir; çünkü diyalogun tamamı yaratıcı Tanrı'nın kaos ve düzensiz bir halde bulunan evreni nasıl veya hangi ölçülerle simetrik, matematiksel bir temelde güzelleştirdiği düşüncesi üzerine kurulmuştur. Değişmez, aynı kalan ilkelere bakılarak onlara benzetilerek yaratılan evren, kusurlu olsa dahi; Platon için yüce İyi'nin ve Güzel'in en saf yansımasıdır. Yaratıcının adeta bir zanaatkâr, sanatçı gibi iş görmesi de ayrıca dikkat çekici bir diğer noktadır (Guthrie, 2021b: 237). Öte yandan Grube, *Timaios*'ta Platon güzel olanı geometrik şekiller olarak dile getirdiğinde aslında estetik anlamdan çok, o şekillerin çeşitli kombinasyonlara uygun olması nedeniyle Demiorgos'a yararlı olanın kastedildiğini düşünmektedir (Grube, 1927: 276). Bu durum Platon'un yararlı olanın Güzel ile ilgisi

²⁴ Raffaello'nun *Atina Okulu* adlı tablosunda Platon, elinde *Timaios* metnini tutmaktadır.

fikrinin, hayatının sonlarına kadar ona eşlik ettiğinin bir başka ifadesidir.

Son olarak, *Yasalar* ile birlikte (aslında *Parmenides* diyalogundan itibaren) Platon için idealar teorisinin öneminin azalıp azalmadığı yönündeki tartışmalar bir yana, sanat (özellikle şiir ve resim) *Devlet* diyaloguna göre, bir kademe yükselmiş gibi görünmektedir. Zira orada bu türden edimler “taklidin taklidi” olarak nitelenirken, bu metinde “ideaların taklitleri” statüsüne yükseldiği savunulabilir. Çünkü sözü edilen güzel, doğru ve uygun eserler hakikati taklit edebilirler (Guthrie, 2021b: 368).

Görüldüğü üzere sanatsal anlamda edebi birer “şaheser” olan diyalogların yazarı, güzelliğin “babası” ama aynı zamanda sanatın “celladı” olan Platon’un uyumsuz görünen felsefi dünyasında bir uzlaşma veya çözüm bulmak mümkündür. Evrenin ve diğer tüm soyut kavramların kaynağı olan İyi, Platon’u duyulur dünyadan uzaklaştırıyor gibi görünür ancak bu “onun bu dünyanın hakikatini *kurtarma* [isteğinden] kaynaklandığını” söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Platon, bu dünyadan ne zaman yüzünü çevirse aslında onun görünüşünden sıyrılıp özünü aradığı anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle, Platon’un maddi dünyanın özünü bulmak için ondan uzaklaşması gerektiği gibi paradoksal bir durum söz konusudur (Broos, 1951: 113-115). Ancak teorik anlamda yüzünü her ne kadar duyulur dünyadan çevirse de, pratik alanın politik ve sanatsal somut olguların cazibesinden asla vazgeçmemiştir. Platon, yer yer çelişik görünen, sertleşen ifadelerle tarif ettiği sanatın gerekliliğinden ve ona olan sevgisinden en katı halindeyken bile vazgeçmemiş görünmektedir. Bu nedenle çoğu metninde bu konuyu irdelemekten geri durmamıştır. Nihayetinde zafer felsefenin olsa da, sanat Platon’un dünyasında kendisine yer bulmuş ve zamanla bu alan genişlemiştir. Aslına bakılırsa Platon’un sanata bakışı bundan daha öte bir anlam taşıyor görünmektedir. Zira o, felsefesini geliştirirken, temelde etik-politik, ontolojik veya epistemolojik kaygıdan daha çok, estetik bir kaygı içindedir demek yanlış olmayacaktır. Çünkü Platon tarafından sanatın ister toplumsal ya da kişisel yararı ister felsefi yararı vurgulanarak öne çıkarılsın, o, her zaman dünyaya ve evrene Güzel’in penceresinden bakmaya devam etmiştir.

Bununla birlikte, Güzel ile İyi arasında kurduğu bağ çerçevesinde, Güzel olanı İyi ile ilişkisinde düşündüğünden duyduğu estetik kaygı nihayetinde etik-politik için bir temel sağlama uğraşıdır. Estetik kaygının temelinde ise nesne ile ilişkisinde, onun ontik yapısına yönelik belirleme uğraşı çerçevesinde, ontolojik ve epistemolojik bir kaygı

olduğu da açıktır. Bu kaygılar Platon’un düşüncesini karşılıklı olarak besler.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARİSTOTELES ve SANAT

Platon, sanatın daha çok toplumsal ve politik yönünü incelerken Aristoteles, bir sanat tarihçisi, hatta sanat eleştirmeni gibi konuyu ele almaktadır. Bir filozof olarak Aristoteles, çoğu metninde ele alınan konuyu öncelikle tarihsel anlamda ortaya koyduktan sonra onu ögelerine ayırıp kendi düşüncelerini dile getirir. Bu yöntemi sanat (özellikle tragedya) hakkındaki fikirlerini temellendirirken de kullanmaktadır. Tunalı'ya göre Aristoteles'in Platon'dan ayrıldığı bir başka husus, onun felsefesine uygun olarak bir güzellik metafiziği yapmamasıdır. Zira o, güzelliği bizatihi tikel nesnelerde aramaktadır. Başka bir ifadeyle duyulur nesneler Güzel'den pay aldığı müddetçe güzel olarak adlandırılmazlar; aksine güzel nesneler var olduğu için tümel bir güzellik anlayışına sahip olunmaktadır. Bu anlamda “ontik bütünlüğe” sahip sanat eseri incelenirken nesnenin dışında değil, bizatihi içinde güzellik mefhumu incelenmiştir. Bu da Aristoteles'in bir “sanat ontolojisi” yaptığı bir göstergesidir (Aristoteles, 2012: 8). Aristoteles, güzel dediğinde genel anlamda tipik bir Yunanlının güzel sözcüğünden anladığı şeyi anlamaktadır. Öte yandan tragedya üzerine yaptığı inceleme merkezinde metafiziksel bir güzellik anlayışı taşımamasından çok bir sanat felsefecisi ne yapıyorsa onu yapmaktadır. Başka bir ifadeyle Platon, sanata “sosyopolitik” bir perspektiften bakarken; Aristoteles, sanatı yine sanat içinde olabildiğince kalarak inceler (Tunalı, 2022: 70-73).

Aristoteles, sanat hakkındaki düşüncelerini, günümüze onuncu yüzyıldan itibaren edisyonu yapılmış el yazmalarından eksik bir halde ulaşan *Poetika* adlı metninde dile getirir. Şiir sanatını ele alırken öncelikle şiirin türleri, güzel bir şiirin oluşması için temanın ele alınma biçimi, bölümlerinin nasıl yapıldığı ve bu bölümlerin nicelik farklarının önce incelenmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre, destan (*epopoia*), tragedya, komedy, şiir gibi sanatların hepsi *mimetiktir*; yani taklide dayanan sanatlardır. Bu sanatlar arasındaki fark, kullanılan araçlar, taklit edilen nesneler ve taklit ediş tarzlarından kaynaklanmaktadır. Bazıları taklit için söz (*logos*), melodi (*harmonia*) kullanırken bazıları bunu ritim (*rythmos*) ile yapar (Aristoteles, 2017: 1447a).

Aristoteles söz ile taklit eden sanatlara ortak bir ad verilmediğini, ancak şairin (*poietes*) kullandığı ölçünün yanına *poiein* fiilini eklemek koşuluyla sanatın adlandırıldığını ifade

eder. İşlenen tema ne olursa olsun, ölçüye göre yapılan adlandırma ortak bir ad vermeye ya da oradaki ayrımların gözden kaçmasına sebep olabilmektedir. Örneğin Homeros ve Empedokles'in aynı ölçüyü kullanmaları dışında hiçbir ortak yanları yoktur. Bu yüzden birine “şair, ozan” diğerine “doğabilimci” denilir ve böylesi doğru olandır. Dolayısıyla sanatlar kullandıkları araç bakımından böylece ayrılmış olur.

Aristoteles insan karakterlerinin genel anlamda erdem açısından iyi ve kötü olarak sınıflandırılabilceğini düşündüğü için, sanat insanı taklit edince ya iyi (erdemli) ya kötü olanı ya da benzer olanı nesne edinir. Bu da konu edindikleri nesne bakımından ayrılmalarının ölçütüdür. Öte yandan iki farklı şair ve ozan, aynı nesneyi aynı araçlarla farklı tarzda taklit edebilir. Örneğin Homeros ve Sophokles, sözleri kullanarak Ares'i taklit ederken biri anlatı yoluyla o kişinin kimliğine bürünürken hareketsizdir; diğeri ise (aktör) hareketlidir. Nitekim Aristoteles'e göre *dramata* sözcüğü, kökenini eylem içeren davranışlardan (*drontas*) almaktadır. Dolayısıyla Sophokles bir anlamda Homeros ile aynı türden bir mimetik sanatçıyken (ikisi de önemli, iyi ve ağır kişileri konu edinir) diğeri taraftan Aristophanes ile de benzerdir (ikisi de eylemi kullanır) (Aristoteles, 2017: 1448a).

Öte yandan, Aristoteles'e göre, şiirin (bir bakıma sanatın) ortaya çıkmasının ardında iki doğal neden yatmaktadır. Her şeyden önce taklit etme, insanda çocukluktan itibaren ortaya çıkan ve onu hayvandan, buna yetkin ve yatkın olması hasebiyle ayıran bir niteliktir. Ayrıca bu nitelik yoluyla bilgi edinerek öğrenir. Bununla birlikte insan taklitten hoşlanır. Nitekim resmedilen nesne, bir ceset yahut “iğrenç” bir hayvan olsa dahi insanlar, filozof kadar olmasa da, öğrenmekten haz alırlar. Çünkü resmedilen nesne bilinen bir şey olursa, seyredildiği takdirde ortaya tanıma-tasdik etme yoluyla haz çıkar. Öte yandan nesne, bilinen bir şey değilse, eser taklit olması bakımından haz vermez; bu durumda işçiliği, rengi vs. insana haz veren öğeler olur. Taklidin yanı sıra melodi ve ritim de (ölçü temelli oldukları için) doğal bir hoşlanma yaratır. Bu bağlamda doğuştan yetenekli kişiler, doğaçlama yoluyla şiiri ortaya çıkardılar. Zamanla ozanlar ortaya çıktı ve şiir, ozanın, şairin karakterine göre türlere ayrıldı. “Ağırbaşlı” olanlar, güzel eylemleri konu edinirken; sıradan olanları “bayağı” temaları işledi. Birincileri ilahi ve övgüler yaratırken (Platon bunları severdi), diğeri yergiyi tercih etmişlerdir. Aristoteles'e göre Homeros,

Margites adlı eserinde²⁵ iambik ölçüyü (taşlamayı) kullanmıştır: O, aslında gülünç olanı dramatize ettiği için komedyanın ana hatlarını belirlemiştir. Ayrıca bilinen diğer eserleriyle de tragedyanın temellerini atmıştır. Tragedya (ve komedya), doğaçlamayla ortaya çıktıktan sonra zamanla değişikliğe uğrayarak gelişti. İlk Aiskhylos, oyuncu sayısını ikiye çıkardı ve koronun rolünden çalarak başrole daha çok söz verdi. Sophokles ise sahne tasarımını kullanmakla birlikte oyuncu sayısını üçe yükseltti. Kısa, dansa uygun satirik (gülünç) dörtlü ölçüden ağırbaşlı (iambik) ölçü ve uzun anlatılar kullanan bir biçime evrildi (Aristoteles, 2017: 1448b-1449a).

Bu bağlamda Aristoteles'e göre komedya, bayağı insan davranışlarını konu ediniyor olsa dahi, kötülüğün her türüsünü işlemez. O, çirkinliğin insanı "rahatsız etmeyen ve zarar vermeyen" bir yanını, yani gülünç yanını konu edinir. Örneğin kullanılan maskeler çirkin ve çarpıktır ancak izleyeni rahatsız etmemektedir. Komedya ciddiye alınan bir etkinlik olmadığı için tarihsel gelişimi hakkında doğru bilgi olmadığını söyleyen Aristoteles, *arkhonun* (yöneticinin) başlarda gönüllü üyelerden oluşan koroyu sonradan sağladığını (bir nevi sponsor olma) ifade eder. Yine de öykü kuramını ilk kez Sicilya'dan, Epikharmos ve Pharmis'ten ortaya çıktığı bilinmektedir. Atinalı Krates ise iambik'ten vazgeçip diyalog ve öykülere dayanan biçimi keşfetmiştir. Öte yandan destan söz konusu olursa, erdemli insanları taklit ettiği ölçüde tragedyaya benzer. Uzunluk ve olayın geçtiği süre bakımından tragedyadan ayrılır ancak destandaki tüm öğeler, tragedyada olmasına karşın tragedyaya ondan daha fazlasını oluşturmaktadır (Aristoteles, 2017:1449a-b). Aristoteles bu noktada tragedyanın tanımını verir:

"Tragedya acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan arınma (katharsis) sağlamak için, ağırlığı olan (ciddi, oturaklı), tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin her bölümde ayrı ayrı biçimlerde (bazı bölümlerde ölçünün, bazılarında şarkının ağır basması) çeşnilendirilmiş bir dil (ritim, melodi ve şarkı öğelerinin oluşturduğu logos) kullanarak; anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir" (Aristoteles, 2017: 1449b-1450b).

Buna göre tragedyaya, altı öğeden oluşmaktadır: Öykü, anlatı (*mythos*), karakterler (*ethe*), dil kullanımı (*leksis*), düşünce (*dianoia*)²⁶, görsellik (*opsis*) ve şarkı (*melapoia*)dır. İkiisi araç, biri tarz, kalan üçü de nesneyi oluşturmak üzere sözü edilen öğelerdir. Bu öğelerden en önemlisi, tragedya insanın değil, onun eylemlerinin taklidi olduğu için, olay

²⁵ Günümüzde eserin ona ait olmadığı düşünülmektedir [bkz. a.g.e. s.10].

²⁶ Aristoteles burada düşünce ile insanların konuşurken bir şeyi kanıtlamayı ya da bir görüşü ifade etmeyi anladığını ifade eder (bkz. s.16).

örgüsüdür. Zira mutluluk ve mutsuzluk, eylemlere bağlıdır. Bir başka ifadeyle belirli bir nitelik karaktere özgüyken, mutluluk ya da aksi bir durum, eylemlere bağlıdır. Dolayısıyla tragedyada karakterler değil, onların halleri, eylemleriyle ilintili olduğu müddetçe taklit edilen şeydir. Bu da tragedyanın amacının olay örgüsü ve öykü olduğu anlamına gelmektedir. Nitekim eylemsiz bir tragedya olamaz lakin karakter olmayan bir tragedya olabilir. Resimde de benzer bir durum söz konusudur. Örneğin Polygnotos'un resimlerinde iyi karakterler bulunurken, Zeuksis'in eserlerinde karakter bulunmaz. Bu bağlamda Aristoteles'e göre karakteri yansıtan tiratlar yerine (dil ve düşünceyi aktarma anlamında iyi yazılsa bile) olay örgüsünü ve öyküyü kullanmak daha etkili olacaktır. Olay örgüsünü de bu denli ilgi çekici kılan unsurlar ise kaderin, bahtın farklı bir yola girmesi ve tanınmadır. Dolayısıyla öykü, "tragedyanın ruhu"dur ve karakter ikinci sırada gelir. Karakterin duygularını, bir durum karşısındaki seçimlerini belirlemesine aracılık eden niteliklerini, politika ve retorikğin özelliklerini de gözetken sözlerle kaynaklık eden düşünce de üçüncü sıradadır. Sonra dilin kullanımı gelirken, tragedyanın haz öğelerini oluşturan, "ruhu alıp götüren" görsellik ve şarkı önem hiyerarşisinde yerlerini alırlar (Aristoteles, 2017: 1449b-1450b).

Bu bağlamda Aristoteles için olay, tamamlanmış bir bütün anlamına geldiğinden, ne kısa (çünkü küçük bir canlıya bakıldığı gibi bulanık ve anlık bir bakış oluşur) ne de uzun (bu durumda da bütünlüklü bir bakış ve kavrayış mümkün olmaz) olmalıdır. Olayın rastgelelikten uzak bir başı, ortası ve sonu olmalıdır. Bir tragedyayı ya da bir canlıyı veya bir nesneyi güzel yapan şey, berrak bir şekilde algılanan ölçülü bir uzunluk ve bütünlükte olması ve bir düzene sahip olmasıdır. Bununla birlikte bu uzunluğu yarışmalara ya da izleyiciye göre belirlemek "sanatın işi" değildir. Bir bütün olarak hatırlanabildiği, olasılık (*eikos*) ve zorunluluktan (*anagkaion*) kaynaklanan olaylar zincirinin karakteri talihsizlikten mutlu sona (*eutykhia*) ya da tersine ulaştırdığı ölçüde olabildiğince uzun olması, tragedyanın öyküsünü güzel yapan niteliklerdir (Aristoteles, 2017: 1450b-1451a).

Anlatılan olayın sırf bir kişinin yaşadığı deneyimlerden oluşması, ona birlik sağlamaz zira tek bir kişinin başına ilgisiz birçok olay gelebilir. Örneğin Herakles destanının kahramanı bir kişi olmasına karşın birlik içinde bir anlatı sunmamaktadır. Oysa Homeros, *İlyada* ve *Odysseia*'da tüm olayları tek bir eylemin etrafında örmüştür. Dolayısıyla taklit edilen eylem, nasıl birlik ve bütünlük içindeyse, taklit edilen eser de bu niteliklerde olmalıdır.

Parçaları da bu doğrultuda düzenlenmelidir ki çıkarılması ya da yerinin değiştirilmesi halinde bütünlük bozulmalıdır: “Ne de olsa varlığı ve yokluğu hissedilmeyen şey, bütünün bir parçası değildir” (Aristoteles, 2017: 1451a).

Aristoteles’e göre ozan veya şair, “olmuş” şeyleri değil, “olabilecek” şeyleri anlatır. Bu anlamda şair ve tarihçinin arasındaki fark, eserin belli bir ölçüyle yazılması değil; birinin olmuş, diğerinin olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Ona göre tam bu nedenle şiir, tarihten daha felsefidir ve daha ağırdır. Çünkü şiir, tümelleri; tarih ise tikelleri aktarır. Tümel ifadesiyle Aristoteles, “belli nitelikteki birinin belli nitelikteki şeyleri olasılık ya da zorunluluk” bağlamında söylemesi ya da yapmasını kast ettiğini dile getirir. Tikelin ise örneğin Alkibiades’in yaptığı ya da yaşadığı olayların aktarılması anlamına geldiğini ifade eder. Bu durum bir bakıma spesifik kişilerin değil (zira tragedyalarda geçmişten özel adlar kullanılsa dahi), bir tipolojinin, karakter yapısının taklidi anlamına gelmektedir. Nitekim komedyada öykü kurulduktan sonra karakterlere isim verilmesi kast edilen şeye iyi bir örnek teşkil etmektedir. Dolayısıyla sanatçı, geleneksel öykülere dolaysız bir sadakat beslemek zorunda değildir; aksine olay, geçmişte geçen bir olay olsa dahi sanatçıyı sanatçı yapan şey, bu olayı olasılık ve zorunluluk aracılığıyla anlatmasıdır. Buna şöyle örnek verilebilir: Olay, Odysseus’un İthaka’ya yirmi yıl süren dönüş yolculuğu ve bu süre içerisinde başına gelen birçok olay dizisi olsun. Ayrıca bu olay, geçmişte gerçekten gerçekleşmiş olsun. Sanatçı tüm karakterlerin ara eylemlerinin bazen olasılık, bazen de zorunluluktan kaynaklanan sonuçlarını öyle bir düzenler ki, tüm olaylar dizisi sanki bu *telos* hizmet eder gibi görünür. Nitekim Aristoteles’e göre “bir olayın bir olaydan dolayı gerçekleşmesiyle bir olaydan sonra gerçekleşmesi” farklı şeylerdir. İşte bu *telos* (kaderin, bahtın dönüşümü), insanda *katharsis* yaşatan ögenin kendisidir. Öykülenen bazı tesadüfi olaylara kasıtlıymış izlenimi verilince daha şaşırtıcı ve güzel olur. Örneğin Mitys’in ölümüne sebep olan adamın sonradan Argos’ta Mitys’in heykeline bakarken, heykelin üzerine düşmesi sonucu ölmesi gibi (Aristoteles, 2017: 1451a-1452a).

Bununla birlikte Aristoteles, kaderin veya bahtın dönüşüne örnek olarak da şu öyküyü vermektedir: *Oedipus* oyununda kahramanın içini ferahlatmak ve annesiyle ilgili korkularından arındırmak için onunla konuşan kişinin gerçek kimliğini öğrenince tam tersi sonuçlar ortaya çıkar. Aristoteles’e göre burada hem “baht dönüşü” hem de “tanıma” öğeleri vardır. Söz konusu tanıma durumu, izleyicilerde acıma ve korku uyandırır ki bu

da, tragedyanın taklit ettiği şeydir. Bir diğerk öge de “duygu”dur. Bunlar “uluorta ölümler, büyük ızdıraplar, yaralanmalar vb.” gibi rahatsızlık ya da zarar veren eylemlerdir. Ancak burada rahatsızlık duyan ya da zarar gören izleyici mi yoksa kahraman mı, belirsiz görünmektedir (Aristoteles, 2017: 1452a-b).

Aristoteles’e göre bir ozan, öyküsünü kurarken baht/kader dönüşünü “saygın” birinin ya da “alçak”, kötü birinin üzerinden gerçekleştirmemelidir. Çünkü ilk durum, hoş değilkken ikincisi ise korku veya acı uyandıran bir eylem olmayacaktır ve bunda trajik bir öge bulunmamaktadır. Çünkü acıma, hak etmediğı halde kötü bir olayın içine giren; korku ise bizlere benzeyen karaktere karşı hissedilen duygulardır. Tragedyayı trajik kılan olay, ne çok iyi ne çok kötü ya da erdemsiz karakterin değilk, “tanınan” , ün sahibi, “bahtiyar” bir karakterin başına gelendir. Oidipus ve Thyestes buna örnek verilebilir. Kötüye evrilen kaderin, bahtın nedeni de kahramandan iyi ya da ona benzer başka kişiden kaynaklanan büyük bir hata olmalıdır. Bu ögeleri taşıyan bir tragedya, “sanatsal açıdan güzel” olacaktır (Aristoteles, 2017: 1452b-1453a).

Tragedyanın temeli olarak görülen korku ve acıma duyguları, izleyende olay örgüsü gibi görsellikle de sağlanabilir. Ancak iyi bir ozan, bunun sanat dışı ve maddi odaklı olduğunu bilir. Dolayısıyla tragedyanın öyle bir şekilde örölmesi gerekir ki, sadece dinlenmesi halinde bile korku ve acı uyandırabilmelidir. Görsellik elbette haz verir ama Aristoteles için bu, tragedyaya özgü bir haz değildir. Bu duygular (sözü edilenlerle birlikte) iki düşman ya da tarafsız insanlar arasında gerçekleşen olayların sonucunda açığa çıkmaz. Zira korku ve acı, yakın insanlar, örneğın kardeşler arasında cereyan eden trajik olaylardan çıkmaktadır. Öyküyü trajik kılan bir diğerk durum, karakterin birine zarar vermek için eyleme geçtiğinde karşısındakini tanıması ve bundan vazgeçmesidir. Buradaki etki, sarsıcı olur (Aristoteles, 2017: 1453b-1454a).

Aristoteles şiir üzerine konuşurken “iyi karakter” ya da “kötü karakter” gibi ifadeleri sık sık kullanmaktadır. Bu da Platon’un estetik alanı eleştirirken takındığı “ahlakçı” tutumun mirasıdır, demek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda, şiirde (tragedyada) kötü karakter amaca hizmet ettiğı ölçüde yer almalıdır. Amaçsız, gereksiz kötü karakter (Euripides – *Menelaos*) şiire sanatsal anlamda zarar verir. Aristoteles’in bu düşüncesinin altında elbette Yunan tragedya geleneğı yatmaktadır. (Ross, 2011: 433) Diğerk yandan Aristoteles, seçilecek karakterlerin niteliklerini şöyle sıralamaktadır: Karakter, iyi

(khreste) biri olmalıdır. İkincisi uygunluktur ki, örneğin karakter “yiğit” olacaksa, kadın olmamalıdır. Üçüncü olarak karakter, benzer de olabilir ve nihayet amaçlanacak son özellik tutarlılıktır. Buna göre sözler veya davranışlar, karaktere uygun olmalıdır. Ayrıca karakterin davranışları tutarsız olsa dahi yazar, tutarsızlığı tutarlı bir biçimde ele almalıdır. Aristoteles için bir düğüm haline gelen olayların çözümü mekanik (*deux ex machina*) bir yolla değil, “doğal” yollarla olmalıdır. Mekanik düzenek, dramının dışındaki olaylarda kullanılmalıdır. Tragedya, iyi insanların taklidi olduğundan iyi portre ressamı örnek alınabilir. Çünkü Aristoteles’e göre bu tür ressamlar belli bir biçimi resmederken, nesneleri olduklarından daha güzel hale getirirler. Tıpkı öfkeli Akhilleus’un saygın bir şekilde Agathon ve Homeros’a yansıtıldığı gibi (Aristoteles, 2017: 1454a-1454b).

Aristoteles bu noktada “tanıma” olarak ifade ettiği trajik ögeyi analiz etmeye koyulur. Tanıma, tragedyalarda genelde işaret (bir kolye, yara izi ya da doğum lekesi vs.) aracılığıyla gerçekleşir. Ona göre tanı(t)ma, ikna yoluyla gerçekleşirse, daha az sanatsal ve trajik olur. Diğer başka tanıma yolları da (çıkartım, hatırlama vs.) vardır ancak sanatsal ve iyi olan, olaylardan doğal olarak doğan ve sarsıntı yaratan (*Oedipus*) tanımalardır. Öte yandan Aristoteles, öykü kurulurken şairin, ozanın güçlü bir hayal gücüne sahip ve öyküye yakışan dil kullanımında usta olması gerektiğini düşünmektedir. Nitekim ustalık, şairin *manik* karakterinden değil (Platon aksini düşünmektedir), doğal yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü *maniklik* kendinden geçmeyi, yetenek ise karakterden karaktere bürünmeyi sağlar. Zira iyi bir şair, insani bir duyguyu yaşamış yahut bilen kişidir (Aristoteles, 2017: 1454b-1455b).

Bununla birlikte tragedyada olaylar aktarılırken *düğüm* ve *çözüm* olarak belirtilen iki ana öge vardır: Karakteri mutluluğa ya da mutsuzluğa götürecek baht dönüşüne kadar olan olaylar *düğüm*, sonrası ise *çözüm* olarak ifade edilir. Aristoteles için iyi bir ozan, ikisi arasındaki dengeyi iyi kurmalıdır. Bununla birlikte dört temel tragedyada vardır: Karmaşık tragedyada (baht dönüşü ve tanımayı içeren), duygu odaklı tragedyada (*pathetike*, örn: *Aias*, *İksion*), karakter tragedyası (*ethikeon*: *Peleus*) ve son olarak “görsele”²⁷ dayanan

²⁷ Görsel (*opsis*) sözcüğünün el yazmalarından günümüze ulaşan OHΣ harflerinden türetildiğini, bir kısım yorumcuların bu harflerin aslında “basit” (*haple*) sözcüğünü ifade ettiğini düşündüklerini belirtmekte yarar vardır. (Bkz. a.g.e. 91-92)

tragedyalar (örn: *Prometheus*, *Phorkides*) bu türleri oluşturmaktadır. İyi bir ozan, şair, bu türlerin olabildiğince hepsinde uzmanlaşmalıdır (Aristoteles, 2017: 1455b-1456a).

Bu noktada destan ve tragedyayı karşılaştıran Aristoteles, şarkı ve görsel öğeler hariç destanın tragedyayla benzer olması gerektiğini düşünmektedir. Tragedyanın temel niteliklerini (tanıma vs.) ilk ve yeterli ölçüde kullanan kişinin Homeros olduğunu ifade eder. Anlatı yoluyla taklidin çeşidi olan destan, (tragedyanın tersine) aynı eylemin eş zamanlı taklit edilmesine izin verebilmektedir. Birçok ara öykü anlatılmasına izin veren yapısından dolayı dinleyeni etkileyebilme potansiyeline bir bakıma daha çok sahiptir. Uygun ölçüyü (daha çok *heroik*) kullanmayı “ozana doğa öğretir”. Bununla birlikte tragedyada bulunan şaşırtma ögesi, destanda akıldışı olaylara yer verildiği ölçüde gerçekleştirilebilir (Aristoteles, 2017: 1459b).

Aristoteles, şiirlere yapılan genel eleştiri ya da sorun olarak görülen yerlere çözümler getirir. Bu eleştiri ve sorunların ilki, anlatılan bir şeyin olanaksız olduğu; ikincisi, akıldışı bir sözcüğün ya da olayın olduğu; üçüncüsü, zararlı görülen yerlerin olduğu; dördüncüsü, çelişki ve son olarak sanata özgü doğrularla uyuşmadığıdır. İlk eleştiri genelde şiirde anlatılan bir şeyin başka bir alanla (tıp, politika, aritmetik vs.) örtüşmediği yönündedir. Aristoteles’e göre, iki alandaki olanaksızlıkların aynı kefeye konmaması gerekmektedir zira bir bilim adamının dişi geyiğin boynuzları olduğunu sanmasıyla, bir ressamın onu “yanlış” (yani boynuzlu) resmetmesi aynı şey değildir. Sanatta bu bir hata ya da olanaksız bir durum anlamına gelmemektedir: Yeter ki bu hata, eseri amacına ulaştırıp daha güzel olmasını sağlasın. Bununla birlikte şiirin gerçeğe sadık “olmadığı” biçiminde eleştirilere şu yanıt verilebilir: Şiir ya geçmişte veya şimdi olan “gerçek” şeyleri ya anlatılage lmiş olayları ve inançları ya da olması gereken iyi yahut güzel şeyleri taklit eder. Bu bağlamda şair, “gerçeğe” sadık kalmak zorunda değildir, olması gerekenle ilgilenabilir. Şiire “ne gerçeğe ne de olması gerekene sadık” gibi bir eleştirinin gelmesi durumunda, şairin sadece anlatılan ya da inanılan şeyi taklit ettiği ya da izleyiciye olanaksız gelen şey belki de eskiden gerçekten o şekildeydi (mızrakların ucunun yukarı gelecek şekilde dikilmesi) biçiminde bir cevap yeterli olacaktır (Aristoteles, 2017: 1460b-1461a).

Bir sözcüğün akıldışı ya da şiirin bağlamından uzak olduğu yönündeki eleştirilere dil kullanımı bağlamından birçok yanıt verilebilir. Örneğin atlet olduğu halde biçiminin (eidos) çirkin, orantısız olduğu söylenen Dolon’un sadece yüz güzelliğinin kast edildiği

söylenebilir. Bir atletin elbette bütünüyle çirkin olduğu akıldışıdır ancak “eidos”, yerel bazı dillerde (Girit) vücudun bütününe değil, yüzü ifade ederdi. Bir diğer eleştiri, bir sözün ya da eylemin çirkin veya zararlı addedilmesiyle ilgilidir. Aristoteles, etik anlayışına uygun bir biçimde, bir eylemin ya da sözün kendinde iyi ya da kötü olmadığını; bu durumun failin kim olduğuna, ne zaman ve ne amaçla yapıldığına ya da söylendiğine bağlı olarak değişebildiğini ifade eder. Başka bir ifadeyle, büyük bir kötülüğü engelleyen bir yalan ya da görünüşte kötü ama büyük bir iyiliğe yol açan bir eylem, ne bakımdan çirkin sayılabilir? (Aristoteles, 2017: 1461a-b)

Çelişik olarak görülen bazı sözcüklerin olduğu yönündeki eleştirilerin eseri yargılayan okuyucu ya da izleyicinin önyargısıyla ilgili olduğunu düşünen Aristoteles, kişinin esere yaklaşırken ön varsayımlarını kenara bırakması gerektiğini savunur. Çünkü çelişik görünen sözcükler ayrımlara büründüğünde, bazen şairin iyi olanı hedeflediği anlaşılabilir. Son olarak sanatın kendisiyle, yani ilineksel alanlarla (tıp, aritmetik vs.) ilgili olmayan hata ve sorunlara yönelik eleştiri haklı bir eleştiri olabilir, zira bunun çözümü yoktur. Ancak öte yandan eser, bu olanaksızlığa başvurmadan amacına ulaşamıyorsa, bu sorun göz ardı edilebilir niteliktedir. Çünkü şair, olması gerekeni ya da anlatıyı yansıtıyorsa bazen hatalar, sorunlar kabul edilebilir. Nitekim Aristoteles’e göre, olanaksız ama inandırıcı, olanaklı ama inandırıcı olmayan şeyden sanatsal anlamda üstündür (Aristoteles, 2017: 1461b).

Son olarak, tragedya mı yoksa destan mı daha üstündür diye soran Aristoteles, tragedyadaki oyunculuk abartılı olabildiği için destanın ağırbaşlılığına sahip olmadığını söyleyenlerin olduğunu dile getirir. Aristoteles’e göre bu durum şiirle değil, oyunculukla ilgili bir sorundur. Kaldı ki tragedya, müzik ve görsellik gibi yabana atılmayacak avantajlara sahiptir. Öte yandan ikisi de taklitse eğer, tragedya daha yoğun ve kısa olduğu için hem daha çok haz verir hem de taklit amacını daha az süre içinde gerçekleştirir. Bununla birlikte destanda “taklit birliği” yoktur zira bir destandan birçok tragedya çıkarılabilir. Aristoteles tragedya, sanatın işlevini yerine getirmesi ve sözü edilen diğer bakımlardan destandan daha güçlü ve hedefine ulaşma açısından daha üstündür diyerek *Poetika* metnini sonlandırır (Aristoteles, 2017: 1461b-1462a).

Aristoteles, *Poetika* metninde tragedya aracılığıyla sanat eserinin güzel olmasını sağlayan unsurları bu çerçevede dile getirir. Güzellik ve sanat üzerine ayrıca bir incelemesi

bulunmayan Aristoteles bu konuya başka metnlerinde zaman zaman yer ayırmıştır. Örneğin *Metafizik* metninde, “İyi ve Güzel” ilki hareket, ikincisi hareketsizlikle ilgili olmaları bakımından farklıdır, ifadesinden sonra Aristoteles, matematiksel bilimlerde Güzel olan’a dair bir şey bulunmadığını düşünenlerin yanıldığını belirtir. Zira Güzel olan ve (İyi olan), bu bilimin nesnesidir. Çünkü ‘güzelliğin “en yüksek” biçimleri olan düzen, simetri ve birlik tam da bu bilimin konusudur’ demektedir (Aristoteles, 1993: 1078a30-1078b5).

Retorik adlı eserinde ise Aristoteles, diğer birçok duyguyu (öfke, korku vs.) incelerken acıma duygusunu da analiz eder. Ona göre insanlar, hak etmediğini düşündüğü iyi karakterli birinin başına gelen talihsiz bir olay karşısında acıma duyarlar. Ayrıca çoğu nitelik bakımından (yaş, konum, toplum vs.) bize benzeyen insanlara karşı da aynı duyguları besleriz. Çünkü aynı talihsizliği kendimizin de yaşayabileceğini görüp düşünürüz. Başka bir ifadeyle, kendi başımıza gelmesinden korktuğumuz bir olay, başkası tarafından deneyimlenince acıma duygusu hissederiz. Yaşanan talihsizliği anlatan kimse, iyi söz, jest, mimik ve hareketlerle bunu beslediği ölçüde dinleyenin ya da izleyenin hayal gücü tetikleneceği için acıma duygusu artar. Bununla birlikte yakın zamanda olmuş ya da olacak bir şey de acıma duygusu uyandırır. Örneğin acı çekmiş birinin eşyalarını görmek ya da ölmek üzere olan birinin son sözleri gibi. Acıma duygusu en fazla soylu insanların bir kurban olduğu zamanlarda hissedilir. Çünkü bu “onların suçsuzluğu ve talihsizliklerinin bize yakın görünmesini sağlar” (Aristoteles, 2013: 1386a25- 1386b10).

Politika’da sanatın pedagojik formasyon için önemini inceleyen Aristoteles, en iyi rejimle yönetilen ideal bir devleti tasarlarlarken, çocuklara eğitim verildiğinde hem faydalı (okuma-yazma) hem de özgür insanın boş vakitlerini “güzel” şekilde doldurması için müziğin gerekli olduğunu düşünmektedir. Çünkü müziğin haz verdiği ortadadır ve haz, mutluluğa eşlik eden bir duygudur. Ancak müzik, bu anlamda haz ya da eğlence amaçlayarak dinlenilmemelidir. Nitekim müzik, ruhu kısmen etkileyen bir güce sahip olduğu için erdemli, soylu bireyler yetiştirmek için zorunludur. Platon gibi Dor makamının sakın, cesur bir ruha uygun olduğunu düşünen Aristoteles, her müziğin her zihin ve karaktere uygun olmadığı kanısındadır. Yani Dor makamı kullanılmalıdır ancak bu, uygun ruhlara verilmelidir. Eğitimden bağımsız olarak müzik, insan ruhunda dinlenme ve haz meydana

getirdiği için önemi kendinden haiz bir uğraştır. Müziğin verdiği hazlar Aristoteles’e göre zararsız hazlardır. Ancak denildiği gibi ruhun şekillenmesinde katkıda bulunması, daha “asil” bir yanının olduğunu göstermektedir. Aristoteles, erdemin biraz da doğru şekilde haz almak olduğu anlamına geldiği için, iyi müziğin de erdemli bireylerin yetişmesine katkı sağladığını ifade etmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, müziğin hem zararsız haz verdiği hem de ruhu kısmen biçimlendirmeye muktedir olduğu çelişik ifadeler değildir: Ruha katkıda bulunan şey, haz değil arınmaya, çoğaltmaya yarayan taklit gücüdür. Çocukluktan itibaren alışkanlık edinildiği takdirde iyi bir taklitte iyi bir ruh yaratılmasına yardımcı olur. Müziğin ezgileri, karakterlerin taklididir. Bu eğitimin, Aristoteles’in felsefesine uygun bir şekilde doğru zamanda, doğru kişiye, doğru yerde verilmesi gerekmektedir (Aristoteles, 2020: 1339a11-1342b17). Dolayısıyla Aristoteles için müziğin yalnızca sağaltıcı, dinlendirici etkileri yoktur; ayrıca müzik, özgür insanların serbest, boş zamanlarında “yüksek” konuları öğrenmesi, anlaması için bir araçtır. Bu anlamda müzik, (elbette belli türleri) duyguların yanı sıra zihni daha açık ve aktif hale getirme niteliğine sahiptir (Oskay, 1982: 16-19).

Bu noktada Aristoteles’in *Poetika* metnini merkeze alarak sanat öğretisi hakkında genel bir çerçeve çizmek yerinde olacaktır. Öncelikle, Aristoteles’in eserleri arasında günümüze oldukça eksik ulaşmasına rağmen yorumcuların en fazla ilgilendikleri eserlerin başında gelen *Poetika* metni, Aristoteles’in sanata, daha doğrusu şiir sanatına dair düşüncelerini içermektedir. Antik Yunan’da şiir, müziksiz okunan bir şey değildi. Dolayısıyla dans sanatı da bunlardan bağımsız bir dal olarak algılanmıyordu. Ancak Aristoteles’i bu üç türü aynı kategori altına toplamaya iten şey, yalnızca geleneksel pratikler değildi. Ona göre her şeyden önce bunlar *mimesis*e dayanmaktadır. Ancak bununla birlikte bu türlerin nesneleri, araçları ve tarzları birbirine yakındır. Bu yakınlık, “ritim, dil ve müzikal” atmosfer gibi öğelerden gelmektedir. Ayrıca resim ve heykeltıraşlık eserlerinin kaynaklık ettiği “uzamsal yayılım” karşısında dile getirilen dallarda “zamansal ardışıklık” söz konusudur. Bu alanlardaki uzamsal yayılım (sahne, oyunculuk vs.) ikincil plandadır (Ross, 2011: 428-429). Bu perspektifle şunu belirtmek gerekir ki, aslında *Poetika*, yaratıma dair bilgiye katkı sağlar. Amacı sanatsal bir eseri yargılama ölçütlerini sunmak değil, onu üretme ve yaratmanın nasıl olabileceğini açıklamaktır. Bu bağlamda sanat, insan yaşamını ve eylemlerini taklit ve “yeniden sunma” anlamına gelmektedir. Sanat eserinin duygusal yönü olduğu kadar, estetik ve

“entelektüel” (tanıma yoluyla bilme ve öğrenme) yönü de vardır. Bu durum, Aristoteles’in felsefi düşüncesinin bütünlüklü yapısına uymaktadır. Zira düşünce ve eylem etiğın (*eudaimonia*’nın) doğru, hakikat ve bilgi teorik bilimlerin bileşenleridir. Bu anlamda bilme arzusu, onun felsefesinin üç farklı parçasının ortak bileşenidir (Barnes, 2002: 123-126).

Görme, sözcüklerden önce gelir ve tanıma, bilme ilkin görme aracılığıyla olur. Ancak görme, mekanik bir yolla ışığın retina ile olan maddi sürecinden farklı olarak bir “bakma” edimini içerir. Bu anlamda bakmak, seçmeyi ve bir algı biçimini ifade eder. Öyle ki bakarak oluşturulan imge, sanatçının algılayış biçiminin yanı sıra, o tarihte nesnelerin algılayış biçimi hakkında tarihi bir kayıt anlamına da gelmektedir (Berger, 2006: 7-10). Dolayısıyla sanatçı, bir yanıyla çağının insanı olarak, döneminin bakış açısını eserinde bizlere sunarken, bir yanıyla uçsuz bucaksız çokluğun içinden belli bir tür bakışı tercih etmektedir. O halde, Aristoteles’e göre sanatçı kimdir? Aristoteles için sanatçı, temelde maddeye biçim veren kişidir ve bu anlamda doğa en büyük sanatçıdır. Doğa bir şeyi yaratırken kendi malzemelerini kullanır ancak sanatçı, doğadan aldıklarını araç haline getirir. Sanatçı bir anlamda doğayı taklit eder ancak eserleri doğanın ürünlerinin birebir kopyası değildir. Nitekim bu, sanatçının kudretini aşan bir şeydir. Çünkü her şeyden önce sanatçı, esere canlılık veremez. Bu bağlamda sanatçı, doğanın yalnızca yaratma etkinliğini taklit eden kişidir. O, nesnede bulunan imkânı, eseriyle aktüel hale getiren kişidir (Dürüşken, 2016: 268). Elbette bu edim temelde *tekhne*dir. Dolayısıyla Aristoteles, *tekhne* sözcüğünün eylemden çok üretici etkinlik ile ilgili olduğunu düşünmektedir. Ona göre bu yeti (*tekhne*), tek teklerin deneyiminden nedenlerin bilgisine erişildiğinde ortaya çıkar. Zira deneyimli insan yalnızca nasıl’ı bilir; neden’i bilmez. Dolayısıyla *tekhne* öğretilebilir bir bilgi türüdür ve *tekhneye* logos eşlik eder ve hedefi *genesis*’(oluş)tir. Bu anlamda *to on* (var olan, varlık) ile ilgilenen *theoriadan* ayrılmaktadır. Ayrıca Aristoteles için *tekhne*, *genesis*’in içsel değil, dışsal bir ilkesi olduğu için *physisten* ayrılmaktadır. Öte yandan eyleme (etik olana) değil, üretmeye (*poiesis*) ait olduğu için *phronesis*’ten (sağduyu, basiret, bilgelik) de farklıdır (Peters, 2004: 368). McNally’ye göre Aristoteles, *tekhneyi* bir tür “*dynamis*” olarak görür; çünkü *tekhne* belirli bir değişimin fail nedenidir. Dahası bu değiştirme ilkesine bilinçli, “rasyonel” bir seçim kaynaklık eder. Dolayısıyla *tekhne*, “rasyonel” ve bilinçli bir edimdir. Bununla birlikte “irrasyonel” edimler, tek bir etki yaratır fakat örneğin “rasyonel” bir edim olarak tıp, kişide hem sağlığı hem de

hastalığı yaratabilir. Zira ikisinin de bilgisine sahiptir. Bunun gibi *tekhne* de alışkanlığın ve öğrenimin önemli faktörler olduğu “rasyonel” yapıp etmeler demektir. Öte yandan, Aristoteles’in *Metafizik*’te şeylerin bir tümelilik altına toplanmasını bir tür sanat olarak addedip sanatçının alelade düşünen bir insandan nedenleri bildiği için üstün olduğu (981a-b) yönündeki düşüncesinden hareketle McNally, sanatın bir tür epistemeye dayandığını; dolayısıyla entelektüel bir faaliyet olduğunu iddia eder. Bu bağlamda sanat, *dynamis* olarak içinde zihinsel alışkanlığı, “rasyonaliteyi” barındıran entelektüel yapıların adıdır denilebilir. Bu düşünceler, Platon’un şiiri metafiziksel ilhama dayandırdığı fikirlerine karşıt görünmektedir. Oysa Aristoteles, sanatın “hesap verebilen” (Nikomakhos’a Etik, 1139b) bir uğraş olduğunu düşünür (McNally, 1971: 508-514).

Aristoteles’in sanat konusundaki görüşleri üzerinde de, tıpkı Platon’un düşüncelerinde olduğu gibi tam bir uzlaşma söz konusu değildir. Bu tartışmalar yine üç ana kategori altına toplanabilir. Buna göre ilk tartışma, ‘Aristoteles için mimetik edimin mahiyeti ve nesnesi tam olarak nedir?’ sorusu etrafında şekillenmektedir. İkinci olarak, Aristoteles’in sanata dair öğretilerinden moral mi yoksa estetik sonuçlar mı çıkarmak gerektiği yönündeki tartışmalar sayılabilir. Son olarak *katharsis* kavramının tıbbi mi, dini mi veya ahlaki mi yoksa tüm bunların dışında estetik bir kavram mı olduğu problemi üzerine dile getirilen düşünceler olmuştur.

Destanlarda anlatılan olaylar, kahramanlar, okuyucuya salt tarihsel kişilikler olarak sunulurken; tragedyada olay örgüsü buradan beslense dahi, konular birer “insanlık durumu” biçiminde sahnelenir (Vernant 1996: 203-204). Bu durumda Aristoteles için taklit (*mimesis*) nedir? Bu kavramın tanımını Aristoteles hiçbir eserinde yapmaz ancak kavramı Platon’dan ödünç aldığı açıktır. Platon’un sanat eserlerini “gerçeğin” birer kopyası ve bu kopyanın da gerçekmiş gibi bir illüzyon yaratmayı hedefleyen nesneler olarak düşündüğü belirtilmişti. Dolayısıyla sanatçının taklidinin ardında nesnesine dair bir bilgi olmamakla birlikte taklit ettiği nesneler de hakiki varlıkların birer gölgesidir. Bu bağlamda Aristoteles, Platon’a karşı çıkmaz ancak Platon’un Parmenides’in düşüncelerini incelerken yaptığı gibi sanata dair yeni olanaklar, yollar aradığını söylemek yanlış olmayacaktır. Aristoteles’e göre sanat, neyi taklit eder? Sanat, karakter tipolojilerini, duyguları ve eylem biçimlerini taklit eder. Bu da bir bakıma duyulur dünyanın değil, onu algılayan “insan zihninin” biçimlerinin ardındaki anlamın,

duyguların taklit edildiği anlamına gelir. Bu durumda müzik tam olarak neyi taklit eder veya en az taklit içeren sanat müzik midir, gibi sorular ortaya çıktığında Aristoteles, aksine müziğin en fazla taklit içeren sanat olduğunu ifade edecektir. Çünkü müzik, “heyecanı” ya da benzer bir duyguyu en iyi biçimde “cisimleştiren” ve sanatçının hissettiği duyguları dinleyenin ruhunda en iyi uyandıran sanattır (Ross, 2011: 430-431). Diğer taraftan şiir de müzik gibi taklit olsa dahi o, tümeli taklit eder. Bu yönüyle tarihten (zira tarih, tikeli ifade eder) daha ciddi ve felsefidir. Yani şiir “evrensel hakikate” yeni bir biçim, cisim vermeyi amaçlar. Ross’a göre bu düşüncüyü yorumlarken bir “tehlike” ile karşı karşıya kalınır: Ona göre şiirin bu yönü, “bireysel özelliklerinden soyulmuş genel karakter tiplerini” yaratmayı amaçladığı²⁸ yönünde yorumlara sebep olmuştur. Buradaki tehlike, tümele “birden fazla şeyin yüklemi olabilen şey” olarak bakmak ve Aristoteles’te tümelin “zorunlu” olduğunu unutmaktır (Ross, 2011: 431-432). Öte yandan şiirin doğmasına iki güdü, yani taklit etmenin ve taklitten hoşlanmanın neden olduğuna değinilmişti. Üzücü, kötü bir şey bile seyredildiğinde hoşlanma duygusu yaratıyorsa bu, Aristoteles’in “salt kopya edici taklit” düşüncesinin dışına çıktığını göstermektedir. Dolayısıyla nesnenin niteliği, taklidinin uyandırdığı duyguya karşıtlık oluşturabilir. Bu karşıtlığın bir diğer sebebi, herkeste az ya da çok şekilde doğal olarak bulunan öğrenme içgüdüsü ve neticesinde ortaya çıkan hazdır. Eserde bulunan renk, ritim, melodi gibi öğeler de hazza sebep olan diğer unsurlardır. Böylece ortaya çıkan şiir, şairin soylu şeyleri ya da bayağı şeyleri taklit etme isteklerine kaynaklık eden karakterlerine göre ikiye ayrılır. Bunlar, zamanla tragedya ve komedyaya evrilmiştir. (Ross, 2011:434)

Doğada yer alan bazı nesneler, olgular ve canlılar hoşumuza gidecek türden değildir. Ancak bunlar sanat nesnesi haline geldiklerinde hoşumuza giderler. Aristoteles bunun doğal olduğunu şu üç nedene bağlamaktadır: İlk olarak her eser, bir nesneye dair olduğu için onu izleyen kişide o nesneyi tanıma durumu yaratacaktır. Bu tanıma, bir tür öğrenmedir ve insanlar öğrenmekten hoşlanırlar. İkinci olarak sanat, temelde mimetik bir edimdir ve yine insanlar, taklitten doğal olarak hoşlanırlar. Son olarak sanatçı, bir fotoğraf makinasından farklı bir konumda olduğu için nesneleri kaba, birebir kopya etmeyi amaçlamaz. Zira o, nesneyi (orantı, düzen, renk ile) olduğundan daha güzel hale getirdiği

²⁸ Biz de Aristoteles’i buna benzer şekilde yorumlamaktayız. Ancak bu yorum, karakterin kaderle, eylemlerle zorunlu bir bağlantı içinde olduğu Aristotelesçi şiarı göz ardı etmemektedir. Şiirin tümeli taklit ettiği yönündeki düşünceye şu örnek uygun görünmektedir: Homeros, *İlyada* destanında ‘öfkeli Akhilleus’u’ değil, ‘Akhilleus’un öfkelerini’ anlatır.

için eser, (aslı çirkin olsa dahi) insanların beğenisini kazanır (Tunalı, 2022: 126-128). Dolayısıyla, sanatçı bir yanıyla doğayı taklit ederken diğer yanıyla onu aşımayı amaçlar. Bu nedenle taklit, basit bir roprodüksiyondan öte nesnenin içsel gerçekliğini de içine almaktır (Zeller 2001: 239-240).

Bu bağlamda taklit konusu çağımızda dahi önemli tartışmaların konusu olmuştur. Nitekim onu temsil ya da ifade (expression) olarak yorumlayan dşünrlr söz konusudur. Ancak Aristoteles doğrudan bir nesneden farklı, onun benzeri olan bir kopyadan söz etmektedir. Her şeyden önce şiirin bir *tekhne* olduğu açıktır ama Aristoteles onun marangoz veya ayakkabıcının eserinden ne türden farklı bir konuma sahip olduğunu araştırmaktadır. Aslında zanaatkrlar gibi şair de içinde bir *telos* barındırır ve bu yönüyle ortaklırlar. Ne var ki zanaat, tekili ve faydayı (pratik işlevi) amaçlarken; şair tümeli amaçlamaktadır. Öte yandan şairin zihninde yer alan tümellik, “bilim insanının” zihnindeki kavrayışa benzemektedir. Aristoteles’e göre nasıl ki tıp, tek tek bireylerin hastalığıyla değil, bireyde ortaya çıkan hastalıkla ilėileniyorsa, şair de belli bir zamanda yaşamış Oidipus’un doğrudan tarihsel ve kronolojik yaşamıyla ilėilenmez. O, ona benzerlerin yaptığı veya yapacağı şeyleri yapan yaratılmış bir “tıp” veya “karakter”dir (Armstrong, 1941: 120-125).

Hagberg’e göre Aristoteles, taklit fikrini Platon’dan dn almış olsa da sanatçıya bakışı ondan farklıdır. Bunun nedeninin form öğretilerinin farklılığından kaynaklandığını ifade eden Hagberg, Aristoteles’in dünyasında sanatçılar İdea’dan üç kez uzak şeyler yaratmadıkları için devletten kovulmazlar, demektedir. Ona göre Aristoteles için taklit basit ve fotoğrafik niteliği aşan bir yapıdadır. Zira sanatçı yalnızca şeylerin fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda onlar arasındaki ilişkileri, onların “mekanizmalarını” taklit eder. Örneğin Oidipus’un basit bir taklidi görme yetisine sahip birinin kr olmasıdır. Buna karşın karmaşık bir taklit, kr olan bir adamın görme yetisine sahip olması (içsel gr) anlamına gelir. Bu bağlamda Aristoteles, tragedya dilinde metafor kullanımına önem vermektedir. Örneğin şair, yaşlılığı “hayatın günbatımı” olarak tarif edebilir. Burada şair, açıktır ki, gerçekliğe katı bir sadakatle bağlı olmak zorunda değildir. Nitekim o, gerçekleri şeyler arasında ilişki kurarak (yaşlılık ve günün sonu) tasvir eder. Bu anlamda sanatçı, tarihsel olayları bir tarihi gibi değil, tek bir olay perspektifinde anlatır. Dolayısıyla o, doğaya ayna tutan kişiden farklı bir şey yapmaktadır (Hagberg, 1984: 365-

368). Hagberg, Chardin'ın *The Skate* adlı tablosuna Aristoteles'in aslında taklitte neyi kast ettiğini örneklemek üzere değinir. Buna göre çizilen kedi, balık, meyve ve sürahi gibi şeyler ilk bakışta fotoğrafik bir sadakatle taklit edilmiş gibi görünürler. Ancak sanatçı, aslında “ontolojik” ilişkiler denilebilecek farklı varlık türlerinin arasındaki ilişkileri anlatmaktadır. Dolayısıyla Hagberg'e göre sanatçı, basit bir taklitte yola çıkarak karmaşık ilişkiler ağını resmetmektedir. Öte yandan çağımızda soyut sanatın gelişmesiyle birlikte tüm sanat türlerini tek bir kavram altında toplamanın güçlüğü aşikar iken, Hagberg, çağımızdaki sanatın Aristoteles'in sözü edilen taklit kavramının altında toplanabileceğini iddia eder. Nitekim ona göre Aristoteles için taklit, soyut ilişkileri, ilk bakışta görünmeyeni aktarmayı amaçlar (Hagberg, 1984: 369).

Buna karşın Simpson'a göre *Poetika*'nın yalnızca şiirin bir türü, yani, trajik ve dramatik olanla ilgili olmasının nedeni, Aristoteles'in bunların en üstün şiir türü olduğunu düşünmesidir. O, *Metafizik* metninin ilgili bölümlerinde varlık türlerini sıralayıp nasıl ki sadece tözsel anlama sahip varlıkla ilgilenmişse, *Poetika*'da da benzer şekilde diğer şiir türlerinin anlamını içerdiğini düşündüğü tragedyayı irdelemektedir. Dahası eğer trajik olan en çok eylemde somutlaşıyor ve eylemler olay örgüsünün temeliyse, taklit²⁹ bizatihi eylemin taklididir. Zira insanın duygularını (acıma ve korku) en çok harekete geçiren eylemler ve sonuçlarıdır (Simpson, 1988: 281-285).

Öte yandan, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde belki de en fazla tartışma konusu olan şey, tragedyanın (ve sanatın) ahlâki bir etki veya sonuç yaratıp yaratmadığıdır. Gupta, makalesinde bu tartışmaların ve karşıt fikirlerin tatmin edici bir özetini sunmaktadır. Tragedyanın ahlaki bir etki yaratmadığını savunan geleneksel görüşe *A Guide to Greek Drama and Theatre* adlı metnin yazarı McLeish ve *The Cambridge Companion to Aristotle* metninin yazarı Barnes'ı örnek verir. McLeish'e göre tragedyadan çıkarılabilecek tek ahlaki değer “hiçbirimizin kendimizi ölene kadar mutlu saymamamız” gerektirir. Ona göre Rönesans'tan bu yana Batılı Hristiyan yorumcular, tragedyaya ahlaki bir anlam yüklemişlerdir ancak bunun ne olduğunu tam olarak görmek zordur. Öte yandan Barnes, *tekhne*'nin Aristoteles için “tıp, denizcilik” gibi olduğunu yalnızca *katharsis* amacıyla bir teklik olması hasebiyle farklı olduğunu düşünmektedir. Barnes'a göre acıma ve korkunun yalnızca karakter ile benzer bir kaderin

²⁹ Hagberg ve diğer yorumcuların *mimesisi* soyut şeylerin taklidi olduğu şeklindeki iddialarının aksine.

paylaşılabileceği durumda ortaya çıkacağını iddia etmek yanlıştır. Zira kendisinin annesiyle evleneceğini öngörmediğini ifade eder. Dahası ona göre, acıma ve korku haz üretmez (Gupta, 2010: 63-64).

Bununla birlikte tragedyada ahlaki imaların olmadığı konusunda hemfikir olsalar da, sanatsal bir takdir ya da yargı için izleyicide ahlaki karakterin ön koşul olduğunu düşünen yorumcular söz konusudur. Daniels & Scully, kurgusal olmasaydı tragedyadan zevk almak için sadist olmamız gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu düşünceye paralel olarak Wooduff, ahlaki karakterimizin tragedyaya karşısında nasıl hissettiğimizi etkilediğini ifade etmektedir. Öte yandan tragedyayı kültürel bağlamda yorumlayan Finkelberg, Antik Yunan'da "karakterleriyle duygusal olarak özdeşleşmelerini" talep eden sofistike bir izleyici kitlesinin oluştuğunu ifade eder. Dolayısıyla tragedyadan alınan zevkin ölçüsü, kurgusal karakterlerle ne kadar özdeşleşmiş olduğumuza bağlıdır. Yine Eggs, Lessing'i eleştirerek bir şairin olay örgüsünü hem etik hem de estetik olarak yargıladığımızı ifade eder. Bununla birlikte söz konusu tartışmaya şüpheli bir tavırla yaklaşmış ve yargıyı askıda bırakan yorumcular vardır: Örneğin Meisiek, Lessing ve Goethe'nin karşıt konumlarda yer aldığını ve bu anlamda herkesin *katharsis*'te istediğini gördüğünü aktarır. Sherman, tragedyadaki ahlaki hataların (*hamartia*) başka seçenek olmadığı için kötü olmadığını; Freeland ise bir eylemin gerekliliği, karakterin ve durumun değerlendirilmesinin bir sonucu olsaydı, Aristoteles'in etik üzerine incelemelerini tekrar gözden geçirmemiz gerektiğini dile getirmişlerdir (Gupta, 2010: 64-65).

Diğer yandan Lear, *katharsis*in düzeltici bir etkisinin olabileceğini ancak bunun en iyi ihtimalle tesadüfi ve minimal olduğunu iddia eder. Buna karşın Nussbaum, tragedyanın doğru şekilde anlaşıldığı durumda izleyiciyi ahlaki anlamda etkileyebileceğini ve "iyiliğin önündeki engellerin" kalkarak birbirimize ne denli ihtiyaç içinde olduğumuzu anlayacağımızı düşünmektedir. Yine Smithson, Aristoteles'in ahlak ile estetiği ayıran ilk kişi olarak değerlendirilmesine karşı çıkarak Aristoteles'in tüm felsefesinin teleolojik olduğunu ve *hamartia* ne ölçüde ahlaki ve entelektüel ise, sanatın o derece ahlaki olduğunu savunmuştur. Zira her sanat ona göre iyiyi amaçlar. Janko'ya göre tragedya, olgun bir izleyiciyi duygusal olarak etkileyerek ondan etik sonuçlar çıkardıklarını düşünmektedir. Edens de tragedyanın ahlaki ve *eudaimonia* olasılığının şans ile karakterin bir karışımı olduğunu ve ayrıca tragedyanın etik anlayışımızı arttırarak

“mükemmel” insanlar olmamıza yardımcı olabileceğini iddia eder. Yine Rorty, editörlüğünü yaptığı *Essays on Aristotle's "Poetics"* adlı eserde, tragedyanın ahlaki sonuçlarına dair “sert” bir savunma yapmaktadır. Ona göre tragedyanın “dersleri ahlakidir” ve ortak bir yaşama teşvik eder, sosyal uyumu sağlar. Son olarak Croix, *Poetika*’nın Aristoteles’in etik ve politik görüşlerinin bir devamı olduğunu; “sivil yaşamın, erdemin oluşabileceği matris” olarak gören Aristoteles’in “sapkınları” ideal topluma yeniden katmanın etik olasılığına işaret ettiğini düşünmektedir (Gupta, 2010: 66-69). Tüm bu tartışmaların ışığında Gupta, kendi fikrini *Poetika*’yı nasıl yorumladığımızın bir metne nasıl baktığımızla ilgili olduğu düşüncesine dayandırır. Buna göre eğer yorumumuz, *Poetika*’ya dayanıyorsa *katharsis* gibi ahlaki bir kavram merkezde yer alır. Eğer *Metafizik* ise temelimiz, sanatın yalnızca içsel amaçlara bağlı “uhrevi” bir görünümünü bulabiliriz ve son olarak *Politika*’ya bakıyorsa pedagojik birçok çıkarımla karşılaşırız. Bununla birlikte eğer sanat, coşku ve haz uyandırıyor (ki Aristoteles için öyledir), iyi bir yaşam için gerekli olan haz arayışının bir parçasıdır. Neticede Gupta da tragedyanın hayatlarımız üzerinde hem bireysel hem de toplumsal, ahlaki sonuçlar, olumlu etkiler yaratabileceğini düşünmektedir (Gupta, 2010: 69). Aristoteles, sanat eserinin amacını *katharsis* yaratmak olarak belirler. Dolayısıyla sanat, ona göre “estetik bir hoşlanma” için değil, bir “moral değer” olarak anlam kazanır. Başka bir ifadeyle “sanatın ödevi” estetik bir haz değil, etik bir hazdır (Tunalı, 2022: 130-131).

Sanatın salt moral bir yapıda olduğundan şüphe eden düşünürler de fikirlerini şu şekilde temellendirirler: Buna göre her şeyden önce güzel sanatların pratik yararı olan ve ihtiyaçları karşılayan diğer sanatlardan ayrıca bilgiyi hedefleyen bilimden ayrılan noktası, hazzı amaçlamasıdır. Ancak *katharsis*e eşlik eden haz, özel bir tür hazdır ve tragedya yalnızca bu hazzı hedefler. Öte yandan Aristoteles’in, “estetik hazzı” çeşitli sanat dallarından doğan hazları içeren bir tür olarak anlayıp ele aldığı şüphelidir.³⁰ Bununla birlikte Aristoteles için *katharsis*, acıma ve korkuyu tamamen yok etme değil, optimal düzeye indirme anlamına gelir. Bu duygulardan tamamen arınmak iyi bir şey değildir. Zira insanın acıması veya korkması gereken şeyler vardır³¹ (Ross, 2011: 440). Platon, tragedyanın duygu (özellikle acıma ve korku) uyandırdığının farkındaydı ve bunların insanı “duygusal ve zayıf” kıldığını ifade etmiştir. Aristoteles de tragedyanın arınma

³⁰ Zira Aristoteles’in dili, buralarda daha çok tıp ya da biyoloji yazısı kaleme alan biri gibidir.

³¹ Bkz. Aristoteles, *Nikomakhos’a Etik*, çev. Saffet Babür, 2020, Ankara, 1115a.

yaşattığını, dolayısıyla bu duyguları minimize ettiğini düşünmektedir. Bu bağlamda özellikle müzik ve şiir, bir zamanlar kurban oldukları için ruhlarında daha fazla yer edinmiş acıma, korku, heyecan, coşku gibi duygulardan o kişileri arındırır ve hazla doldurur. Bununla birlikte “arındırıcı melodiler”, eğitimde kullanılan “ahlaki” melodilerden farklıdır. Bu da Ross’a göre tragedyayı yalnızca ahlaki bir amaca hizmet eden bir edim olarak görenlerin yanılıyor olabildiklerini göstermektedir (Ross, 2011: 439-440). Aristoteles’in sanat ve güzellik üzerine düşüncelerine tam olarak ulaşamayız zira bu konuda kaleme aldığı *Poetika*’nın bir kısmının (komedyaya ve *katharsisi* ayrıntılandıracağını söylediği kısımlar) kaybolduğu bilinmektedir. Bu bağlamda *Poetika*’dan genel bir şiir kavramı çıkarmak ya da ondan “güzel sanat kuramı” çıkarmak oldukça zordur. Bununla birlikte metinde sanat üzerine “verimli” birçok düşünce yer almaktadır. O, bir bakıma estetik olan ile ahlaki olanı birleştiren düşünce biçiminden ve sanatı salt mimetik (fotoğrafik) bir tarzda ele alan düşünce tarzlarından sıyrılmanın bir başlangıcı sayılabilir. Güzelliği simetri, oran gibi kavramlarla ilişkili gören Aristoteles onun doğasına ilişkin açık bir tanım yapmamıştır. Ancak dolaylı olarak onun maddi ve ahlaki çıkarlarının dışında olduğunu işaret etmektedir (Ross, 2011: 450-451).

Aristoteles, eğitimde sanatın dönüştürücü gücünün farkında olduğu için onu eğitim sürecine dâhil eder. Bu bağlamda Copleston, Bosanquet’den şu cümleyi aktarır: “Eğitime estetik ilgiyi getirmek, estetiğe eğitsel ilgiyi getirmek ile aynı şey değildir.” Buna göre Aristoteles şüphesiz, sanatın ahlaki eğitim işlevi olduğunun farkındaydı ancak bu, Copleston’a göre sanatın özünün ahlaki etkiden ibaret olduğu anlamına gelmemektedir (Copleston, 2013: 101-102). Aristoteles’in estetiğe yani çıkarsız beğeni duygusuna dair düşünceleri yok değildir. O, salt hoş olan yani estetik bir seçim ile cinselliğe dayanan isteği birbirinden ayırır (Aristoteles, 2016: 1896b). Bununla birlikte matematiksel nesnelerde güzelliği bulması, güzelin yalnızca boş olan bir şey olmadığının dolaylı ifadesidir. Diğer yandan Aristoteles, güzel ve iyi arasında ayrım yapma konusunda kararsız görünmektedir. Zira bir taraftan güzel, iyi olduğu için hoş olan şeyin iyi olduğunu söylerken; öte taraftan, güzelin durağanlıkla ilgili; iyinin ise eylem ve davranışla ilgili olduğunu ifade etmek suretiyle aralarında fark görmektedir. Yine güzelliği sınır, ölçü, düzen, uzunluk-kısalık gibi niteliklerle özdeşleştirmesi, “salt estetik görüye” dair sezgileri olduğu anlamına gelmektedir (Copleston, 2013: 98-100).

Katharsis sözcüğünün *Poetika*'da tek bir pasajda geçmesine rağmen kullanım amacı, belki de kendisini en çok tartışılan bir kavram haline getirmiştir. Bunun nedeni Aristoteles'in diğer metinlerinde yaptığı birkaç atıf dışında kavramın özünü muğlak bırakması bir yana, kendinden önceki iki kullanım biçiminden birini mi yoksa ikisinin sentezini mi amaçladığının belirsiz olmasıdır. *Katharsis*in ilk kullanımı, tıbbi bir anlama sahip olup vücuttan çıkan zararlı şeylerin atılmasıyla ilgilidir ve arınma (*purgation*) anlamına gelir. İkinci olarak yine arınma (*purification*), saflaşma anlamına gelir ancak bu kez yüce bir duruma hazır olma ve ulaşma için ruhu temizleme biçiminde dini bir kullanıma sahiptir. Tam da bu nedenle kavramın Aristotelesçe ahlaki mi yoksa nötr bir anlamda mı kullanıldığı tartışma konusu olmuştur. Schaper, iki kullanımın da birbirini dışlamadığı kanaatindedir. Hatta kavram, Schaper'e göre ne tıbbi ne de dindir; estetik bir anlam taşır. Estetik kavram eğer "sanatla bağlantılı sorunların analizinde ortaya çıkabilmesi için işlevini değiştirecek şekilde kendi doğal alanından aktarılan" herhangi bir kavram anlamına geliyorsa, *katharsis* de tıpkı *mimesis* gibi estetik olmayan bir düzlemde estetik düzleme geçişinde anlaşılabilirliği için estetik bir kavramdır. Zira kavram, politik ve etik değil; poetik bir kullanıma sahiptir. (Schaper, 1968: 132-135) Bir başka problem, '*katharsis* yalnızca şiirsel yaratma yani tragedyaya mı özgüdür yoksa diğer sanat formlarının; bir diğer ifadeyle bütün olarak sanatsal yaratımın mı bir etkisidir' sorusu temelinde şekillenir. Bu bağlamda Schaper '*katharsis*, diğer duyguları dışlayarak yalnızca korku ve acıma mı uyandırır' sorusuna acıma ve korkunun trajik olayların temel duyguları olsa da onlar da dâhil olmak üzere diğer duyguların da uyandığını düşünmeye metin açısından bir engel teşkil etmediğini ifade eder. Dolayısıyla trajik şiir acıma ve korku temelinde kuruluyor olsa da, trajik şiir dışında türler de vardır. Schaper'e göre diğer şiir türleri ve hatta komedya da kendine özgü duyguların *katharsis*ini yaşatabilir ve bunu iddia etmek, Aristoteles'in sanat anlayışına aykırı değildir. Nitekim *Poetika*'nın 14. bölümünde Aristoteles, "tragedyaya özgü haz, acıma ve korku hazzıdır" ifadesini kullanır. Bu anlamda *katharsis*, olayların birebir değil, olaylarla yaşanan duyguların saf sunumu taklitle izleyiciye aktarıldığı vakit, izleyicinin sanatsal duygu anlamında tepki vermesiyle estetik anlamına ulaşır. Dolayısıyla aynı olaylar gerçek hayatta farklı duygular uyandırır da, sanatsal ve kurgusal anlamda estetik haz uyandırır (Schaper, 1968: 136-138).

Buna karşın Marshall’a göre Aristoteles’in *Poetika* metninden estetik bir teori çıkarmak “tehlikelidir” çünkü taklit fikri bir yöntemdir, güzelliğin ölçütü değildir. Zira metin, şiirsel güzelliğin doğası ile ilgili değildir; o, iyi bir drama yaratmanın yolları ve şiirin edebi değerinin tespiti için eleştirel yöntemle ilgilidir. Metin elbette estetikle de ilgilidir ancak bu, kendini sanatsal üretim biçiminde gösterir. Başka bir ifadeyle Güzellik, Aristoteles için oran, simetri ve uygunluk gibi niteliklerin bir toplamı olduğu için metafiziksel ve teorik bir anlam kazanır. Çünkü bu nitelikler, Tanrı’da ve ay-üstü âlemde en mükemmel halleriyle bulunur. Buna karşın ay-altı âlemde doğa, belli bir uygunluğa ve güzelliğe sahip usta bir zanaatçıdır. O halde sanatçı metafiziksel Güzeli, doğayı taklit ederek nispeten somutlaştırabilir. Bunun neticesinde yaratılan sanat eseri, ister tıbbi veya psikolojik ister dini olsun, *kathartik* bir rahatlama sağlar. Bu anlamda ne taklit ne de *katharsis*, estetik bir kavram olarak değil, sanatsal üretim tekniğinin birer kavramlarıdır (Marshall, 1953: 228-231).

Öte yandan Aristoteles’in destan ve şiiri ayırırken kullandığı “zaman birliği” ilkesi aslında onun değil, geleneksel Yunan sanatının bir olgusudur. Aristoteles bir anlamda (her zaman yaptığı gibi) eldeki olgu ve malzemeden hareketle analitik tespitler yoluyla (bazen geleneksel, bazen yeni) felsefi bilgi üretmektedir. Bununla birlikte tragedyayı güzelleştiren zaman birliği ilkesi, Aristoteles’in simetri, düzen ve sınır olarak ifade ettiği güzellik ölçütlerine açık bir gönderme şeklinde okunabilir. Güzeli olarak addedilen bir tragedyaya, şüphesiz, asıl amacına ulaşmıştır. Bu amaç, izleyicide bir arınma yaratmaktır. Bu arınma ise acı ve korkuya yöneliktir. *Katharsis*in ahlaki mi yoksa ahlaki olmayan bir arınmayı mı ifade ettiği yönünde yorumcular iki kutba ayrılmıştır. İlk görüş, Lessing’in de arasında olduğu birçok otorite tarafından savunulurken; ikinci görüş, Rönesans dönemiyle birlikte savunulmuş ve nihayet Ross’a göre J. Bernays’ın “kanıtlarıyla neredeyse tartışılmaz” olmuştur. Zira Bernays, sözcüğün tıbbi bir anlam taşıdığını düşünenlerin başında gelmektedir (Ross, 2011: 435-437). Benzer şekilde Höffe, trajik bir oyunun deneyimlenme sürecinden sonra izleyicilerde *nötr* anlamda bir arınmanın gerçekleştiğini ifade eder. Ona göre seyirci, Oidipus’un yaşadıklarına acır, aynı talihsizliklerin kendi başlarına gelebilme olanağından korkar ve gerilim bittiğinde bu duygular bir “tıbbi” arınmaya ve rahatlamanın verdiği hazzla dönüşür (Höffe, 2018: 51-53). Ancak Ross’a göre belki de Aristotelesçi bir yol tutarak *katharsis*in Antik Yunanlılarca saygın, ahlaki yanının olduğu düşüncesini gözeterek, hem acıma ve korku

tutkularının, iyi eserler okunarak doğan özel haz aracılığıyla uygun bir seviyeye inmesine hem de tıptaki tuzlu hilt³² için tuz, ekşiye karşı ekşi gibi ‘bilimsel’ bir tedavi olarak anlaşılması daha doğru olacaktır. Çünkü böylece Aristoteles, bir yanyla sanatı ahlaki biçimde ele alan Platon’u bir yanyla analitik düşünen bir bilim insanı kişiliğini taşıyacaktır (Ross, 2011: 435-437).

Tüm bu tartışmaların ışığında, konuyu başka bir merkeze taşımak gerekirse, Aristoteles’in sanat görüşü Platon’la karşılaştırıldığında ne gibi sonuçlar elde edilir? Gould’a göre günümüz bakış açısıyla bakıldığında şüphesiz Platon yanlı, Aristoteles ise doğru taraftadır. Ancak temel sorun, bu gerçeğe ne yapacağımızdır. Zira bizi düşünmeye, yeni ufuklar açmaya teşvik eden Aristoteles’in makul fikirleri değil, Platon’un “sapkın”(perversity) düşünceleridir. Bununla birlikte iki filozofun sanat hakkındaki farklılıklarını çözümlemek, ikisinin genel felsefelerinin arasındaki ilişkiyi anlamakta yatmaktadır. Yakın zamana kadar karşıtlık üzerine kurulan bu ilişki temelinde sağduyulu, görünür dünyanın hakikatinden şüphe duymayan bir mizaca sahip olanlar Aristotelesçi; hayalperest(visionary), bir bakıma duyulur dünyanın ötesine gözlerini diken kimselerin ise Platoncu olduklarını söyleyen Gould, Jaeger gibi felsefecilerle birlikte Aristoteles’in karşıtlık bir yana, Platon’a sanıldığından çok yakın olduğu fikrinin savunulduğunu ve bunu makul bulduğunu ekler. Aristoteles’in ve Platon’un ima ettiği yerleri doldurduğu veya açık hale getirdiğini düşünen Jaeger’den şu ifadeleri ödünç alır: “Aristoteles’in kişisel başarıları için tek bir olumlu standart olabilir, o da Platon’u nasıl eleştirdiği değil; kendisini nasıl Platonlaştırdığıdır. Çünkü felsefe yapmak, onun için bu anlama gelir.” Zira o, zamanla kendi karakteristik niteliklerine sahip olmuş bir Platoncu olarak tarif edilebilir. Bu anlamda Gould’a göre nasıl ki Sokrates’in muhataplarını öfkeliendirebilecek paradoksal durumları yaratması Platonik bir diyalogun kaleme alınmasını tetiklemişse, aynı şekilde Platonik bir diyalog da “şeytani” (fiendishly) ve uygunsuz bir çözümü işaret ederek okuyucuyu öfkeliendirmiş ve Batı felsefe tarihi böylece oluşmuştur (Gould, 1964: 76-77). Aristoteles, Platon’un kavramlarını kullansa da ve onun fikirlerinin çoğunu benimsemiş olsa da, *Poetika* yalnızca Platoncu bir eser değildir. Zira kullanılan kavramlar kendi içinde tutarlı ve farklı bir zemine oturtulmuştur. Bununla birlikte Aristoteles için şiir-felsefe kavgası Platon kadar dramatik değildir; şairler, filozoflar gibi hakikate dair konuşmalar bile önemsiz değildirler.

³² Vücuttaki dört ana salgı.

Nitekim Gould, Platon ve Aristoteles'in sanat hakkındaki düşüncelerinin ayrıldığı noktayı, tıpkı tüm felsefelerini "rasyonel" ve "irrasyonel" temelinde ayırıp şekillendiren dünya görüşlerinde bulur. Buna göre Platon için ruhun hazza yönlendiren kısmı anlaşılma, akıldışı, "irrasyonel" niteliklerinden dolayı akla ve İyi'ye yönelmeyi engeller. Ancak Aristoteles için doğadaki her şey ve her hareket, belli bir formu arzuladığı için anlaşılabilir ve "rasyonel" bir *telos* sahiptir. Bu anlamda Platon, sanatı "irrasyonel" bir alana aitmiş gibi görürken, Aristoteles onun içinde rasyonellik aramaktadır. Dolayısıyla biri için sanatın amacı (akıl ile zorla revize edilebilir olsa dahi) haz ve ruhun akıldışı yönüne hitap etmek iken, diğeri için bu *telos*, *katharsisi* sağladığı ölçüde makul ve anlaşılardır. Nitekim *Devlet*'te "haz", iyice incelendikten sonra sanat ve ideal devletteki yeri (onuncu kitap) çözümlenir. Aristoteles için hazlar doğaldır, bu nedenle onları bastırmak yerine *katharsis* ile ehliştirmek daha makuldür. Aristoteles'in çözümünü "derinlikli olmayan" ve "kolay çözüm" olarak niteleyen Gould, kendinden çok sonrakileri bile etkileyen (Freud gibi) Platon'un yaratıcı düşünmeyi (irrasyonel alan açtığı için) teşvik ettiğini ve iki filozofun sözü edilen temele dayanan farklılığı diğeri birçok alan ve perspektifte hala canlılığını koruduğunu ifade eder (Gould, 1964: 81-91).

Uzun yıllar boyunca akademisyenler, Butcher'ın Aristoteles'in şiiri politik ve dini bir faaliyetten farklı gördüğü, onun amacının bu tür etkinliklerden farklı olduğu, bu anlamda zihnin özgür ve bağımsız bir faaliyeti olduğu bir konumu savunduğu ve bu amaçla Platon'un şiir anlayışını alt üst ettiği, şiiri savunduğu yönündeki görüşleriyle hemfikir olmuşlardır. Ancak Aristoteles'in, Platon'un "sanata olan saldırısına" karşı bir savunmadan çok, şiirin felsefeye tabi kılınmaması adına ona özerk bir alan açma girişiminde bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum hocasına karşı yalnızca bir fikir ayrılığı biçiminde okunmalıdır. Dolayısıyla Aristoteles'in şiire felsefenin dışında bir yer açmaya çalışırken aslında yapmak istediği şey, felsefeyi şiirden kurtarmak ve bunu yaparken de felsefeyi "şehir ve Tanrılardan" kurtarmaktır (Bartky, 1992: 589-619).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HELENİSTİK SANAT ve PLOTİNOS

M.Ö. 4 ve 1. yüzyıllar arasını kapsayan Helenistik dönem, esasında klasik dönemden kopuşu temsil etmektedir. İskender'in ölümü üzere parçalanın imparatorlukla birlikte toplumsal ve siyasi yapılar değışmiş, *polis* kültürü yerini krallıklara ve saray kültürüne bırakmıştır. Toplumda bireyin önemi artarken, dini değeri ve kutsala dair kültürel öğeler önemini yavaş yavaş kaybetmiştir. Bu anlamda Helenistik Çağ, Grek kültürünün dünyanın çoğu yerine yayılmasıyla paralel olarak “Grek sanatının dağılması” anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle klasik sanatın ideali tanrısal ve toplumsal değeri hedefleyen amacı, birey ve saray kültürünü yansıtmaya güdüsüne evrilmiştir. Klasik sanata hâkim olan sükûnet hali yerini “süslü, abartılı” bir sanat anlayışına bırakmıştır (Turani, 1992: 173).

Bu durumu öncelikle mimari üzerinden incelemek gerekirse, krallık rejimi beraberinde büyük, anıtsal ama ölçsüz ve kralın büyüklüğünü gösteren mozole (anıt mezar) ve saray gibi yapıları getirmiştir. Örneğin Bergama’da yer alan “Pergamon Anıtsal Kapısı” iki katlıdır ve ilk katı *Dor* sütunlarıyla yapılmışken, ikinci katı *İyonik* formdadır. Başka bir ifadeyle Parthenon gibi bütünlüklü, birlik halinde adeta bir heykeli andıran yapıların sayıları bu dönemde oldukça azalmıştır. Söz konusu yapıda triglif, cephe, süsleme, metop gibi öğelerin değıştirildiği fark edilmektedir. Dolayısıyla yapı arkitektonik (bütünlüklü) form yerine, (klasik çağın aksine) dekoratif formu ve *telosu* taşıyor görünmektedir. Bu kararsız ya da “karışık”, “yenilikçi” tutumun arkasında sözü edilen nedenlerle birlikte gelişen kültürlerarası iletişim ve ticaret de yer almaktadır. Zira Helenizm, tam da bu anlama gelmektedir. Nitekim bu dönem yapılarında doğu figür ve teknikleri de gözlemlenebilmektedir. Bununla birlikte yuvarlak kubbe formda yapılar da bu dönemin başlarında ortaya çıkmıştır; tiyatrolar ise aksine dikdörtgen biçime evrilmiştir. Dolayısıyla tekrar etmek gerekirse, söz konusu dönem, Klasik çağın bütün yapı unsurlarının “dağıldığı” bir süreç anlamına gelmektedir. Roma mimarisine bir hazırlık hatta bir zemin oluşturmaya, çağın bir diğeri özelliğidir (Turani, 1992: 174-176).

Helenistik dönemde yaşanan değışim, sanatta adeta nesneleşmiş bir şekilde açığa çıkar. Elbette bu değışim yalnızca sanat alanında değil, sözü edilen tüm alanlarla birlikte

felsefede de yaşanmıştır. Bu bağlamda Stoa ve Epiküros'un öğretileri, toplumsal bir ideal yerine bireyin mutluluğu ekseninde gelişmiştir. Her filozofun kendi çağının çocuğu olduğu fikri göz önüne alındığında, felsefi öğretiler elbette çağın insanının bakış açısı hakkında ipuçları taşımaktadır. Bu bakış açısının, yani bireyciliğin yansıması mimaride olduğu gibi heykel sanatında da görülmektedir (Turani, 1992: 174-176).

Heykellerde formel anlamda abartının, süsün, doğallığın (sıradanlığın) hakim olduğu ve kişisel hareket ve duyumun odak noktası haline geldiği gözlemlenmektedir. Başka bir ifadeyle tanrısal, asil, düzenli ve vakur duruş yerini bir "aktörü" anımsatan ölçüsüz duruşların dağınık vücut öğelerine bırakmıştır. İçerik anlamında zaman zaman mitolojik karakterler kullanılmış olsa dahi, karakterin yüzünden kişisel duyguları okunabilmektedir. Klasik çağda heykel yapılırken amaç, gerçeklikle uyumlu birebir bir kopya yaratmak yerine, ideal bir görünüm elde etmek olduğu için, heykellerde yüksek bir ayrıntılandırma çabası yoktur. Buna karşın Helenistik heykel, bayağı duruşu, abartılı hareketleri ve damarlara kadar betimlenen ayrıntılarla birlikte kişinin acısını, şiddetini, öfkesini tüm açıklığıyla gösteren bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Rölyef ve figürlerde de görülebilen bu değişim, bu tür eserlerin dekoratif odakla yapıldığının bir diğer göstergesidir. Bununla birlikte bir heykel, sıradan bir durum ya da kişiyi konu edinebiliyorken; bir kahramanı şiddet, vahşilik gibi unsurlarla da betimleyebiliyordu. Klasik çağda olmayan bu tutumun nedeni, genel itibarıyla Doğa etkisi olarak yorumlanmıştır (Turani, 1992: 176-180). Tasvir edilen karakterlerin duyguları (acı, üzüntü vs.) ustalıkla bu dönem eserlerinde görülebilmektedir. Bu anlamda eserin kahramanı artık alelade bir polis vatandaşı değil, kişisel öncelikleriyle öne çıkan odak noktası haline gelmiştir (Pomeroy, 2020: 566).

Helenistik sanatın yenilikçi tavrına öncülük ettiği ifade edilen Sikyonlu Lysippos (M.Ö. 310-315), klasik sanatın ideali yansıtmaz tarzını bilinçli olarak reddettiğini ifade eder. Helenistik çağa geçişte yaşanan değişimleri Lysippos üzerinden anlatan Pliny'nin "Natural History" eserinden Sowerby şu alıntıyı yapmaktadır:

"Lysippos'un heykellerinde daha uzun bir görünüm vermek için onların başını eski heykeltıraşların yaptığından daha küçük, bedenlerini ise daha ince, daha sağlam şekillendirerek ve saçlarını ayrıntılarıyla tasvir ederek bronz heykel sanatına çok büyük katkılar sağladığı söylenir. Eski heykeltıraşların eserlerindeki kare biçimli görünümü değiştiren yeni ve şimdiye kadar denenmemiş bir yöntem kullanarak simetri özelliğini de titizlikle korumuştur. Ayrıca çoğunlukla ondan önceki heykeltıraşların

heykelleri insanların gerçekte oldukları gibi yaptıklarını, kendisinin ise onları gördükleri gibi yaptığını söylerdi. Bu heykeltıraşın eserinin alışılmadık oluşunun nedeni, en küçük detayına kadar yapılan ince rötuşlanmış gibi görünmektedir.”

Bu alıntıda dikkati çeken en önemli ifade, klasik dönemin gerçeği, yeni dönemin ise şeyleri gördükleri gibi betimledikleridir. Eski olan, akıl, ide ile istek temelinde “hakikate” yönelirken; yenilik, anlık, sıradan ve duyuşsal gerçekliği yansıtmakta beliriyor görünmektedir (Sowerby, 2013: 216-218).

Bu türden bir sanat ve dünya algısında yetişen Plotinos, sanat ve güzellik hakkında ne düşünmektedir? Öncelikle yorumcular tarafından genellikle Antik Yunan felsefesinin son büyük okulu olarak görülen Yeni Platonculuk, en yüksek formunu kurucu figürlerinden biri olan Plotinos’ta bulur. Bu ekole Yeni-Platoncu denmesinin nedeni, Plotinos’un kendisini Platon’un doğrudan bir yorumcusu, onun en doğru yorumcusu olarak görmesidir. Bu bakımdan Plotinos, esasında kendi özgün felsefesini geliştirmeyi amaçlamaz. Onun amacı Platon’u en doğru şekilde yorumlamaktır ve tüm felsefi referansları bir şekilde Platon’un felsefesiyle ilişkilidir. Ancak modern bir bakışla bunu bir eksilik olarak nitelemek hata olacaktır. Hadot bizi antik metinleri okurken bazı hatalara düşmemek hususunda uyarır ve antik yazar ile modern yazarın düşünce dünyalarının farklılıklarına dikkat çeker. Orijinallik ve yeniliğin devamlı yüceltildiği çağımızın aksine antik dünyada, Hadot’a göre “özgünlük kusur, yenilik şüpheli bir şey ve geleneğe bağlılık ise bir ödevdir” (Hadot, 2016: 14). Ancak aynı zamanda Plotinos’un Platon yorumu, oldukça kendine has bir yorumdur ve birçok noktada Platon’un kendi felsefesinden farklılaşarak özgün bir karakter kazanır. Bu özgün karakteriyle Plotinos’un felsefesi, kendinden sonraki birçok felsefeyi etkilemiş, bununla da kalmayıp bazı Hristiyan ve Müslüman düşünürleri binlerce yıl boyunca etkilemeye devam etmiştir. Lakin aradan geçen binlerce yıl bu etkiyi kimi zaman görünmez kılmıştır.

Bununla birlikte Plotinos, çalışmaları ve hayatıyla ilgili anekdotlar söz konusu olduğunda okuyucuları ciddi anlamda şanslı olan bir filozoftur, çünkü hayatı ve çalışmaları hakkında pek çok anekdot günümüze ulaşmıştır. Plotinos’un yaşamının ve öğretisinin hayatta kalmasını sağlayan öğrencisi Porfirios olmuştur. Porfirios, hem Plotinos’un eserlerini düzenlemiş hem de Plotinos’un hayatı hakkında bir metin yazmıştır. Porfirios, filozofun hayatını anlatması, onun hayatı ile felsefesinin ne kadar uyum içinde olduğunu göstermesi açısından önemlidir. İşte, felsefesi ve yaşamı böylesine uyum gösteren bir filozof olarak

Plotinos felsefesinde güzellik önemli bir yer tutar. Gerçi her ne kadar güzellik Plotinos'un felsefesinde önemli bir rol oynasa da, Plotinos'un ayrı bir sanat felsefesi geliştirdiğini söylemek doğru olmaz. Zira onun sanata dair değerlendirmeleri bir bütünlük arz etmez ve *Enneadlar*'ın farklı parçalarında karşımıza çıkar. Onun sanata bakışı da bir ölçüde Platon'a yakındır ancak yine de farklılıklar içerir. İ erilen bu farklılıklar, onun güzellik ile ilgili düşüncesini kendi başına ele almamıza imk n tanır. Ancak Plotinos'un estetiği onun felsefesinin diğer kısımlarından ayrı düşünülemez. Bu nedenle ilk başta onun felsefesinin temel bileşenlerini anlatmak yararlı olacaktır.

Her şeyden önce göz ardı edilmemesi gereken temel konu, Plotinos açısından felsefenin temel karakterinin onun bizim bilgimizi düzenleyen bir epistemoloji olması değildir. Aynı şekilde felsefe temel olarak bir ahlak  öğreti, politik ya da metafizik bir etkinlik de değildir. O özünde bir kurtuluş öğretisidir ve bu kurtuluş öğretisinin amacı varlığın nihai ilkesi olan şeyle birleşmenin yolunu a abilmektir (Arslan, 2010: 55). Burada felsefe, akıl üstü olan varlığa, sezgisel g r  ve temaşa yoluyla ulaşabilmeyi, ona doğru y nelebilmeyi sağlar. Böylece felsefe temelde tinsel bir tecrübe, bizi esas olana doğru götürecek olan bir yol h lini alır. Arslan, bu özellikleri itibariyle Plotinos ile birlikte felsefenin Aristotelesçi varlığın ne olduğu çabasından sıyrıldığına dikkat çeker. Felsefe, bazı Hristiyan ve Müslüman filozoflarda olduğu gibi insan ruhunun Tanrı'nın ışığıyla aydınlatılması da değildir. Plotinos açısından felsefe, tıpkı Hallac-ı Mansur'da olduğu gibi, Tanrı'yla birleşme, onun içinde erime ve onunla bir olmanın yoludur (Arslan, 2010: 56). Ancak yine de bu gerçek bizi, Plotinos'u filozof olarak düşünmekten alıkoymamalıdır zira Plotinos'u filozof olarak değerlendirmeye neden olan şey, onun değinilen amacından ziyade, bu amacı gerçekleştirme yollarını felsefi bir metafizik içerisinde gerçekleştirme çabasıdır.

Buna göre, Plotinos'un felsefesi, genelde adlandırıldığı üzere, *Bir*'in felsefesidir. Her şeyin kaynağı olan *Bir*, onun felsefesinin merkezinde yer alır. Gerson'un ışaret ettiği üzere, Plotinos'un *Bir*'inin kökenleri Platon'un *Devlet*'indeki 'İyi ideası' kavrayışında ve birtakım çıkarımların yapıldığı *Parmenides* diyalogunda bulunabilir. Onun *Bir* olarak adlandırdığı ilke, esasında asla tarif edilemeyecek hatta ad bile verilemeyecek olan bir ilkedir. Bu anlamda ona verilen her isim uygunsuzdur. Yine de onu *Bir* olarak

nitelendirmek en az uygunsuz olandır, çünkü bu türden bir isimlendirme mutlak basitliği en iyi şekilde çağrıştırır (Gerson, 2018).

Her şeyin kaynağı olan *Bir*, kendisini üç farklı düzlem ve şekilde tezahür ettirir. Bu üç farklı düzlem sadece kendisini bu üç farklı düzlemde açığa çıkaran varlık açısından geçerli değildir. Aynı şekilde insan ruhu da, ontolojik gerçeklikle uyumlu olarak üç farklı düzlemde incelenir. Bunun anlamı insan ruhunun gerçekliği üç farklı aşamada kavrayabilmesi ve yaşayabilmesidir. Buna göre ruh ilk aşamada kendisini, canlılığı sağlayan, yaşamın kaynağı olan ilke olduğunu kavrar. İkinci olarak ruh, eğer başarıp yükselebilirse, kendisinin akli yönünü idrak edip bu tür bir yaşamı algılayabilir. Nihayet en yüksek aşamada ruh, kendisinin *Bir* olduğunu idrak edebilme potansiyeline sahip olur ve Plotinos bunu gerçekleştirmeyi amaçlar. Burada insanın esas yönü salt tinsellik olarak görülmekte ve insanın gerçekleştirmesi gereken asıl amacı, bu salt tinselliğin mutlak olarak aktive edilmesi ve insanın *Bir* olanla birleştirilebilmesidir. Bu kavrayışta tıpkı Platon için de geçerli olduğu üzere maddi dünya, tinsel dünyanın karşısında küçültülüp değersizleşmektedir. Hakiki olan veya gerçekten insana ait olan tinsel dünyadır. Porfirios'un Plotinos'un hayatına dair kaleme aldığı eser, onun maddi dünyayı nasıl küçümsediğine dair örneklerle doludur. Örneğin Porfirios, onun bir bedene sahip olmaktan adeta utandığını ifade eder ve buradan hareketle Hadot, Plotinos'un amacının kendisini düşüncesinden ibaret kılmak olduğunu öne sürer (Hadot, 2016: 13). Bu anlamda Plotinos'a göre maddi dünya herhangi bir gerçekliğe sahip değildir ve maddi olanın peşinde koşmak beyhude bir çabadır; aslolan tinsel dünyadır. Böylece maddi dünya, Platon'da olduğundan daha radikal biçimde tinsel dünyadan uzaklaştırılır. Platon'un maddi dünyanın ancak ideallardan pay alarak var olabildiğini söylediği yerde, Plotinos bir anlamda Parmenides'i andıran bir biçimde *Bir*'in dışında hiçbir varlık alanı tanımaz: Gerçekten var olan, esas olan *Bir*'dir. *Bir*, bütün bir evrenin var olma nedenidir. Bütün varlıklar esasında onun uzantılarıdır. Her şey, *Bir*'in taşmasından, südur etmesinden ortaya çıkmıştır.

Böylece, Plotinos'un her şeyin tek bir varlık olduğu iddiası bütün evrenin her şeyin *Bir*'den taşıdığı, südur ettiği fikri ile desteklenir. Ona göre *Bir* kendisini üç aşamada ortaya koyar. Plotinos bu aşamaları *hipostaz* olarak adlandırır. Bu her aşama, esasında *Bir*'den taşma sonucunda vücuda gelir. Bu bakımdan evren Tanrı'dan bağımsız, onun dışında bir

varlığa sahip değildir. Tanrı'nın bir parçası, onun türevidir; fakat bu, Tanrı'nın doğrudan madde olduğu anlamına da gelmez. Hatta Plotinos için madde esasında bir var olmayandır. Madde daha çok, var olanın yani tinsel olanın yani *Bir*'in, yokluğa karışmadan önceki son görüntüsü, son alçalmasıdır (Arslan, 2010: 83). Taşma/südur sonucunda ruh, bu dünyaya, şeyler dünyasına düşer. Ancak insan ruhu, içinde bulunduğu bu düşmüşlük durumundan kurtulma potansiyeline sahiptir. *Nous*'a ve daha sonra *Bir*'e ulaşarak, esas yurduna dönme ihtimali daima mevcuttur. Varlığın kendisini açtığı sözü edilen üç aşama *Bir*, *Nous* ve *Ruh*'tur. Genellikle bu üç nokta arasındaki ilişki, hiyerarşik bir ilişki olarak ele alınır. Bu, bir noktaya kadar doğrudur. Ancak bu ilişkiyi sadece yukarıdan aşağı doğru dikey bir hiyerarşi olarak görmek hata olacaktır. Bu ilişki, böyle olduğu kadar iç içe geçmiş merkezli daireler olarak da görülebilir (Aydoğan, 2022: 118).

Bu bağlamda hiyerarşideki ilk durak ya da ilk hipostaz *Bir* ya da Tanrı'dır. Bütün âlem, onun taşması sonucunda vücuda gelmiştir. Plotinos açısından *Bir*'in ya da Tanrı'nın neden taşıdığı ya da yayıldığı sorusu sorulabilir. Plotinos'a göre bunun nedeni Tanrı'nın iyi olmasıdır. Ortaçağ felsefesinde daha sonra *iyi olan şeyler yayılır* olarak formüle edilecek olan bir anlayışa göre Tanrı bir istekle, iradeyle, kararla taşmaz/südur etmez. O, iyi olduğu için taşar. Semavi dinlerdeki iradi bir karar sonucu yaratan Tanrı'nın aksine burada Tanrı aşağısında yer alan varlıkları bilmez. Tanrı, kendisinden taşan *Nous*'u bilmez. Benzer şekilde *Nous* da kendisinden taşan insanları bilmez. Bununla birlikte insanlar *Nous* ve Tanrı'yı tanırırken, *Nous* da kendisinden taşıdığı Tanrı'yı tanır ve bilir. Dolayısıyla bu sistemde yukarıda olanlar aşağıda olanları tanımaz, bilmezken; aşağıda olanlar yukarıda olanları bilir ve tanır. Ancak bu tanıma, *Bir* söz konusu olduğunda içinde tanımlamayı barındırmamaktadır. Değindiği üzere, onun *Bir* olarak adlandırılması bile aslında kusurludur. Zira onu tarif edebilecek bir kavram yoktur. Ancak bir anlamda başka çaremiz de yoktur. Ondan “Varlığın-Ötesinde-Olan” olarak söz edilebilir (Aydoğan, 2022: 120). Bu noktada Plotinos'un *temaşa* kavramından bahsetmek yararlı olacaktır. Plotinos'a göre temaşa eylemi, basitçe zihinsel bir tefekkür yoluyla kavramak anlamına gelmez. Plotinos, temaşayı bir tür yaratma eylemi olarak ele alır. Her tür meydana getirme ve yaratma eylemi aslında temaşadan ibaret olmak durumundadır (Arslan, 2010: 91).

Üç hipostazın ikinci ilkesi *Nous* yani *Akıl*'dır. *Nous*, *Bir*'den ilk taşma, türemedir. *Bir*'in herhangi bir şekilde nitelenemediği, mutlak bir belirsizlik olarak kaldığı yerde, *Nous*

Platoncu ideaların ya da değişmez varlıkların bulunduğu hipostazdır. Ona göre bu tür değişmez idealar ya da formlar evrendeki varlıkların varoluşlarını mümkün kıldığı kadar onlar hakkındaki bilgimizi de mümkün kılar. Şeyler, sahip oldukları özelliklere, bu değişmez formların varlığı sayesinde sahip olurlar (Gerson, 2018). Nihayet üçüncü aşama *Ruh*'tur. Tıpkı *Nous*'un *Bir*'den taşması gibi, *Ruh* da *Nous*'tan taşar. Kendisi bir dolgunluğa erişen *Nous*, kendi doluluğu ile bir başkasını yani *Ruh*'u var eder. Ancak *Nous*'un tam olduğu ve yönünün tamamen *Bir*'e döndüğü yerde, *Ruh* daha kararsız bir varoluşa sahiptir ve bir yönüyle yukarı yani *Nous*'a bir yönüyle de aşağı yani fiziksel dünyaya dönüktür (Aydoğan 2022: 131). Plotinos'un arzuladığı şey, ruhunun gözlerini yukarı yani *Nous*'a çevirebilmesi ve onu madde dünyasından olabildiğince uzaklaştırmasıdır. Bu anlamda ruhun asıl amacı, geldiği yere, esas yurduna dönebilmektir ve gerek güzellik gerekse de sanat burada önemli bir rol oynar.

Plotinos, güzellik incelemesine basitçe güzel olan şeyleri tarif ederek başlar. Ona göre güzellik, esas olarak görme duyusuna hitap eder fakat bununla sınırlanamaz. Çünkü aynı zamanda bazı sözcük kombinasyonlarında ve müzik için geçerli olacağı üzere melodilerden ve ritimlerden ortaya çıkan ve işitmemize hitap eden bir güzellik de vardır. Ayrıca Plotinos, kendisini duyular dünyasının dışına çıkarabilen zihinlerin görebileceği üzere, bazı davranışlarda, eylemlerde, karakterlerde ve aklın uğraşlarında da güzelliğin olduğunu ifade eder (Plotinos: I.6.I). Güzel olarak adlandırılan bu şeylerden bazıları kendilerinden ötürü güzel olarak adlandırılırken, bazıları başka bazı şeylere benzemelerinden ötürü güzel olarak nitelendirilirler. Bu anlamda kendinden dolayı ve başkasından ötürü olmak üzere iki temel güzellik olduğu ifade edilebilir. Tunalı, bu ayrımın Platoncu köklerine dikkat çeker ve bu ayrımın aslında Platon'da bulunan *pros ti kalon* (tekil güzel şeyler) ve *auto to kalon* (kendinde güzel) düalitesinden başka bir şey olmadığını öne sürer (Tunalı, 2022: 41). Plotinos, bu farklı alanlardaki şeyleri güzel olarak adlandırmamıza neden olan; maddi biçimlere güzelliklerini veren ve kulak için bazı sesleri güzel kılan, son tahlilde ruhtan türeyen her şeyde var olan güzelliğin sırrının ne olduğunu araştırır.

O halde, maddi biçimlere güzelliği veren ve kulağı seslerde algılanan tatlılığa çeken şey nedir ve *Ruhtan* türeyen her şeyde var olan güzelliğin sırrı nedir? "Hepsinin zarafetini aldığı Tek bir İlke mi vardır, yoksa bedenlenmiş olana özgü bir güzellik ve bedensiz olana

özgü başka bir güzellik mi vardır?” diye sorar Plotinos (Plotinos: I,6,I). Bu soruyu sormak önemlidir çünkü bazı şeyler -örneğin maddi şekiller- kendiliklerinden güzel değildir, ancak erdemler gibi bazı şeyler ise kendiliklerinden güzeldirler. Bunları aynı kılan şey nedir? Onun güzellik hakkındaki soruşturmasının başlangıcı burada yatmaktadır.

Buna göre Plotinos, Güzelin ne olduğu hususunda, Platon’un da yaşlılık döneminde savunduğu öne sürülen bir görüşe, yani Güzelin kaynağının simetri/ahenk olduğu görüşüne şiddetle karşı çıkar. Ona göre güzellik, mutlaka simetrik olmak demek değildir. Bu görüş bir kere kabul edildiğinde kimi doğa nesneleri, renkler, gün ışığı vb. simetriye sahip olmayan şeyler güzellik dışında bırakılmak durumunda kalacaktır. Bu nedenle Plotinos’a göre simetrinin güzellik içermesi, simetrinin kendisinden kaynaklanmaz ve simetrik olmak, güzelliğini başka bir şey tarafından elde eder (Tunalı, 2022: 43). Dahası Plotinos açısından güzellik sadece duyulur alanda mevcut değildir; aynı zamanda simetrinin hiçbir şekilde geçerli olmadığı şeylerde de güzellikten bahsedilebilir. Örneğin *Nous*’u güzel olarak adlandıran Plotinos, *Nous*’un herhangi bir unsura sahip olmadığını, tek başına olduğunu ve hiçbir simetriye sahip olmadığını ifade eder. Ancak o yine de güzeldir. Bu göz önüne alındığında simetri güzelliğin kaynağı olarak görülemeyecektir. Böylece Plotinos, güzelin güzel olmasını sağlayan şeyi başka bir yerde arar. Ona göre ruh, bazı güzel şeyleri ilk bakışta kavrar, onları tanır ve kabul eder. Fakat başka bazı şeyler vardır ki ruh, onlardan bakışını çevirir, onlardan kaçır. İşte bunlar çirkin denilen şeylerdir. Güzel olanı ise Plotinos, Platon’un *Phaidros* diyalogunda çizdiği tarzda bir güzellik kavrayışına benzer olarak, ruhun tanıdığı, ruha akraba olan bir şey olarak tanımlar (Tunalı, 2022: 43-44).

Her ne kadar bir belirsizlik içerse de burada ruhun akraba olduğu şeyi güzel bulması, doğrudan doğruya Plotinos metafiziğine gönderimde bulunur. Hatırlanacağı üzere, Plotinos metafiziğinde en yüce varlık olan *Bir*, taşma yoluyla *Nous*’u ve *Nous* da taşma yoluyla *Ruh*’u oluşturmaktadır. Üç hipostaz kuramı olarak adlandırılan bu kuramda, *Bir*’den uzaklaştıkça yetkinlik ve saflık kaybolur. En alt aşamada bireysel ruhlar, madde ile karışmış ve yetkinliklerini kaybetmişlerdir. Yine de insan söz konusu olduğunda aslolan madde değil, ruhtur; çünkü o, hakiki varlığın bir uzantısıdır. İşte ruh, kendisine ana yurdunu, evini hatırlatan bir şeyi gördüğünde onu güzel olarak kavrar ve ona doğru bir yakınlık hisseder. Bu bağlamda asıl mahiyeti *Bir*’in *Nous* aracılığı ile ışıdığı form

olarak idea olan ruh, kendisine asıl mahiyetini hatırlatan yani idealardan pay alan nesneleri güzel bulacaktır. Şu halde açıktır ki Plotinos felsefesinde güzellik maddeye değil, forma aittir. Nitekim Plotinos'a göre maddi dünyaya doğru "alçaldıkça", "indikçe" *Bir*'den, *Nous*'tan, ideadan uzaklaşmış oluruz ve karanlığa doğru ilerleriz. Maddî olan güçlendikçe, ruhun asıl ışığı kararır. Salt madde ise bu anlamda salt karanlık olmak durumundadır. Formdan ne kadar az pay alınrsa, güzellikten de o kadar az pay alınır. Zira Plotinos açısından bir şey formdan pay almadığı müddetçe, çirkin ve tanrısal akıldan yoksun olacaktır (Tunalı, 2022: 46-47). Bu salt maddenin salt çirkinlik olduğunun bir başka ifadesidir. Bir şeyin ne denli güzel olduğu o şeyin maddesinin, formdan ne kadar pay aldığı ya da forma ne kadar katıldığı ile alakalıdır. Plotinos'un kendi ifadesiyle: "Akıl ve İdea'nın dışında kaldığı sürece, türü desen ve biçim kabul eden tüm şekilsizlik, İlâhi Düşünce'den tam da bu yalıtılmışlık nedeniyle çirkindir. Ve bu da Mutlak Çirkin'dir" (Plotinos, I.6.2).

Dolayısıyla güzellik, mutlak halinde *Nous*'ta bulunan bir şeydir. Yeryüzünde ise ideaların nesnelerde görünüşe ulaşması neticesinde ortaya çıkar. İdealar ya da formlar, cisimlere etkide bulunarak onları güzelleştirir, güzelliğin ortaya çıkmasını sağlar. Onlar, sahip oldukları Tanrısal ışık ile karanlık olan maddeye form verir, maddenin form kazanması ile güzellik ortaya çıkar. Dolayısıyla duyulur dünyanın güzelliği, onların formlar dünyası ile ilişkisine dayanmaktadır. Tunalı, bunu şöyle açıklar: "Duyulur dünyanın güzelliği ideaya dayanır[...] İdea, birlikli olduğuna göre, cisimler dünyasında da aynı birlik prensibi hâkim olacaktır. Cisimler dünyasının güzelliği, görünüşte çokluktaki birliğe dayanır, aslında ise ideaya, ideanın sahip olduğu düzene dayanır. Güzellik, şekil veren ideanın ifadesidir; bu ifade de, ya çoklukta birlik veya yalınlık halinde görünür" (Tunalı, 2022: 51).

Öte yandan güzelliğin bir de duyular üstü formu vardır. Hatırlanacağı üzere, Plotinos'a göre bu dünya, maddeden olabildiğince uzak olan hatta onun karşısında konumlanan dünyadır. Dolayısıyla bu dünyada bulunan güzellik, duyulur dünyada bulunan güzellikten çok daha hakiki, çok daha üstün, çok daha yüksek bir güzellik türüdür. Maddenin karanlığı ve çirkinliğinden kurtulmuş olan bu güzellik, mutlak bir güzelliştir. Mutlak olan bu güzellik, duyulur dünyadaki güzelliği kavramamızın aracı olan duyularımız yoluyla kavranmayı başaramayacaktır. Çünkü o duyular ötesi ve üstüdür. Bu nedenle Plotinos'a

göre bu mutlak güzelliği kavramak, duyular dünyasını ve bu dünyanın araçlarını ardımızda bırakarak mümkün olabilecektir. İnsanın bu güzelliğe algılarıyla ulaşmaya çabalaması oldukça yersiz ve beyhude bir çabadır, onu kendi mekânında değil de hiç ait olmadığı bir yerde aramaktır. Onu kavramak ancak ait olduğu alanda gerçekleştirilecek bir faaliyetle, yani ruhsal bir faaliyet ile mümkündür. Ruh, maddi dünyanın karanlığı ve çirkinliğinden yüz çevirmeyi başardığı ölçüde esas diyarına doğru yükselebilecektir. Dolayısıyla güzelliğin yüzümüzü yukarı, idealara, *Nous*'a çeviren bir rolü vardır ve bu nedenle Ota Gal, Plotinosçu güzelliği bir sıçrama tahtası olarak tanımlamaktadır. Ona göre güzellik, duyulur dünyadan aşına olduğumuz bir şey olarak ruhumuzu harekete geçirebilen ve doğru bir rehberlikle bizi kaynağa çekmek için kullanılabilecek bir şeydir (Gal, 2022: 8).

Platon'un *Phaidros* metnini andıran bir şekilde Plotinos da güzelliğin insanı sarsan ve onu uyandırma gücüne sahip olan bir etkisi olduğu kanaatindedir. Ancak bu etki, mümkün mertebe bedenden, maddi dünyadan uzaklaşmakla gerçekleşebilir. Burada Plotinos için önemli bir kavrama yani *katharsis* kavramına ulaşılır. Buna göre güzellik, bedene ait olan ne varsa, ondan arınmayı gerektirecektir. Tıpkı Platon'un *Phaidros*'ta anlattığı, bedeni yahut bedensel haz ve tutkuları temsil eden kötü at gibi Plotinos için de bedensel hazlar, insanı daima aşağı çeken onu esas yurdundan uzaklaştıran unsurlardır. Ancak bu çirkinlikten uzaklaşmayı başarabilen, ona gem vurabilen ruhlar, güzelliğe ulaşma imkânına sahiptir. *Katharsis* aracılığı ile ruh, bakışını bedenün düşkün dünyasından çevirerek esas yurduna bakabilecektir. Ruhumuz, maddi dünyada bir anlamda çamura saplanıp kalmış gibidir. Güzellikle karşılaştığında arzusunu salt maddi güzelliğe yönelten kişi, bu çamurdan kurtulmayı başaramaz. Önemli olan güzele dair arzumuzun gerçek nesnesinin tanınması ve anlaşılmasıdır. Kendimizi bedensellikten arındırdığımızda, ruhumuz kendi kendine güzelleşecektir çünkü o başlangıçta güzeldir. Bedenlerin formlara ya da idealara katılarak, onlardan pay alarak, onlara benzeyerek güzelleştiği yerde ruhun kendisi, bedensel olandan uzaklaştığı ölçüde güzeldir (Plotinus: I.6.5).

Sanat da burada, bize güzelin ideasını hatırlatması bakımından önemli rol oynar. Plotinos'a göre de sanat temelde *mimesis*tir; ancak Tunalı, Plotinos'un *mimesis*le kast ettiği şeyin Platon'un *mimesis* kavrayışından ziyade onun *Şölen*'de öne sürdüğü *poiesis* kavrayışına yakın olduğuna işaret eder. Zira Plotinos'a göre bir maddeye, örneğin taş,

tunca, mermere şekil vermek, onu sanatça yaratmak anlamına gelir (Tunalı, 2022: 142). Ayrıca Platon'da *mimesis* olumsuz bir anlama sahipken, Plotinos'da oldukça olumlu bir içerik kazanır. Ona göre sanatların nesneleri taklit ederek çeşitli sanatsal ürünler ortaya koyması, onların küçümsenmesini gerektirmez. Çünkü esasında sanatlar nesnelerin, şeylerin salt kopyasını vermezler. Sanatların yaptığı şey, doğanın da kendisinden taşıdığı *Nousa* geri gitmeye çalışmaktır. Dolayısıyla sanatın bir tür *mimesis* ya da taklit karakteri olmakla birlikte onun asıl amacı, taklit ettiği nesnelerden ziyade, o nesnelerin de var olmasını sağlayan ideallara ulaşabilmek, onlara gönderimde bulunabilmektir. Bu bakımdan sanatçı, nesnelere bakarak onları da var eden idealleri dile getirmeye çalışır gibidir. Plotinos felsefesinin bu karakteri nedeniyle, Tunalı onun sanat karakterini salt bir *idealizm* olarak adlandırırken, sanatın doğadan daha üstün bir konuma yerleştirildiğine işaret eder:

“O halde sanatın temel konusu objeler değil, ama onların idea’larıdır. Bu salt idealizmdir. Böyle salt bir idealizme varılmasıyla Plotinos bütün öteki filozoflardan ayrılır. Çünkü burada idealizm apaçık bir şekilde temellendirilmektedir. Bu idealizm içinde sanatın tabiata olan üstünlüğü de açık olarak belirir. (...) Tabiatı güzelleştiren İdea’dır, Nous’tur. Sanatçı tabiata eğildiği zaman, tabiatta herhangi bir şeyi bir obje olarak alırken, yani teknik deyimini ile söylersek, belli bir objeyi mimetik obje olarak kavrayarak yaptığı şey, yöneldiği o şeyi salt olarak taklit etmek değil, onu bir malzeme ve içerik olarak kullanmaktır. Onu yukarıya doğru kaldırmaktır. Çünkü bir tabii şey sanatın konusu içine girip güzelleşince, onu güzelleştiren ilke, o şeyin kendisinde değil, tersine ona form veren prensipte aranmalıdır; bu prensip de ideadır” (Tunalı, 2022: 144-145).

Böylece tıpkı Platon gibi güzelliğin, ideallara ve formlara ulaşmakta etkili bir uyarıcı olduğunu düşünen Plotinos, yine Platon gibi sanatın da mimetik bir karakteri olduğuna işaret eder. Ancak Platon’un bu *mimesisi* nesnelerin taklidi olarak gördüğü ve ciddi biçimde karşı çıktığı yerde, Plotinos bu mimetik karakterin taklit ettiği şeyin dünyadaki nesneler olmadığını, tam tersine o nesneleri vücuda getiren idealler olduğunu öne sürer. Dolayısıyla Plotinos, Platon’la ortak çıkış noktalarına sahip olmakla birlikte bambaşka bir sonuca varır ve her ne kadar sanata özel bir yer ayırmasa da, onu ideallara ulaşma konusunda oldukça önemli bir unsur olarak görür.

SONUÇ

Antik medeniyetlerin hemen hepsi, güzelliğin büyüüne kapılıp bunu kültürel ve sanatsal ürünlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Ancak hiçbir medeniyet Antik Yunan kadar güzelliği aramaya ve ona mimariden sosyal yaşamlarına, savaş giysilerinden şiiirlerine kadar yaklaşmak için çaba göstermemiştir. Güzelliğe dair algılarının temelinde Homeros vardır. Homeros, onlar için yalnızca estetik algının mimarı değil, aynı zamanda her yönüyle ideal insan tipinin yaratıcısıdır. Kahramanlık çağının savaşçı, yetenekli ve akıllı erkeği güzellik algısının merkezini oluşturmuş ve bunun etkisi Aristoteles'e değin sürmüştür. İlk sanatsal ürünlerinde bunu yansıtmaya çalışan Yunanlılar, beşinci yüzyılın başlarında zafer elde ettikleri Pers işgalinden sonra yıkımın ve felaketin arasından sanatsal ruhu adeta çekip çıkarmışlardır. Klasik dönem başlangıcı olarak kabul edilen zaferden sonra Helen ruhunu yüksek sanat olarak addedilebilecek bütün etkinlerine yansıtmışlardır. Bu dönemden çıkardıkları en büyük ders, düzenin her an kaos tarafından yerle bir edilebileceği fikri olmuştur. Bu nedenle sanatsal ürünlerinde bir yandan Helen ruhuna yakışır şekilde ideal olanı biçimsel yansıtmaya çalışırken öte yandan ölçülülük, vakur duruş ve sükûnet bu biçimin adeta harcı olmuştur. *Altın Çağ* olarak da adlandırılan bu dönemde, *Parthenon*, *Diskobolos* gibi etkisini Roma üzerinden tüm dünyada hissettiren yüksek sanat ürünlerini yaratmışlardır. Bu dönemde özellikle şairlerin etkisiyle güzellik salt estetik bir formdan çok iyi ile ilişkisinde anlaşılır bir hal almıştır. Bir diğer ifadeyle güzellik ve iyiliğin bileşimi, Antik Yunan'ın ideal erkek tipini ifade eden *kalos kagathos* algısının doğmasına sebep olmuştur.

Antik Yunan'ın temel niteliğinin ne olduğu biçiminde sorulacak bir soruya şüphesiz akıl yanıtını vermek gerekmektedir. Akıl, sanatsal faaliyetlerin bir yandan hareket ettiriciyken öte yandan felsefi düşüncenin filizlenmesinde aklın başat rol oynaması kaçınılmaz olmuştur. Güzelliğin ne olduğuna dair Platon'dan önce düşünceler yok değildir; ancak Platon, soruyu nesneyle ilişkisinde doğrudan soran ilk düşünür olmuştur. Felsefe yapma biçiminin aktörü olan Sokrates'in etkisi ilk eserlerinde yoğun şekilde hissedilen Platon, gençlik eserlerinde güzel olanın ne olduğuna dair özellikle *Büyük Hippias* metninde yürüttüğü soruşturmasını bir nihayete bağlanmamış olsa da, güzelliğin uyumla ve yararla olan yakın bağı Platon tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır. Yine aynı metinde *güzelin kendisi* gibi ifadeler Platon'un zihninde henüz bulanık halde bulunan

İdea fikrinin ilk nüveleri sayılabilir. Buna ek olarak, bu dönem metinlerinde güzellik konusunun referans olduğu her konuşmaya iyilik de eşlik etmiş, hatta *kalon* sözcüğü ikisinin de anlamını verecek biçimde Platonca kullanılmıştır.

Platon, Atina'nın o dönemki politik atmosferinden pek hoşnut değildi. Zira politik hırslar bir yana, ona göre Sofistik algı dünyasının bir yansıması olan demokrasi, beraberinde hakikatin değil, tikel ve görelî fikirlerin yönetimini getirmiş ve büyük bir yozlaşma kaçınılmaz olmuştur. Bu rölatif dünya, Platon'un omuzlarına hakikati arama yükünü bindirmiş ve böylece onun üzerinde, hakikatin yegâne garantörü olan felsefenin etkisi daha da hissedilir olmuştur. Sanatla derin bir bağı olan Platon, sanatın görünüşü taklit ediyor olma olasılığıyla yüzleşmiştir. Bu yüzleşme süreci kendini orta dönem diyaloglarında, özellikle *Devlet* metninde göstermiştir. Zihninde *İdea* öğretisinin olgunlaştığı bir Platon, *Phaidros* ve *Şölen* gibi eserlerinde Eros'a ve dünyevi güzelliğe karşı takındığı nispeten ılımlı tutumun aksine sanatı, felsefe hükümdarlığının ideal toplumunda adeta köleliğe mahkûm etmiş görünmektedir. Zira duyulur güzellik, hakiki Güzel'in yalnızca ikinci dereceden bir kopyası ve sanat ise ruhumuzun akıl dışı tarafını harekete geçirmeyi ve sadece görünüşü kopya etmeyi hedefleyen gayriciddî, değersiz bir edimdir. Nihayetinde o, sofistlerce yapılan aldatmanın, illüzyonun farklı bir ayağıdır. Mimetik edimin baş sorumlusu olan sanatçının, Tanrısal ilhamın kaynaklık ettiği *epistemed*en yoksun, kör ve tesadüfî eylemlerin neticesinde ortaya çıkardığı eser; geçici hazlar sağlayan, dünyaya ayna tutan biri gibi gerçek olmayan farklı türden bir ontolojik alan yaratan, diyalektik ve felsefeyle kıyaslanınca oldukça önemsiz bir şeydir. Dolayısıyla Antik Yunan pedagojisinin vazgeçilmez unsuru ve sosyal yapının temel harcı olan sanat, Platon için ancak katı bir denetimden geçtikten sonra ideal toplumda yer edinebilir. Gökyüzündeki tahtını *İyi* ile paylaşan *Güzel* ise tanımlanamaz bir konumda olsa da, onun nasıl bir mahiyette olduğu yalnızca fayda, uyum, ölçü(lülük), simetri, ahenk gibi sözcüklerle olan ilgisinden anlaşılabilir. Bu anlamda onu temaşa etmek, yalnızca filozofun erişebileceği bir ayrıcalıktır.

Platon'un düşünceleri bu biçimde deşifre edildiğinde geleneksel görüşün "sanat düşmanı" bir Platon tasvirine paralel fikirler dile getirilmiş olacaktır. Bu durumda başka bir okuma mümkün değil midir? Söz konusu Platon olunca, elbette eserlerinin derinliği farklı bakış açılarını olanaklı kılmaktadır. Nitekim Guthrie, Grube, Cavarnos, Hall, Steven, nispeten

Gould ve Collingwood gibi yorumcu ve akademisyenler, Platon'un aslında sanata kategorik anlamda bir kınama tavrı takınmadığını düşünmektedirler. Buna göre her şeyden önce kendisinden yalnızca iyilik gelebilecek Tanrı'nın kaynaklık ettiği sanatsal ilham, nasıl olur da sırf *epistemenin* dışında kalıyor diye değersiz sayılabilir? Platon burada ironik bir dil kullanmış ve belirli bir tür ilhamı kastediyor olamaz mı? Öte yandan yalnızca halkın aldatılmasına ve takdirine dayanan sofist bir retorik dışında diyalektiğe dayanan bir retorik olası gören Platon, aynı şekilde *İdealar*dan beslenen bir sanat anlayışını da olası görmüş olabilir mi? Eserleri ve dile getirdikleriyle sanata derin bir aşkla bağlı olduğu aşıkâr olan Platon, eğer sanata bu denli düşmanca bir tavır takınıyorsa, neden son dönem diyaloglarında ona daha fazla alan açmaya çalışmıştır? Nihayet *Devlet* metninin onuncu kitabında mimetik sanata dayanan çoğu edimi dışladığını ifade eden Platon, dolaylı olarak ideal toplumda her daim yer edinecek bir tür sanatın varlığını kabul ediyor görünmüyor mudur? Belirli muğlaklıklara ve problemlere işaret eden bu sorular aslında birer yanıt ve çözüm anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda çağının dünya algısına hâkim olan rölâtif tutumdan hem politik, hem etik hem de felsefi anlamda rahatsız olan Platon'un, bu algının sanatsal yansımasından rahatsız olması makul görünmektedir. Dolayısıyla onun sanata topyekûn bir karşıt tavra sahip olduğu iddiası şüpheli görünmektedir. Zira o, son eserlerinde geometrik nesnelere dayanan bir güzelliğin varlığını ve ideal toplumda yetişecek erdemli bireylerin yüksek bir felsefi bilince sahip olması adına sanatın gerekliliğini dile getirmesi, eleştirdiği sanatın dışında kalan farklı bir sanat türünün olası olduğunu düşünüyor gibidir. Nitekim o, temelde *mimesis*e dayanması nedeniyle sanatı eleştirmez; onun itirazı, biçimsel ve içeriksel bazı bozuk ve zararlı kısımlara yöneliktir. Öte yandan Antik Yunan sanatının ideal olanı yansıtırma çabası ve Sokrates'in sanat eserinin nesnesinin ruhunu yani özünü yansıtmayı gerektiği yönündeki düşüncelerini miras alan Platon'un mimetik edimi yalnızca aynadan yansıyan görüntü gibi bir gerçeklik yaratmak olarak algılayıp eleştirmesi, onun zihinsel kapasitesini dar bir alana sıkıştırmak anlamına gelmektedir. Platon gibi 'yüksek zekâlı' bir filozofun akıl yürütmelerini bu denli sığ sonuçlara bağlamasını aslında *agon* kültürüne uygun olarak bir "challenge", bir meydan okuma olarak nitelendirmek kanımca aşırı yorum anlamına gelmemektedir. Nitekim o, onuncu kitapta, sanatın kendinde değerini gösterebilecek kişilere meydan okumaktadır.

Buna bağılı olarak *Poetika* metni, bu meydan okumayı kabul eden bir eser olarak okunamaz mı? *Poetika* metninin temelde iyi veya güzel bir tragedyanın hangi unsurlara sahip olması gerektiğini açıklayan bir eser olması nedeniyle Platon'un düşüncelerine karşıt bir yerde durmuyor görünmektedir. Aristoteles'in sanat anlayışında estetik yönün nispeten fazla olması, buna karşın Platon'un sanatın moral yönüne yaptığı vurguya dayanarak bazı yorumcular tarafından ikisi arasında bir karşıtlık oluşturulmak istenmiştir. Hâlbuki kendini her defasında Platoncu olarak nitelendiren, sanat öğretisindeki çoğu kavramı Platon'dan ödünç alıp onunla benzer bağlamda kullanan ve güzelliğin matematiksel nesnelerle yakın ilgisine dikkat çeken Aristoteles, yalnızca hali hazırda yaratılan bir eserin güzel olarak addedilmesinin imkânı ve gerekliliğini dile getirmektedir. Dile getirilen düşüncelerinde Platon'un itiraz edeceği bir noktanın olacağı şüpheli görünmektedir. Dolayısıyla Aristoteles'in Platon'un düşüncelerinde, onunla fikir ayrılığına düşme riskini göze alarak, sanata alan açmayı amaçladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu anlamda ona göre sanatsal edim temelde *mimesis*e dayanır ancak doğanın taklitçisi olan sanatçı onu birebir taklit etmemektedir. O, tarihin tikelleri odağına almasının aksine tümelleri konu edinmektedir. Bu anlamda sanat, felsefi bir niteliğe sahiptir. Dahası bireylerin karakterine ve koşullara göre belirlenecek sanatsal eğitim, ideal bir toplumda yüksek bilince sahip yurttaşların yetiştirilmesi adına vazgeçilmez bir durumdur. Çünkü her şeyden önce iyi yazılmış bir sanat eseri bireylerde bir arınmaya sebep olacak ve böylece ruhsal anlamda sağlıklı bir toplumun oluşması daha kolay olacaktır. Bu arınma ister tıbbi ister ahlaki anlamda olsun (iki niteliği de taşıyor gibi görünmektedir) faydalı olduğu ölçüde toplumu güzel olana yaklaştıracaktır.

Aristoteles'ten sonra başlayan Helenistik sanatın Klasik dönemden ayrıldığı temel nokta, bireyselliğin ve bireyin mutluluğunun önem kazanması nedeniyle, Helenistik sanatsal ürünlerin ideal formdan uzaklaşıp gündelik, sıradan ve anlık durumların yansıtılmasıyla ilgili olmasıdır. Felsefi düşüncelerin de buna paralel şekillendiği bu çağın sonunda yaşamış olan ve kendisini Platon yorumcusu olarak tanımlayan Plotinos'un sanat ve güzellik üzerine düşüncelerinin temelinde özellikle *Phaidros* ve *Şölen* diyalogunda ifade edilen fikirler bulunmaktadır. Buna göre asıl güzellik tanımlanamaz olan *Bir*'in kendisinden taşan *Nous*'ta bulunan değişmez formlarda bulunmaktadır. İnsan, duyulur

güzelliğin ruhunda kıvılcım yakmasının farkında olursa eğer, bu onu gerçek güzelliklere ulaştırmak adına hareket ettirici bir niteliğe bürünebilir. Öte yandan duyulur güzellik bir yanıyla maddi olduğu için çirkin iken diğer yanıyla *İdea*’lardan pay aldığı ölçüde güzel olarak addedilir. Bu güzellik, maddenin belirli bir form alması demektir ki bu anlamda salt madde mutlak anlamda çirkinlik demektir. Dolayısıyla sanatçı doğayı taklit ederek maddeye biçim veren kişidir. Plotinos’a göre sanatçı konu edindiği nesneyi salt olarak taklit etmez, aksine o, *İdea*’yı taklit etmektedir. Sanat bu açıdan kişinin *İdea*’ları kavramasına aracılık etmesi nedeniyle oldukça önemlidir. Bunu Platon’a bir karşıt bir fikir olarak görmek yerine, Plotinos’un Platon’u, değinildiği gibi, yani İyi ve Güzel’i taklit edebilen farklı bir tür sanatın mümkün olabileceği tarzda yorumladığı biçiminde görmemek için bir sebep yoktur.

Son olarak, dile getirilen düşüncelerin ışığında, hem Platon hem de Aristoteles’te estetik düşüncenin izleri bulunabilir mi? Belki, çağımızda kullandığımız anlamda yani sanat eserinin estetik değerinin kendinden menkul olması düşüncesini görmek mümkün olmayabilir. Ancak Güzel’in kendisi üzerine ifade ettikleri düşünceleri, Yunan sanat ürünlerinin bir bağlam için yaratılsalar da estetik bir bakışın eseri oldukları gerçeğinin içine doğmaları ve güzel olanın felsefelerinin temelinde yer alması göz önünde bulundurulduğu vakit, söz konusu iki filozofa nispeten estetik algının varlığından söz etmek mümkündür. Zira bir filozofu en iyi analiz eden kişinin ona karşıt bir konumda yer alan başka bir filozof olduğu varsayılırsa bu anlamda Popper’ın düşüncelerine başvurmak yararlı olacaktır. Nitekim Popper’ın, “Bence insan yaşayışları, bir sanatçının kendini anlatma tutkusunu doyuracak araçlar yapamaz” girişiyle Platon’un görüşlerine yapacağı eleştirileri dile getirmeden önce, onun felsefesinin ve düşüncelerinin temel karakteristik niteliğini “sanat” ve “estetikçilik” olarak belirlemesi dikkat çekicidir. Ona göre Platon’un “köktencililiğinin” temelinde estetik vardır: o yalnızca, daha “akılcı” ve “iyi” bir dünya değil, aynı zamanda çirkinliklerden arındırılmış bir dünya istemektedir. Popper, Platon’u bir “sanatçı” olarak tanımlar ve onun diyalektik derken aslında “salt güzellik dünyasının zihin yoluyla sezilmesini” kast ettiğini ifade eder. Zira filozoflar, politikayı “kralca sanat” olarak kavrayan ve “gökten” iyi, güzel ve adaleti indirmeye hazır kimselerdir. Popper, “sanat” ifadesini bir “iş becerme” ya da “insanları yönetme” yetkinliği anlamında değil, “düpedüz anlamıyla” kullandığını ifade eder (Popper, 2000: 160-161).

Dolayısıyla Popper, bu çalışmanın açıklığa kavuşturmak istediği ana fikirlerden birine yani Platon'un tüm felsefesinin temelinde Güzel olana dair kaygının yattığı düşüncesine benzer bir iddiayı dile getirmektedir. Kosman, güzelliği ortaya çıkartacak iyiliğe göre (tersi değil) yaşamamızın daha makul olduğunu düşünür. Ona göre önce güzel ve sonra iyi şeklindeki gibi bir nedensellik sırası bir insanın görünüşü ya da bir sanat eseri için geçerli olabilir. Ancak yaşama biçimimiz tersini talep etmelidir. Zira hayatlarımız bir sanat eseri değildir (Kosman, 2010: 342-343). Kosman'ın düşüncesinin aksine yaşamın her alanına estetik bir bakışı getirmeye iyi olan eşlik edecektir. Çünkü güzel olan beraberinde *eudaimoniya*ya dair bir hazzı ve daha önemlisi anlamı getirecektir. Daha özel anlamda Antik Yunan'ın sanat eserlerinde yakalamış oldukları estetik bilince benzer bir estetik algı, çağın bir yanıyla katı, bir yanıyla esnek ve kaygan, amaçsız, anlamsız özünü 'yüce bir mertebeye' ulaştıracağı kanımca açıktır.

KAYNAKÇA

- ADAM, J. (2019). *Antik Yunan'ın Din Öğretmenleri*, çev. Özgüç Orhan, İstanbul, Pinhan Yayınları.
- ALTAR, C. M. (1996). *Sanat Felsefesi Üzerine*, Yapı Kredi Yayınları.
- ALTUĞ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*, Yapı Kredi Yayınları.
- ARİSTOTELES (1993). *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, Ege Üniversitesi Basımevi.
- ARİSTOTELES (2017). *Poetika*, çev. Ari Çokona & Ömer Aygün, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ARİSTOTELES (2012). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi.
- ARİSTOTELES (2020). *Politika*, çev. Özgüç Orhan, Pinhan Yayıncılık.
- ARİSTOTELES (2016). *Problemata Physica*, çev. Oğuz Özügül, Isık Yayınları.
- ARİSTOTELES (2013). *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları.
- ARMSTRONG, A. (1941). Aristotle's Theory of Poetry. *Greece & Rome*, May, Vol: 10, No: 30, p.120-125.
- ARSLAN, A. (2010). İlkçağ Felsefe Tarihi. 5. Cilt. *İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları*.
- AYDOĞAN, H. (2022). Plotinos Felsefesinde Sudur ve Hipostaz Sisteminin Düzeni Üzerine. *Eskiye*, (46), 115-144.
- BARNES, J. (2002). *Aristoteles*, çev. Bahar Öcal Düzgören, Altın Kitaplar Yayınevi.
- BARTKY, E (1992). Plato and Politics of Aristotle's "Poetics", *The Review of Politics*, Autumn, Vol: 54, No: 4, p.589-619.
- BECERMEN, M. (2016). Theodor W. Adorno. (ed. A. Kadir Çüçen) *Felsefe Tarihi III XX. Yüzyıl Filozofları*, Sentez Yayınları, s. 481-511.
- BELFIORE, E. (1984) A Theory of Imitation in Plato's Republic. *Transactions of the American Philological*, Vol:114, p.121-146.
- BERGER, J. (2006). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları.
- BONNARD, A. (2013) *Antik Yunan Uygarlığı III*, çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın.
- BROOS, H. J. M. (1951). Plato and Art: A New Analysis of the "Philebus". *Mnemosyne*, Vol:4, Fasc:2, p.113-128.
- BURCKHARDT, J.(2020). *Antik Yunan Kültür Tarihi*, çev. Nur Nirven, Pinhan Yayıncılık.

- BURCKHARDT, J. (2019). *Yunanlar ve Yunan Medeniyeti*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayıncılık.
- BURNET, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları.
- CAPELLE, W. (1995). *Sokrates'ten Önce Felsefe II*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi.
- CARROLL, N. (2016) *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, çev. Güliz Korkmaz Tırkeş, Ütopya Yayınevi.
- CAVARNOS, C. (1953). Plato's Teaching on Fine Art. *Philosophy and a Phenomenological Research*, June, Vol: 13, No: 4, p.487-498.
- CHILDS, W. A. P. (1988). The Classic as Realism in Greek Art. *Art Journal*, Spring, Vol: 47, No:1, p.10-14.
- COLLINGWOOD, R.G. (1925). Plato's Philosophy of Art. *Mind*, April, Vol: 34, No: 134, p.154-172.
- CONTI, F. (1982). *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım*, çev. Solmaz Turunç, İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- COPLESTON, F. (2013b). *Aristoteles*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları.
- COPLESTON, F. (2013a). *Platon*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları.
- CORNFORD, F. M. (2018). *Sokrates Öncesi ve Sonrası*, çev. A.M. Celal Şengör & Senem Onan, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- DURAND, J. (1860). Art and Artists in Ancient Greece. *The Crayon*, June, Vol: 7, No:6, s.153-156.
- DÜRÜŞKEN, Ç. (2016). *Antikçağ Felsefesi*, Alfa Yayınları.
- ECO, U. (2017). *Antik Yunan*, çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yayınları.
- ECO, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap.
- FARAGO, F. (2011). *Sanat*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları.
- FREEMAN, K. (1952). *Ancilla To Pre-Socratic Philosophers*, Oxford Press.
- FRIEDEL, E. (2011). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, çev. Necati Aça, Dost Kitabevi.
- GAL, O. (2022). *Plotinus On Beauty*, Brill, Leiden.
- GEIGER, M. (1985). *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi.
- GERSON, L. P. (2018) (ed. Edward N. Zalta). Plotinus. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/plotinus>)

- GOMBRICH, E. H. (2007) *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi.
- GOULD, T. (1964). Plato's Hostility to Art. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Spring, Vol:3, No:1, p.70-91.
- GRUBE, G. M. A. (1927). Plato's Theory of Beauty. *The Monist*, April, Vol: 37, No:2, p.269-288.
- GUPTA, A. (2010). Rethinking Aristotle's Poetics: The Pragmatic Aspect of Art and Knowledge. *The Journal of Aesthetic Education*, Winter, Vol: 44, No: 4, p.60-80.
- GUTHRIE, W. K. C. (2021a). *Felsefe Tarihi: Platon'un Hayatı ve Diyalogları: Erken Dönem*, çev. Ahmet Ergenç, Kabalcı Yayıncılık,.
- GUTHRIE, W. K. C. (2021b). *Felsefe Tarihi: Platon'un Hayatı ve Diyalogları: Geç Dönem Platon ve Akademi*, çev. Ahmet Ergenç & İbrahim Şener, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- HADOT, P. (2016). *Plotinos ya da Bakışın Saflığı*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları.
- HAGBERG, G. (1984). Aristotle's "Mimesis" and Abstract Art. *Philosophy*, July, Vol: 59, No: 229, p.365-371.
- HALL, R. W. (1990). Art and Morality in Plato: A Reappraisal. *The Journal of Aesthetic Education*, Autumn, Vol:24, No:3, p.5-13.
- HANFMANN, G. M. A. (1957). Narration in Greek Art. *American Journal of Archaeology*, Vol: 61, No: 1, p.71-78.
- HODGE, S. (2022). *Sanatın Kısa Öyküsü*, çev. Deniz Öztok, Hep Kitap.
- HÖFFE, O. (2018). *Felsefenin Kısa Tarihi*, çev. Okşan Nemlioğlu Aytolu, İnkılap Kitabevi.
- KAGAN, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi.
- KAYGI, A. (2003). Sanat ve Özgönderlilik. *Felsefelogos*, Nisan, Sayı: 20, Cilt 1, s.85.
- KESKİN, G. (2019). Estetiği Ege'de Aramak: Demokritos ve Mousike. *Felsefi Düşün*, Ekim, Sayı: 13, s.329.
- KOSMAN, A. (2010). Beauty and the Good Situating the Kalon. *Classical Philology*, October, Vol:105, No:4, p.341-357.
- KRANZ, W. (1994). *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar.
- LAERTİOS, D. (2017). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna, YKY Yayınları.

- MACKENNA, S. (1984). *Porphyry on the Life of Plotinus and the Arrangemeent of His Work*. Alexandrian Press.
- MARSHALL, J. S. (1953). Art and Aesthetic in Aristotle. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, December, Vol: 12, No:2, p.228-231.
- McNALLY, J. R. (1971). Characteristics of Art in the Text of Aristotle. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer, Vol: 29, No:4, p.507-514.
- NALBANTOĞLU, H. Ü. (2008). Türkiye’de Bir Dans Sosyolojisi İçin Peşrev. *Baykuş*, Ocak, Sayı: 1, s.23.
- NIETZSCHE, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- OSKAY, Ü. (1982). *Müzik ve Yabancılaşma*, Ankara, Dost Kitabevi.
- PETERS, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları.
- PLATO (2020). (ed. David Sansone) *Menexenus*, Cambridge Universty Press.
- PLATON (1975). *Büyük Hippias*. *Büyük Klasikler: Eflatun II*, çev. Oya Özay, Hürriyet Yayınları.
- PLATON (1960). *Devlet Adamı*, çev. Behice Boran & Mehmet Karasan, Milli Eğitim Basımevi.
- PLATON (2019). *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, İş Bankası Yayınları.
- PLATON (2000). *Euthydemus*, çev. Halil Vehbi Eralp, Sosyal Yayınlar.
- PLATON (2019). *Gorgias*, çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat, İş Bankası Kültür Yayınları.
- PLATON (2011). *İon*, çev. Nihal Petek Boyacı, Kabalcı Yayıncılık.
- PLATON (2016). *Kratylos*, çev. Erman Gören, Dergâh Yayınları.
- PLATON (2021). *Lakhes*, çev. Özlem Sinal, Pinhan Yayıncılık.
- PLATON (2007). *Lysis*, çev. Nihal Petek Boyacı, Kabalcı Yayıncılık.
- PLATON (2018). *Menon*, çev. Özlem Bayoğlu, Pinhan Yayıncılık.
- PLATON (2012). *Phaidon*, çev. N. Kalaycı, Kabalcı Yayınevi.
- PLATON (2019). *Phaidros*, çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PLATON (2013). *Philebos*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları.
- PLATON (2022). *Protagoras*, çev. Ari Çokona, İş Bankası Kültür Yayınları.

- PLATON (2015). *Sofist*, çev. Ömer Naci Soykan, Pinhan Yayıncılık.
- PLATON (2015). *Sokrates'in Savunması*, çev. Erman Gören, Alfa Yayınları.
- PLATON (2007). *Symposion*, çev. Eyüp Çoraklı, Kabalcı Yayınevi.
- PLATON (2012). *Yasalar*, çev. Candan Şentuna & Saffet Babür, Kabalcı Yayıncılık.
- PLOTINOS (1930). *The Six Enneads*, çev. Stephen MacKenna and B. S. Page, Erişim Tarihi: 24 Haziran 2024 (<https://sacred-texts.com/cla/plotenn/index.htm>)
- POMEROY, S. B. (2020). *Antik Yunan'ın Kısa Tarihi: Siyaset, Toplum ve Kültür*, çev. Oğuz Yarlıgaş, Alfa Yayınları.
- POPPER, K. (2000). *Açık Toplum ve Düşmanları I: Platon*, çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi.
- POSTIGLIONE, E. (2018). The Concept of To Καλον from Western Greece to Aristotle, *Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western*, p.175-187.
- ROSS, D. (2011). *Aristoteles*, çev. Ahmet Arslan, Kabalcı Yayıncılık.
- ROTH, L. M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü*, çev. Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi.
- SCHAPER, E. (1968). Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure. *The Philosophical Quarterly*, April, Vol:18, No:71, p.131-143.
- SHINER, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları.
- SIMPSON, P. (1988). Aristotle on Poetry and Imitation. *Hermes*, 3rd Qtr., p.279-291.
- SOLOMON, R. C. & HIGGINS, K. M. (2017). *Felsefenin Kısa Tarihi*, çev. Mustafa Topal, İletişim Yayınları.
- SOWERBY, R. (2013). *Yunan Kültür Tarihi*, çev. Özgür Umut Hoşafçı, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- STECKER, R. (1992). Plato's Expression Theory of Art. *The Journal of Aesthetic Education*, Spring, Vol: 26, No:1, p.47-52.
- STEVEN, R. G. (1933). Plato and Art of His Time. *The Classical Quarterly*, July-October, Vol:27, No: 3/4, p.149-155.
- STOICHITA, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*, çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi.
- TATE, J. (1932). Plato and 'Imitation'. *The Classical Quarterly*, July-October, Vol:26, No:3/4, p.161-169.
- TUNALI, İ. (2022). *Grek Estetiği: Güzellik ve Sanat Felsefesi*, Ankara, Fol Kitap.
- TURANİ, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi.

VERNANT, J. P. (1996). *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*, çev. Mehmet Emin Özcan, İmge Kitabevi.

WINCKELMANN, J. J. (2021). *Antikçağ Sanat Tarihi*, çev. Oğuz Özgül, Say Yayınları.

ZELLER, E. (2001). *Grek Felsefesi Tarihi*, çev. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık.

