İSMAİL TUNALI

GREK ESTETİK'İ

Güzellik Felsefesi
Sanat Felsefesi

Remzi Kitabevi

ÜÇÜNCÜ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Grek Estetik'i, yeni bir basıma hazırlanırken, arkasında yirmi yıllık bir yaşamı kıvançla yansıtmaktadır. Yirmi yıl, bir kitabın yaşamında hiç de küçümsenmeyecek bir zamanı gösterir. Hele yirmi yıl boyunca bir kitap sürekli olarak okunmuş ve sürekli olarak aranmışsa! Grek Estetik'inin ilk okuyucu kuşağı, o dönem öğrencilerimi şimdi anımsıyorum, bugün olgunluk çağına ulaşmış bulunuyor. Yirmi yıl boyunca, o günlerden bugüne değin, Grek Estetik'i kaç kuşağın estetik eğitimini üstlenmiş, bunun sorumluluğunu duyarak bu görevi başarmıştır diyebiliriz. Çünkü, kitabın araştırdığı konu, güzel'dir, iyi'dir ve doğru'dur, bunların insan düşünmesinde ilk ortaya çıktığı biçimlerdir. Bu ana konunun yanısıra kitabın getirdiği bir tavır da vardır: güzele, iyiye ve doğruya karşı duyulan derin saygı. Kitabın bunlara dayalı bildirisi belki şöyle dile getirilebilir: Güzel, iyi ve doğru, insana insansallık niteliği sağlayan ve insanlığın tinsel gelişmesinde ona kılavuzluk eden değerlerdir. Kitabın yazarı olarak bugün bana mutluluk veren, bu bildirinin yirmi yıl boyunca okuyucu kuşakları tarafından değerlendirilmiş olmasıdır. Böyle olmasaydı, yirmi yıl boyunca yaşamını sürdürebilir miydi?

Grek Estetik'inin akademik yaşamımda önemli bir yeri vardır. Gelecek çalışmaların, estetik'i çağdaş bir felsefe bilimi olarak temellendirme yolunda yapacağım çalışmaları somut bir program içinde ilk Grek Estetik'inde ortaya koyuyordum. Bu program, ayrıca kendi özgün estetik anlayışımı da içine alıyordu. Bu anlayışın çıkış noktasını estetik gerçeklik oluşturuyordu. Estetik gerçeklik, estetik süje, estetik obje, estetik değer ve estetik yargı gibi temel yapı elemanlarından meydana geliyordu. İlk Grek Estetik'inde or-

taya konan bu düşünce, ancak on yedi yıl sonra Estetik *adlı kitabımda gerçekleşme olanağı bulur ve bu kitapta estetik, estetik gerçekliğin bütünsel bir bilimi olarak temellendirilir. Böylece Grek Estetik'inde ortaya konan program, ancak on yedi yıl sonra Estetik'de amacına ulaşmış olur.*

Yirmi yıl sonra, Grek Estetik'ini bu düşünce ve duygularla değerlendiriyor ve gelecek yıllarda da Grek Estetik'inin Türk düşün yaşamında canlılığını ve etkinliğini sürdürmesini diliyorum.

Suadiye, Mart 1983 İsmail TUNALI

ÖNSÖZ

"Grek estetik"i üzerine sunduğumuz bu araştırma, Edebiyat Fakültesi'nde verdiğimiz estetik derslerinden bir kesittir. Ereğimiz, felsefi estetik'in eski Grek düşünmesinde nasıl temellendiğini göstermektir. Grek estetik'ini burada hiçbir ayrıntıya girmeden, tamamen felsefe alanında kalarak, estetik ile ilgili bulduğumuz düşüncelere dayanarak belirlemek istedik. Grek edebiyatı ve sanatına geçmekle, ereğimizden uzaklaşabileceğimizi düşünerek bu yoldan kaçındık.

Yöntemimiz, doğrudan doğruya metinlerden hareketle onları yorumlamaya dayanıyor. Bunun için ikinci elden değer ve yargılara pek bağlanmadık. Mümkün olduğu kadar bu estetik'i, kendi ana kavramları içinde dile getirmek istedik. Grekçe, henüz kültür hayatımızda geçen bir dil olmadığı için, bu deyim ve kavramları transkription'ları ile göstermeyi uygun bulduk.

Bu çalışmayı yayınlarken amacımız yukarda belirttiğimiz gibi, bir yandan felsefi estetik'in eski Grek felsefesinde nasıl ortaya çıktığını göstermek, öte yandan da bu ve bunu izleyecek daha bazı çalışmalarımızla, modern felsefi estetik'e giden yolda bir hazırlığa girişmektir. Böyle bir hazırlığın uzun vâdeli ve zahmetli bir çalışmayı şart koştuğunu yakından biliyoruz. Bu işe girerken güvendiğimiz şey, her şeyden önce iyi-niyete dayanan gayret ve çalışmamız olacaktır.

Suadiye, 13 Aralık 1962 İsmail TUNALI

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BASKI OLARAK ÖNSÖZ 23
ÖNSÖZ 23
GİRİŞ 24

II. GÜZEL'İN (to kalon) "KENDİLİĞİNDEN GÜZEL" (auto to kalon), SUBSTANS (ousia) OLARAK KAVRANIŞI 32
a. Platon 32
b. Plotinos 37

III. GÜZEL'İN (to kalon) MATEMATİK OLARAK BELİRLENMESİ 56
a. Platon Öncesi 56
b. Platon 58
c. Aristoteles 63

Birinci Bölüm

Güzellik Felsefesi

I. KAVRAM OLARAK GÜZELLİĞİN BELİRLENMESİ 23
a. Xenophon 23
b. Platon 24

II. GÜZEL'İN (to kalon) "KENDİLİĞİNDEN GÜZEL" (auto to kalon), SUBSTANS (ousia) OLARAK KAVRANIŞI 32
a. Platon 32
b. Plotinos 37

III. GÜZEL'İN (to kalon) MATEMATİK OLARAK BELİRLENMESİ 56
a. Platon Öncesi 56
b. Platon 58
c. Aristoteles 63

İkinci Bölüm

Sanat Felsefesi

I. POİESİS OLARAK SANAT 69
Platon 69

II. MİMESİS OLARAK SANAT 73
1. Xenophon 74
2. Platon 76
A – İdea, Eidola ve Sanat Eseri 80
B – Sanat, Devlet ve Sansür 87
3. Aristoteles 97
A – Mimesis'in Bir İçtepi olarak Belirlenmesi ve Sanat ile İlgisi 98
B – Mimesis'in Bir Kategori Olarak Belirlenmesi 104
C – Sanat ve Tabiat 109
D– Katharsis 114
E – Tragedya Teorisi 116
4. Plotinos 124

Metinlerden Seçmeler

Xenophon
"Sokrates Anıları"ından 133
Platon
Phaidros'tan 137
Aristoteles
Poetika'dan 146

Bibliyografya 165
Adlar Dizini 166
Kavram Dizini 167

GİRİŞ

1.

Nicolai Hartmann "Estetik" adlı kitabına yazdığı girişe şu sözlerle başlar: "Bir estetik, ne güzelin yaratıcısı ne de onu seyreden için değil de, yalnızca bu her iki tavır ve hareketin kendisi için bir bilmece olduğu düşünür için yazılır."[1] *Estetik gerçeklik* dediğimiz varlık alanı, Nicolai Hartmann'ın dediği gibi, bir bilmece özelliğine sahiptir. Onda, estetik haz duyan süjeden başlayarak güzele, sanata ve estetik beğeni ve yargıya varıncaya kadar birtakım büyük ve derin problemler gizlidir. Bu problemlerden her birinin, felsefi bir açıklama içinde gün ışığına çıkarılması gerekir. Çünkü bu problemler, özü gereği karanlıktır ve felsefi problemler özelliğindedir. Estetik varlık alanını ve bu varlığın içine aldığı soruları araştırmak, bundan ötürü felsefi bir araştırma olduğu gibi, aynı zamanda böyle bir bilim de bir felsefi disiplin, yani *felsefi estetik* olacaktır. Çünkü "estetik, yalnız felsefi tavır alan bir kimse için bir şey ifade eder."[2] Estetik, felsefi estetik, estetik varlık alanını bütünüyle ele alıp inceleyen biricik zorunlu bir bilimdir. Bu bilim için bütün bir estetik gerçeklik bir araştırma konusudur. O halde bu estetik gerçeklik dediğimiz gerçeklik nedir? Buna belli bir tanımla, yani definitiv olarak cevap vermek istemiyoruz; çünkü böyle definitiv bir tavır, uygulamak istediğimiz yönteme olduğu gibi, *nesnenin tabiatına* da aykırı düşer. Çünkü estetik varlık alanı, bir tanımla dile getirilemiyecek bir özellik gösterir. Bunun için bu varlığı açıklamada uygulanması gerekli olan yöntem, bu varlık alanının analizidir.

Böyle bir analitik tavırla estetik gerçeklik üzerine eğildiğimiz zaman, onun birtakım elemanlardan, *yapıcı-elemanlardan* meydana geldiğini görürüz. Estetik varlığı incelemek, araştırmak, her şeyden önce bu yapı-elemanlarını gün ışığına çıkarmak anlamına gelir. Es-

1. N. Hartmann, Asthetik, s. 1.
2. Aynı eser s. 1.

tetik varlığı meydana getiren bu yapı-elemanları nelerdir? Her estetik fenomen zorunlu olarak bir *süje* ile ilgilidir. Bu süje, bir *estetik tavır alma*, bir *estetik algılama* varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır. Süjenin estetik varlık için vazgeçilemez bir durumu, bir zorunluluğu vardır. Çünkü sanat eseri veya güzel dediğimiz şey yalnız bir *süje için*, bir süjenin estetik tavrı ve algısı için bir sanat eseri veya güzel bir şeydir. Estetik fenomen için süjenin varlığı zorunludur, ama o, estetik fenomenin biricik taşıyıcısı ve belirleyicisi değildir. Ne var ki psikolojist eğilimli estetikçiler, süjenin önemini mutlaklaştırarak estetik fenomeni ona indirgemek isterler. Daha açık söylenirse, süjeyi, süjenin estetik tavrını ve estetik algıyı, *'Einfühlung'* aktını, estetik *apperception*'u, estetik beğeniyi incelemekle estetik fenomeni belirlediklerini sanırlar. Böyle naiv bir tavırla estetik fenomeni araştırmak, şüphesiz eksik ve tek yanlı bir araştırma olur. Böyle bir araştırma, süjenin estetik durum ve yaşantılarını haklı olarak ruh olaylar gibi ele aldığından, estetik fenomeni de sırf *ruhi* bir olay olarak belirleyecektir. Böyle bir estetik görüş için, süjenin estetik algısının, apperception'unun, estetik beğeni ve hazzın dışında artık ağır basan bir estetik fenomen yoktur. Gerçi modern ontolojik estetik için de süje, estetik fenomen için varlığı zorunlu olan bir şeydir. Ama, ona göre, estetik fenomen yalnız süjeden ve süjede meydana gelen ruhi değişiklik ve yaşantılardan ibaret değildir. Oysa psikolojik eğilimli estetikçiler, süjenin estetik fenomen için olan önemini mutlaklaştırıp sonunda *psikolojist-monist* ve *sübjektivist* bir estetik anlayışına vardılar. Bu estetik'e göre, süjede meydana gelen estetik yaşantılar psişik özde birtakım olaylar olduğundan, bunları psişik olayları inceleyen bir bilim inceleyecektir, bu bilim *psikoloji*'dir. Şu halde estetik, psikolojinin bir dalı, bir disiplini olacaktır.

Estetik varlık, şüphesiz yalnız süjenin varlığına dayanmakla kalmaz. Estetik fenomen'de, bu fenomen'e katılan süje varlığının karşısında, süjenin kendisine yöneldiği, onunla ilgi kurduğu bir varlık daha vardır. Bu varlık *estetik obje*'dir. Süje, estetik fenomen için nasıl zorunlu bir varlık alanı ise, estetik obje de estetik fenomen için aynı şekilde zorunludur. Bu estetik obje, geniş anlamında bir tabiat varlığı olabildiği gibi, dar anlamında bir sanat eseri, örneğin bir şiir, bir tablo, bir heykel, vb. olabilir. Estetik varlığı tanımada süjenin incelenmesi nasıl zorunlu ise, aynı şekilde estetik ob-

jenin incelenmesi de zorunludur. Tarihi oluş içinde estetik obje araştırmaları süje araştırmalarından çok daha önce başlamıştır. Ne var ki, estetik objeyi araştıran estetik görüşler de tıpkı süjeyi araştıran görüşlerde olduğu gibi, estetik fenomeni bütünüyle objeye indirgemek istemişlerdir; aynı şekilde estetik objeyi mutlaklaştırmışlardır. Böyle bir *objektivist* estetik, objenin niteliklerini, varlık tarzını, varlık kategorilerini, dar anlamında sanat eserinin ve sanatın ne olduğunu, sanat eseri ile tabii obje arasındaki ayrılıktan kalkarak belirlemek ister. Sanat eserini sınıflara, türlere ayırır, bunları birbirleriyle karşılaştırır. Bütün bunları yaparken de, estetik'in bunun dışında bir başka ödevinin bulunmadığını sanır.

Süje'den hareket eden bir estetik'in sübjektivist-psikolojist bir estetik olmasına karşılık, estetik objeden hareket eden bir estetik, sonunda *objektivist* bir estetik olur. Böyle bir objektivist estetik, örneğin, bir *sanat felsefesi*, bir *sanat ontolojisi*'dir.

Estetik varlığı, sadece, süje ve estetik-obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da *estetik değer* veya *güzel*' dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer *güzel* değeri veya *idea*'sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir: "Bu şiir güzeldir", "bu tablo güzel değildir" gibi. Güzel dediğimiz şey o halde nedir? Güzel, bir değer, bir idea, bir eidos olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik objenin niteliği olarak da belirlenebilir. Aynı şey *çirkinlik* için de söylenebilir. Güzeli ele alan böyle bir araştırma, bir güzellik teorisi veya felsefesi, ama estetik varlığı sadece güzele indirgeyen bir görüş olarak da mutlakçı bir görüş olacaktır.

Öte yandan estetik fenomen bir süje-obje bağı olarak düşünülebilir. Süje-obje bağı, bir *yargı* halinde objektivleşir. Çünkü, estetik objeyle kurduğumuz bağı, daima estetik yargılar halinde ortaya koyarız. Şu halde estetik yargıların da yapıcı bir eleman olarak estetik varlığa katılması gerekir. Ama, estetik varlık, hiçbir zaman yalnız estetik yargılara da indirgenemez. Böyle bir indirgeme yine mutlakçı bir görüş olmuş olur. Estetik, sadece estetik yargılar mantığı ve bir mantık dalı olarak anlaşılır.

Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde böylece dört temel yapı-elemanı bulmuş oluyoruz. Bunlar, sırasıyla, süje, estetik obje,

estetik değer veya güzel ve estetik yargıdır. Estetik fenomen veya estetik varlık, bu dört faktörün bir *ontik bütünlüğü* olarak meydana gelir. İşte *felsefi estetik*'in konusunu bu ontik bütünlük teşkil eder. Buradan felsefi estetik ile psikolojik estetik ve sanat felsefesi, güzel felsefesi ve estetik değer mantığı arasındaki ilişkiyi ve ayrılığı yakından görmek mümkün oluyor. Felsefi estetik, bunlardan hiçbirine geri götürülemez.

Felsefi estetik, ne sadece bir estetik duygular psikolojisi, ne de sanat felsefesi, ne güzel felsefesi, ne de estetik yargılar mantığıdır. Estetik'te en sık rastlanılan bir yanlış anlama, estetik varlığı bütünlüğüyle inceleyen *felsefi estetik*'i, bu varlık bütünlüğü içinde yer alan bir ontik faktöre indirgemek istemekten ileri gelir. Böyle bir yanlış anlama geçmişte olduğu gibi günümüzde de olabiliyor[3]. Felsefi estetik kavramı içeriği bakımından hepsinin üstündedir. Yukarda belirlemeye çalıştığımız dört ontik elemanın her birini kendine konu yapan tek tek disiplinler, felsefi estetik'in konusu içinde yer alırlar. Bu bakımdan estetik ile sanat felsefesi ve diğer disiplinler arasında ne bir zıdlık vardır, ne de estetik gerçeklik için estetik terimini kullanmaktan kaçınmanın bir anlamı vardır. Çünkü felsefi estetik, bütün estetik varlık alanını çevreler ve kucaklar. Felsefi estetik'in ödevi, bu estetik varlığı *ontik* elemanlar yönünden araştırmaktır.

2.

Şimdi, böyle geniş bir varlık alanını çevreleyen *felsefi estetik* yönünden *Grek dünyasına* baktığımızda karşılaştığımız düşünceler nelerdir? *Grek estetik*'inde karakteristik olan, bu estetik'in güzel düşüncesi ile başlamasıdır[4]. Güzel kavramı, Grek estetik'inin olduğu gibi, genel estetik'in de ele aldığı ilk temel bir estetik kavramıdır. Bunun için Grek estetik'i ilkin bir *güzel* felsefesi olarak doğar.

3. Wilhelm Perpeet: Antike Aesthetik, München-Freiburg, 1961. Bu kitabında Perpeet, felsefi estetik'in konusunu, güzel ve güzeli güzel yapan şeyleri araştırmak olarak tanımlıyor.

4. Bk. Baeumler, Aesthetik.

Bu felsefe sonra bir güzellik metafiziğinde doruk noktasını bularak, buradan Ortaçağa ve Yeniçağa geçerek günümüze ulaşır. Öte yandan bu güzellik felsefesine paralel olarak estetik obje ve sanat üzerine olan düşünme doğar. Bu yön de Renaissance'a geçerek oradan günümüze kadar gelir. Ne var ki süje ve estetik yargı problemi Antikçağ için bilinmeden kalır. Bu meseleler, ancak Yeniçağ ve zamanımızda ele alınmaya başlar. Diyebiliriz ki, Grek estetik'i güzel ve sanat eseri ve genel olarak sanat üzerinde düşünmüş ve bunun sonucu olarak da bir *güzellik felsefesi* ve bir *sanat felsefesi* halinde meydana gelmiştir. Bu söylediklerimizden çıkan sonuca göre, *felsefi estetik*, daha Antikitede kurulmuştur.

Oysa, bazılarına[5] göre Estetik, çok modern bir bilimdir. Bunun nedeni, felsefi estetik dediğimiz estetik'i tek yanlı ve eksik olarak kavramaktan ileri gelir. Eğer estetik, süjenin estetik yaşantılarını araştıran bir psikolojik disiplin olarak anlaşılırsa, o zaman şüphesiz ki estetik çok modern bir bilim olur. Yahut estetik'i sanat, kritik ve publikum arasındaki tabii münasebeti ortaya koymak diye anlayan görüşe[6] göre de estetik, ancak Renaissance'ta doğmuş modern bir bilimdir. Yine bir *expression* bilimi anlamında estetik çok yeni bir bilimdir. Ama, örneğin modern estetik'in babası sayılan *Baumgarten*'ın veya *Kant*'ın anladığı anlamda bir felsefi estetik, modern değil, antik bir disiplindir. Bu bakımdan onun böyle bir disiplin olarak Antikçağda ne şekilde ele alınmış olduğu ve Antikiteden sonra nasıl bir gelişme süresi içinde yürüdüğü araştırılması gereken bir problem olarak ortaya çıkıyor.

Bu çalışmamızda biz, bu felsefi estetik'in Greklerde nasıl doğduğunu ve nasıl bir gelişme çizgisi izlediğini araştırmak istiyoruz. Bu çalışmanın ereği, modern felsefi estetik düşüncesinin belirlenmesi için tarihi bir hazırlık olmadır. Çünkü estetik varlığın incelenmesinde eski Greklerin büyük ölçüde payı vardır.

---

5. Örneğin Benedotte Croce'ye göre estetik bir antik bilim değil, modern bir bilimdir. Bk. Croce, Aesthetik, s. 163.

6. Bk. W. Dilthey, Die drei Epochen der modernen Asthetik und ihre heutige Aufgabe.

Birinci Bölüm

GÜZELLİK FELSEFESİ

I — KAVRAM OLARAK GÜZELLİĞİN BELİRLENMESİ

a) Xenophon

Grek felsefesinde *güzel* üzerine ilk ciddi düşünme ile *Xenophon*'da karşılaşıyoruz diyebiliriz. Gerçi, daha *Herakleitos*'da, *Empedokles*'de ve *Pythagorasçılıkta* güzellik üzerine ileri sürülmüş bazı düşünceler yok değil. Ama, ne var ki, onlarda güzel, henüz bir felsefi kavram olarak belirlenip ortaya konmuyor[7]. Böyle bir kavram olarak güzeli ele alıp onu temellendirmek isteyen, onu *iyi* kavramı ile karşılaştıran, henüz pek yavan ve basit bir şekilde de olsa, *Xenophon* olmuştur diyebiliriz. Güzelin ne olduğu sorusunu Xenophon, Sokrates Hatıraları adlı eserinde şöyle ortaya koyuyor: "Bir keresinde Aristippos Sokrates'e *güzel* bir şey tanıyıp tanımadığını sorar. "Sokrates: Pek çok. Aristippos: Bütün güzel şeyler birbirine benzer mi? Sokrates: Bazısı birbirine hiç benzemez. Aristippos: Güzel olana benzemedikten sonra bir şey nasıl güzel olabilir? Sokrates: Bu oluyor. *Güzel* koşan bir insana *güzel* güreşen bir insan benzemez; bir kalkan güzel'dir, çünkü korur; ama, o, tesirli ve hızlı gitmesi bakımından "güzel" olan bir mızrağa hiçbir şekilde benzemez. Aristippos: Sen bana, benim sana iyi bir şey bilip bilmediğini soruyormuşum gibi cevap veriyorsun. Sokrates: İyi ve güzel arasında bir fark olduğunu mu sanıyorsun? Aynı şeyin hem iyi hem de güzel olduğunu bilmiyor musun? İlkin erdem bir bakıma iyi bir bakıma güzel değil midir? Bundan başka insanlar aynı tarzda ve aynı yönden güzel *ve* iyi diye adlandırılmazlar mı? İnsan bedeni aynı görüş noktasından hem güzel *ve* hem de iyi olarak görünür. Kısacası: Güzel *ve* iyi, aynı ilgi içinde ereğini doğru olarak gerçekleştiren şeydir. Aristippos: O halde bir çöp sepeti güzel bir şey midir?

7. Bunun için bak: Bu kitapta Güzel'in Matematik Olarak Belirlenmesi bölümü.

Sokrates: Eğer yapacağı iş için maksada uygunsa, bu böyledir. Eğer altın bir kalkan yapacağı iş için maksada uygun değilse, çirkindir. Aristippos: Bununla sen aynı objenin aynı zamanda hem güzel hem de çirkin olabileceğini mi söylüyorsun? Sokrates: Şüphesiz ve aynı zamanda da iyi ve kötü olabileceğini. Zira, çoğu açlık için iyi olan, beden ateşi için kötüdür. Ateş için iyi olan açlık için kötüdür. Yine koşu için "güzel" olan, güreş için çirkindir ve güreş için "güzel" olan koşu için çirkindir. Zira, bir şeye elverişli olan her şey iyi ve güzeldir, bir şeye elverişli olmayan her şey de kötü ve çirkindir[8]". Görüldüğü gibi, burada güzel, bir kavram olarak düşünülüyor ve bir yandan onun bir tanımı araştırılırken, öte yandan da onun iyi kavramı ile olan yakın ilgisi tespit edilmek isteniyor. Xenophon'a göre, güzel kavramı belirli bir tanımda anlamını elde eder: Güzel, maksada uygun olma, elverişli olmadır. Ama, öte yandan maksada uygun olma, elverişli olma aynı zamanda iyi kavramının da tanımı değil midir? Buna göre, güzel ve iyi aynı tanım ile belirlendiğine göre, güzel ve iyi de aynı şey olacaktır.

Xenophon'un bu sözlerinden çıkan sonuç şu oluyor: Güzel, ilkin bir kavramdır ve bir kavram olarak da belli bir tanımda anlamını elde eder. İkinci olarak: Güzel ve iyi derin bir bağla birbirine bağlıdır, hatta ikisi aynı şeydir. Güzel ve iyinin bu ontik bağlılığı, Platon'dan da geçerek bütün Grek felsefesinde etkili olacak bir düşünceyi gösterir: *Kalokagathia* (güzel-iyi).

b) Platon

Grek felsefesi doruk çizgisine *Platon* metafizik'inde ulaşır ve Platon felsefesiyle Grek metafizik çağı da başlamış olur. Platon öncesi felsefesinin temel konusu ilkin tabiat (physis), sonra insan (anthropos) olmuştur. Oysa, Platon ile birlikte felsefenin ana ilgisi genel olarak *varlığa (to on)* yönelir. Platon, varlık problemini bir

8. Xenophon, Erinnerungen an Sokrates, III, 8.

idea'lar felsefesi yönünde geliştirerek, bir idea'lar metafizik'ine ulaşır. Felsefenin konusu da artık ne yalnız tabiattır ne de yalnız insandır; ama felsefe, *varlığın kendisini* araştıran bir *temel* bilim haline yükselir. Bu varlık bütünlüğü içinde, tabiat, tabiat dışı varlık, ethik, politik, estetik varlık da yer alır. Diyebiliriz ki güzel idea'sı metafizik'inin de ilk Platon ile başlamış olması lazım gelir. Bu, gerçekte de böyle olmuştur. Platon öncesi felsefesi için *"Ti esti to kalon?"* (güzel nedir?) sorusu düşünülemez, çünkü, Platon öncesi felsefesi bu soruyu sorabilecek metafizik olgusundan yoksun bulunuyordu. Oysa ki, bir güzellik felsefesinin ve bir güzellik metafizik'inin kuruluşu, ancak böyle bir sorunun ortaya atılabilmesine bağlı idi ve böyle bir güzellik felsefesi ancak böyle bir soru ile başlayabilirdi. Antikite'de böyle bir soruyu temel bir felsefe sorusu olarak ancak Platon ilk defa sorabilirdi. Gerçekten de estetik tarihi içinde bu "güzel nedir?" sorusunu enine boyuna felsefi bir soru olarak ilk araştıran, bu ünlü Grek filozofu olmuştur. Yalnız ne var ki, Platon birkaç düşünce çağı yaşamıştır; ve yaşadığı her bir düşünce dönemi içinde, bu soruyu birbirinden farklı biçimlerde çözümlemiştir. Çünkü 'güzellik sorusu' Platon'a bütün hayatı boyunca yoldaşlık eden bir ana soru olmuştur. Bunun için Platon, yaşadığı her düşünme döneminde bu soruyu yeni baştan ele alır, onunla hesaplaşır ve onu her seferinde yeniden yorumlar. Bunun belli bir nedeni vardır: Platon felsefesi için *güzel (to kalon)*, substantiel bir şeydir. Güzelliğin böyle substantiel bir şey olarak anlaşılması, Platon'un felsefe sisteminin de genel olarak bir estetik karaktere bürünmesini sağlamıştır. Bu estetik karakterli felsefe sistemi, bundan ötürü yüzyıllar boyunca gelmiş geçmiş insan kuşaklarını, zihni olduğu kadar estetik bakımdan da eğitmiştir. Bundan ötürü Platon'a haklı olarak *"estetik'in babası"* ünvanı verilmiştir.

Platon felsefesi, genel olarak, üç bölüm, üç devir içinde gelişir. Birinci devir, bu, Platon'un gençlik devri olup, bu devirde filozofumuz, hocası *Sokrates*'in derin etkisi altındadır. Bu devre bundan ötürü *sokratik devir* denir. Bu devrin ve bu devirde yazılan sokratik dialogların özelliği, onların *kavram* etrafında dönmeleridir. Gerçi bu devirde araştırılan şey, *idea*'dır, ama idea, henüz lojik belirlemenin dışına çıkıp ontolojik bir karakter almamıştır. Bu gençlik devrinde Platon, *erdemin, cesaretin, güzelin* ne olduğunu araştırır, ama bu araştırmalar henüz mantık alanında bulunur. Bu devirde

Platon ele aldığı problemlerin tanımlarını, lojik kavramlarını elde etmek ister. İkinci devrinde, olgunluk devrinde, Platon, lojik alanını aşarak *ontolojik* alana geçer. Bu devirde de araştırma yine idea etrafında döner; ama ne var ki, olgunluk çağının idea'sı kavram yanını yitirerek, bir lojik kavram olmaktan çıkarak, ontolojik, substantiel bir varlık, hakiki varlık (ontos on) bir töz (ousia) haline yükselir. İdea, artık bir kavram değil, oluş (genesis) dünyasında karşılaştığımız tek tek nesnelerin, şeylerin substantiel birer *prototypus*'udur. Böyle birer töz olan idea'lar oluş ve duyulur dünyaya (kosmos-aisthetos) karşı, intellegib (zihni) ve substantiel bir dünyayı (kosmos noetos) meydana getirirler.

Son devir, yaşlılık devridir. Bu devirde Platon, idea'lar teorisini tehlikeye düşürecek bir şekilde pythagorasçılık'ın etkisi altına girer. İdea, idea'lar metafizik'indeki substantielite'sini yitirir; şimdi daha çok sayı ve ölçü olarak anlaşılmaya başlar.

Yukarda işaret ettiğimiz gibi, geçtiği bu üç devrin her birinde *güzel* (to kalon), Platon'unun ana problemlerinin arasında yer alır. Ne var ki, bu üç devrin her birinde Platon'un güzel'i yorumlaması, idea'nın genel gelişmesine uyarak değişir. Bunun için sokratik devirdeki güzel yorumlaması ile, idea'lar metafizik'inin kurulmuş olduğu devirdeki güzel yorumlaması ve pythagorasçılığın etkili olduğu devirdeki güzel yorumlaması birbirinden farklıdır. O halde, Platon'da güzellik felsefesini araştıracak bir çalışmanın zorunlu olarak Platon'da idea'nın gelişme sürecini izlemesi gerekir. Biz de burada aynı gidişi izleyeceğiz. Şu halde ilk sorumuz kendiliğinden ortaya çıkıyor: *Güzel*, Platon'da *kavram olarak nasıl belirlenir?*

Bu soruyu belli bir dialog'u ele alarak araştırmak istiyoruz. Bu dialog, *Büyük Hippias*'tır. Çünkü, *"Ti esti to kalon"* sorusunu kendine araştırma konusu olarak alan ve güzel'i bir kavram halinde tanımlama denemesine girişen ilk eser budur. Nasıl sokratik devrin öteki dialoglarından Lysis dostluğun, Euthyphron dindarlığın, Kharmides ölçülülüğün (sofrosyne), Lakhes cesaretin ne olduğunu araştırıyor, bunların tanımını (horismos, definitio) yaparak kavramlarını (idea) elde etmek istiyorsa, aynı şekilde *Büyük Hippias* dialogu da *güzel*'in (to kalon) ne olduğunu belirlemek, güzel'in tanımını yaparak, güzel'in kavramını elde etmek ister. Dialog'da konuşanlar *Sokrates* ile sofist *Hippias*'tır. Sokrates, kendine özgü yön-

temiyle güzelin ne olduğu sorusunu ortaya atar[9]. Bir sofist olan (ve bir sofist olduğu için de nominalist ve individüalist olan) Hippias, Sokrates'in bu sorusunu çok yavan bulur ve karşılık olarak da ona tek tek nesneleri güzel diye gösterir. Örneğin, "bir güzel kız, gerçek bir güzelliktir"[10]. Ancak, Sokrates, güzel bir kızın güzel şeylerden biri olabileceğini, ama güzelliğin kendisi (idea) olamayacağını söyleyerek Hippias'ın vermiş olduğu tanımı çürütmesinden[11] sonra "benim sorum, güzelin ne olduğuna, onun kavramına, bütün tek tek güzel şeylerin güzelliklerini, ona katılmakla aldıkları şeye yönelik"[12] diyerek, güzel nedir? sorusuna yeni bir cevap vermesini Hippias'tan ister. Bunun üzerine Hippias, ikinci bir tanıma başvurur: "Her şeyi güzelleştiren altındır"[13] der. Ama, bu tanım da birinci tanımdan daha değişik bir tanım değil. Çünkü, Sokrates güzel kavramının tanımını istediği halde, sofist Hippias, tekil olan bir şeyi kavram diye gösteriyor. Yani Sokrates *güzelliğin kendini (kala kath auta)* sorduğu halde, Hippias, ona *güzel olan şeylerden birini, (pros ti kalon)* göstermekle cevap veriyor. Çünkü, bir nominalist ve individüalist olan Hippias, bir *realist* olan Sokrates'in aslında neyi kastettiğini anlamıyor.

Bunun üzerine Hippias, bir iki tanım denemesine daha girişir. Örneğin, güzel *"uygunluktur (prepon)"*[14] der. Bu tanım, bundan önceki iki tanıma göre, güzelin kavramına daha çok yaklaşmış bir tanım karakteri gösteriyor. Ama, Sokrates, bu tanımı, bir önceki tanımla ilgi içine koyarak çürütür. Şöyle ki: içinde zerzevat kaynatılan bir çömleğe *uygun* olan kaşık tahta kaşıktır, çömleği kırabilecek olan altın kaşık değil. Çömleğe uygun olan tahta kaşık olduğuna göre, güzel olan o halde altın kaşık değil, fakat tahta kaşıktır. Bu ise, Hippias'ın yukarda vermiş olduğu tanımla çelişiktir[15].

---

9. B. Hippias, 286 st., 287 st.
10. Aynı eser, 287 st.
11. Aynı eser, 288 st.
12. Aynı eser, 289 st.
13. Aynı eser, 289 st.
14. Aynı eser, 290 st.
15. Aynı eser, 291 st.

Bu kere Hippias garip bir tanım denemesine girer ve bu tanımla da, kendisine gösterilen erekten büsbütün uzaklaşır. "Her ölümlü varlık için en güzel şey, sağlıklı ve zengin olmak, herkesten saygı görmek, ölen ana, babasına güzel bir cenaze töreni yaptıktan sonra, yaşlanmak ve ölünce de kendi çocukları tarafından yine güzel bir merasimle gömülmektir"[16] der. Böyle bir tanım, hiçbir şekilde istenen tanıma uygun değildir. Nitekim Sokrates, ölümsüz varlıklar olduğu için, Tanrılar gibi, böyle bir tanımın Tanrı güzelliğini ifade edemeyeceğini söylemekle bu tanımı çürütür[17].

Bundan sonra Sokrates, kendi bazı tanım denemelerine girişir. Bundan önceki tanımı, "güzel, uygunluktur" diyen tanımı ele alır ve soruyu şu şekle sokar: Acaba uygunluğun kendisine katıldığı bir şey güzel mi görünür, yoksa gerçekten güzel midir? Yani uygunluk, görünüşle mi ilgilidir, yoksa özle mi?"[18] Hippias'a göre, uygunluk bir şeyin güzel olmasını değil de, güzel görünmesini sağlar. Böyle bir düşünceden Sokrates, şu zorunlu çıkarımı yapar: Eğer uygunluk bir nesneyi güzel kılan bir ilke değil de, onu güzel gösteren bir prensip ise, o zaman uygunluğun *kendiliğinden güzel (auto to kalon)* ile ilgisi olmayacaktır. Bunun üzerine Hippias, uygunluğun güzelliğin hem görünüşünü hem de kendisini belirlediğini söylüyor. Bu durum karşısında Sokrates, problemi şöyle bir soru ile tamamlar: Gerçekten güzel olan şeyler güzel görünüyor mu? Davranışlarımızda, törelerimizde gerçekten güzel olan şeyler her zaman ve herkes için böyle görünmüyorlar. Eğer güzellik uygunluk olsa idi ve aynı zamanda güzelin güzel görünmesini de sağlamış bulunsa idi, durum böyle olmayacaktı. O halde: "Uygunluk her şeye gerçek güzelliği veriyorsa, aranılan güzellik odur; ama, güzellik görünüşünü veren o değildir. Eğer güzellik görünüşünü sağlıyorsa, aranılan güzellik o değildir"[19]. Görüldüğü gibi, Sokrates problemi bir dilemma içine sokuyor. Hippias, ikinci yolu kabul ediyor, yani uygunluğun güzel görünüşü sağladığını. Böyle bir halde de, her ne kadar dilem-

16. Aynı eser, 291 st.
17. Aynı eser, 293 st.
18. Aynı eser, 293 st.
19. Aynı eser, 294 st.

ma'dan kurtulunuyor gibi görünüyorsa da, aslında, güzel *olanın kendisi (kala kath auta)*, yine tanımın dışında kalıyor.

Yukarda verilmiş olan son tanımın da başarısızlıkla sonuçlanmasından sonra, yeni bir güzel tanımı aranır. Acaba güzel *kullanışlı* ,kresimon) ve *faydalı* (ofelimon) olmasın?[20] Şimdi, güzel kullanışlı ve faydalı olanla tanımlanmak istenince, bunun zorunlu ve tutarlı sonuçları neler olabilir? Faydalı, iyi bir şey meydana getiren şeydir. Faydalı, güzel olduğuna göre, güzel, *iyi*nin nedeni olmalıdır. Neden ve etki ise, hiçbir zaman aynı değildir, tıpkı baba ile oğul gibi. O halde güzel, iyi olamayacak ,iyi de güzel olamayacaktır. Böyle bir şey ise, saçmadır, çünkü güzel ile iyi aynıdır (kalokagathia). O halde bu tanım da güzeli belirleyemiyor[21].

Bu tanım da başarısızlığa uğradıktan sonra, Sokrates, bir başka tanıma geçer. "Güzel, bize, işitme ve görme duyuları yoluyla haz (hetho) veren şey değil midir?"[22]. Bu tanımın da mantıksal sonuçları araştırılır. Bu iki haz çeşidi en zararsızı olup, aynı zamanda güzel sanatlar da onlarla ilgilidir. Ama güzel bulduğumuz başka şeyler de vardır. Ve bunları bize bu iki duyu sağlamaz. "Güzel töreler ve kanunlar" gibi[23]. Öte yandan "öteki duyular bize haz vermez mi?"[24]. Ancak, yine Platon'a göre, görme ve işitme ile ilgili hazlar, ötekilerden daha üstündür. Ama bu iki duyum da birbirinden farklıdır, bununla birlikte doğurdukları haz, aynı hazdır. Peki bu nasıl oluyor?[25] Bu iki duyum arasında ortak bir hazdan başka bir yan yoktur. Eğer güzelliğin nedeni, bu ortak özellik olsaydı, görme ve işitmeden doğan hazların bir arada güzel olmaları, ama ayrı ayrı güzel olmamaları gerekecekti. Tek başına işitme duyusuna dayanan müzik, tek başına görme duyusuna dayanan resim güzel olamayacaktı. Oysa, bunlar ayrı ayrı da güzeldirler. Güzel için öyle bir özellik bulmalıdır ki, bu özellik güzelle tam olarak örtüşebilsin. Bu güzellik, ancak faydalı (ophelimon) olabilir. Kullanışlı, faydalı, o halde güzel

20. Aynı eser, 295 st.
21. Aynı eser, 296 st.
22. Aynı eser, 297 st.
23. Aynı eser, 298 st.
24. Aynı eser, 299 st.
25. Aynı eser, 302 st.

olan şeydir. Ama bu tanım yukarda çürütüldüğüne göre, güzel yine tanımlanamadan kalıyor.

Ve böylece Büyük Hippias dialogu da, sokratik dialogların ortak kaderine uyarak, belli bir sonuca ulaşamadan son buluyor. *"Güzel, güçtür"*[26] diyor Platon.

Şimdi Büyük Hippias dialogunun problemimiz yönünden taşıdığı anlamı sorabiliriz. Büyük Hippias dialogu, her şeyden önce güzelliğin tanımına, onun kavramına ulaşmak istiyor. Onda bu yönden yapılmış çeşitli belirleme denemeleriyle karşılaşıyoruz. Ama bu denemelerden hiçbiri belli bir başarıya erişemiyor. Dış görünüşü bakımından dialog'un herhangi bir başarıya ulaştığı söylenemez. Ama, bir başka açıdan baktığımız zaman, onun önemli bir başarıya eriştiğini görürüz. Şimdi bu başarı hangi yöndendir ve hangi noktalarda bulunur? İlkin, bu dialogda ilk defa olarak güzel, başlı başına bir obje olarak alınıp işleniyor. Yalnız bu nokta bile, problemimiz yönünden bir dönüm noktasını gösterir. Platon'dan önce, güzelliği sistematik olarak enine boyuna araştıran bir felsefe çalışmasına rastlamıyoruz. Güzelliğin, daha çok bir edebiyat motiv'i olarak kullanıldığını görüyoruz. Gerçi, daha önce gördüğümüz gibi, Xenophon'da güzellik ile ilgili bazı tanımlar öne sürülüyor. Ama, bunlar sistematik olarak geliştirilmiyor. Oysa Platon güzelliği, ilk defa bir felsefe objesi olarak görüyor ve bir dialog boyunca onunla hesaplaşıyor. Ancak Platon'dan sonradır ki, güzel, felsefi bir obje olarak düşünülmeye başlamış ve bu yüzyıllar boyunca, çağımıza gelinceye kadar sürüp gitmiştir. Bu sürecin, yani güzellik felsefesi sürecinin başında ise, Platon ve onun Büyük Hippias dialogu bulunur, diyebiliriz.

İkinci olarak, Büyük Hippias dialog'unun problemimiz yönünden belli bir sonuca varamamış olmasına rağmen, güzellik bakımından bir düaliteyi belirlemiş olması bile, başlı başına bir başarı değeri taşır. Bu ikilik, *kendiliğinden-güzel* (kala kath auta) ile *tek tek güzel şeylerin* (pros ti kala) gösterdiği ikiliktir. Bir yanda bir güzel idea'sı, kavramı, öte yanda tek tek güzel olan şeyler var. Bu düalite, bir bakıma önemlidir. Çünkü, daha sonra, Platon'un

26. Aynı eser, 304 st.

Symposion dialoğunda olduğu gibi, buradan iki estetik yönünün imkânı doğar. Güzelliğin kendisine dayanan bir absolutist (mutlakçı) güzellik estetik'i veya metafizik'i, öte yandan da tek tek güzel şeylerden kalkan bir relativist (göreli) güzellik felsefesi. Gerçi bu iki yön Büyük Hippias dialoğunda tam olarak ifade edilmemiştir. Aslında, güzellik problemini ilk ele alan bir eserden böyle sistemli bir araştırma özelliği beklemeye de pek hakkımız yok, ama, ayrıca dialog, bu düalist estetik'in tohumlarını da içinde saklıyor.

Son olarak bir başka noktayı da, Platon'un *güzel* ve *iyi* kavramları arasında bulduğu aynılıkta tespit edebiliriz. Gerçi yalnız Platon değil, bütün Grek düşünmesi *iyi* ve *güzel* arasında özce bir uygunluk bulur. Güzel ve iyi aynıdır. Güzel olmayan iyi ve iyi olmayan güzel düşünülemez, böyle bir şey saçmadır, absürdtür. Platon da bu genel eğilime uyarak, güzel hakkında vermiş olduğu "uygunluk" tanımında, bu tanımı çürütürken, doğrudan doğruya iyi ve güzelin aynılaştırılması kanıtına dayanır. Diyebiliriz ki, güzel-iyi (kalokagathia), ilk belirli somutlaşmasını Büyük Hippias dialoğunda ve işaret edilen passage'de elde ediyor. Ama, asıl gelişmesine Platon'un *Politeia* (Devlet) dialoğunda kavuşur. Kalo-kagathia düşüncesi, bütün Platon sonrası felsefesinden geçerek özellikle on sekizinci yüzyıl estetik'ine etki yapar, bir yandan Shaftesbury, öte yandan Goethe üzerine.

Kısacası, Büyük Hippias, problemimize belli bir çözüm imkânı sağlamamış olmasına rağmen, ortaya koymuş olduğu estetik temeller sebebiyle kendinden sonra gelecek estetiklere çalışma yönleri hazırlamıştır. Bu yönlerden belli bir tanesi güzelliğin "auto to kalon" olarak, substantiel olarak belirlenmesi, daha Platon felsefesi çerçevesinde *Symposion* (Şölen) dialoğunda kendi biçimini elde eder.

II — GÜZEL'İN *(to kalon)* "KENDİLİĞİNDEN GÜZEL" *(auto to kalon)*, SUBSTANS *(ousia)* OLARAK KAVRANIŞI

a) Platon

Platon olgunluk çağında güzel'i (to kalon) daha derinden kavramaya çalışır. Bu çaba içinde güzelliğin substantiel olarak belirlenmesi, özellikle Şölen (Symposion) dialoğunun ana konusunu teşkil eder. Ancak, Şölen dialoğu sadece güzellikten söz açmaz. *Eros* ile ilgi içinde güzellikten söz açar. Şölen'de güzelliği kavrama yolu olarak eros öne sürülüyor. Güzelliğin ne olduğuna götürecek soru, yani *"ti esti to kalon"* sorusu, zorunlu olarak eros'tan kalkar, çünkü güzellik, *Eros*'un yardımıyla kavranabilir. Şu halde ilkin eros nedir? sorusu sorulmalıdır. Eros, güzel-olana kavuşmak, onda doğurmaya, yaratmaya varabilmektir. Güzel-olanda yaratmaya ulaşabilmek isteği, aynı zamanda ölümsüzlüğe karşı duyulan derin existential istekle aynı şeydir. Tanrıların ölümsüz olmalarına karşılık, insanda sadece ölümsüzlüğe karşı duyulan bir iç-tepi vardır. İnsanı ölümsüzlüğe götürense, Eros'tur. İnsan için iki çeşit ölümsüzlük vardır. Biri *beden* yoluyla güzel olana kavuşmak, onda doğurmaya, yaratmaya varabilmek. Bu istek kadınlara yönelir ve güzel-olanda yaratma gerçekleşince, çocuklar halinde ereğine ulaşmış olur. Eros, güzelde yaratmaya varmanın sonunda meydana gelen çocuklarda ölümsüzlüğe ulaşır. Çocuklar, bir erkeğin kendini devam ettirmesi ve böylece de ölümsüzlüğe ulaşması olarak düşünülüyor.

Bu beden yoluyla ölümsüzlüğe ulaşmanın yanısıra bir yol daha vardır: *ruh* yolundan ölümsüzlüğe ulaşmak. Burada eros, gençlere, delikanlılara yönelir ve onların yetiştirilmesi, eğitilmesi ereğini taşır. Eros'un delikanlı ruhlarına girmesi, onlarda yaratmada bulunması gerekir. Delikanlı ruhlarında doğurtulacak şey ise, *erdem*'dir, üstün yetilerdir. En güzel ve en üstün erdem ve yetilerse,

devlet idaresi ile ilgili olan *ölçülülük* ve *adalet* gibi erdem ve yetilerdir. Bunlar yalnız bireysel değil, bir büyük birey ve organizma olan devleti de iyi ve güzel bir devlet yapacak yetenekte olan erdemlerdir. Haklı olarak Symposion'daki bu passage (209 d, e) ile Politeia (Devlet) arasında içten bir ilgi bulunur[27]. Çünkü devlet, böyle bir eros'un belirlediği yurtdaşlar tarafından meydana getirilir ve idare edilirse, mutlu ve güzel bir devlet olur.

Güzel (to kalon), o halde eros'un kendisine yöneldiği, *çirkin (to aiskron)* ise, eros'un kendisinden kaçtığı şeydir. Güzel, eros'un objesidir; yani sevilen, kendisine yönelinilen bir şeydir. Bu eros aktı, özü gereğince güzele yönelir, onu kavramak ereğini güder. Ancak, eros'un kendisine yöneldiği güzel, bir çeşitten olan bir güzel değildir. Tersine çeşitli güzellikler vardır. Bu güzellikler arasında bir hierarşi vardır. Eros'un yöneldiği ilk güzel, *güzel bedendir*. "Dinle beni şimdi: sırlara yolunca ermek isteyenin daha genç yaşında güzel bedenleri araması gerek. Onu yola koyan, doğru yola koymuşsa, ilkin bir tek insanı sever ve ona söyleyecek güzel sözler bulur"[28]. Güzel bir beden relativ olan (prosi ti kalon) bir güzeldir. Ama daima daha mükemmelliğe ulaşmak isteyen bir ruh için, tek bir bedenin güzelliği yetmez. "Sonra anlar ki, şu bedende gördüğü güzellik, her bedeninkinin eşi, kardeşidir; görüş güzelliğini arayan için bütün bedenlerdeki güzelliği bir tek şey saymamak delilik olur. Bunu iyice anladı mı, bütün güzel bedenleri sever, bir tekine olan düşkünlüğü gevşer, çünkü artık böyle bir düşkünlüğü küçümser, hiçe sayar"[29]. Artık, bu olgunluğa ve yetkinliğe erişmiş olan bir kimse, beden güzelliğini sevmenin de üstüne yükselecek ve ruh (can) güzelliğini sevecektir. "Bundan sonra yapacağı şey, can güzelliğini beden güzelliğinden üstün görmektir. Değerli bir can, bedendeki pırıltısı sönük de olsa, sevgisini (eros) coşturmaya yetmeli; ona kendini verip, gençlerin yükselmesi için söyleyecek en güzel düşünceleri aramalı, bulmalıdır. Böylece güzelliği ister istemez yaşayış, davranış yollarında görecek, hepsindeki güzelliğin aslında hep aynı güzellik olduğunu fark edecek ve böylece beden güzelliğine faz-

27. A. Baeumler böyle bir ilgi bulur.
28. Şölen, 210 a.
29. Aynı eser, 210 b.

laca kapılmamayı öğrenecek. Davranış, yaşayış yollarından bilimlere geçip ,onlardaki güzelliği de görecek"[30]. Eros'un böyle yücelttiği bir kimse, artık tek tek güzellikle yetinemez. O güzelliğin kendine (kala kath auta) yönelir, artık onu arar. Çünkü relativ güzellikleri (pros ti kala) artık küçümseyecek, bütün güzelliklerin üstünde güzel olan şeye karşı özlem duyacaktır. Böyle bir kimse için artık ne beden güzelliği ne de can (ruh) güzelliği söz konusudur; o "önüne serilen engin güzellik denizi karşısında içi dolup taşacak, en güzel, en yüce sözlerle, sonsuz bilgi özleminin yarattığı engin düşüncelerle"[31]. Böyle bir güzellik, artık göreli (relativ) bir güzellik değildir; o bütün varlığı çevreleyen, kuşatan, varlığın özüyle ilgili bir güzellik, *kendiliğinden güzel*'dir (auto to kalon).O halde, bu tümel ve öz güzelliğine götüren yol, güzel bedenlerden kalkıyor, buradan güzel bir hayat yaşamaya, ruh ve erdem güzelliğine yükseliyor, oradan da *güzel bilgiye* geçerek sonunda kendi başına güzelliğe, öz güzelliğine, mutlak güzelliğe erişiyor. Mutlak güzel veya öz güzelliği (auto to kalon), bütün güzelliklerin tepe noktasında bulunur. O, yalnız güzel değil, aynı zamanda hakiki varlıktır (ontos on). Bütün varlığın odak noktasında bulunur ve bütün varlığı aydınlatır; çünkü varlığın ereği iyi ve güzel olmaktır. Bütün tek tek güzel olanlar, bu öz güzelden, bu mutlak güzelden doğar. Bunu Platon şöyle anlatır: "Şimdi can kulağıyle dinle beni. Sevginin şimdi vardığımız yerine kadar götürülen adam bütün güzel şeyleri birbiri ardı sıra ve gerekli düzen içinde gördükten sonra, girdiği yolun sonuna ulaşarak, birdenbire eşsiz bir güzellikle, güzelliğin özü ile karşı karşıya gelecek. İşte buna ermek içindi bütün emekleri. Bu güzellik artık hep var, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliktir, bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, şuna göre güzel, buna göre çirkin, bir yerde güzel, bir yerde çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin değildir. Bir güzellik ki, kendini bir yüzle, ayakla, bedene bağlı hiçbir şeyle göstermeyecek, ne bir söz olacak, ne bir bilgi, bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmayacak, ne canlıda, ne yerde, ne gökte, hiçbir yerde, kendi var, kendinden var, kendisi ile hep bir örnek. Bütün güzellikler ondan pay

30. Aynı eser, 210 c, d.
31. Aynı eser, 210 d.

alır (methexis); kendisi onların parlayıp sönmeleriyle ne artar, ne eksilir, ne de bir değişikliğe uğrar"[32]. Böyle bir güzellik, artık insani bir güzellik değil, ama tanrısal bir güzelliktir.

Bu mutlak güzellik veya öz güzelliği, uzay ve zaman sınırlamasının ötesinde bulunduğuna göre, onun bir cevher (ousia) olması lazım gelir. Salt güzellik (auto to kalon), hakikatte *ousia*'dan başka bir şey değildir. O, bütün yetkinlikleri kuşatır ve eros aktının en son ereğidir. Böyle bir güzellik, artık ne tabii ne de insani bir güzelliktir; böyle bir güzellik, ancak *tanrısal* bir güzellik olabilir. "Tanrılık şey ise, güzel, bilge, iyi olan ve bu değerlere benzer daha ne varsa kendinde bulunan şeydir"[33]. Yine Şölen'de konuşan ve Sokrates'in, kendisini Eros hakkında eğittiğini söylediği bilge kadın Diotima şöyle devam eder: "Düşün ne olur, bir görebilirse insan güzelin kendini (auto to kalon) her şeyden soyunmuş, arınmış, katıksız. İnsanın tenine, bedenine, rengine, daha bir sürü ıvırına zıvırına bulanmış güzelliği değil, bir tek görüşü ile Tanrı güzelliğini. Böyle bir güzelliğe gözlerini kaldırıp bakmasının, onunla kaynaşmasının yolunu bulanın hayatını küçümseyebilir misin? Ancak orada güzele yalnız güzeli görecek gözle bakan erdem taslakları değil, gerçek erdem yaratabilir: çünkü taslaklara değil, gerçeğin ta kendisine bağlanmıştır. Yalnız gerçek erdemi yaratan ve besleyen, tanrının sevdiği bir insan olabilir, yalnız o insanlar arasında bir insanın erebileceği ölümsüzlüğe erer"[34].

Eros'un ereği olan bu salt, mutlak güzellik, aynı zamanda hayatın da ereğidir; çünkü, bu salt güzelliğe erişmiş olan kişi, ölümsüzlüğü ve mutluluğa da (eudaimonia) erişmiş olur. Yine Diotima'nın sözleriyle konuşursak: "İnsanın salt güzellikle (auto to kalon) karşı karşıya geldiği an yok mu, sevgili Sokrates, işte yalnız o an için insan hayatı yaşanmaya değer"[35].

Görüldüğü gibi, burada, Platon'un olgunluk çağında karşılaştığımız güzellik anlayışı, Büyük Hippias dialoğundaki anlayışından özce ayrılmaktadır. Orada sadece tanımını yapmakla kavramını el-

32. Aynı eser, 210 e, 211 a, b.
33. Phaidros, 246 e.
34. Şölen, 212 a.
35. Aynı eser, 211 d.

de etmek istediği güzellik burada *ontolojik* bir özellik kazanır, bir töz (cevher, ousîa) olur. "Auto to kalon", gerçi yine bir idea'dır; ama artık bu idea, lojik bir kavram olmaktan çıkmış, ontolojik bir töz olmuştur. Güzel, burada artık hiçbir tanıma sığmayan, hiçbir mantık kategorisinin belirleyemediği bir *hakiki varlık (ontos on)* haline yükselir. Bunun için Platon, onu, sonunda Tanrı ile ilgi içine koyar. Güzel, artık bir estetik değer değil, bütün varlıkla, var olanlarla ilgili bir temel varlık, bir *ousia*'dır. O, bütün var olanları belirler; buna karşılık, bütün var olanlar, bu mutlak güzelliğe karşı bir existential sevgi içindedirler. O halde, burada, olgunluk çağında Platon güzelliği, gençlik çağında olduğu gibi, yalnız estetik bir kavram olarak değil, ontolojik bir temel varlık, bütün varlık dünyaları ile ilgili bir substans (ousia) olarak belirliyor.

Eros salt güzelliğe yöneldiğine ve bu güzellik de bütün uzay ve zaman dışı bir substans, varlığın özü olduğuna göre, böyle bir eros ile varlığın özüne ulaşmış olan kişi, aynı zamanda *hakikate*, varlığın hakikatına da (aletheia) ulaşmış olacaktır. Çünkü kendi başına güzelin bir töz, bir substans olarak anlaşılmasının temelinde, onun aynı zamanda hakikat olarak kavranmış olduğu görüşü de yer alır. Salt güzelliği eros ile kavrayan kişi, aynı zamanda *kendi başına iyi*'yi de ve bundan ötürü hakikatı da kavrayacaktır; çünkü, iyi ve güzel, aynıdır (kalo-kagathia); hakikat de (aletheia), varlığın gizlilikten kurtulması anlamına gelir. Buna göre varlığın gizlilikten kurtulması, varlığın özüne ulaşmak ancak eros'un kılavuzluğu ile mümkün olur ki, bu da hakikatten başka bir şey değildir. "Auto to kalon", eros'un yardımcılığıyla keşfedilir, onun keşfedilmesi, *varlığın gizlilikten kurtulması*, yani *hakikat* ile aynı anlama gelir. Bu hakikat, artık lojik değil, ontolojik bir hakikattır.

Şimdi haklı olarak şöyle sorulabilir: Acaba bu öz güzelliğine kim ulaşabilir? Buna hiç duraksamadan, kendini eros'un yöneticiliğine en çok bırakan kimse diye cevap vermelidir. Böyle eros'un kılavuzluğuna kendini en çok bırakan kimlerdir? - Bunlar, bilge kişilerdir. Bunu Devletin (Politeia) aynı dönemin ürünü olan beşinci kitabında Platon şöyle belirtiyor: "Güzel ile çirkin, birbirinin tersi olduklarına göre iki ayrı şeydir bunlar. İki olduklarına göre, her biri de tekdir. Doğru ile eğri, iyi ile kötü ve daha başka kavramlar için aynı şeyi söyleyebiliriz. Bunların her biri kendi başına bir bütündür. Ona her yerde, başka işlere, başka varlıklara, biri

ötekine karışmış göründükleri için her birinin değişik halleri vardır. Bu görüşe göre, şu ayırmayı yapıyorum ben de: bir yana gösteri meraklılarını, sanat düşkünlerini, iş adamlarını koyuyorum; öbür yana da filozof adına layık olanları. Tiyatro, koro meraklıları, güzel seslere, renklere, biçimlere, kısaca güzelliğin belirdiği her şeye hayrandırlar. Ama, güzelin kendini görmeye ve sevmeye varamaz düşünceleri. Ama, güzelin kendine varabilen, onu özbeöz görebilenler çok azdır, değil mi?"[36]. Buna göre de, nesnelerin özüne, tözüne götüren eros, asıl ereğine *filozof*'ta erişiyor. Çünkü, auto -to-kalon'u kavrayan insan, bununla yalnız öz-güzelliği değil, aynı zamanda varlığın hakikatını da kavrar ki, böyle bir kimse şüphesiz filozoftan başkası olamaz.

Güzelliği böyle metafizik ve substantiel olarak kavrayan Platon, bu düşünceleriyle özellikle Hellenizm çağının büyük filozofu *Plotinos* üzerinde etkili olmuştur. Plotinos, bu düşüncelerden kalkar ve onların üzerine büyük bir mistik yapı kurar.

b) Plotinos

Plotinos için Grek felsefesinin son büyük atılımı denir ki, bu hakikate de uymaktadır. Çünkü Plotinos felsefesinden sonra çok, pek çok yüzyıllar boyunca o derinlikte ve o büyüklükte bir metafizik kurulmayacaktır. Yine Plotinos, Platon ve Aristoteles ile birlikte etkisi en büyük olmuş bir Grek filozofudur. Aynı şeyi onun estetik'i ve özellikle de güzellik anlayışı yönünden söyleyebiliriz. Plotinos'un güzellik estetik'i de yine pek çok yüzyıllar boyunca eşsiz kalmış bir metafiziktir. Şimdi, bu güzellik anlayışına geçmeden önce, bu güzellik anlayışının sıkı sıkıya kendisine bağlı olduğu Plotinos felsefesine kısaca bir göz atmalıyız.

Plotinos felsefesi *salt panteist* bir metafiziktir. Bu metafizik'in temelinde Platon ve Aristoteles felsefeleri ve bu felsefelerin ana kavramları bulunur. Şu kadar var ki, Plotinos bu kavramlarla yeni

36. Devlet, 476 a, b.

bir yapı, bir panteist, mistik metafizik kurar. Bu panteist metafizik, "*Bir*" ile başlar ve nous, "*evren ruhu*", "*bireysel ruhlar*", "*tabiat*" (kosmos aisthetos) ve "*madde*" (hyle) dünyalarını geçtikten sonra "Bir'e" dönüş ve "Bir"de son bulur. Şu halde bu "Bir" nedir? "Bir", her şeyin başı ve bütün varlığın temeli olan *mutlak*'tır. Bu mutlak olan "Bir", aynı zamanda *iyi*'dir ve iyi olduğu için de *Tanrı*'dır (Platon'da olduğu gibi). "Bir", mutlak olması sebebiyle yalnız kendi kendine vardır ve kendi kendine bağlıdır. İyi ve mutlak olan "Bir", varlığın ve düşüncenin ötesindedir. Varlık ve düşünme için "Bir", transcendenttir. Varlık ve düşünmenin ötesinde olmak ne demektir? Bu, varlık ve düşünmeden sıyrılmış olmak anlamına gelir. "Bir", o halde ne bir to on, ne de ontos on'dur; ama *o meon*'dur (yani *hiçlik*tir). Eğer "Bir", varlık veya düşünme olsaydı, ona özellikler ve kategoriler yüklemek mümkün olurdu. Oysa, "Bir", bütün özellikler ve kategorilerden kurtulmuştur. Varlığın olduğu gibi düşünmenin de ötesindedir. Çünkü, Plotinos'a göre de, varlık ve düşünce aynı şeydir. Bunların ötesinde bulunan bir şeyse, sadece meon'dur, hiçliktir.

"Bir"den, Tanrı'dan, bu iyi'den, türüm (emanatio) yoluyla *nous* meydana gelmiştir. Nous'un (akıl) "Bir"den türümle meydana gelmesi, tıpkı ateşten sıcaklığın, buzdan soğuğun meydana gelmesi gibi zorunlulukla olur. Nous, "Bir"in *ışımasıdır*. Nous ile birlikte, "Bir"den bir ayrılma kendini gösterir; bu ayrılma, her şeyden önce nous'un dialektik karakterinden ileri gelir. "Bir"in bir olmasına karşılık, nous'da bir ikilik kendini gösterir. Çünkü nous, bir bilen ve bir de bilinen şeyi şart koşar, bir bilinci ve onun objesini. Nous'un objeleri *idea*'lardır. Nous da kendi içinde yine türüm (emanatio) yoluyla kendi kopyasını, gölgesini meydana getirir. Bu meydana gelen şey, *ruh*tur. Ruh, nous ile tabiat dünyaları arasında bir aracıdır. Ruh da kendi içinde *evren ruhu* ve *bireysel ruhlar* diye ayrılır. Ruh, nous'un idealarına yönelir ve idea'lar örneğine göre maddeden cisimler dünyasını meydana getirir. Yüksek ruh, evren ruhu, idea'ları düşünür, onları kavrar; bireysel ruhlarsa, maddeye yönelen, onu biçime (morphe) sokan ruhlardır.

Türüm daha aşağılara doğru iner. Ruhun biçim vermiş olduğu tabiat ve bunun altında, Tanrısal gücün, "Bir"in en aşağı ve en az yetkin bir türümü olarak madde (hyle) gelir. Plotinos da madde deyince, diğer Grek filozofları gibi, örneğin Platon ve Aristoteles gibi,

aynı şeyi anlar: yani maddi olmayan, şekilsiz olan şeyi ki, bu *hyle*' dir. "Bir"in en uzak bir türümü olan hyle de, şekilsiz ve kavranabilir olmadığına göre, yine varlıktan yoksundur, yani *meon*'dur, tıpkı "Bir" gibi. Yalnız şu var ki, "Bir", varlığın zorunlu nedenidir; buna karşılık, hyle, madde, görünüşün, cisimler ve tabiat dünyasının nedenidir.

O halde, bir yandan "Bir"den kalkıp hyle'ye kadar inen bir türüm çizgisi vardır. Bu çizgi, yukardan aşağıya doğru indikçe, Tanrısal güç ve ışık gittikçe azalır ve sonunda tamamen karanlık olan hyle'ye ulaşmış olur. Ama buna karşılık, aşağıdan yukarıya doğru, bireysel ruhlardan kalkan ve Bir ile, Mutlakla kucaklaşmak ereğini güden bir gidiş daha vardır. Bireysel ruhlar, insan ruhları, mümkün olduğu kadar maddeden kurtulmak ve ışığın kaynağına doğru yönelmek ister. Bu isteği (eros) gerçekleştirme yolu, *extase*'dır (kendinden geçme, hayranlık). Ancak, bu extase ile ruhlar "Bir" ile, bu ilkel kaynak ve Tanrısal-olan ile kucaklaşabilir. Böyle bir extase'den ise, zorunlu olarak bir mistisizm doğar, tıpkı "Bir"e dayanan Plotinos metafizik'inin bir panteizm olması gibi. Böyle bir panteizm'i bir mistik hayat görüşünün, bir mistik moral'in ve bir mistik estetik'in kovalayacağı besbellidir.

Şimdi, yukarda birkaç genel çizgi ile belirtmeye çalıştığımız Plotinos metafizik'inin güzellik anlayışını ortaya koymak istiyoruz. Bunu araştırırken kendisine dayanacağımız eser, Plotinos'un *"Enneades"*ının birinci kitabında bulduğumuz *"Peri tou kalou (Güzel üzerine)* adlı yazıdır.

Bir an Plotinos'un varlık hierarşisini hatırlayalım. Plotinos'un, konkretum'lar, somut varlık alanları halinde incelemek isteği güzelliği bu varlık hierarşisi ile ilgi içinde ele almak gerekir. "Peri tou kalou" nun daha ilk cümlesi, güzelin varlık alanını belirlemek istemekle işe başlar. Şöyle ki: "Güzel, görmenin bütün alanında, işitmenin alanında, kelimelerin birbirine katılmasında ve bütün müzikte (zira melodi ve ritm, güzel bir şeydir) vardır; eğer duyu alanının dışına çıkarsak, güzel işler, güzel eylemler, haller, bilimler ve nihayet güzel erdemler de vardır; ve acaba bütün bunların da üzerinde güzel bir şey var mıdır? Bu araştırılmalıdır"[37]. Bu sınırlama içinde güzelin, görme ve

37. Peri tou kolou, 1_1.

işitme duyu alanından başlayarak en yukarı ruhi-manevi alanlara doğru yükseldiğini görüyoruz. Güzel, yalnız duyularla ilgili değildir; çünkü, duyulur objelerin üstünde olan objeler için de biz güzel deyimini kullanırız. Güzel davranış, güzel erdem deriz. Acaba, duyulur nesneler için kullandığımız güzel ile, manevi alan için kullandığımız güzel aynı güzel midir? Bunu Plotinos'un diliyle söylersek: "İmdi, bir bakışa bedenleri, cisimleri güzel gösteren ve bir işitmeye sesleri güzel kılan şey nedir? Ve ruh ile ilgili olan şeylerin güzelliği nasıl meydana gelir? Acaba bütün bunlar, aynı şey sayesinde mi güzeldirler veya bir bedende olan güzellik, bir başka yerdeki güzellikten daha başka bir güzellik midir? Bu bedendeki güzellik veya diğer farklı güzellikler nelerdir?"[38] Acaba güzel beden dediğimiz bedenleri güzel kılan güzellik ile, ruhi-manevi varlıkları güzel kılan prensip aynı prensip midir? Yine öte yandan duyulur varlıkların güzelliklerinin kaynağı nedir? "Belli şeyler" diyor Plotinos, "özlerinden ötürü güzel olmayıp, pay-alma (methexis) sebebi ile güzeldirler, bedenler gibi; diğer bazı şeyler, kendi-başına güzeldirler, erdemin özü gereğince güzel olması gibi"[39].

Görüldüğü gibi, Plotinos daha başlangıçta iki çeşit güzelliği birbirinden ayırıyor: Biri öz bakımından, özü gereğince güzel olmamakla beraber, güzel görünen şeyler ki, bunlar, çoğunlukla duyulur şeylerdir. Diğeri ise, öz, mahiyet bakımından güzel. Bu düalite, derhal söylenebilir ki, Platon'da bulmuş olduğumuz "pros ti kalon" ve "auto to kalon" düalitesinden başka bir şey değildir. Nitekim, bedenlerin, duyulur şeylerin, nesnelerin relativ bir güzelliğinin olduğunu, Plotinos'un şu cümleleri de ortaya koyar: "Çünkü, aynı bedenler bazen güzel görünüyorlar, bazen güzel görünmüyorlar. Beden-olmak o halde güzel olmaktan ayırt edilmelidir"[40]. Beden ve güzel arasında bir öz, mahiyet bağlılığı yoktur. Fakat, bununla beraber, yukarki soruya da henüz cevap verilmiş değildir. Yani bir beden, güzel bir beden, mahiyeti gereği, güzel değildir. Fakat, onu, bazen güzel gösteren prensip ve faktör nedir? Yine aynı meseleyi Plotinos'un diliyle ortaya koyarsak: "Burada (güzel görünen) be-

38. Aynı eser, 1_8.
39. Aynı eser 1_3.
40. Aynı eser 1_3.

denlere katılan şey nedir? Bu soru, araştırmamızın ilk ele alacağı obje olmalıdır"[41]. Kendi kendine verdiği bu buyruğa uyarak Plotinos, duyulur şeylerin, tabii objelerin araştırılmasına geçer. Tabii şeylerin, cisimlerin güzelliğini sağlayan eleman veya prensip nedir? Platon,, yaşlılık devrinde bu ilkeyi, prensibi, phytagorasçılığın etkisi altında, orantı, yani bir bütün olan objenin içine aldığı parçaların birbiri ile olan uygun orantısı ve simetrisi olarak anlamıştı. Güzel bedenlerin, cisimlerin güzelliği böyle bir orantıya, simetriye mi dayanır? Plotinos'un Platon'dan gelen bu görüş ile ilkin hesaplaşması gerekirdi. Gerçekten de Plotinos Platon'un yaşlılık devrindeki güzellik anlayışı ve belirlemesi ile hesaplaşma içinde, güzel bedenlerin, cisimlerin, bir kelime ile, duyulur dünyanın güzelliğini sağlayan ilkeyi araştırmaya geçer. "Seyredenin bakışını uyaran, kendine doğru çeken ve bu seyretme içinde ona haz verdiren şey nedir? Eğer bunu bulacak olursak, belki o zaman öbür güzelliğin (manevi güzelliğin) incelenmesine götüren basamağı değerlendirebiliriz. Genel olarak şöyle iddia edilir: Bir bütünü meydana getiren parçaların gerek kendi aralarında, gerekse bütün karşısında sahip olduğu uygun-orantı ve bir de buna katılan görme duyusu ile ilgili güzelliği teşkil eden güzel bir renk verme. Güzel olmak, duyulur şeyler için olduğu gibi, bütün öteki şeyler için de simetrik olmaktır, kendi içinde ölçüye sahip olmaktır. Bu görüşü savunanlar için, o halde, hiçbir yalın şey güzel olamaz, zorunlu olarak ancak bileşik bir şey güzel olabilir; bundan başka "bütün" güzel olabilir de, bu bütün'ü teşkil eden tek tek parçalardan her biri güzel olmayabilir; her ne kadar bütün'ün güzelliğine katılırlarsa da. Fakat, bütün, güzelse, o zaman parçalarının da güzel olması gerekir; zira, güzel bir şey, çirkin elemanlardan meydana gelemez, güzellik, bütün parçalarda da bulunmalıdır"[42]. Plotinos'un bu lojik çıkarımını şu şekilde tamamlayabiliriz: Mademki, güzel dediğimiz bir "bütün, güzel olmayan parçaların birleşmesinden de meydana gelebiliyor, o halde bu güzel olmayan parçalardan meydana gelmiş olan bütün, lojik olarak, güzel olamaz. Şimdi bu sözlerinde görüldüğü gibi, Plotinos, doğrudan doğruya Platon'un görüşü, daha doğrusu phytagorasçılı-

41. Aynı eser 1_3.
42. Aynı eser, $1_{4,5}$.

ğın etkisi altındaki Platon'un görüşü ile tartışmaya giriyor ve bu görüşü çürütmeye çalışıyor. Phytagorasçılığın etkisinde yaşlılık devrindeki Platon için güzel, orantı ve simetri demektir. Plotinos, duyulur şeylerde, tabii varlıklarda orantının, simetrinin güzelliği sağlayamayacağını, yukardaki parçanın bildirdiği parça-bütün ilgisi temellendirmesine dayanarak çürütmeye uğraşır. Ve yine görünüş dünyasının güzelliği ile simetri arasında kurulmuş olan bağ için şunları söyler: "Bundan başka güzel renklerin, tıpkı güneş ışığı gibi yalın olduklarına ve güzelliklerinin simetriye dayanamayacağına göre, onlar güzelliğin dışında kalırlar... Yine aynı şekilde seslerde de yalın olanlar güzel olamayacaktır. Bununla beraber, çok defa güzel bir bütün teşkil eden sesler arasında her tek tek ses, kendi başına güzeldir. Bundan başka, aynı çehre, parçalarının birbirleri ile olan simetrisi değişmeksizin, bazen güzel görünür, bazen güzel görünmez; buna göre de, güzeli simetrik bir şeyden daha başka bir şey olarak görmek gerekir; ve simetrik olmak, güzelliğini ancak başka bir şey sayesinde elde eder"[43]. Fakat, güzellik, yalnız tabiat alanında, duyulur alanda bulunan bir fenomen değildir. Tabiat-üstü alanda da, manevi-ruhi varlık alanında da güzellikle karşılaşıyoruz. Acaba, simetri, tabii güzellik alanında çürütülen simetri, ruhi-manevi alanda rastladığımız şeylerin güzelliğini sağlayabilir mi? Acaba, "güzel eylemlerde, törelerde, bilgilerde, bilimlerde simetri deyince ne anlaşılır? Birbiri ile uyuşan teoremler nasıl olur da birbirlerine simetrik olurlar? Kötü önermeler de birbirlerine uyarlar ve birbirleri ile uyuşurlar... Her erdem, ruhun güzelliğidir ve hakikatte bu, daha önce adı geçen şeylerden daha hakiki bir güzelliktir. Fakat, hangi anlamda onlar simetrik olacaklardır? Her ne kadar ruh, muhtelif kısımlara sahipse de, bu kısımlar, büyüklük ve sayı olarak hiç de simetrik olamazlar; zira, hangi orantıya göre ruh kısımlarının bir bileşimi veya bir araya getirilmesi mümkün olabilir? Ve (yine) nous'un güzelliği neden ibaret olacaktır? Nous tek başına olduğuna göre"[44].

O halde bütün bu söylenenlerden şöyle zorunlu bir sonuç çıkıyor: Simetri, orantı, proportion güzelliği belirlemede yeter değil-

43. Aynı eser, 1_6.
44. Aynı eser, $1_{7,8}$.

dir. Bu, hem tabii alan için doğrudur, hem de ruh ve nous alanları için doğrudur. Mademki, simetri, proportion güzelliği belirlemek için yetersizdir, öyle ise güzelliği açıklamak için yeni bir yola ve belirlemeye ihtiyaç vardır. Bu belirlemeyi, Plotinos, kendi sisteminin ilkelerinde bulur ve oradan geliştirir. Bu belirleme nedir ve güzelliği ne şekilde belirler? Bu soruya karşılık vermek için, yine tabiattan ve tabiat güzelliğinden hareket etmek lazımdır. "Böylece yine çıkış noktamıza dönüyoruz; ve ilkin maddi güzelliğin (duyulur güzellik) ne olduğunu belirlemek istiyoruz. Öyle güzel şeyler vardır ki, bunlar daha ilk bakışta algılanır; belli ölçüde ruh, bunları kavrar ve ifade eder; ruh onları tanımakla, kabul eder, bir deyimle onlara uyar. Buna karşılık, eğer ruhun bakışı çirkin ile karşılaşırsa, bakışını ondan çevirir, ondan kaçar, onu reddeder, zira, çirkin ile uyuşmaz, çirkin ona yabancıdır"[45]. Güzellik aşamalarının ilk basamağı olan tabii güzellikte, güzeli belirleyen, orantı ve simetrinin dışında, yeni bir faktör ile karşılaşıyoruz. Bu faktör, artık matematik olarak kavranan bir faktör değildir. Yukarki cümle, bu faktörün ne olduğunu bize açık olarak, söylemiyor. Fakat, ilk belirlemiş olduğu şey, güzel (to kalon) ve çirkinin (aiskron) ayrılığıdır. Güzel ve çirkin, daha Platon'da karşılaştığımız iki temel estetik kavramıdır. Platon'da bu iki temel kavramı birbirinden ayıran kriterium, olgunluk çağında 'eros'; yaşlılık devrinde ise, simetri, orantı, harmonidir. Güzel, eros'un yöneldiği, çirkin ise, eros'un kendisinden kaçmış olduğu şeydir. Plotinos'un, pythagorasçı Platon'a çok sert bir şekilde tavır alan Plotinos'un 'kalon' ve 'aiskron' kavramlarını ayırırken kullandığı kriterium, olgunluk çağındaki Platon'u hatırlatır. Şöyle ki: Burada da güzelliğin kriterium'u, formel -matematik bir kriterium olmayıp, üniversal-formel bir kriteriumdur. Güzel, diyor Plotinos, ruhun tanıdığı, ruha akraba olan şeydir; çirkin ise, ruha yabancı olan şeydir. Bu ruha akraba veya yabancı olma, bir material (içerik ile ilgili) kriterium değil midir? Her ne kadar material bir kriterium olarak görünürse de, aslında formeldir ve bunun neden dolayı formel olduğu birazdan kendiliğinden belirecektir.

Şimdi bir adım daha ilerleyerek, ruhun nesnelerle kurduğu ak-

45. Aynı eser, 2_9.

rabalığın ne olduğunu soralım ve bunu belirlerken güzel ve çirkin kavramları arasındaki sınırı daha kesin olarak çizmeye çalışalım. Plotinos, ruh ve nesneler, yani emanation hierarşisinde daha yukarı bir basamak olan ruh ile, daha aşağı bir basamak olan nesneler, cisimler dünyası arasındaki ilgiyi bir problem olarak ortaya koyuyor ve şöyle soruyor: "Nasıl oluyor da, bu duyulur dünyanın nesneleri ile yukarı dünya (ruh) arasında bir benzerlik olabiliyor? Burada bir benzerlik söz konusu olduğuna göre, acaba onlar herhangi bir şey gibi benzer olabilirler mi? Nasıl oluyor da yukarı ile aşağı olan, her ikisi de güzel olabiliyor?"[46]. Buna Plotinos şöyle cevap veriyor: "Biz şunu iddia ediyoruz: Ruh, hakiki varlıktır; bunun anlamı ise şudur: Dünyada özü gereğince ruh, daima yüksek bir yer tutar; buna göre de ruh, dünyada kendi, özüne akraba bir şey veya akrabalık izi görürse, ona bakmak ruhu sevindirir, sarsar. Onunla ilgi içine girer ve bununla da kendi asıl özünü ve ruha ait olan şeyi hatırlar"[47]. Şu halde ruh, kendi mahiyetini, özünü hatırlatan şeyleri kendine akraba olarak görür. Fakat, dikkat edilirse, bu da oldukça karanlık bir ifadedir. Bu ifadenin aydınlığa kavuşabilmesi için ruhun asıl özünün, mahiyetinin ne olduğu sorusu sorulmalıdır. Çünkü, ruhun asıl mahiyeti kavrandıktan sonradır ki, bu mahiyete katılan nesnelerin ne çeşitten nesneler olduğu belirlenebilir. Ruhun asıl mahiyeti, özü *idea*'dır. İdea, "Bir"in nous aracılığı ile ışıdığı *form*'dur. Ruh demek form demektir. Ruh böyle tanrısal bir form, bir idea olarak anlaşılınca, ruh ile akraba olan nesnelerin bu akrabalık bağlılıkları da kendiliğinden aydınlığa kavuşmuş olur. Zira, ruhun ilgi içine girdiği, kendi asıl mahiyetini hatırladığı nesneler, ruhun asıl mahiyetinden, form'dan idea'dan pay alan nesnelerdir. O halde burada, Platon'da olduğu gibi, idea ile aidola (görünüş, kopya) arasında bir pay alma, bir methexis bağı vardır. Fakat, dikkat edilirse, bu ilgi içinde Platon kadar Aristoteles de işe karışmış olur. Zira, idea, salt bir form' dur, bir *morphe*'dir. Nesneyi güzel kılan ve dolayısı ile onu, ona bakan ruh ile akraba kılan prensip, morphe'dir, şekildir, salt formdur. Güzelliğin ölçüsü, belirleyicisi, o halde bu salt-form, morphe oluyor. Fakat, hemen şunu belirtelim ki, bu morphe, individüel bi-

46. Aynı eser, 2_{11}.
47. Aynı eser, 2_{11}.

reysel bir ilke olmayıp, evreni yaratmış olan universal, tümel bir ilkedir. Bundan ötürü yukarıda Plotinos estetik'inin güzel anlayışının bir üniversal-formel prensibe dayandığını söyledik. Nesneleri güzelleştiren, bu ilkedir, çünkü, ruh ile nesneler arasında benzerlik kuran faktör budur.

Acaba nesneler ile ruhun akrabalığı nasıl meydana geliyor? Yukarıda söylendiği gibi, bu, pay alma ile meydana geliyor. Bunu Plotinos'un dili ile söylersek. "Bu, biz böyle öğretiyoruz" diyor Plotinos, "formdan (idea) pay almakla olur. Zira, şekilsiz olan her şey, şekil ve form almak için belirlenmiştir, fakat, kavram ve form'dan pay almadığı müddetçe o, çirkindir ve tanrısal akıldan yoksundur. Bu, doğrudan doğruya çirkinliktir"[48]. Ve sonra Plotinos, buradan çirkinliğin tanımına geçiyor. Güzeli olduğu gibi, çirkinin de en temel bir şekilde tanımını ilk yapmış bir düşünür Plotinos olmuştur. Ve Plotinos'dan sonra, güzelin yanında çirkin de daima dialektik olarak gelişecektir. Plotinos'un yaptığı çirkin tanımı şudur. "Çirkin, formun ve idea'nın hâkim olamadığı şeydir. Çünkü madde (çirkinde) idea'ya tamamen uyan bir forma müsaade etmemiştir"[49]. Yine bir başka yerde Plotinos bunu şöyle ifade ediyor: "Formun hâkim olamadığı şey, zayıf bir ışık elde eder ve artık güzele ait olamaz, çünkü, renkler aracı ile şekil olmaya katılmamıştır"[50]. O halde çirkin ideadan, formdan, dolayısı ile de Tanrısal akıldan pay almamış olan şeydir. Bu çirkin tanımını tersine çevirip, buradan güzel için bir tanım elde edebiliriz ve güzel, idea'dan formdan pay almış olan şeydir diye tanımlayabiliriz. Güzel, Tanrısal akıldan pay almaktır. Fakat, güzel hakkında böyle bir tanım, çok genel bir tanımdır. Plotinos'un metoduna uyarak, aşağıdan yukarıya doğru, yani tabiat alanında, ruh alanında ve nous alanında güzeli belirlemek lâzımdır.

O halde, algı-dünyasında gördüğümüz güzel, nesnelerin güzelliği nedir? İlkin, bu soruya cevap vermeden önce, algı dünyası nedir? sorusunu sorup cevap vermeliyiz. Algı dünyası, yukarda da söylenmiş olduğu gibi, ruhun bir emanation'udur ve bu bakımdan da bir forma sahiptir. "Duyu dünyasında forma sahip olan her şey, ruhtan

48. Aynı eser, 2_{11}.
49. Aynı eser, 2_{11}.
50. Aynı eser, 3_{16}.

ve bu ruh aracı ile de nous'dan doğmaktadır. Tabiata aykırı olan şey için nous dünyasında hiçbir idea yoktur. Doğuştan olan topallık da, şekil-verme-gücünün maddeye hâkim olamamasından ileri gelir; sonradan olan sakatlık ise, örnek olan formda meydana gelen bir arıza sebebi ile"[51]. Fakat, tabiatta güzel olan her şey, formun gücünden, o nesnenin hyle'sinin forma, idea'ya katılmasından ileri gelir. "Güzel nesne (cisim)", diyor Plotinos, "o halde Tanrıdan gelen forma katılmakla doğar. Bu güzelin bilgisini ruh, bu bilgi için belirlenmiş olan bir yeti ile gerçekleştirir; bu yeti, kendi alanında bulunan şeyler üzerine hüküm vermek için belirlenmiştir; belki de ruh, kendinde bulunan idea'ya göre, güzeli ölçüp biçmekle tek başına bu işi yapar ve verdiği kararda idea'yı, doğrunun normu olarak kullanır. Fakat şimdi, bedenin (duyulur nesnenin) güzelliği ile, bedenden önce gelen ve bedenin üstünde bulunan güzellik nasıl birbirleri ile uyuşurlar? Ve mimar, evin idea'sına göre kendi-içinde seçtiği evi kendi dışında nasıl güzel olarak adlandırabilir?"[52]. Özellikle bu son sorulara Plotinos'un vermiş olduğu cevap, onun sistemi bakımından çok karakteristiktir. Plotinos şöyle cevap veriyor: "Çünkü", diyor, "dışarıda bulunan evi, kitle olarak taşlardan ayırıp sıyırırsak içerde bulunan idea'nın bir bölünmesini (individuation), maddenin dış kitlesi sayesinde bir bölünmesini ifade eder, yani parçalanmayan bir şeyin çokluk halinde görünüşe ulaşmasını"[53]. Buradan çıkan anlam şudur: Ruh, idea'ya, nous'da bulunan idea'ya göre nesneler dünyasına form veriyor. İdea'nın tek olmasına karşılık, ruhun idea örneğine göre form verdiği nesneler bir çokluğu gösterir. Ev idea'sı bir tek olduğu halde, dışarda sayısız ev çokluğu vardır. Bunun sebebi, gerek Platon'un ve gerekse Plotinos'un deyimiyle, ev'in, idea'sına katılmasıdır, ondan pay almasıdır (methexis). Fakat, Plotinos'un yukardaki sözlerinin son cümlesi, bu pay alma yerine yeni bir deyim kullanıyor, görünüşe ulaşmak deyimini. O halde, bir olan idea, çoklukta görünüşe ulaşıyor. Bu görünüşe ulaşma deyimi, ilerde özellikle idealist felsefelerde önemli bir rol oynayacaktır.

51. Enn. V. 9_{10}.
52. Aynı eser, $3_{13, 14}$.
53. Aynı eser, $3_{13, 14}$.

O halde, nesneler dünyasında görünüşe ulaşan bu idea, ilkin renkler aracılığı ile bu emanation'u gerçekleştirir. "Rengin güzelliği, bir form sayesinde, maddede karanlığa, maddi olmayan ışığın varlığı ile, düşünce ve şekil aracıyla hâkim olma ile doğan yalın bir şeydir. Bundan ötürü ateş, yalın bir şey olarak öteki cisimlerden önce güzeldir; zira, diğer elemanlara göre o, idea'ya daha yakındır, mevki bakımından diğer elemanlar karşısında ateş en üstünüdür ve bütün cisimler arasında en incesi olduğu gibi, maddi olmayan şeye en yakınıdır... Böylece renk, ateşe primer olarak katılır ve diğer cisimler ancak ateşten, renk aracıyla şekillenmeyi alırlar; bunun için ateş ışık verir ve parlar, sanki bir idea'ya aitmiş gibi. Fakat form tarafından hâkim olunmamış bir şey ise, zayıf bir ışık alır ve artık o, güzel değildir, zira, renkler aracılığıyla olan şekillendirmeden pay almamıştır"[54]. Demek oluyor ki, duyulur dünya ile ruh dünyası arasında da bir aracı prensip ile karşılaşıyoruz. Bu aracı prensip, ateştir. Ateş, varlığın özü olan "Bir"e, ışık kaynağına, cisimler dünyasında en yakın olan elemandır, çünkü, ateş, en fazla ışıklı olan şeydir. Rengin ateşe bir primer kalite olarak katılması, ateş ile cisimler dünyası arasında bir bağ kurmuş oluyor. Buradan şu zorunlu sonuç çıkar ki, renkli nesneler renkten yoksun olanlara nazaran, ateşe daha yakın olmaları sebebi ile, daha güzel olacaklardır. Çünkü, Plotinos'un yukardaki sözlerinin bildirmiş olduğu gibi, renk karanlığa hâkim olmanın ifadesidir. İdea, yani form, duyulur dünyaya, ateş ve renk aracılığıyla giriyor, karanlığa (maddeye) hâkim oluyor ve duyulur dünyanın, cisimler dünyasının güzelliğini sağlıyor. Dünyayı, duyular, nesneler dünyasını güzelleştiren şey, o halde, idea'dır. Nesneler üzerinde idea'nın yansımasını gördüğümüz için, onları güzel buluruz.

Ama, idea, duyulur dünyada yalnız ışık ve renk halinde ışımıyor; aynı zamanda duyulur dünyada bir form prensibi olarak da etkide bulunuyor ve cisimler dünyasının güzelliğini sağlıyor. Zira, ruh, idea örneğine göre karanlık olan hyle'ye form verir ve hyle'nin form kazanması ise, onun ışıklanışı anlamına gelir. Ama, form kazanmış olan hyle'de formel bakımdan da bir değişme meydana gelir. Bu değişme, "çoklukta birlik" (unitas ın multitudine) halin-

54. Aynı eser, 3_{16}.

de kendini gösterir. Bunu Plotinos şöyle anlatıyor: "Algı, cisimlerde formdan yoksun olması dolayısı ile kendisine direnen realiteyi (maddeyi) hükmü altına alan ve birlik halinde bağlayan idea'yı ve bütün öteki formlar üzerinde ışıyarak hükmeden formu görünce, o zaman cisimler dünyasının görünüşünün çokluğunu birleştirir, onu yukarıya doğru kaldırır ve parçalanmaz olan iç-dünyanın basamağına götürür ve onu, bu iç-dünyaya harmonik bir şey olarak teslim eder, ona uygun olan ve onun dostu olan bir şey olarak; tıpkı soylu bir adama, bir delikanlının yüzünde parıldayan erdem izinin hoş gelmesi gibi ki bu erdem izi, onun özü ile, iç-dünyası ile uygunluk halindedir"[55]. Algımız, buna göre, görünüşler dünyasında algıladığı ve idea ile, form ile münasebete getirdiği şeylerin çokluğunu bir birlik halinde kavrar; çünkü, onlarda, kendi ruhunun birliği ile akraba bir yan bulur. Duyulur güzel, gerçi bir birlik halinde kendini gösterir, bir çoklukta birlik halinde. Ama, bu birliğin, bu çoklukta birliğin alt planında idea ve form vardır. Bir başka deyimle söylersek: Algı, idea'dan pay almış olan ve idea'ya göre form verilmiş bulunan nesneleri bu münasebet içinde kavradığı için onları bir birlik halinde algılar. Çoklukta birlik'in hakiki anlamı Plotinos'a göre, işte budur. Bunu yine Plotinos'un diliyle söylersek: "O halde işe idea katılır: İdea, birçok parçaların birleştirilmesiyle bir birlik haline gelmesi gereken şeyleri düzenler, onları birbirleriyle münasebete getirir ve birbirleriyle birliğe dayanan bir uygunluğa götürür; zira, idea'nın kendisi de birlikli olduğuna ve birçok parçalardan meydana gelmiş olan bu şekil kazanmış şeyin mümkün olduğu kadar birlikli olması lazım geldiğine göre, o birlikli kılınır; ve ancak, o zaman o şey güzelliğe sahip olabilir ve güzellik, bütüne olduğu gibi, parçalara da katılır"[56]. Duyulur dünyanın güzelliği idea'ya dayanır. Zira, ruh, cisimler dünyasına idea'ya göre form vermiştir. İdea, birlikli olduğuna göre, cisimler dünyasında da aynı birlik prensibi hâkim olacaktır. Cisimler dünyasının güzelliği, görünüşte çoklukta birlik'e dayanır, aslında ise idea'ya, idea'nın sağladığı düzene dayanır. Güzellik, şekil veren idea'nın ifadesidir; bu ifadede de, ya çoklukta birlik veya 'yalınlık' halinde görünür. Du-

55. Aynı eser, 5_{15}.
56. Aynı eser, 2_{12}.

yulur dünyanın güzelliği o halde üç kategori içinde kendini gösteriyor: a) Rengin güzelliği: renkte, karanlık dünya olarak madde, ışık aracı ile aşılmış bulunuyor. b) Formun güzelliği ki; burada formdan yoksun olan madde, form almaya zorlanmıştır. Bu formun ilkesi de, *çoklukta birlik*'tir. c) Üçüncü kategori de, ton (ses) güzelliğidir. Bu, Plotinos'a göre, nous'un doğrudan doğruya kendini ifade etmesidir. Ve Plotinos'a göre, eğer tonlar sayılarla ,ideal bir ilgiyi gösteren sayılarla ölçülebilir ve buna göre de idea'ların ifadesi ise, bu tonlar güzel olabilir.

Plotinos'un, cisimler dünyasının güzelliğini açıklaması, sonraları hemen hemen bütün idealist estetiklerin kaynağı olmuştur. Plotinos'un bütün bu yukarda söyledikleri, örneğin Hegel'i hatırlatmıyor mu? Hegel'e göre de güzel, idea'nın maddede görünüşe ulaşmasıdır. Bu tanım, Plotinos felsefesinin mistik yanı unutulursa, hemen hemen Hegel'in de güzellik tanımıdır.

Şimdi yukarı, duyu-üstü dünyanın güzelliğine geçiyoruz. Duyu-üstü dünya, ruhun dünyasıdır. Ruh, maddeye (hyle) zıt olan prensiptir. Maddeye zıt olması, onun maddi— olandan uzak bulunduğunu gösterir. Maddeden uzak olan şey, Bir'e, iyi'ye ve mutlak'a daha yakın olan şey demektir. Bu Bir'e daha yakın olan şeyin güzelliğine gelince: Şüphesiz ki, bu güzellik, cisimler dünyasında bulmuş olduğumuz güzellikten daha üstün ve yüksek bir güzellik olacaktır, zira cisimler dünyasının güzelliği, maddeye idea'nın form vermesi ile meydana gelen bir güzellikti. Ruhun dünyasında madde tamamen silindiğine göre, ruhi güzellik, maddeden kurtulmuş salt bir güzelliktir.

Şimdi, bir an yine cisimler dünyasını ve onun güzelliğini hatırlayalım: Cisimler dünyasını ben algı yoluyla kavrıyordum. Duyularım bana dış dünyayı veriyordu. Dış dünyanın, cisimler dünyasının duyular yoluyla kavranması, bu dünyanın maddeye dayanması sonucunu ortaya koyar. Duyulur dünyanın güzelliği de zorunlu olarak yine duyular ve algı yoluyla kavranacaktı. Gerçekten de bu böyledir. Cisimler dünyasının güzelliği bana, duyu içeriği olarak verilmiştir. Şimdi bu ruhun dünyasının güzelliğine gelince: Burada ilk sormamız gereken şey, onun ne şekilde kavranabileceği, yani ruh dünyasının güzelliğinin bana nasıl verilmiş olduğu meselesidir. Ruh dünyasının güzelliğini duyu yoluyla kavrayamam, çünkü, ruh dünyası duyu-üstü bir dünyadır. Bunu Plotinos'un diliyle söylersek:

"Görmek için algının artık yetmediği, duyular işe karışmadan ruhun (doğrudan doğruya) gördüğü ve tanıdığı Yukarı-güzel'in kavranması için, yukarıya doğru yükselmek ve algıyı aşağıda bırakmak gerekir. Duyulur güzeli görmemiş veya güzel olarak kavramamış bir kimse, örneğin doğuştan kör bir insan, nasıl onun hakkında konuşamayacaksa, aynı şekilde, manevi faaliyetlerin ve bilimlerin ve buna benzer şeylerin güzelliğini kabul etmeyen bir kimse de, bu manevi güzellikler hakkında konuşamaz, adaletin ve ölçülülüğün yüzünün ne kadar güzel olduğunu tasavvur edemeyen bir kimse, erdemin parlaklığı üzerine bir şey söyleyemez, oysa, o, sabah ve akşam yıldızlarından daha güzeldir"[57]. O halde ruhun güzelliği, algıyla kavranabilir olan bir güzellik olmayıp, o, ruh tarafından doğrudan doğruya kavranır. Çünkü, ruhun güzelliği, ruha göre transcendent (aşkın) olan bir güzellik değildir, immanent (içkin) bir güzelliktir. Ruhun güzelliği, salt maddeden (hyle) arınmış olan bir güzelliktir, Buna göre de duyulur dünyanın üzerinde bulunur. Çünkü ruh, cisimler dünyasının üstünde olan bir basamaktır. Ruhu, cisimler dünyasına göre, daha ışıklı, daha aydınlık yapan şey de bundan ileri gelir. "Ruhun büyüklüğü" diyor Plotinos, "dünyaya ait nesnelerden yüzçevirebilmeye dayanır. Ve bilgelik de, bu daha aşağıda bulunan şeylerden uzaklaşan bir düşünme olup bu ruhu yukarıya doğru yönetir"[58]. Ruhun güzelliği, cisimler dünyasından bakışını çeviren ve daha yukarıya, özellikle de mutlak'a doğru yönelen ve ruha bu yönü verdiren bilgeliğin kavradığı, sahip olduğu bir güzelliktir ve bu güzellik, maddeden arınmış olması sebebiyle çirkinlikten uzaktır. Böyle olunca da, ruh güzelliğine sahip olan bir kimsenin arınmış halini devam ettirmesi gerekir. Duyulur dünyaya karşı duyulan ve duyulur dünya ile kurulan ilgi, ruhu ve ruhun güzelliğini tekrar kirletmeye ve çirkinleştirmeye kâfi gelir. "Böylece eğer bir kimse çamur veya balçık içine dalacak olursa, onun daha önce sahip olduğu (ruhi) güzellik, artık kendini göstermez, yalnız çamur ve balçığın ona yapışmış olduğu şey görünür; bununla beraber (onda görünen) çirkinlik, ona yabancı olan bir katılmadır; böyle bir insana düşen ödev, eğer tekrar güzel olmak isterse, onun kendini yıkamasıdır,

57. Aynı eser, 4_{19}.
58. Aynı eser, 6_{29}.

onun arınmasıdır; ancak bundan sonra, ne ise, yine o olur[59]. Arınmak, duyulur dünyaya, maddeye ait şeylerden arınmak yalnız güzelliğe götürebilir. Ruhun güzelliği şu halde *katharsis*'e (arınmaya) dayanan bir güzelliktir. Katharsis'in sağladığı bir güzellik ise, ancak *moral* (ahlâksal) bir güzellik olabilir, çünkü o, genel olarak iyi eylem ve erdem ile aynı şey olmuş olur. İyi, hyle'den kurtulmuş olmadır. Hyle'ye bulanmış olan şey, kötü ve aynı zamanda çirkindir. O halde güzel ve iyi, çirkin ve kötü aynı yol üzerinde araştırılmalıdır.

İlk olarak aynı zamanda iyi olan *güzel* ele alınmalıdır; güzel, aynı zamanda iyi olduğu için, nous, doğrudan doğruya güzel olan şeydir; nous ruhu güzelleştirir; sonra, şekil veren ruhtan, davranışlardaki ve eylemlerdeki güzellik meydana gelir; ve son olarak da ,güzel olarak adlandırılan bedenleri, bu ruh güzel kılar. Zira, ruh, Tanrısal bir şeydir ve güzelin belli ölçüde bir parçasıdır; bundan ötürü de onun dokunduğu ve hâkim olduğu şey güzelleşir, güzellikten pay alabildiği ölçüde"[60]. Güzel, moral karakterde olan bu güzel, kaynağını, 'Bir'in ilk emanation'u olan nous'da bulur. Bu güzel, katıksız olan güzeldir. Sonra, eylemlerde bulduğumuz güzellik gelir ki, bu ikinci bir emanation basamağı olduğundan nous'un güzelliği derecesinde salt değildir. Nihayet cisimler dünyasının güzelliği ki, bu güzellik madde ile karışmıştır. Güzel ve aynı zamanda iyi, maddeden, karanlıktan olabildiğince arınmadır. Güzelliğin ölçüsü, bu arınmadır, *katharsis*'tir. Arınma ne kadar fazla ise, güzellik o derece güçlüdür. Duyuların ve maddenin bulunduğu yerde daima kötülük ve çirkinlik vardır. Madde ve çirkinlik, ruha zıt ve ruha yabancı olan prensiptir. "Böylece haklı olarak ruhun çirkinliğini yabancı bir karışım, bedene ve maddeye bir yönelme olarak adlandırabiliriz; ve bir ruh için çirkin olmak salt olmamayı, bulanık olmayı ifade etmez de, çamura bulanmış altın gibi kirli olmayı ifade eder. Çamurdan temizlenirse, altın parçası o zaman salt altın olarak geriye kalır ve o da güzeldir; kendine yabancı elemanlardan kurtulur kurtulmaz ve kendi-başına kalır kalmaz. Ruh için de aynı şey olur: Bedenle olan ortaklıktan, ruhta meydana gelmiş olan arzulardan ruh kurtulunca, öteki bütün tutkulardan

59. Aynı eser, $5_{26,27}$.
60. Aynı eser, $6_{31,32}$.

da kurtulur ve bedenin balçıklarından temizlenir ve kendi başına kalır ve artık ona yabancı bir varlıktan gelen çirkinliği artıksız olarak reddeder"[61]. Çekinmeden diyebiliriz ki, Plotinos'a göre ruhun güzelliği, bedene ait arzu ve tutkulardan kurtulmuş olmaktır. Çünkü, ancak o zaman bireysel ruhlar nous'a katılabilirler, ondan pay almış olabilirler. Buna karşılık çirkin bir ruh, tutkularla dolup taşan bir ruhtur. Bunu yine Plotinos'un diliyle söylersek: "Araştırmamıza, çirkinin mahiyetinin ne olduğu ve neden dolayı çirkinin çirkin göründüğü de katılabilir. O halde, çirkin bir ruhu alalım; böyle bir ruh, dizginsiz birçok arzu ve karışıklık ile yüklüdür, korkaklığı yüzünden korkular içindedir, ... salt olmayan hazlar içindedir ve ona bedenin verdiği çirkini haz veren bir şey olarak kabul eder[62]. Böyle bir ruh, moral (ahlâk) anlamında elbette çirkin bir ruh olacaktır. Dizginsizlik, duyulur haz, karışıklık, çirkini belirleyen özelliklerdir. Karanlıktan, çirkinlikten kurtulmuş olan güzelliğin de bazı özellikleri vardır. Bu özellikler nelerdir?

Çirkinlikten kurtulmuş bir ruh, yani güzel bir ruh, Bir'e doğru yönelmiş olan ruh'tur. Böyle bir ruh, sevinç ve hazdan doğan bir sarsılma içindedir. İşte, "kendinden geçme, tatlı bir sarsılma, arzu ve sevgi, hazdan doğan sarsılma, bütün bunlar, her güzel karşısında meydana çıkması gereken duygulardır"[63]. Güzel, onu yaşayan insanda böyle duygular doğurur. Ruhun güzelliği, bu gibi duygular tarafından belirlenir. Fakat bu duyguların belirlemiş olduğu güzel, varlık olarak nedir? Buna Plotinos şöyle cevap verir: "İmdi, güzel, böyledir ve böyle görünür; ve güzeli görebilmiş olan bir kimse, onun hakiki-varlık (ontos on) olduğunu inkâr edemez"[64]. Güzeli, ontos on, hakiki varlık yapan temel sebep, Bir'dir, iyi'dir. Güzelin, asıl vatanı, Bir'in ilk emanation'u olan nous alanıdır. Ruh, ancak yukarıya, ona çabalamakla bu hakiki varlığa, güzele erişebilir. "Bundan dolayı biz, tekrar her ruhun varmayı arzu ettiği İyi'ye ve Doğru'ya yükseleceğiz. Onu görmüş olan herhangi bir kimse, ben, O'nun güzel olduğunu söylediğimde ne demek istediğimi bilir. O'

61. Aynı eser, $5_{28, 27}$.
62. Aynı eser, 5_{24}.
63. Aynı eser, 4_{19}.
64. Aynı eser, $5_{??}$.

nun arzulanması bile *iyi* olarak özlenmelidir. O'na erişmek, yukarıya doğru giden yolu seçecek, bütün güçlerini onun için hazırlayacak, düşüşümüzde üzerimize konulmuş olan her şeyden kendilerini soyacak olan kimseler içindir: Yani Sırların Kutsal Törenlerine yaklaşan o kimselere atanmış arınmalar ve önceden giyilmiş elbiselerin bir yana bırakılması ve çıplaklığa bir giriş vardır. Yukarı yola geçinceye kadar Tanrı'dan başka olan her şey, kendi yalnızlığı içerisinde o yalnız başına varolan, *Ayrı, Katıksız,* Salt, Kendisi için her şeyin baktığı, yaşadığı, hareket ettiği, bildiği, bütün şeylerin kendine dayandığı, Hayatın, Düşünmenin ve varlığın Kaynağını seyredecektir. Ve bu görünümü bilecek olan bir kimseyi öylesine bir sevgi duygusu kuşatacak, öylesine bir arzu acısı saracaktır ki... Bu' nunla bir olup erimek için öyle bir arzu duyacaktır ki... Ne şaşırtıcı bir zevk"[65]. Bu yukarı-olan, Tanrı, mutlak ve güzel olan şeydir. Ruhun bütün amacı, Ona yönelmek ve Onunla kavuşmaktır. Onu seyretme içinde ruh, Onunla benzerlik elde eder. Maddeden ,bedenden kurtulur ve aynı zamanda hakiki güzelliği de görmüş olur. Bunu yine Plotinos'un diliyle söylersek: "Çünkü, bu, kendi başına güzelliktir (auto to kalon) ve özgün olan güzelliktir; o, kendini seveni güzel ve sevimli kılar"[66]. Çünkü, o, varlığın kaynağı olduğu gibi, güzelliğin de kaynağıdır. Hayatın biricik ereği ona erişmektir; bundan büyük bir mutluluk düşünülemez.

Plotinos şöyle sesleniyor: "Bizi sevgili vatanımıza kaçır... Bu istek, her şeyden önce hakikate uyar. Fakat, bu kaçış nedendir ve nasıl olacaktır? Biz, Homeros'un anlattığı gibi, Odysseus'un büyücü Kierke'den veya Kalypso'dan denize açılıp kaçması gibi kaçacağız... Vatanımız oradadır, biz ki, o vatandan buraya geldik ve babamız oradadır. Fakat oraya gidiş, yani bu kaçış nasıl bir gidiş ve kaçıştır? Yürüyerek bu gidişi yapamazsın, zira ayaklarımız bizi bir yurttan ötekine götürür, bir başka araç kullanmaya da ihtiyacımız yok... Hayır, yapacağın şey, yalnız gözlerini yummak ve kendinde bir başka çehre yaratmaktır; bu çehreye herkes sahiptir, ama pek azı onu kullanır"[67]. Hakiki varlık, yani güzellik, ancak "başka

65. Aynı eser, 7_{33}.
66. Aynı eser, 7_{36}.
67. Aynı eser, $8_{39, 40}$.

bir çehre" ile görülebilir. Böyle bir çehrenin meydana gelmesi; maddeden ve karanlıktan uzaklaşmaya, kendi ruhuna geri dönmeye bağlıdır. Yine Plotinos'un dili ile devam edersek: "Kendi kendine dön ve kendi kendini seyret; eğer kendini henüz (yeteri kadar) güzel bulmadığını görürsen, o zaman, güzel olması lazım gelen bir büstün şurasını biraz yontan, burasını biraz düzleyen, kısaca büste güzel bir çehre meydana çıkıncaya kadar ötesini berisini yontan ve düzleyen bir heykeltraşın yaptığını yap. Böylece, sen de işe yaramaz yanlarını yont ve eğri olan yanını düzelt, karanlığı temizle ve aydınlık kıl ve tâ erdemin Tanrısal parıltısı sende doğuncaya kadar, erdemin kutsal kaidesi üzerinde tahtta oturur gibi, kendi kendinin eğitimini görünceye kadar kendi büstünü yontmaktan geri kalma!"[68]. İnsan, demek ki Plotinos'a göre, ancak kendi içinde kendini yontarak meydana getirdiği bu büst ile, bu ikinci çehre ile güzelliği, Tanrısal güzelliği görebilir, ona bakabilir. Bunun biricik yolu da, bedenden kurtulmakla başlar. Bu yol tamamen mistik bir yoldur.

Şimdi, bu mistik görünüşün örtüsünü kaldırarak Plotinos'da estetik yönden bulduğumuz şeylerin ne olduğunu değerlendirmeye çalışalım. Plotinos estetik'i, özellikle de güzellik teorisi Platon ve Aristoteles koordinatları tarafından belirlenir ve o koordinatlar altında gelişir. Şimdi bu gelişme ne şekilde meydana geliyor, bunu görelim: Platon'da iki güzellikle karşılaşıyorduk: Birisi, "auto to kalon"; ikincisi "pros ti kala". Bu iki ayrı güzellik anlayışı, aşağı yukarı Plotinos'da da devam ediyor. Şöyle ki, bir yanda beden güzelliği (cisimlerin güzelliği), öte yanda ruh güzelliği. Ancak bu iki güzellik ayırması her ikisinde de aynı olmakla beraber Platon'dan Plotinos'u ayıran yan, Plotinos'un "pros ti kala"yı belirlerken simetri ve proportion'u reddetmesidir. Ve simetriyi, proportion'u reddederken de Aristoteles'e dayanır; Aristoteles'in form, morphe, eidos anlayışına. Güzelliği belirleyen simetri değildir, simetri de dahil bütün norm'ları belirleyen idea'dır, form'dur.

İşte Plotinos'un güzellik anlayışı, bu iki temel etki altında şekil kazanır, sonra bu iki etkiye, mistik bir nefes katılır. Ve güzel-

68. Aynı eser, 9_{41}.

lik, beden güzelliğinden başlayarak, ruh, nous ve Tanrı güzelliği katına doğru yükselen bir çizgi gösterir. Fakat, bu her bir katın güzelliği, daima bir arınma ile ötekinden ayrılır. Nous'un güzelliği, ruhun güzelliğinden daha çok arınmış olması ile, ruhun güzelliği beden güzelliğinden yine daha çok arınmış olmasıyla ayrılır. Arınma, *Katharsis*, güzelliğin en temel kriterium'udur. Buna göre de, *güzel (to kalon)* ile *erdem (arete)* aynı şeydir. Form, idea, her şeyi güzelleştiren ve aynı zamanda iyi kılan, tabiatıyla da var-kılan *temel prensip*'tir. Varlık, güzel ve iyi, o halde aynıdır. Böyle bir görüş, gerçi Grek düşüncesi için yabancı bir görüş değildir. Ancak, burada Grekliğe aykırı olan, bu elemanların mistik bir pathos içinde birleştirilmeleridir. Bu mistik pathos, anti-Grek bir motiv olup, bu motiv'i Plotinos yapmış olduğu Doğu gezinden beraberinde getirmiş ve sistemini bu motiv ile örmüştür. Platon güzeli, ontolojik, substantiel olarak kavrıyordu. Plotinos ise, tanrısal, mistik ve moral olarak kavrıyor. Bu kavrayış içinde de şüphesiz bugün dar anlamındaki estetik bir kategori olarak anlaşılan güzel henüz ortaya çıkmıyor. Tersine güzellik, varlığın özü, ousia'sı olarak belirleniyor. Böyle bir mistik güzellik anlayışının Antikite'nin sonlarına doğru ortaya çıkmasını tabii olarak görmek gerekir. Çünkü, artık eski antik pathos kaybolmuştu; bu yeni pathos, monotheist dinlerin, özellikle de Hıristiyanlığın pathosu idi. Plotinos'un geliştirdiği estetik, özellikle güzellik anlayışı, bu yeni dini pathos içinde etkili olacak, hatta ona temel yönelgesini verecektir. Diyebiliriz ki Plotinos yalnız Hıristiyanlığın güzellik anlayışına değil, Doğuda İslamlığın güzellik anlayışına da etkili olmuştur. Çünkü, gerek Batı gerekse Doğu mistisizmlerinin temelinde Plotinos'un varlık ve güzellik anlayışı bulunur.

III — GÜZEL'İN *(to kalon)* MATEMATİK OLARAK BELİRLENMESİ

a) Platon Öncesi

Güzelin matematik olarak belirlenmesi düşüncesi, Grek felsefesinde oldukça eski bir düşüncedir. Örneğin daha Herakleitos'da böyle bir anlayış ile karşılaşıyoruz: "Birbirlerine karşıt çabalama uzlaşarak; birbirlerinden ayrılandan *en güzel* birleşme"[69] diyen Herakleitos'a göre, güzel, elemanların birbirine bir katılması, bir uyuşumu oluyor. Yine bir başka yerde Herakleitos şöyle diyor: "Sanat da bunu (karşıtlardan doğan harmoniyi) açıktır ki, tabiatı taklit ile meydana getirir. Resim, tabloda beyaz ve siyah, sarı ve kırmızı renk elemanlarını karıştırır ve böylece de örnek ile olan uygunluğu meydana getirir; müzik yüksek ve alçak, uzun ve kısa tonları farklı seslerde birleştirir ve böylece de bir birlikli harmoni meydana getirir; yazı sanatı da sesli ve sessiz sesleri karıştırır ve buradan da bütün sanatı meydana getirir"[70]. Herakleitos'un yukarıdaki sözlerinden anlaşılacağı gibi evren harmonisi aynı zamanda sanattaki harmoniyi meydana getirir. Harmoni sözü de burada güzellik sözü ile eş anlamlı olarak kullanılıyor.

Aynı harmoni düşüncesini *Empedokles*'de de görürüz. Bir örnek olmak üzere Empedokles'den şu mısraları alıyoruz:

"Nasıl ressamlar adak levhacıkları renk renk boyarlarsa,
Sanattan iyice anlayan akıllı kişiler-
Âhenkle birleştirirler, bundan çok, ondan az alıp,
Bunlardan da bütün şeylere benzer şekiller yaparlar"[71].

---

69. Herakleitos, frag. 8; E. Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, s. 48.
70. Herakleitos, frag. 10, Aynı eser; s. 49.
71. Empedokles, B 23, W. Kranz, Antik Felsefe.

Görüldüğü gibi burada sanatçının işinin renk elemanları ile bir harmoni (güzellik) sağlamak olduğu belirtiliyor.

Fakat harmoni düşüncesini matematik olarak ele alan ve temellendirenler *pythagorasçılar* olmuştur. Pythagoras öğretisi, kosmosu harmonik bir bütün olarak kavrar. Bu evren harmonisinin temelinde aritmetiğin sayısı bulunur. Evrene hâkim olan ve evren uyumunu sağlayan şey sayıdır, sayılar arası orantıdır. Bunun zorunlu olan sonucu da şudur: Evreni bilmek onun dayandığı sayı ve sayı ilgilerini bilmek demektir.

Ünlü Grek heykel sanatçısı ve heykel sanatı ile ilgili *kanon*'u tesbit etmiş olan *Polykleitos* da pythagorasçılığın bu sayı ve sayılar arası ilgi diye belirlediği harmoni düşüncesinden hareket eder. Polykleitos kanon'unu bu düşünceye dayatır. Bu kanon'un kesin olarak ne dediğini bilmiyoruz, ama Philon ve Galen'in bu konudaki bildirilerinden onun hakkında bir bilgiye sahip olabiliyoruz. Örneğin Galen'e göre: "Kanon denen ve bu adı alan Polykleitos'un bir heykeli övülür, çünkü, o, bütün sahip olduğu üyelerin tam ve kesin bir simetri'sini gösterir[72]. Bir heykelin güzelliğini, onun kanon'a olan uygunluğu sağlayabilir. Kanon da (Arapçası ve Türkçesi bugün dilimizde kullandığımız kanun sözüdür), kural, prensip ve proportion, simetri kavramlarını içine alır. Bunu bir başka yerde yine Galen şöyle bildiriyor: "Chryssipos, bunu yukarıda ifade edilen konuşmasında açıklamıştır. Bu konuşmasında o şöyle demiştir: Bedenin sağlığı, sıcak ve soğuğun, kuru ve yaşın, açıkça bedenin elemanları olan şeylerin bir simetrisidir. Fakat, güzellik, zannediyordu ki, o, elemanların simetrisinde değil de, parçaların simetrisinde bulunur, parmağın parmağa, bütün parmakların el ortasına ve el başlangıcına ve bunların alt-kola ve alt-kolun üst-kola ve bütün hepsinin, *Polykleitos'un Kanon'unda yazılı olduğu gibi*, birbirine olan simetrisinde bulunur. Zira, insan bedeninin bütün simetrileri, bize, bu yazıda öğretilir; Polykleitos, teorisini, kendi teorisinin kurallarına göre bir heykel yaparak ve bu heykele de yazısı gibi Kanon adını vererek güçlendirir. Buna göre, bedenin *güzelliğinin* simetriye dayanması, bütün hekim ve filozofların gö-

72. Polykleitos, frag. A 3; E. Grassi; Die Theorie des Schönen in der Antike.

rüşlerine de uyar"[73]. Buna göre insan bedeninin güzelliği simetriye dayanır. Ama, burada simetri, tamamen pythagorasçı bir anlamda, sayı ilgileri olarak anlaşılmalıdır. Nitekim, bunu Philon'un Polyleitos ile ilgili bildirisinde açık olarak görmekteyiz: "Polykleitos'un heykeltraştan olan isteği de buna uygundur. Zira, Polykleitos şöyle demişti: Eserin başarısı birtakım sayı ilgileriyle meydana gelir"[74].

Görüldüğü gibi, Grek felsefesinin daha erken dönemlerinde güzellik (harmoni) ile sayı ve simetri arasında belli bir ilgi düşünülmüştü. Ama, bu düşünceler sistemli olarak düşünülmediği için, bu düşüncelerden sistemli bir düşünce yapısı da oluşmaz. Ama, ne var ki, bu düşünceler sonradan bu yönde ortaya atılacak ve geliştirilecek düşüncelere bir destek ve dayanak ödevi görürler.

b) Platon

Güzeli, matematik olarak belirtmeye girişenlerin başında düşünür olarak yine *Platon*'u görmekteyiz. Platon yaşlılık çağında böyle bir görüşe ulaşır... Platon'un yaşlılık çağı, oldukça değişik bir özellik gösterir. Bu değişme, ilkin idea'lar öğretisinin yavaş yavaş ontolojik yanını yitirmesi şeklinde kendini gösterir. Sonunda büsbütün kaybolan bu ontolojik yanın yerini bir *lojik-matematik* yan almaya başlar ve sonunda alır. Buna uygun olarak da, bütün Platon sistemi ve bu arada güzellik anlayışı da değişir.

Bu çağın ilk eserlerinden Parmenides'de, Sophistes'de ve Timaios'da henüz idea'lar öğretisinin ontolojik karakteri devam eder. Ama bütün bu gücünü koruyormuş gibi görünmesine rağmen, olgunluk çağının idea'lar öğretisi, Platon'un düşünme dünyası için artık yitirilmiştir. Örneğin, bu çağın eserlerinden Philebos'da, Theaitetos'da, Nomoi (Kanunlar) ve Kritias'da artık idea'lar öğretisi, eski gücünde değildir. Bu çağda Platon başlıca iki felsefe okulunun etkisi altına girer. Bunlardan birisi, Parmenides'in kurmuş

73. Polyk. A 3; E. Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike s. 53.

74. Polyk. fr. B 2; E. Grassi; Die Theorie des Schönen in der Antike s. 53.

olduğu "*Elea*" okulu, öteki de *Pythagorasçılık*'tır. Bu etkiler, yaşlılık çağının ilk eserlerinde Elea etkisi, son eserlerinde de pythagorasçılık etkisi olarak görünür. Örneğin Parmenides dialoğunda, "Elea" okulunun en temel problemi olan "bir" ve "çok" problemi tartışılır, yani kavram meydana getirme problemi. O halde, bu çağda da yine idea'lar öğretisinin lojik yanı ön plana geçiyor.

İkinci etki kaynağı pythagorasçılıktır, demiştik. Philebos dialoğundan başlayarak, bu, yavaş yavaş dozunu arttırır ve Timaios dialoğunda tepe noktasına ulaşır. Öyle ki, Timaios'da ontolojik idea'lar teorisinin yerini matematik bilimler ve astronomi alır.

İşte birkaç kaba çizgiyle belirlemeye çalıştığımız Platon'un yaşlılık devri felsefesi, bundan önceki iki çağdan ve bu iki çağın felsefe görüşünden büyük ölçüde ayrılır. Bu ayrılık ve yaşlılık çağında varmış olduğu yeni felsefe görüşünün özellikleri, elbette ki onun *güzellik* anlayışında da kendini gösterecek ve estetik alanında da yansılar bulacaktı. Gerçekte de bu böyle olmuştur. Ontolojik idea'lar teorisinin değişmesi ve önemini yitirmesi ve pythagorasçı bir felsefe görüşünün hâkim olmasıyla birlikte, Platon'un güzellik kavrayışı da buna uyarak değişir. Acaba şimdi nasıl bir güzellik kavrayışı ortaya çıkar? Bu soruya cevap vermeden önce, ilkin şunu söylemeliyiz ki, Platon bundan önceki çağlarında güzelliğe belli dialoglar ayırdığı halde (Büyük Hippias, Symposion ve Phaidos gibi) yaşlılık devrinde bu ihtiyacı duymuyor ve güzel hakkındaki düşüncelerini çeşitli dialoglarda dağınık olarak ifade ediyor. Buna göre, Platon'un bu çağda varmış olduğu matematik güzellik anlayışını belirlerken, bu dağınık düşüncelerden hareket etmek gereğindeyiz.

Platon, pythagorasçılığın etki çevresine girdiği çağda gerek kosmosu gerekse kosmos içindeki varlıkları, bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. İde'alar kosmosu, bir *aritmetik kosmos* halini alır. Örneğin *Philebos* dialoğunda haz duygusu araştırılırken, bu temel pythagorasçı kavramdan hareket edilir ve şöyle bir tanıma varılır: "Haz, uyumdur; uyumun (harmoni) bozulduğu yerde acı meydana gelir"[75]. O halde, uyumu ve düzeni olan (taxis) bir duygu, hazzı meydana getiriyor; düzensiz bir duygu da acıyı mey-

75. Philebos, 32 st.

dana getiriyor. Yine Philebos'un başka bir yerinde de aynen şöyle diyor: "Formların güzelliği deyince, ben ,burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum"[76].

Platon'un burada söyledikleri, bundan önceki çağlarında söyledikleri ile hiçbir yakınlık ve uyuşum göstermiyor. Dikkat edilirse, artık, ne idea ne de idea'dan pay alma formların güzelliğini açıklamada zorunlu bir düşünüş şekli olarak kullanılıyor. Buna karşılık, formların güzelliği tamamen formel-geometrik olarak anlaşılıyor. Güzel olan diyor Platon, salt geometrik formlardır. Yoksa bu formların çevirmiş oldukları içerik değil. Böyle bir anlayış, bir pythagorasçı anlayışı dile getirir; çünkü form güzelliği, sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzellik olup, bu *taxis*'i (düzeni), *ordo*'yu ifade eder. İşte bu düzen *harmoni*'dir. Şimdi, Platon'un bu sözleri üzerinde, çağımızın bir insanı olarak biraz duralım. Platon bu sözlerle büyük bir hakikatı dile getirmiş oluyor. İster tabiat varlıkları, isterse sanat eserleri olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, *formları*'dır. Bu formlar da, ya dörtgen ya da çember şeklinden başka bir şey değildir. O halde, bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi, tamamen bir formel eleman olan sayı ve sayılar arası orantıdır. Diyebiliriz ki, Platon bu pythagorasçı düşünüşü ile olgunluk çağındaki Platon'dan daha ileriyi görmüştür. Bunun önemini gösterebilmek için, yukarda Platon'dan vermiş olduğumuz sözlere, modern sanatı ele alan birçok sanat tarihi eserinde rastlamanın mümkün olduğunu söylemeliyiz[77]. Bu sözleri Platon'un sanki günümüzde söylenmiş kadar tazedir. Ancak, Platon bu sözleri, doğrudan doğruya pythagorasçılığın etkisi altında söylemiştir.

Şimdi Platon'un yukarda söylediği sözlere devam edelim: "Bunlar (yani bu düzeyler ve çemberler), başka nesnelerde olduğu gibi, bir başka şeye göre güzel (pros ti kalon) olmayıp, daima ve

76. Philebos, 51 st.
77. Bk. P.F. Schmidt, Geschichte der modernen Malerei, S. 263, 5. Aufl 1954

daima vardırlar, kendi başlarına güzeldirler (kala kath auta); ve bunlar, özleri gereği güzeldirler; ve belirli, kendilerine özgü bir haz duygusuna götürürler"[78].

Şu halde bu geometrik formların güzelliği, uzay ve zaman içi bir güzellik olmayıp, zaman ve uzayca aşkındır (transcendent). Dikkat edilirse, bu nokta Platon felsefesi yönünden çok karakteristiktir. Platon, bunlar için de yine kendi başına güzellik diyor ve onları da yine bir *ousia* olarak düşünüyor. Ama, artık burada bu tözü dile getirecek *idea* sözünü kullanmıyor; hatta kullanmamak için direniyor da diyebiliriz. Çünkü, içinde bulunduğu kendi gelişme dönemi, idea'lar teorisinin aşılmış olduğu bir dönemdir. Bununla beraber, form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği ile aynı şey değildir. Form güzelliği, daha çok bir nesneyi *güzel kılan prensiptir*. Onun substantiel karakteri de buradan ileri gelir. Çünkü formlar, böyle bir ilke olarak nesne-üstü tözlerdir. Bu anlamda onlar, yine "*auto to kalon*"dur. Ne var ki, bu Philebos dialoğunda karşılaştığımız "auto to kalon", artık bir idea olarak belirlenmediği gibi, bu form ile onun çevirdiği içerik arasındaki bağ da yine bir *methexis* (pay alma) bağlılığı olarak anlaşılmıyor. Şimdi nasıl evren, kosmos, bir düzen, bir taxis olarak anlaşılıyor ve bu düzenin temelinde de sayı ve sayılar arası orantı bulunuyorsa, aynı şekilde, tabiattaki tek tek nesneler veya sanat eserlerinde de böyle bir düzen, bir *taxis* bulunacaktır. Çünkü, artık güzelliğin sadece bir orantı olarak anlaşılması gereklidir. Bunu yine Philebos dialoğundan alacağımız şu sözler çok açık olarak ortaya koymaktadır: «Güzellik ve erdem, her yerde açık olarak doğru orantıya ve uygun bir nispete sahiptir»[79]. Güzelliğin belirleyicileri, artık bu doğru orantıdır, yani orantı ve simetridir.

Pythagorasçılığın etkisi, dedik, *Timaios* dialoğunda tepe noktasına ulaşır. Pythagoras öğretisi daha çok kosmolojik bir karakter taşırdı. Platon da Timaios dialoğunda pythagorasçılığın etkisi altında böyle bir kosmoloji geliştirir. Bu kosmolojinin temel çizgileri şöyledir: Başlangıçta ateş, su, toprak ve hava bir kaos halinde vardı. İşte Tanrı, Demiurgos, bir mimar gibi, bu şekilsiz eleman-

78. Philebos, 51 st.
79. Aynı eser, 66 st.

lardan, yani kaos'tan bir düzenli dünya, bir kosmos meydana getirdi. Demiourgos'u bu etkinlikle yöneten düşünce, *düzen (taxis)* düşüncesidir. Demiourgos bu evreni, noetik (intellegibl, düşünülen) bir evren olarak kurmuştur. Bu evren, kosmos, görülebilir, kavranabilir olmalıdır. "Biraz düşününce farkına vardı ki gözle görünecek şekilde yaratılmış şeylerden, hiçbir zaman zekâsı olan bir bütünden daha güzel, zekâsız bir bütün çıkamaz. Bundan başka hiçbir varlıkta ruh olmayınca zekâ bulunamayacağını da anladı. Bu düşüncenin sonunda zekâyı ruha, ruhu da bedene koydu ve evrene özü bakımından mümkün olduğu kadar iyi bir eser yaratırcasına şekil verdi. İşte bu temelin, yakın düşünüşe göre gerçekten ruhu, bir zekâsı olan bu evrenin bu canlı varlığın, Tanrı kayrasıyla yaratıldığını söylemek gerek"[80].

Gözle görünebilir evren ortaya koymak için, Demiourgos, bu dört elemana dayanmak istemiştir. Yani, evrenin görünebilir ve kavranabilir olması için Tanrı *ateşi ve toprağı* kullanır. Bunları birbirine bağlayan bir eleman olarak da suyu ve havayı. Evrenin mümkün görünebilir evrenlerin en güzeli olabilmesi için, bu elemanların gelişigüzel değil, ama orantılı olarak birleştirilmesi gerekir. «Tanrı ateşle toprağın arasına su ile havayı koymuş, onları birbirine mümkün olduğu kadar aynı *orantı* ile birleştirmiştir. Öyle ki, havaya göre ateş ne ise, suya göre hava o olmuş, suya göre hava ne ise toprağa göre su da o olmuş, bu birleşme sayesinde gözle görülür, elle duyulur bir gök vücuda getirmiştir. İşte evrenin gövdesi böylece, bu dört öğeden yaratılmıştır, ahengini orantıdan alan evren dostluğu da yaradılışındaki bu şartlardan almıştır; o kadar ki tam bir bütünlüğe kavuştuktan sonra artık kendisini birleştiren kuvvetten gayrı hiçbir kuvvetle bölünmez olmuştur"[81]. O halde evren, söz konusu olan dört elemanın proportionel olarak birleşmesiyle meydana geliyor. Bunu bir denklem halinde gösterirsek:

$$ateş : hava = hava : su = su : toprak.$$

Böyle bir orantıyla kurulmuş olan evren düzenli, uyumlu ve mümkün evrenlerin en güzelidir. Bu dört elemanı da bireşimi içi-

80. Timaios, 30 b.
81. Aynı eser, 32 b.

ne alır. «İşte Tanrı, bunun için bunu hesap ederek bütün bütünlerle bu biricik, kusursuz ve ihtiyarlıkla hastalığın işlemediği bütünü kurdu»[82].

Varlık, böyle bir düzen, orantılı ve harmonik bir bütün olarak kavranınca, bu bütün içinde yer alan her bir nesne de yine düzenli, orantılı olarak kavranacaktır. Şu halde güzelin; bir orantıdan başka bir şey olmaması gerekir. Timaios için de bu böyledir. Bunu adı geçen dialogtan aldığımız bir cümle açık olarak gösterecektir. "İmdi, iyi olan her şey *güzel*dir, güzel de hiçbir zaman *orantısız* (doğru ve uygun nispetten yoksun) değildir. O halde esas olarak şunu düşünmek lazım gelir: Bir canlı güzel olabilmek için *tam orantı* halinde bulunmalıdır. Ama, biz de orantıları, ancak küçük şeylerde sezip, onlarda hesaba katıyoruz, en önemli, en büyük şeylerde ise, farkına bile varmıyoruz... Düşünmeyiz ki, kuvvetli ve her bakımdan büyük bir ruh, çok zayıf çok küçük bir tende bulunursa, yahut da durum, bunun tamamen aksi olursa, canlı bir bütün olarak *güzel olamaz*, çünkü orantısızdır, *orantı* ise, her şeyin başında gelir. Aksine olarak orantı olursa, bu orantıyı gören, görebilen için, gördüğü şeylerin en güzeli, en hoş olanıdır. Örneğin bir vücudun bacakları çok uzun, yahut başka bir organı orantısız olursa, bu vücut sadece *çirkin* olmakla kalmaz, aynı zamanda bu organ başka organlarla bir iş görüyorsa, vücut çok yorulur"[83].

Güzellik, şu halde, *orantıdan, doğru orantıdan* başka bir şey değildir. Bu belirleme, pythagorasçılığın etkisi altında Platon'un ulaşmış olduğu son noktadır.

C) Aristoteles

A. Baeumler, pek haklı olarak, Aristoteles'in güzel (to kalon) anlayışı hakkında şöyle söyler: «Güzel kavramını Aristoteles bir estetik kılavuz kavramı olarak tanımaz. Aristoteles "güzel" kavramını, eski Greklerin her gün kullandıkları anlamda kullanır. Gü-

82. Aynı eser, 33 b.
83. Aynı eser, 87 c, d, e.

zel, her şeyden önce tabii ve canlı olan şeydir. Güzellik noktasından, tabiat şekilleri ile sanat şekilleri arasında hiçbir karşılaştırma düşünülemez.».

Bütün bunları söylerken Baeumler haklıdır. Çünkü Aristoteles estetik'i, bir güzellik metafizik'i değil de, bir estetik obje, bir sanat eseri araştırması, kısaca, sanat felsefesi yönünde gelişmiştir. Bunun için de hiçbir zaman sanat meselelerini araştırırken, bu meseleleri güzel kavramının ışığı altında ele almamıştır. Bununla beraber, Aristoteles, gerek Metafizik'inde, gerekse Poetika'sında güzel hakkında gelişigüzel, sistematize edilmeden kalan bazı düşünceler, bazı tanımlar da ortaya atmıştır. Ve bu tanımları belirleyen ilke, yine transcendent metafizik bir ilke olmayıp, doğrudan doğruya matematik bir ilkedir. Fakat yine hemen şu kadarını söylememiz gerekir ki, Aristoteles'in bu güzellik tanımları, hocası Platon'un ihtiyarlık devri güzellik anlayışı ile yakın bir ilgi içindedir. Çünkü, Aristoteles'e göre de, güzel, bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. Metafizik'inde Aristoteles bunu şöyle belirtiyor: "Fakat iyi ve güzel, farklı şeyler olduğundan - zira iyi, daima eylem içinde ortaya çıkar, güzel ise eylem halinde olmayan şeylerde de bulunur - şu halde, matematik bilimlerin güzel ve iyi hakkında hiçbir şey söyleyemeyeceklerini öne sürenler aldanıyorlar. Şüphesiz, matematik bilimler güzel ve iyiden söz açarlar ve onları ortaya koyarlar. Ancak, eğer bunu, onların isimlerini anmadan yapıyor, fakat onların görevlerini ve orantılarını gösteriyorlarsa, bu durum karşısında, onların bunlardan söz açmadığı anlamı çıkmaz. Güzelliğin temel formları, düzendir, sınırlılıktır; yani çoğu matematik disiplinler tarafından kanıtlanan şeyler"[84]. Bu sözlerin ifade etmek istediği şey şudur: Güzel matematik bir fenomen olduğu gibi, aynı zamanda, matematik olarak belirlenebilir. Bu, Platon'un ihtiyarlık devrindeki güzel anlayışının yeni bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aynı şeyi ,yani güzeli, matematik olarak belirlemeyi, Aristoteles'in Poetika'sında da görüyoruz. Burada Aristoteles aynen şöyle diyor: "Bundan başka «güzel», ister canlı bir varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir obje olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun

84. Met. 1078 b.

gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır, güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, zira kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey, güzel olabilir, çünkü o bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve büyüklüğü kaybolur...»[85]. Dikkat edilirse, burada güzel, yine matematik bir belirleme içinde ortaya çıkıyor. Fakat, ne var ki, bütün bu tanımlamalar Aristoteles'i belli bir ereğe doğru yöneten kılavuz tanımlar değildir. Bundan ötürü Aristoteles onlar üzerine bir estetik, bir metafizik kurmayı düşünmüyor. Güzel hakkında yapılmış olan bu tanımlar, daha önce de işaret edilmiş olduğu gibi, sözgelişi içinde, bağıntısız olarak ortaya atılmışlardır, belli bir sistem içine girmezler ve aslında da böyle bir sistem içinde düşünülmemişlerdir.

Öte yandan, Aristoteles'in sözlerinde çok ilgi çekici bir yan var: Bu, güzelin belli bir büyüklükle ilgili olmasıdır. O, çok büyük bir şeyin, kavrama gücünü aşan bir şeyin güzel olamayacağını söylüyor. Aristoteles bunu söylerken, haklıdır, çünkü bu sözlerle Grek ruhunu dile getirmiş oluyor. Grek ruhu ve zekâsı, estetik olanı, kavranabilir olması lazım gelen bir şey olarak düşünüyor ve buna da "güzel" adını veriyor. Acaba kavrama-gücümüzü aşan bir şey estetik bir şey olamaz mı? Şüphesiz ki, olabilir, ama, kavrama gücümüzü aşan bir şey artık güzel olamaz. Ona, Aristoteles'den pek çok yüzyıllar sonra *sublime* (yüce) adı verilmiştir. Yüce de bir estetik kategorisidir; fakat, bu kategori Grek ilkçağı için bilinmiyordu. Daha doğrusu Grek ruhu için bu, kapalı bir dünya idi. Bunun için Aristoteles, kavrama gücümüzü aşan büyüklükleri güzel-dışı, estetik dışı olarak reddediyordu. Gerçekte bu gibi büyüklükleri biz bugün de güzel kategorisi içine sokamayız, ama bir başka estetik kategori olan yüce içine sokup kavrarız. Yücenin bu estetik değerini öğrenebilmek için ta Kant'a kadar beklemek gerekecekti.

Çok küçük olan şeyler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Aristoteles, bunları da estetik-dışı diye reddediyor. Oysaki, bunları güzel olarak adlandıramamamıza rağmen, onlar pekâlâ bir başka estetik kategori teşkil edebilirler. Örneğin biz bunlara "zarif", diyebiliriz.

Gerek Aristoteles'in içinde yaşamış olduğu çağ, gerekse genel

85. Poet. 1459 b.

olarak Grek ruhu, güzelin dışındaki bu estetik kavramları için açık ve olgun değildi. Fakat, Aristoteles'in güzelin, belli bir büyüklük, kavrama gücümüzün belirlediği bir büyüklükle ilgili olduğunu keşfetmiş olması, devri, yaşadığı çağ için ileri bir görüş olarak anlaşılabilir; çünkü güzelin dışında kalan bu estetik kategoriler, aslında modern birtakım kategorilerdir.

İkinci Bölüm

SANAT FELSEFESİ

I — POİESİS OLARAK SANAT

Platon

A. Baeumler, "Estetik" adlı yazısında "bir güzellik teorisini değil, ama bir sanat teorisini Aristoteles kurdu" diyor. Bu, bir bakıma sanat felsefesinin kuruculuğu sorusunda, Platon'un hakkını vermemek anlamına gelir. Çünkü, sanatın ne olduğu sorusunu ortaya atan ve bu soruya belli bir açıdan da, tek yanlı da olsa ilk cevap veren düşünür yine güzellik metafizik'inin kurucusu *Platon* olmuştur. Ne var ki, Platon'un sanat konusunda öne sürdüğü ve geliştirdiği düşünceler, salt estetik ve felsefi bir idea'nın kılavuzluğundan daha çok, politik-sosyal bir düşüncenin izinden giderler. Yani sanat sorusunu Platon, *İdeal Devletin* içinde sanatın görevini, alacağı yerin ne olacağını, devletin sanat karşısındaki tavrını araştırırken ele alıp inceler. Bu bakımdan sanat hakkında söyledikleri, sanatı sanat olarak ele almaktan doğan bağımsız bazı düşünceler olmayıp, sanatın *sosyal* ve *politik yeri* ve *politik görevi* nedir? Daha doğrusu ne olmalıdır? sorusuyla ortaya çıkan *dolaylı* bazı düşüncelerdir. Yukarıdaki sözüyle, belli bir dereceye kadar Baeumler haklıdır; çünkü, sanatı, kendi başına bir problem olarak ele alıp bir "Poetika" meydana getiren ilk düşünür gerçi *Aristoteles* olmuştur ve bu anlamda Aristoteles'e sanat felsefesinin kurucusu da denebilir. Ama, dolaylı da olsa, sanat ve sanatın sosyal görevi üzerinde ilk düşünen filozof hiç şüphe yok ki Platon olmuştur.

Platon'un sanat üzerine söylediklerini Devlet (Politeia) dialog'unda, özellikle de Devlet'in Üçüncü ve Onuncu kitaplarında bulmak mümkündür. Gerçi, daha Şölen (Symposion) dialoğunda da sanata söz sırasında dokunur. Ama, bu düşünceleri alıp sistematik olarak sonuna kadar götürüp işlemez. Örneğin, Symposion'da şöyle der: "Ama canlarında bereket olanlara gelince... çünkü böyleleri de var,

onlar bedenden çok daha bol verirler can ürünlerini. Nedir canın ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte bütün *yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren* işçiler, bu canı bereketli insanlardır. Düşüncenin en güzel, en üstün şekli küçük, büyük insan topluluklarının düzenini kuran düşüncelerdir: ona da ölçü ve doğruluk derler. Bu insanlardan biri, tâ genç yaşından beri içinde bu değerlerin tohumunu bir Tanrı gibi taşıyorsa, olgunluk çağında canı doğurmak, yaratmak arzusuyla yanar. İşte asıl o zaman bence sağa sola başvurup, hangi güzellik içinde doğuracağını araştırır. Çirkinlik içinde doğuramaz hiçbir zaman. Bu arzu ile yüklü oldukça, çirkin bedenlerden çok güzel bedenlere yönelir, onlar arasında güzel, cömert, soylu bir cana rastladı mı, bu iki güzelliğe birden vurulur, böyle bir varlık karşısında dili çözülüp, ona erdemi, iyi insanın nasıl olacağını ,neler yapacağını anlatır, kısacası onu geliştirmeye çalışır. Güzelle düşüp kalkma, ona çoktan beri canında taşıdığı tohumu geliştirmek imkânını verir... Kim olsa böylesi varlıklar yaratmayı, çocuk yetiştirmekten üstün görür, bir baksa yeter Homeros'a, bütün büyük şairlere. Onların bıraktığı ölmez çocukları, babalarına şan kazandıran bu türlü çocukları kim kıskanmaz?"[86].

Şimdi, Platon'un sanatçı ile ilgili olarak öne sürdüğü bu düşünceleri üzerinde biraz duralım. Platon, yaratıcı kişi ile, daha doğrusu, ruhunda yaratma gücü taşıyan kişi ile güzelin kendisi (auto to kalon) arasında ilgi kurar. Ruhunda yaratma gücü taşıyanın ereği, güzel ile kucaklaşmak, güzelde doğurmaktır. Güzel, burada bedenden başlayarak basamak basamak ruh ve erdem güzelliğinden geçerek «kendi başına güzel»e, öz güzelliğine kadar yükselir. En büyük yaratıcılar, öz güzelliğe varmaya yetenekli kişilerdir; bunlar, büyük sanatçılar ve filozoflardır. Bu kişilerin güzelin kendisinde doğurdukları çocukları, onların yarattıkları sanat *eser*leridir. Bu eserler, bir ulus ve toplum için şan ve ün kaynağıdır. Bu eserleri yaratanlar, ruhunda salt bir yaratma gücü taşıyan büyük kişilerdir. Homeros ve Hesiodos, işte bu kişilerdendir.

Platon'un Şölen dialoğunda gerek sanatçı ve gerekse sanat karşısındaki tavrı, tamamen olumlu bir tavırdır. Sanatçı, değerli

86. Platon, Şölen, 209 a, b, c, d.

ve bir toplum için yararlı bir kişidir. Buna göre, sanat da üstün ve değerli bir etkinliktir. Çünkü, bu etkinlik aracılığıyledir ki, bir topluma ve ulusa ün veren, onu mutlu kılan eserler meydana gelebilir. "Nerde olursa olsun, ister Helenler, ister yabancılar arasında kim güzel eserler ve değerler yarattıysa, dillere destan olmuştur. Bu türlü çocuklar babaları için tapınaklar kurdurmuştur. Bedenden doğan çocukların hangisi bunu yapabilmiştir?"[87] Çünkü, sanatçılar, Eros'un ruhlarına girdiği ve Eros'un kılavuzluğu altında adım adım yükselerek halis güzelliğe erişerek onda doğururlar, onda yaratırlar. Sanat, bu bakımdan *poetik* (yaratma ile ilgili) bir etkinliktir. Sanatın felsefi anlamı, Şölen dialoğuna göre sadece *poiesis* olabilir. Bunu Şölen'in bir başka yerinde daha açık olarak görmek mümkündür. "Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, varolmayan bir şeyi varetmenin her türlüsüne poiesis (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis'tir, her yaratan da poietes'tir"[88]. Buradan çıkan anlama göre, sanat, her çeşit sanat bir poiesis'tir. Sanatın yaratıcılığı, ne var ki yalnız güzel'de gerçekleşebilir; bunun için sanatın ereği, *güzele* veya *güzelliğin kendisine* erişmektir, çünkü, sanatın anlamı, ancak sanat eserinde ortaya çıkar. Ama sanat bir poiesis ve poiesis de güzelde doğurmak ve sanat eserleri ortaya koymak diye anlaşılınca, buradan sanatın bir *mimesis* (taklit) etkinliği olmadığı sonucu zorunlulukla ortaya çıkar. Bu sonucun Platon'un olgunluk devri için büyük ve derin bir anlamı vardır. Çünkü, Devlet'in Onuncu kitabında karşılaştığımız sanat belirlemesi, sanatı artık böyle derin, existential bir etkinlik olarak anlamaktan çok uzak bulunur. Bir existential etkinlik olarak sanat, hakiki ve gerçek varlıkla, *kosmos noetos* ile ilgilidir. Kosmos noetos (düşünülen dünya), idea'lar dünyasıdır. Bu idea'lar dünyasını aydınlatan en üstün idea'lar, *iyi ve güzel* idea'larıdır. Kendiliğinden-güzel (auto to kalon), bu güzellik idea'sından başka bir şey olmadığına göre, buradan şu sonucu çıkarabiliriz ki, sanat, bu kendiliğinden-güzelle ilgilidir, çünkü sanat, onda yaratmaya, doğurmaya varmaktır. Şölen dialoğunun vardığı ve dile getirmek istediği sanat böyle derin ve existential bir etkinliktir. Ama ne var ki, Pla-

87. Aynı eser, 209 e.
88. Aynı eser, 209 b.

ton bu poesis anlamındaki sanat etkinliğinin üzerinde durmamış, onu sistematik olarak geliştirmemiştir. Bundan ötürü, *poetik* bir etkinlik olarak anlaşılan sanat, Platon estetik'inin bütünlüğü içinde merkezi bir yer tutamamıştır. Oysa, Şölen ile aynı devrin, Platon'un olgunluk çağının ürünü olan Devlet'in İkinci ve Onuncu kitaplarında poiesis'in böyle temel bir yerinin olması beklenirken, tersine, *mimesis* kavramı bir Archimedes noktası olarak alınır ve buna dayanarak, bütün sanat etkinliği özellikle sosyal normlara bağlanır.

II — MİMESİS OLARAK SANAT

Mimesis, yalnız sanatı belirleyen bir motif olarak değil de, aynı zamanda büyük bir kültürü, *antik kültür* dediğimiz kültürü belirleyen bir *ana kategori* olarak anlaşılmalıdır. Bu yönden daha ileri gidip, bütün Batı kültürü ve edebiyatına onu uygulayanlar bile vardır[89]. Böyle tümel bir kavramı, bir tek kelime ile ifade etmenin güçlüğü ve imkânsızlığı ortadadır, nerede kaldı ki, mimesis tek anlamlı bir kavram olmadığı gibi, bir düşünürde bile onun çeşitli anlamlara geldiğini görmek mümkündür. Bunun için bu deyimi, başka bir söze çevirmeden olduğu gibi alıp kullanmak, en doğru bir iş olur sanıyoruz.

Mimesis nedir? Mimesis, çoğu *taklit* olarak anlaşılır; *mimeisthai* da taklit etmek olarak. Ama, kelimenin ilk kullanıldığı şekil *mimos*'tur. Bu da dans ile ilgili olarak kullanılmıştır: Dans eden, aktör, mukallit, gözboyacı anlamında. *J. B. Hofmann*'a göre[90], kelime, kökü bakımından Grekçe değildir. Hofmann, mimos kelimesi ile Hintçe *maia* sözü arasında bir ilgi bulur ve *mai, mi* köklerinden türemiş olabileceği üzerinde durur. Bu Hintçe köklerde daima bir "aldatma", "yanıltma", "sanılık" anlamı vardır. *maia* sözü de, yanıltıcı görünüş anlamına gelir. Hofmann bunu söylerken haklı mıdır, değil midir? Bu, bizi ilgilendirmeyen, tamamen filolojik bir meseledir. Yalnız, burada şuna hemen işaret etmelidir ki, *mimesis* veya *mimeisthai* kelimelerinin "sanı", "aldatma" anlamlarını yüklenmesi, ancak Platon'un Devlet'i ile olur[91]. Onun dışında, kelimenin "gerçek olmayan" bir şeyi taklit veya tasvir etme gibi bir anlamının olduğuna rastlanmıyor.

---

89. Erich Auerbaeh, Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit der abendlaendischen Literatur, Bern 1946.

90. J.B. Hofmann, Etymologisches Wörterbuch des Griechishen, München, 1950.

91. Bak: H. Koller, Die Mimesis in der Antike, Bern 1954.

Mimesis sözünün ilkin dansla ilgili olduğu görülüyor. Önceleri dansedenin beden hareketleriyle psişik olguları dile getirdiğini, ifade ettiğini (mimeisthai) bildirmek üzere kullanılan bu söz, ancak sonraları genel bir kültür kavramı haline gelir. Bunun sonucu olarak müzik de, şiir de, eğitim de, hatta dil de bir *mimetik olgu* diye düşünülür. Bütün bu kültür olaylarını ifade ederken kullanılan mimesis veya mimeisthai sözü, ne aldatma ne yanıltma gibi bir anlama sahip değildir. Herhangi bir olguyu dile getiren bir kelime gibi sadece tarafsız bir ilgiyi gösterir. Bu tarafsız anlam içinde kelimenin bildirdiği şey, bir şey anlatmak, bir şeyi tasvir etmek ve bu arada taklit etmektir. Ama bu anlamlar içinde henüz bir olumsuz nitelik, mimesis sözüne bağlanmış ve yüklenmiş değildir.

Şimdi, bu mimesis kavramının Antikite'de nasıl bir teori, bir sanat teorisi ve bir tümel görüş-tarzı haline geldiğini sorabiliriz. Mimesis'i böyle bir sanat teorisi haline getiren, *Xenophon, Platon ve Aristoteles* olmuştur. Özellikle Platon ve Aristoteles'in mimesis teorisini temellendirmeleri, onu bir felsefi temele oturtmaları, mimesis teorisinin yüzyıllar boyunca canlı ve etkili kalmasını sağlamıştır diyebiliriz. O halde ilkin Xenophon'da mimesis nedir?

1. Xenophon

Bir Sokrates öğrencisi olan Xenophon, özellikle "Sokrates Anıları" adlı eserinde Sokrates'in ağzından sanat problemine temas eder. Şöyle ki: Sokrates bir gün ressam Parhasios'u ziyaret eder ve onunla şöyle bir konuşma yapar: "Sokrates: Parhasios, resim gözle görülebilir olan şeyin bir benzetmesidir (taklidi) değil mi? Siz insan bedeninin girinti ve çıkıntılarını, gölge ve aydınlığını, sertliğini ve yumuşaklığını düz ve düz olmayan yanlarını boya yardımı ile *taklit ediyorsunuz* (exmimeisde). Parhasios: Doğru. Sokrates: Şüphesiz güzel bedenleri tasvir etmek istediğinizde de, birçok bedenlere bakıyor ve her birinden en güzel yanı alıyor ve onları bir araya getiriyorsunuz; zira, bir tek insanda her şeyi kusursuz olarak bulmak mümkün değildir. Böylece de insan bedenlerini bütünüyle güzel olarak gösterebiliyorsunuz. Parhasios: Gerçekten biz

böyle yapıyoruz. Sokrates: Siz neden ruhi özellikleri, inandırıcı, hoş, tatlı, arzu edilen ve çekici olan dediğimiz şeyleri taklit etmiyorsunuz? Yoksa genellikle bu mümkün değil mi? Parhasios: Bir ruh nasıl taklit edilebilir? Ruhta ne biçim ne renk ne de senin biraz önce sözünü ettiğin şeyler vardır, ayrıca, ruh gözle de görülmez. Sokrates: Ama, bir insan birine bakarken, dostane ya da düşmanca bakarken onda bunlar söz konusu değil mi? Parhasios: Şüphesiz. Sokrates: Dostlarımız mutlu ya da mutsuz olduğu zamanlar aynı çehreye mi sahiptirler? Parhasios: Hiçbir şekilde. Mutlulukta insanın yüzü aydınlanır, mutsuzlukta kararır. Sokrates: Gerçekten de. İster duran isterse yürüyen insan olsun, onun yüzünde ya da bütün tavırlarında yücelik ve asalet, aşağılık ve kabalık, ahlaki irade ve anlayış, gurur ve sırnaşıklık dile gelir. Parhasios: Doğru: Sokrates: O halde bütün bunlar taklit edilemez mi? Parhasios: Şüphesiz. Sokrates: İmdi, güzel, iyi ve sevimli özelliklerin aydınlandığı insanlar mı hoş görünürler yoksa çirkin, aşağı, kaba çizgilerle yüklü insanlar mı? Parhasios: Elbette birinciler"[92].

Görüldüğü gibi, burada ressamın işi taklit etmek ve resim sanatı da bir taklit, bir benzetmecilik olarak anlaşılıyor. Ama, bu taklidin objesi duyulur objeler, bedenler olabildiği gibi, aynı zamanda ruh ve karakter özellikleri de olabilir.

Bu düşünceyi aynı kitapta bir başka örnekte de görüyoruz. Bu sefer Sokrates heykeltraş Kleiton'u ziyaret eder. "Sokrates: Kleiton senin koşucularının, güreşçilerinin, boksörlerinin güzel olduğunu görüyor ve biliyorum. Canlılık sanısını heykellerine nasıl veriyorsun? Sen bir sanat eseri yaparken canlı insanı mı örnek alıyorsun? Bundan ötürü mü heykellerin canlı görünebiliyor? Kleiton: Evet öyle... Sokrates: Hareket halinde tasvir edilen bedenlerin ruhi durumlarının taklidi de (ti pathr eipomimeisthai) onu seyredenlere muhakkak ki bir zevk verir? Kleiton: Elbette, tabii. Sokrates: O halde mücadele edenin bakışları tehdit edici, yenenin yüzü ise, sevinç dolu olarak tasvir edilmelidir, değil mi? Kleiton: Tabii. Sokrates: Heykeltraşın ödevi, o halde ruhi hayatı ifade etmekten ibarettir"[93]. Yine buradan da anlaşıldığı gibi, heykeltraş da tıpkı yukarda

92. Xenophon, Erinnerungen an Sokrates, III, 10.
93. Xeuophon, Erinnerungen an Sokrates, III, 10.

ressam örneğinde olduğu gibi, bir taklitçidir. Ama, bu taklit yalnız bedenlere, duyulur objelere değil, aynı zamanda ruhi hayata da yönelmelidir. Çünkü, sanatçı, ressam ve heykeltraş bedenleri ruhi tavır ve özellikler ile birlikte taklit eder[94].

2. *Platon*

Platon mimesis kavramını çeşitli dialoglarında kullanır. Ancak, hemen işaret edelim ki, çeşitli dialoglarda dile gelen mimesis deyimi, farklı anlamlarda kullanılır. Örneğin, teknik bir deyim olarak, bir ethik kavram olarak, nihayet sanı (doxa) ile ilgili bir taklit olarak[95].

Şimdi, mimesis teorisini belirleyebilmek için, bunları bir bir kısaca görmeye çalışalım. Platon, mimesis kavramını teknik bir deyim olarak ilk *Kratylos* dialoğunda kullanır. Bu dialog *ad*ların *(onomata)* özünü, ne olduğunu araştırır. Bu özelliğiyle Kratylos dialoğu, dil felsefesiyle ilgili ilk eser olma niteliğini taşıyor. Adların özünü Platon, adı geçen dialogda şöyle belirtiyor: "Benzerlik elde etmek için ressamlar bazen yalnız lâl rengi, bazen başka bir renk kullanırlar; bazı defa da, mesela et rengi yahut bu cins başka bir renk hazırladıkları zaman birçok renkleri karıştırırlar... Bunun gibi biz de harfleri nesnelere uyduracak, gereğine göre, bazen bir nesne için bir tek, bazen de bu arada birkaç ses, yani heceler kullanacağız; sonra da heceleri bir araya getirerek adları (onomata) kuracağız"[96]. Buradan, Platon'a göre, adların ne olduğu kolayca anlaşılıyor: Adlar, nesnelere verdiğimiz isimler, önce birer *taklit*tir. Nasıl Platon'a göre, bir şeyin resmi, o şeyin bir taklidi ise, aynı şekilde bir şeyin ismi de ,o şeyin özünün bir taklididir (mimesis). "Demek oluyor ki, ad, nesnenin sesle yapılan taklidinden başka bir şey değildir. Bir kimse, sesle taklit edişinde nesneyi taklit ediyor ve adını söylü-

94. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Anitke, s. 87.
95. Bk. H. Koller, Die Mimesis in der Antike.
96. Kratylos, 424 d.

yor"[97]. Burada mimesis, tam taklit anlamında kullanılıyor. Resim, müzik gibi, adlar da birer taklittirler. Ancak, bu taklit anlamındaki mimesis, yine tamamen teknik bir deyim olarak kullanılıyor; ve olumlu bir kavram olarak düşünülüyor. Şöyle ki, burada henüz sanı (doxa) ve aldatma özelliği ona bir ana özellik olarak verilmemiştir. Hatta bunun tam tersini söyleyebiliriz. Mimesis, hem resim hem müzik hem de adların varlık şartı olarak doğru ve gerçektir. Doğruluk ve gerçeklik değeri ise, olumlu bir değer olup, bunun sanıyla, aldatıcılıkla bir ilgisi yoktur. "Adın, nesnenin bir taklidi olduğunu da kabul ediyorsun değil mi? Peki resimlerin de birtakım şeylerin başka şekildeki taklitleri olduğunu kabul etmiyor musun? Bu iki cins taklidi, yani resimlerle adları, taklitleri oldukları şeylere göre ayırmak, bu bunun, şu şunun taklididir diye mal etmek mümkün müdür, değil midir? İşte, ben siz dostum, bu her iki cins taklitteki, yani resimlerle adlardaki bu türlü mal etmeye *doğru*, adlardakine doğrudan başka ayrıca *gerçek* diyorum"[98].

Bu teknik deyim, olumlu bir kavram olarak hemen hemen temel bir *kültür kategorisi* olarak kavranıyor. Bu olumlu anlayış, *Devlet*'in (Politeia) Üçüncü kitabında da bir süre devam eder. Ancak, Devlet'in Üçüncü kitabında teknik bir deyim olarak mimesis'i kullanırken, Platon, bunu, eğitimle ilgili olarak yapıyor. Ama, henüz mimesis deyimi, Onuncu kitapta alacağı anlamdan da uzak bulunuyor.

Platon problemi şöyle ortaya koyuyor: "Şair bize başkalarının söylediği sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece. Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar"[99]. Bu sözleriyle Platon, mimesis'in bir anlatma aracı olduğunu göstermek is-

97. Aynı eser, 423 b.
98. Aynı eser, 430 b.
99. Devlet, 393 b, c.

tiyor. Mimeisthai, taklit etme, bir çeşit bir anlatmadır; dolaylı bir anlatım değil de, doğrudan doğruya bir anlatım tarzı. Anlatan kişi, anlatacağı kimsenin kişiliğine bürünüp, onun adına konuştuğu, onun adına eylemde bulunduğu zaman, artık bu anlatım gelişigüzel bir anlatım olmaktan çıkar, bir *mimeisthai* haline gelir. Ama, dikkat edilirse, mimesis deyimi burada tamamen bir teknik deyim olarak kullanılıyor. Platon şöyle devam ediyor: «Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene nasıl olur kavrayamadım, dememen için anlatayım: Homeros, Khryses'in, kızı için kurtulmalık getirdiğini söyledikten sonra, kendisi Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu anlatma olurdu"[100].

Buradan edebiyat formunun *(lexis)* iki temel türünün olduğunu anlıyoruz[101]. *Anlatma (hikâye etme = diegesis)* ve *mimesis*. Şimdi haklı olarak şöyle sorabiliriz: *Mimeisthai*'i kullanan tür hangisidir, *diegesis*'i kullanan hangi sanattır? Buna Platon şöyle açık olarak cevap verir: "Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğim gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu; öteki, şairin olan biteni kendi anlatması. Bu çeşitli, dithyrambos'larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi"[102]. O halde, üç şiir türüyle karşılaşıyoruz: a) *Mimeisthai*'a dayanan: tragedya ve komedya; b) *Diegesis*'e dayanan dithyrambos; c) *Mimesis* ve *diegesis*'in karışık olarak meydana getirdiği biçimler: epos, vb. Bu anlamda mimesis, bir tasvir etme, bir ifade formu anlamına gelmekte olup, bu ifade formunu da (lexis) yalnış tragedya ve komedya kullanır. Bu formu, öteki anlatma formlarından ayıran özellikler nelerdir? Hikâye anlatma formundan bunu ayıran temel özellik, mimesis'de bir *temsil etme* özelliğinin bulunmasıdır. Bir kimse adına konuşmak veya bir kimse adına sahnede eylemde bulunmak, o kimseyi canlandırmak, onu temsil etmek anlamına gelir. Gerçi bu bir ifade etme formudur; ama hemen söylememiz gerekir ki, ilerde Platon'un bu kavrama vereceği sanı (doxa) anlamı, aldatma özelliği bu temsil etme deyi-

100. Aynı eser, 393 d.
101. Bk. H. Koller, Die Mimesis in der Antike, s. 16.
102. Aynı eser, 394 b, c.

minde gizli olarak vardır. Çünkü, sahnede gördüğümüz Oidipus, *gerçek* değildir, gerçek Oidipus'un bir *temsilcisidir*. Ama sahnede gördüğümüz Oidipus'u, biz, gerçek olmadığını bildiğimiz halde, gerçek Oidipus *sanırız* (doxa). Demek ki, mimesis'in varlığında, özünde bu *aldatmacılık*, *sandırmacılık* özelliği vardır. Ancak, daha sonra, Devlet'in Onuncu kitabında Platon, onun bu özelliğini ele alıp geliştirecek ve mimesis sözünün eğitim ve sosyal değerini belirlerken dayanacağı bir temel destek olarak alacaktır.

Bu teknik deyim olarak mimesis anlayışından onun ethik değerine, Platon, daha Devlet'in Üçüncü kitabında geçiyor[103]. "İnsanın yaratılış ayrılığı daha da ileri gider. Bir insan çeşitli taklitleri birden yapamayacağı gibi, yaptığı taklidin kendi yaşadığı gerçeğe uygun olmasına da imkân yoktur. Öyleyse, bekçilerimizin başka bütün işlerden sıyrılarak, kendilerini sadece devlet işine vermeleri, ondan başka hiçbir şeyle uğraşmamaları gerekir. Onlar başka hiçbir işin taklidini bile yapmayacaklardır. Yaparlarsa, bu taklit, kendi işlerinin gerektirdiği ve çocuklarından beri özenecekleri yiğitlik, bilgelik, dini bütünlük gibi erdemlerin taklidi olmalıdır. Bunların dışında hiçbir kötü işi ne yapsınlar ne de taklit etsinler. Çünkü, taklit ede ede, sonunda taklit ettikleri şeye alışırlar. Bu alışkanlık da bedeni, konuşmayı, görüşleri değiştiren ikinci bir tabiat olur"[104]. Buradan anlaşıldığı gibi, mimesis, ahlak ve eğitim yönünden olumsuz olarak değerlendiriliyor. Bunu söylerken Platon'un dayandığı kanıt, mimesis'in insan tabiatını bozduğu düşüncesidir. Şüphesiz, bu anlamında mimesis, artık bir ifade formu (lexis) anlamından çok uzaklaşmış olup, bu ethik belirleme üzerine sonra Platon, mimesis'in sosyal-politik belirlemesini oturtur.

Şimdi, Platon estetik'i için büyük önemi olan bu sosyal-politik belirlemeye geçmeden önce, bu belirlemeyi yöneten *idea*, *eidola* ve *sanat eseri* arasındaki ilgi problemini görmemiz gerekiyor.

103. Bk. H. Koller, Die Mimesis in der Antike.
104. Devlet, 395 b. c.

A — İdea, Eidola ve Sanat Eseri

Bu problem, özellikle Devlet dialoğunda ele alınıp işlenir. Devlet'de, özellikle de Devlet'in Onuncu kitabında ileri sürülen sanat görüşü ile Şölen'de öne sürülen sanat görüşü temelden birbirinden ayrıdır. Şölen'de daha çok poetik bir etkinlik olarak anlaşılan sanat etkinliği, Devlet'de tamamen bir *mimetik* (taklitçi) etkinlik olarak anlaşılır. Platon, şöyle bir imaj ile problemi ortaya koyuyor: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. - Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların - İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz, değil mi?"[105]. Dış dünyaya, nesnelere tuttuğumuz ayna içinde, nesneleri ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama, bu ayna içindeki dünya, bir gerçek nesne ve bir gerçek dünya değildir, tersine nesnelerin sadece birer *görüntüsü* (eidola), birer *benzetmesi*, birer *kopyasıdır*. Bütün sanat, böyle bir etkinliği, benzetme ve kopye etmek etkinliğini gösterir. Her sanat eseri de, buna göre, tıpkı bir ayna içine düşen bir evren gibi nesneler dünyasını yansıtır.

Sanat bize gerçekliği değil, bir görüntüyü, bir kopyayı gösterir. Bu, şiir sanatı için doğru olduğu gibi, resim sanatı ve müzik sanatı için de doğrudur. Çünkü sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, *görüntüler*'dir (eidola). Platon bunları söylerken haklıdır. Gerçekten de bu böyledir. Bir tuval üzerinde gördüğümüz obje, gerçek değil, bir gerçek nesnenin görüntüsüdür. Nasıl ki sahnede seyrettiğimiz Hamlet de gerçek Hamlet değil, onun görüntüsüdür. Hatta günümüz anlayışına göre, sanatın onu seyredende uyandırdığı duygular da gerçek duygular değil, görüntü-duygulardır[106]. Nesne ile sanat arasındaki ilgi, böyle bir kopya, bir benzetme, bir taklit (mimesis) ilgisidir. "Pekiyi, bir insan sesini, davranışını bir başkasına

105. Devlet, 596 d, e.

106. Bk. E.v. Hartmann, Philosophie des Schönen'e ve J. Volkelt, Systm. d.Aest. I.

uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? - Demek ki, Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar"[107]. Kısacası, sanat bir *mimesis*' tir, bir *taklit*'tir.

Ama şimdi Platon estetik'i için asıl önemli noktaya gelmiş bulunuyoruz. Sanat, bir mimesis'tir, taklittir, güzel, fakat *neyin* taklididir? Ve bu taklit edilen obje veya nesne, yani mimetik objenin varlık düzenindeki yeri nedir? Bu sorular, Platon estetik'inin ve dolaylı olarak da Platon'un mimesis görüşünün can alıcı sorularıdır.

Platon'a göre taklidin objesi doğrudan doğruya bizi her yanımızdan saran nesneler, görünüşler dünyasıdır. Tek kelime ile *kosmos aisthetos*'tur (duyulur dünya). Ama biliyoruz ki, Platon'a göre, gerçek varlık (ontos on), *idea*'lar dünyasıdır, *kosmos noetos*'tur. Buna göre, sanatın objesi olan fenomen'ler, aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalardır. Çünkü, gerçek olan sadece idea' lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu idea'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, *bir* özgün varlığın *değil*, ama bir *kopyanın kopyası* olacaktır. Bir "sedir"in, bir "masanın" resmini yapan bir ressam, gerçek masanın veya sedirin değil, marangozun yaptığı ve zaten gerçekliği olmayan bir görünüşün resmini yapar. Ressamın tablosunda görünen "sedir" veya "masa" kopyanın kopyası olarak, idea'ya göre *üçüncü* yeri alır. İlkin *ontos on* olarak sedir veya masa *idea'sı* gelir; bunun arkasından marangozun masa idea'sı örneğine göre yaptığı "masa" eidola'sı gelir; üçüncü olarak da, kopyanın kopyası, yani "sedir" veya "masa"nın resmi gelir. Sanatçının, benzetmecinin, taklitçinin yöneldiği ve taklit ettiği obje, yani mimetik obje, şu halde gerçek olan idea değildir. Platon'a göre, mimesis etkinliğiyle gerçek varlığa hiçbir zaman erişilemez. "Öyleyse diyebiliriz ki, şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar"[108]. Bunun belli bir nedeni

107. Devlet, 393 c.
108. Aynı eser, 601 a.

vardır. Bu neden, sanatçının bilgisizliğine dayanır. Gerçeğin kopyasını taklit eden sanatçı, bu sanatçı ister bir şair, ister bir ressam, isterse bir müzikçi olsun, gerçek varlık hakkındaki bilgisizliğinden ötürü bu işi, taklidi yapar. "İşte buna getirmek istiyordum sizleri, resim ve her benzetmeci sanat doğrudan uzak kalır, bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşer kalkar, sağlam ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmez"[109]. Bunu bir başka yerde Platon daha açık olarak şöyle anlatır: "Demek ki benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de *gölgenin gölgesidir* (eidola). Bilirsin, ressam, bir kunduracının, bir marangozun, yahut başka bir ustanın resmini yapar da, bunların sanatından anlamaz. İyi bir ressamsa, öyle bir marangoz resmi yapar ki, uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları; çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir ona"[110]. Sanatçının, benzetmecinin bilgisizliğin nedeni nedir? Bunun nedeni, benzetmecinin sanı (doxa) ile ilgili olmasıdır. Çünkü, varlık (to on) ile yokluk (meon) arasında sanı (doxa) yer alır.

Benzetmecinin yöneldiği şey, yani mimetik obje varlık değildir; ama öte yandan yokluğa yönelme de saçma bir şey olduğuna göre, sanatçının yönelebileceği bir tek alan geriye kalıyor: *Doxa.* Doxa dünyası, çokluğun ve tek tek şeylerin dünyasıdır. Bu tek tek şeylerin arasında güzel şeyler de (pros ti kala) bulunur. Benzetmeci tek tek güzel şeylere yönelir, onları taklit eder; oysa, tek tek güzel şeyler, kendi başına güzelliğin (auto to kalon) kopyalarıdır. Eğer sanatçı tek tek güzel şeylerin üzerinde bir öz-güzelliğinin bulunduğunu bilse, benzetmeci olmaktan vazgeçerdi. Onun sanılarla uğraşması, sanılara kendisini vermiş olması, düpedüz bir bilgisizlikten ileri gelir. "Bunu ortaya koyduktan sonra (sanının(doxa)varlıkla yokluk arasında bulunduğunu), bize çatan babayiğit konuşsun. O babayiğit ki, kendiliğinden güzellik (auto to kalon) diye bir şey olduğuna, her yerde her zaman aynı olan bir güzel kavramının varlığına inanmaz. Yalnız bir sürü güzel şeyler tanır; o gösteri meraklısı ki, tek güzelin, tek doğruluk ve daha başka tek gerçeklerin sözü edilmesine da-

109. Aynı eser, 603 b.
110. Aynı eser, 598 b. c.

yanamaz. Haydi söyle aslanım, diyelim ona: Bütün bu sayısız güzel şeyler içinde çirkin bir yanı olmayan var mı? Doğru dediğin şeyler arasında hiç eğriliği, kutsal dediğin şeyler arasında hiçbir lekesi görülmedik şey bulunabilir mi? Hayır, güzel şeylerin kendileri bile, bir bakıma çirkin gözükebilir. Öteki dediklerin de öyle"[111]. Tek tek güzel olan şeyler, aslında güzelin kendisi değil, güzelliğin görünüşüdür. Bu görünüşe yönelen benzetmecinin, taklitçinin ortaya koyacağı taklit, kopya, kopyanın kopyası olacağından, güzel olamayacaktır. Çünkü hakiki güzellik ve doğruluk (hakikat), bu doxa dünyasının dışında, üstündedir. Ama, benzetmeciler, yani sanatçılar, bu hakiki varlığı bilmedikleri için sanılarla yetinirler. "Demek ki, bir sürü güzel şeylere bakıp da yalın güzelliği görmeyen, onu görenin ardından gidemeyen, bir sürü doğru şeylere bakıp doğruluğun kendisini göremeyenlerin her şey üstüne sanıları (doxa) vardır diyeceğiz; ama sanıların arkasındaki gerçeği bilmezler"[112]. Sanıların ötesine yalnız akıl yoluyla geçilebilir; çünkü, sanının karşıtı olan hakiki bilgiye (episteme) yalnız akıl yoluyla ulaşılabilir.

Burada şu soruyu sorabiliriz: Sanat, benzetmecilik, taklitçilik akla dayanmadığına göre, şu halde neye dayanır? Sanatın dayandığı yeti, *duygu* ve *heyecanlarımız*, Platon'un deyimiyle *taşkın yanımız*'dır. Aklın, durgun ve ağırbaşlı olmasına karşılık, duygu yanımız hareketli ve taşkındır. Akıl, idea'ya yöneldiği için, onun işi güç ve zorludur, sabır isteyen bir iştir. "İşte türlü türlü benzetmelere elverişli olan bizim bu taşkın yanımızdır. Hep bir örnek kalan akıllı, durgun yanımız, pek benzetmeye gelmez, benzetilse de, eğlenmek için tiyatroya dolmuş her cinsten insan kalabalığı zor anlar bunu; çünkü halk, kendisine benzeri sunulan aklın ne olduğunu pek bilmez"[113]. Sanatçı, benzetmeci bundan ötürü taşkın yanımızla uğraşır. Bunu bir başka yerde Platon yine şöyle ifade ediyor: "Hem benzetmeci şairin akıldan yana gitmeyeceği besbelli bir şey; sanatına da elvermez, halka da beğendiremez kendini bu yoldan. Onun işi, benzetmesi daha kolay olan taşkın, değişken yanımızı or-

111. Aynı eser, 479 a, b.
112. Aynı eser, 476 e.
113. Aynı eser, 604 c.

taya koymaktır"[114]. Sanat, bir sanı, bir doxa olarak belirlenince, buradan sanatın hakiki bilgi (episteme) karşısındaki düşük değeri olanca açıklığıyle ortaya çıkmaz mı? Episteme, zihnin sağladığı bir bilgi olup, idea'ların bilgisidir. Böyle bir bilgi, bütün hakikatı içine alır. Buna karşılık bir sanı olarak sanat, aldatıcı bir bilgiyi dile getirir. Çünkü, asıllarını, orijinallerini bilmediği şeylerin yine ikinci elden taklitlerini, kopyalarını ortaya koyar. "Şair de herhalde ele aldığı sanata kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi, yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da, savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki, sürüklüyor insanları. Şairlerin söylediğini, şiirin renklerinden sıyırıp da yalnız söze çevirdin mi ne hale gelir, bilirsin"[115]. Aynı şeyi yalnız şair için değil, ressam için de düşünebilir, söyleyebiliriz. "Demin dediğimiz gibi, ressam nasıl ne olduğunu bilmeden bir kunduracı resmi yapıyor, bu sanatı onlardan çok bilmeyenler de renklere, biçimlere bakıp onu sahici gibi görüyorlarsa, bu da öyle"[116].

Şimdi bu sözleri üzerinde Platon'un biraz duralım. Platon estetik'i ve sanat felsefesi yönünden bu sözlerde iki özellik buluyoruz. İlkin, Platon sanatı bir mimesis etkinliği ve mimesis'i de sanı olarak anlamakla, sanatı bir *bilgi* meselesi olarak ele alıyor. Sanat hem öyle bir bilgidir ki, yetkinlikten uzak, doğruluktan yoksundur. Doxa'ya bağlı olan sadece sanatçı, benzetmeci değildir; sanattan hoşlanan, sanat sevenler de aynı şekilde sanıyla yetinen, hakiki varlıktan habersiz olan kişilerdir. "Demek ki, birçoklarının güzellik ve daha başka değerler üstüne besledikleri değişik düşünceler, yoklukla varlık arasındaki bir boşlukta dönüp duruyor gibidir. Bu türlü şeyleri bilimle değil, sanı ile ilgili göreceğiz"[117]. Sanı olarak güzel, Platon'un güzellik felsefesinde belirtmiş olduğumuz gibi, *pros ti kalon* ile ilgilidir. Bu, güzel olan tek tek şeyleri ifade eder. Mimesis olarak anlaşılan bütün sanat etkinliği, mutlak güzelliği (auto to

114. Aynı eser, 605 a.
115. Aynı eser, 601 a, b.
116. Aynı eser, 601 a.
117. Aynı eser, 476 d.

kalon) değil, güzel olan tek tek şeyleri bir mimetik obje olarak kavrar. - Sanattan hoşlananlar da yine sanının bilgisine bağlanıp onunla yetinirler. "Tiyatro, koro meraklıları, güzel seslere, güzel renklere, güzel biçimlere, kısaca güzelliğin belirdiği her şeye hayrandırlar. Ama, güzelin kendini görmeye ve sevmeye varamaz düşünceleri"[118]. Bir başka yerde bu yargı, daha ağır bir yargı oluyor. "Hatırlarsan bu sonuncuların (sanıya bağlananların) güzel sesler dinlemekten, güzel renklere, biçimlere bakmaktan hoşlandıklarını, ama öz güzelliğe gerçek bir varlık olarak bakmaya yanaşamadıklarını söylemiştik... Onlara bilgi dostları değil, sanı dostları denir"[119]. Buna göre, insanlar hakkında şöyle bir ayırma yapabiliriz: Bir yanda gerçek varlığa, öz güzelliğine yönelen bilgi dostları; öte yanda sanıdan hoşlanan, sanıyı seven sanı dostları. Bilgi dostları 'episteme'ye, hakiki bilgiye, idea'ların bilgisine sahip olan, sanıyı reddeden kişidir. Böyle bir kişi, anlaşılacağı gibi *philosophos*'tur. Çünkü, hakiki bilgiyi seven, hakiki bilgi dostuna filozof denir. Güzelliği seven de yine filozof olacaktır. Platon bunu şöyle belirtiyor: "Bir yana gösteri meraklılarını, sanat düşkünlerini, iş adamlarını koyuyorum; öbür yana da filozof adına layık olanları"[120]. Böyle bir kişi, gerçekle sanıyı biribirinden ayırmasını bilir, böyle bir insan, duyulur dünyayı değil, idea'lar dünyasını sever. Yine böyle bir insan, tek tek güzel şeyleri (pros ti kala) değil, güzelliğin kendisini (auto to kalon), mutlak güzelliği düşünür, onu sever. Sanat dostları ise, sanıyı severler. "Oysa ki, güzelliğin kendi varlığına inanan, hem onu hem de katıldığı şeyleri gören, güzeli güzel şeylerle, güzel şeyleri güzelle karıştırmayan adam, rüya içinde mi yaşar, yoksa gerçek içinde mi? —Gerçek içinde elbet—. Bilgi adı bu bilen adamın düşüncesine yaraşır. Görünüşe bakan öteki adamın düşüncesi ise bir sanıdır"[121]. Bilgi bakımından problemi bu şekilde ortaya koyduktan sonra, sonuca varmak oldukça kolaydır. Nasıl bilgi olarak doxa değersizse ve nasıl bilgi olarak reddedilmesi gerekli ise, yine bir

118 Aynı eser, 476 b.
119. Aynı eser, 480 a.
120. Aynı eser, 602 b.
121. Aynı eser, 476 c.

doxa olarak sanat da değersiz olacak, bundan ötürü de reddedilmesi gerekecektir.

Bir doxa olarak sanat, insanları aldatan, baştan ve yoldan çıkaran bir taklit etkinliğidir. Oysa ki, insan bir akıl varlığı olarak salt bilgi için belirlenmiştir. "İşte şimdi iki şey üzerinde anlaştık sanırım. Biri şu: Benzetmeci benzettiği şeylerin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş ciddi insanlara yakışmayan bir oyundur. Öteki de şu: Tragedya şiiri düzenler, ister jambos, ister epos ölçüsünü kullansınlar, bal gibi benzetmecidirler"[122]. O halde, Platon'un vardığı kesin sonuç şu oluyor: Sanat, bir taklit etkinliği olarak ciddi bir iş değil, bir oyundur. Bu oyun, bir gerçeği olmayan hayallerle oynama demektir. Sanatçı, artık bir yaratıcı değil, ciddi olmayan, yararlı olmayan işlerle uğraşan bir oyuncudur. Bu haliyle sanatçı, topluma yararlı bir kişi değil, zararlı bir kişidir.

Platon'un vardığı bu yargı, ortaya koyduğu, kendisinden hareket ettiği prensip bakımından tamamen tutarlıdır. Ama, bu prensibin doğru bir prensip olup olmadığı sorulabilir. Bir mimetik etkinlik olarak kavranan sanat, tümüyle bir bilme etkinliği olarak düşünülüyor. Sanat bir bilme midir? Sanatı bir bilme olarak anlamak bir metabasis'e götürmez mi? Çünkü, hakikat ve güzellik değerleri o zaman aynılaştırılmış olur. Bunun sonucu olarak da, sanat eseri sadece bir bilgi içeriği olarak anlaşılmış ve yalnız bu açıdan yargılanmış olur. Acaba bir sanat eseri, örneğin bir resim renk ve biçimin ötesinde ne ifade eder? Platon, bunların ötesinde sanat eserinde bir bilgi içeriği arıyor ve *içerikçi* (muhtevacı) bir estetik'e gidiyor. İlk Platon'un vardığı bu idealist-içerikçi estetik görüşü, sonra hemen hemen bütün idealist estetiklerde farklı şekillerde ortaya çıkar.

Yalnız, Platon için önemli olan şey, sanatın alınyazısını çizmesidir. Bir sanı (doxa) olarak belirlenince, insanın taşkın yanına dayanınca, sanatın alınyazısı da toplum için çizilmiş olur. Bir *"akıl devleti"*nde sanata artık yer verilebilir mi? Daha doğru bir ifadeyle söylenirse: Nasıl bir sanata böyle bir devlette yer verilmelidir? Bu sorular bizi *sanat ve devlet* sorusuna götürüyor.

122. Aynı eser, 602 b.

B — Sanat, Devlet ve Sansür

Sanat ve devlet veya toplum arasındaki ilgiyi, bir başka deyişle sanatın sosyal görevini ilk keşfeden ve bunun üzerinde düşünen Platon olmuştur. Sanatın toplumdaki yeri nedir ve ne olmalıdır? Sanat toplum için yararlı mıdır? Bu sorular, yalnız Platon için değil, günümüz için de geçerliği olan sorulardır.

Platon, devleti ideal bir devlet olarak düşünmüş ve planlamıştır. Bunun belli bir nedeni vardır. Realitede gördüğü devletler, bozuk-düzen, tek yanlı devletlerdir. Bunlar, bütün'ün mutluluğunu sağlayacak biçimde kurulmamışlardır. Bu bozuk düzen devletler, örneğin şan ve şerefe dayanan *timokrasi* yahut *timarşi;* gelir üstünlüğüne dayanan *oligarşi;* hürlüğe, fakat bir düzen panayırına dayanan *demokrasi;* köleliğe dayanan *zorbalık*tır (tiranlık). Platon, realitede gördüğü bu devletleri, bozuk-düzen ve tek yanlı bulduğu için, toplumun mutluluğunu sağlayamayacağı kanısına varır. Bütün'ün mutluluğu, ancak bir *akıl devleti*'nde sağlanabilir, yani bir *ahlak devletinde.* Böyle bir devlet gerçekte olmadığına göre, ancak bir *idea* olarak *düşünülebilir;* böyle bir devlet *ideal* bir devlet olacaktır.

Platon'un konumuzla ilgili olarak araştırdığı problem, böyle bir akıl ve ahlak devletinde sanatçıların, şairin, ressamın, müzikçinin yerinin ne olacağıdır. Devlet, böyle bir erdem ve eğitim kurumu olarak belirlenince, buradan sanatçılar hakkında da konuşması gerektiği sonucu doğar. Gerçekten de Platon, genel olarak sanatın devlet içindeki yerini belirlerken, özel olarak da bütün şairlerin babası sayılan *Homeros* ile bir hesaplaşma içine girer. Bu hesaplaşma, bir çeşit felsefeyle sanatın bir hesaplaşmasıdır.

Sanat hakkında Platon'un verdiği yargı, yukarıda işaret ettiğimiş gibi, olumsuzdur. Platon'a göre sanat suçludur. Şimdi, bu suçun neden ileri geldiğini sorabiliriz. Bu suç, onun taklitçi ve benzetmeci oluşundan ileri gelir. Çünkü sanat, doxa ile uğraşır. Devlet akla dayandığına göre, onun bu doxa etkinliğiyle belli bir ilgi içinde bulunması gerekir. Ne var ki, bu ilgi, olumlu bir tavrı değil de, olumsuz bir tavrı dile getirir. Platon, Homeros'a seslenerek bu tavrı şöyle ifade ediyor: "Sevgili Homeros, değer bakımından gerçekten üç derece uzak kalmadıysan, bizim benzetmeci dediğimiz sadece görüntülerde kalmış işçilerden değilsen, ikinci dereceye kadar

olsun yükselmişsen, kendi işlerinde olsun, devlet işlerinde olsun, insanları hangi kurumların daha iyi yapacağını kestirebilmişsen, söylesene bize: Hangi devlet, düzeninde yaptığı değişikliği sana borçludur. Lakedaimonia'nın, küçük büyük daha nice devletlerin, Lykurgos'a borçlu olduğu gibi? Hangi devlet seni iyi bir kanun adamı sayar ve bir fayda görmüştür senden? İtalya'da ve Sicilya'da Kharrondas vardı, bizde Solon; sen hangi devlette kanunu koydun? Böyle bir devlet gösterebilir misin Homeros?"[123]. Böyle bir devlet göstermeye şüphesiz imkân yoktur. Çünkü, devletin kurucusu ve düzenleyicisi akıldır (nous), buna karşılık sanatın yaratıcısı duygu ve heyecanlarımız, yani "taşkın yanımız"dır. Burada sanatla devlet arasında, görüldüğü gibi, büyük bir çatışma doğuyor; ama, aslında bu çatışma, *akıl* ve *duygu* arasındadır. Akıl ve duygu arasındaki bu çatışma, kendiliğinden felsefe ve sanat arasındaki çatışmaya götürecektir. Felsefe, aklın işidir ve aklın temsilcisidir, buna karşılık sanat, duygu ve heyecanı temsil eder. Devlet, akla dayanan bir varlık olarak felsefi bir *düzen* (taxis) gösterir. Oysa, duygu ve heyecanın olduğu yerde bir düzen değil, bir khaos bulunur. "İşte bunu söylemek istiyordum şiir bahsine dönerken. Bu başıboş sanatı devletimizden atmakta haklıydık; aklın gereğine uymak ödevimizdi. Bunu duygusuzluğumuza, kabalığımıza vermemesi için şiir perisine şunu söyleyelim ki, şiirle felsefenin bozuşması yeni bir şey değildir"[124]. Bu bozuşmanın sonunda, sanatın devlet içindeki alınyazısı belirlenmiş olur: *Sanatın devletten kovulması.* Çünkü; sanat yalnız benzetmeci, taklitçi olarak insanı hakiki ve gerçek bilgiden (episteme) uzaklaştırdığı için değil, aynı zamanda duyguları işlediği için yurttaşların ruhlarına sokulup, onları yumuşatır, onların erdemlerini bozar. "Sana derlerse ki: Homeros Yunanlılığın kurucusudur, insanları yönetmek, yetiştirmek için ondan örnek almalı, davranışlarımızı onun öğütlerine uydurmalıyız. Bu adamları saygıyla selâmlar, sevgiyle kucaklarsın; sizden değerli insan yoktur dersin. Bence de Homeros şairlerin en büyüğü, tragedya şairlerinin de başıdır, dersin; ama bizim devletimize tanrıları ve iyi insanları öven şiirlerden başkasını sokmayacağımızı unutmazsın. Ne kadar

123. Aynı eser, 599 b, c.
124. Aynı eser, 607 b.

hoş da olsa, öteki şiirlerin perisi senin devletine girdi mi, acı tatlı duygular kanunların yerini alır, toplum her yerde en iyiyi arayacak yerde acıya tatlıya bakar"[125]. Acı ve tatlı duygular insanları yumuşatır, akıldan ve aklın erdemlerinden uzaklaştırır. Akıldan ve aklın erdemlerinden uzaklaşmış bir toplum ve devlet, varlık şartını kaybetmiş olur. Çünkü bir toplumu toplum yapan güç, akıldır, yoksa acı ve tatlı duygular değildir. Duygu ve heyecanlar bir devlette aklın yerini alınca, o devlette bozulma başlar ve o devlet, ahlaki bir toplum olma niteliğini yitirir. "Felâkete uğrayınca zorla tutmaya çalıştığımız neydi içimizde? Gözyaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırmak isteyen yanımız değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklere çevrili yanımızı doyurmak ister şairler. Tiyatrolarda budur coşturdukları yanımız"[126].

Devlet, bir kanun devleti olduğuna göre, akıldan, erdemden başka egemen bir güç devlette olmayacaktır. Ancak, bir akıl devletinin kurulması, zorunlu şartını, bu devlete katılan yurttaşların akıl ve erdem sahibi kişiler olmasında bulur. Bu da, yurttaşların eğitimiyle mümkün olur. Bundan ötürü, devlet, bütünüyle bir eğitim kurumu olarak da görülebilir. Şimdi, bu nitelikteki bir devletin içine sanatçı veya şair gelişigüzel bırakılabilir mi? Çünkü, sanatçılar, şairler, taklitçi olarak, tutkulu yanımızı ele alırlar; ve insanların da bu gibi benzetmelere karşı büyük zaafı vardır. "Homeros, yahut herhangi bir tragedya şairi, bir kahramanın acı duymasını, ahlar vahlarla konuşmasını, göğsünü yumruklayarak derdini haykırmasını tıpatıp benzetiyor, içimizden en iyileri de bunu dinliyor diyelim. Bilirsin nasıl hoşlanırız bundan, kanımız kaynar dinlerken, bize en coşkun heyecanlar yaşatan şaire hayran oluruz gerçekten"[127]. Ama unutmamak gerekir ki, "benzetme, bu duyguları kurutacak yerde sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu olmamızı değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar"[128]. Devletin ereği ise, mutluluktur; ama mutluluğa, duyu ve duygu hayatıyla değil, ancak akıl varlığıy-

125. Aynı eser, 606 e 607 a
126. Aynı eser, 606 a.
127. Aynı eser, 605 d.
128. Aynı eser, 606, d.

le ulaşılabilir. Sanatın insan ve devletin mutluluğu için aklı ve erdemi beslemesi, güçlendirmesi gerekirken, mimesis etkinliği olarak sanatın yaptığı iş, aklın düşmanları olan tutkuları, duyguları harekete geçirmek oluyor. "Öyleyse ona (şaire) çatmakta, onu ressamla bir çuvala koymakta haklıyız. Gerçeğe yakınlık bakımından onun yaptığı da pek değerli bir şey değil. O da içimizin iyi yanını bırakıp daha az değerli yanını ele alıyor. İşte ilk haklı sebep bu, onu bizim devlete sokmamak için. En iyi kanunlara uyacak bizim devletimiz, o ise içimizdeki kötü yanı besliyor, kuvvetlendiriyor, böylelikle de aklı yıpratıyor"[129].

Şimdi burada bir soru ortaya çıkıyor. Acaba Platon her çeşit sanata karşı mıdır? Güzellik felsefesinde, güzelliği en temelli bir şekilde ele alıp yüceltmiş olan bir filozofun genel olarak sanata karşı olduğu söylenebilir mi? Şüphesiz ki, Platon duygu ve heyecana dayanan sanata karşıdır. Ama öte yandan hakiki sanat dediği ve mutlak güzelliğe yönelen sanata karşı değildir. Böyle bir sanatın özellikle eğitim probleminde önemini yakından görür. Bununla ilgili olarak şöyle söyler: "Gençlerimiz, sağlam bir iklimin insanları gibi, çevrelerindeki her şeyden faydalansınlar, güzel ülkelerde bir meltemin kanadında gelen sağlık gibi, sanat eserleri de onların gözlerine, onların kulaklarına mutlu etkiler sağlayan birer kaynak olsun. Gençlerimiz, tâ çocukluktan güzelliği sevmeğe, güzele benzemeye, onunla bir olmaya, kaynaşmaya özensinler"[130]. Ama böyle bir sanat nasıl bir sanat olacaktır? Hakiki güzelliğe yönelmiş olan sanat ile kopyalarayönelmiş sanat arasında *temel kriterium* nedir? Platon bize bu konuda herhangi bir olumlu ölçü vermiyor; aslında böyle bir ölçü verebilme imkânı da yoktur. Hakiki güzellikle yalancı güzelliğe yönelmiş iki sanatı nasıl birbirinden ayırabiliriz? Burada Platon'un yaptığı teorik ve estetik bir ölçüde daha çok *pratik* ve *politik* bir ölçü bulmaktan ibaret oluyor. Böyle bir ölçü, bir *yasaklamayı* da beraberinde getirir. Şimdi bu kriterium'un dayandığı temel nedir? Bu temel, *sosyal düzenin kendisidir*. Sanatın ölçüsü, sosyal düzenin korunmasıdır. Bu da, ancak sanatı sosyal koordinat'ların altına sokmakla mümkün olur. "Şimdilik seninle ben şair değil, devlet kuru-

129. Aynı eser, 605 a, b, c.
130. Aynı eser, 401 e, d.

cusuyuz. Biz kendimiz masal uyduracak değiliz. Kurucuya düşen, şairlerin masallarının ne yolda olacağını bilmek ve bu yoldan ayrılmalarına göz yummamaktır"[131]. Görüldüğü gibi, bu sözleriyle Platon sanata bir çeşit *sansür* koyuyor. Platon'un bir düşünce olarak sadece düşündüğü bu sansür, pratik uygulanmasını günümüze gelene kadar birçok devirde bulur. Ama, sanata karşı bu *baskı* uygulama ve *toplumsal sanat* düşüncesinin ilk düşünürü, şüphesiz ki Platon olmuştur.

Buradan hakiki sanatla hakiki olmayan sanatın objektiv ölçüsünü ele geçirmiş oluyoruz. Gerçek sanat, toplumsal sanattır. Böyle bir sanat, toplum için yararlıdır. Duyguları harekete getiren, heyecanları körükleyen sanatsa, toplumu gevşetici ve zayıflatıcı olduğu için, topluma zararlıdır. Bir akıl ve erdem devletinde ancak, toplumsal sanat ve şiir yer alabilir. "Bütün bunları bir yana bırakıp gene de diyelim ki, biz işin zevkinde olan benzetmeci şiir tutar da bize düzenli bir devlet içinde yeri olduğunu ispat ederse, kapılarımızı seve seve açarız. Çünkü biz de biliriz onun insanı nasıl sardığını, ama doğru saydığımızdan şaşmak da imkânsızlık olur bizim için. Şiirin ne hoş şey olduğunu sen de bilirsin değil mi, dostum? Hele Homeros'u dinlediğin zaman"[132]. Gerçek şiir, şu halde, buna gerçek sanat da diyebiliriz, toplumun bağını, dayanışmasını güçlendiren bir şiir ve sanattır. Sanatın, böyle temel sosyal bir görevi vardır ve sanat bunun bilincine varıp, ona göre davranmalıdır. Düzenli bir devlette bulunmaya izni olan sanat ve şiir, böyle bir etkinliktir. Sanata, böyle bir görevi olduğunu kim hatırlatacaktır? Sanata böyle bir görevi olduğunu hatırlatmak ödevi, *devlet adamına düşer*. Sanatı, toplumsal amaca doğru yürütecek olan devlet adamıdır: "Şairler de verilen öğütlere uygun masallar düzmeye zorlanmalı. Hera'nın oğlu tarafından zincire vurulduğunu, Hephaistos'un anasını dayaktan korumak isterken babasının eliyle gökten fırlatılmasını, Homeros'un tanrılar savaşı diye anlattıklarını şehrimizde söylememeli. İster açık ister gizli kapaklı olsun, bütün bu masallar uzak kalsın şehrimizden. Çünkü çocuk, açığı, gizli kapak-

131. Aynı eser, 379 a.
132. Aynı eser, 607 c, d.

lıyı ayırtedemez"[133]. Buna göre, ilkin mythos'lar anlatan şiirlere sansür koymak gerekir. Bunlar, Tanrıları insanlar gibi birbiriyle uğraşan, boğuşan, birbirine kin duyan, birbirini kıskanan ve birbiriyle savaşan varlıklar olarak anlatırsa, bu mythos'ları dinleyenlerin tanrılara olan saygısı azalır. Tanrılar, yüce ve üstün varlıklar olarak anlatılmalı. Burada Platon'un *antropomorphist* anlayışın karşısında bulunduğu açık olarak beliriyor. Yine, tanrıların saygıdeğer varlıklar olarak devlet ve toplum için yararlı olduğu düşüncesi de ortaya çıkıyor. "Ama biri çıkar Niobe'nin çektiklerini Pelopit'leri, Troia efsanelerini filan anlatırsa, bunları Tanrının işi diye göstermemeli; öyle gösterirse, biraz önce bizim yaptığımız gibi, sebebini de söylemeli. Tanrı haklıdır, iyi etmiştir, ceza görenler de bundan faydalanmıştır, demeli. Şaire, ceza görenler bahtsızdır, buna da sebep Tanrıdır, dedirtmemeli. Şair, kötüler bahtsızdır, cezaya muhtaçtılar, Tanrıdan gördükleri cezadan da faydalanmışlardır, derse zarar yok. Ama iyi olan Tanrıyı başa gelen belânın sebebi sayarsa, ne yapıp yapıp geçmelidir bunun önüne. Şehrimizde iyi gelenekler olsun istiyorsak, genç ihtiyar, kim olursa olsun, bu çeşit sözlerin düzenlisini de düzensizini de ne söylemeli ne işitmelidir. Çünkü, bu çeşit sözler ne dine uygun, ne yararlı ne de ölçülüdür"[134]. Tanrılar ve kahramanlar, insan için örnek alınacak varlıklar, prototypus'lar olarak anlaşılmalı. Onların her hareketinin iyi ve doğru olduğu söylenmeli. Tanrılar düzeni, insanların toplum düzeni için bir örnek olmalı. Platon'u bu düşüncelere götüren motif, yalnız *teizm*'i değil, aynı zamanda, belki teizm'inden daha çok tanrıların sosyal düzen için sahip olduğu büyük önem ve anlamdır. Tanrılar düzeni ve sosyal düzen arasında derin bir bağlılık vardır. Tanrılar düzeni, bir erdem ve bir ahlak düzeni olarak anlaşılınca, sosyal düzen de - ona karşı duyduğu derin saygı yüzünden - daha organik ve daha ahlaki bir düzen olacaktır. Bunun için, sanatçılara düşen büyük bir ödev vardır: Tanrı ve kahramanları iyi ve doğru varlıklar olarak anlatmak. "Şairleri ya kahramanların böyle (kötü) işler yapmadıklarını, ya da bunların Tanrı oğlu olmadıklarını söylemeye zorlamalıyız. Tanrılardan kötülük geleceğine, kah-

133. Aynı eser, 378 c, d.
134. Aynı eser, 380 a, b, c.

ramanların değersiz kişiler olduklarına inanmamalı gençlerimiz. Bu sözlerin gerçeğe de, dine de aykırı olduğu, tanrılardan kötülük gelemeyeceği üzerinde az önce anlaşmıştık"[135].

Şu halde Platon, sanatı, edebiyatı bir benzetme sanatı olarak reddediyor. Ancak, aklımıza dayanmayan, topluma yararlı olmayan şairlerin devlet içinde yeri olmayacaktır. "Homeros, eğer adam yetiştirmesini, insanları daha iyi etmesini bilseydi, bu türlü işleri benzeterek değil, gerçekten bilerek şiirine komuş olsaydı, onu seven, sayan birçok insanlar olmaz mıydı peşinde? Abderoslu Protagoras'a, Keoslu Prodikos'a, daha başkalarına bak; çağdaşlarına diyorlar ki, sözlerini dinleyip bilgilerini arttırmadıkça ne kendi evlerini yönetebilirler ne bir devleti... Homeros ve Hesiodos, insanları daha iyi yaşatacak kimseler olsaydı, çağdaşları hiç bırakmazdı bu şairleri şehir şehir dolaşıp şiir okumaya. Varlarını yoklarını harcayıp kendilerine bağlamaya, yanlarında, memleketlerinde tutmaya çalışmazlar mıydı onları?"[136] Homeros, yukardaki temellendirmeden de anlaşılacağı gibi, böyle bir devletin dışında kalır. *Felsefe -edebiyat* çatışması, sonunda bir *Platon-Homeros* çatışması halini alır. Çünkü, Platon'un sanata ve edebiyata karşı giriştiği bütün saldırıların asıl hedefi, sanki Homeros'muş gibi geliyor insana.

Yasaklama ve sansür, yalnız edebiyata değil, bu arada müziğe de konuyor. Müzik de bir taklit, bir benzetme sanatı olarak devlet içine sokulamaz. Çünkü o da, bir mimesis etkinliği olarak kolay başarı yolunu arar; bu başarı yolu, insanların duygularıdır. Oysa müzik de aklın yönetimine girmelidir, "çünkü müziğin insanı götüreceği yer, güzellik sevgisidir"[137]. Bu sevgiye insan nasıl ulaşabilir? Bunun yolu, benzetmecilikten kurtulmakla açılmış olur. Benzetmecilikten kurtulmak da, ancak, erdem ve akıl yoluna girmekle mümkündür. Müzik, buna göre, akla dayanmalı ve ahlaki bir etkinlik olmalıdır. Şu halde, bunu gerçekleştirmek için ilkin yapılması gerekli olan şey, müziğin makamlarını sınırlamak olmalıdır. "Makamlardan anlamam, ama öyle bir makam alalım ki, savaşta ya da zor karşısında kalan, yaralanan, yenilen, ölümle karşı karşıya gelen ve

135. Aynı eser, 391 d.
136. Aynı eser, 600 c, d, e.
137. Aynı eser, 403 c.

her türlü mutsuzluk içinde kaderine kafa tutabilen bir adamın yiğitçe davranmasına uysun"[138]. İstenen ilk makam, savaşta insanların yiğitlik ve cesaretini arttıran bir makam olacak. Ruhu yumuşatan değil, sertleştiren bir makam. Böyle bir makam, savaşçı ruhlarına güç ve cesaret verdiği için, topluma yararlı bir makamdır. Bu, savaş için gerekli bir makamdır. Ya barış için? "Bize bir başka makam daha lazım ki, barış içindeki yaşayışımıza, giriştiğimiz işleri başarmak için, zor kullanmadan, serbestçe, yaptıklarımıza uysun. Barışta ne yapar bir insan? Bir dostuna öğüt verir, Tanrıya yalvarır, birine yol gösterir; o da denileni yapar, sonunda giriştiği işi başarır. Başardığı zaman da gurura kapılmaz, ölçülü, akıllı ve uslu davranır. Olanı biteni hoş görür. İşte biri sert, öteki yumuşak bu iki makam, iyi günde olsun, kötü günde olsun, aklı başında ve yiğit insanların sesine uyacak olan bu iki makam bize yeter"[139]. Demek oluyor ki, iki çeşit makama izin veriyor Platon: Biri, cesareti ve savaş ruhunu canlı ve hareketli tutan *Dor müziği;* öteki de ağırbaşlı ve ölçülü *Phrygia* müziği. Bunun dışında kalan makamlar, örneğin *İonia* ve *Lydia* makamları, toplumsal ereğe ve koyulan kurallara uymadığı için, *sansüre uğrarlar.*

Yalnız makamlar değil, ritm'ler de yine sansüre uğrarlar. Burada da makamlarda bulduğumuz ölçü, kriterium geçer. "Makamlardan sonra ritm'lere geldi sıra. Onların da değişik, çok çeşitli olmasını istemiyoruz. Hem yiğitçe hem de ölçülü bir hayata uygun olmaları gerekir. Böylesi ritm'leri bulunca, ölçü de, melodi de söze uyacak. Söz ölçü ve melodiye değil"[140].

Sansür yalnız müzik makamlarına ve ritmlerine değil, aynı zamanda müzik aletlerine de uygulanır. Platon, her şeyden önce çok telli ve sesli müziğin aleyhindedir. Bunu açık olarak söyler: "Kalmasını istediğin makamlar demin söylediğin makamlar. —Böyle olunca, artık bütün makamları karşılayacak çok telli bir sürü sazları gereksemeyeceğiz—. Öyleyse devletimizde çeşitli harplar, çok telli sazlar yapan ustaları beslemeyeceğiz... Öyleyse geriye lyra, kithara kalıyor. Bunlar şehrimize girebilir. Kırlarda da çobanlar

138. Aynı eser, 399 a.
139. Aynı eser, 399 b, c.
140. Aynı eser, 399 e, 400 a.

kaval çalabilir"[141]. Burada da erek, yukardakiyle aynıdır. Çok telli sazların dile getirdiği makamlar, insanı gevşeten makamlar olarak devletten sürgün edilince o zaman bu sazlara da lüzum kalmayacaktır.

Görüldüğü gibi, sansür ve yasaklama edebiyattan başlayarak müzik ve ritme kadar uzanıyor.

Ama, böyle bir sanat belirlemesinin Platon sistemine uyup uymadığını sorabiliriz. Platon'un *mimesis* görüşü, çıkış noktasıyla tamamen tutarlı olarak ilerlemekte, edebiyattan başlayarak ve Homeros'u devletten sürgün ederek öteki sanatlara geçmekte, müzik ve ritm'de yine edebiyatınkine benzer sürgünler yaptıktan sonra sona ermektedir.

Şimdi Platon'un sanat teorisini, genel felsefesiyle karşılaştırmalı olarak görmek istiyoruz. Platon, genel felsefe yönüyle bir idealist felsefeyi temsil eder. Estetik'te de aynı idealist karakter kendini ortaya koyar. Bu estetik idealizm, özellikle *Şölen* (Symposion) dialoğunda en açık ve en güzel bir şekilde ifade bulur. Geçen bölümde göstermeye çalıştığımız gibi, bu estetik, bir *öz-güzelliği* ekseni etrafında döner. Güzelliği, bütün varlığın odak noktasına koyan, güzel ve iyiyi aynılaştırarak *(kalo-kagathia)* mutlaklaştıran Platon'dan, güzellik felsefesiyle uyumlu bir sanat felsefesi beklenirdi. Bu uyum içinde, güzellik gibi sanatı da yüceltmesi gerekirdi. İdealist filozoflarda bu böyle olmuştur. Antik çağda *Plotinos*'da, Modern çağda *Schelling*'de ve *Hegel*'de olduğu gibi. Platon da Şölen dialoğunda aşağı yukarı böyle düşünüyordu, "Poiesis olarak sanat" bölümünde bunu göstermeye çalıştık. Hatırlanacağı gibi, Şölen'de sanatçı, özellikle de Homeros ve Hesiodos üzerine verilen yargı ile Devlet'te onlar üzerine verilen yargı taban tabana karşıttır. Sanat ve sanatçı orada ne kadar yüceltiliyorsa, Devlet'te de o derece hor görülür. İçine girdiği sosyal-politik koordinatların etkisiyle, düşündüğü devlet tablosuyla uyumlu olabilmek için, Platon, Devlet'de sanatı bütün yüceliğiyle feda eder; isterse bu, idealist tavrıyla bir uyumsuzluğu göstersin. Platon, pekâlâ yine mimesis teorisine bağlı kalıp, mimetik objeyi idea'lar dünyasında arayıp bulabilirdi. Böyle bir hareket, hem idealist tavrıyle hem de gü-

141. Aynı eser, 399, c, d, e.

zellik felsefesiyle daha tutarlı olurdu. Oysa, Platon, bunun tamamen aksini yapıyor. İdea'lar dünyasını sanatçıya kapayıp, onu sadece filozofa açıyor. Bunun sonucu olarak da, Şölen dialoğunda sanatçının aldığı yeri, şimdi yalnız filozof alıyor. Buradan da bahtsız bir çatışma, felsefe-sanat çatışması doğuyor. Oysa idealist bir filozofta böyle bir çatışma düşünülemez. Örneğin ne Plotinos'da, ne Schelling'de ne de Hegel'de böyle bir çatışma vardır. Tersine, bu filozoflar için felsefe ve sanat tam bir uyum halindedir. Onlar ancak şöyle söyleyebilirler: "Tin felsefesi, bir estetik felsefesidir... Şiir, sonunda, başlangıçta olduğu şey olacaktır: Yani insanlığı eğiten bir öğretmen; çünkü, o zaman artık ne bir felsefe ne bir tarih olacak; tek başına edebiyat bütün öteki bilim ve sanatları aşıp yaşayacaktır" (Schelling)

Şölen'de şiirin buna benzer bir şekilde yüceltilmesine karşılık, Devlet'de *eidola* mimetik obje olarak belirlenince, sanat, artık bütün büyüsünü yitirir, hatta, çoğu zaman toplum için zararlı bir etkinlik olur. Platon'un, sanat sorunu üzerine son sözü ise şu oluyor: "Şair olmadan şiiri tutan ve sevenleri de bırakalım, düz sözle konuşup anlatsınlar bize ki, şiir hoş olmakla kalmaz, devletin işine, insanların hayatına yarar; can kulağıyle dinleriz onları. Şiirin hem hoş hem yararlı olduğunu gösterebilirlerse, bir kazanç olur bizim için"[142].

Platon'un idealist tavrıyle uyuşmayan bu sözlerini, tamamen soyut olarak düşünürsek, onların günümüzde bile tartışması yapılan bir soruya öncülük ettiklerini görürüz. Bu soru şudur: Sanat sanat için midir? Platon'un Antikite'de ortaya atıp tartışmasını yaptığı bu soru, günümüzde de alınyazısını taşıyor[143]. Sanat ve estetik sorularını politik sosyal yönden ele almasıyla ve genel olarak bir idealist filozof olarak sanata karşı olumsuz tavrıyle Platon, bir uyuşmazlığa düşerse de, bu yönde ortaya attığı düşünceler yüzyıllar ve yüzyıllar sonra, modern estetik'in en aktüel problemlerinden birisi olarak tekrar düşünme yüzeyinde kendilerini bulurlar.

142. Aynı eser, 607 d, e.
143. Bk. W. Worringer, Problematik der Gegenwartskunst, München, 1948.

3. *Aristoteles*

Aristoteles, *Metaphysika*'sında[144] insanda üç temel etkinlik bulur; bunlar sırasıyle, *bilme, eylemde bulunma* ve *yaratma*dır. Bu üç etkinliği üç bilim araştırır: Bilmeyi *theoretike;* eylemi *praktike ve yaratmayı poetike.* Bilmeyi konu olarak alan theoretike, tepe noktasına *Prote philosophia*'da (Metafizik) ulaşır; çünkü theoretike'nin ereği, hakikate, *neden'ler* bilgisine ulaşmaktır. Nedenler bilgisi, ilk nedenlerin bilgisi olarak en üstün içeriğine metafizik' de erişir. Gerçekten Aristoteles, "Metaphysika"sında (İlk-felsefe' sinde) bunu enine boyuna araştırır. Eyleme gelince, Aristoteles bunu da yazmış olduğu üç ethika'da ele almış ve temellendirmiştir: "Büyük ethik", "Nikhomakhos ethik'i" ve "Eudemos ethik'i"nde. Ne yazık ki, Aristoteles *poiesis*'i, bir genel yaratma etkinliği olarak ele alıp işlememiştir. Bunun sonucu olarak da, metafizik ve ethik gibi bir ana felsefe disiplinini ele alan bir genel Poetika ortaya koyamamıştır. Gerçi Aristoteles bir "Poetika" yazmıştır, ama, bu yalnız edebiyat sanatı ile ilgilidir. Aristoteles'in böyle genel anlamda poiesis'i araştıran bir Poetika yazmamış olması, diyebiliriz ki, estetik'in bir bağımsız bilgi kolu olarak kuruluşunu yüzyıllarca geciktirmiştir. Oysa, Aristoteles, Metafizik'indeki ve Ethik'lerindeki sistematik'i poiesis alanına da uygulamış olsaydı, modern deyimi ile estetik'in alınyazısı değişebilir ve estetik, Aristoteles gibi bir düşünürün eliyle daha Antikite'de kurulmuş olabilirdi. Bu, estetik için büyük bir bahtsızlık olmuştur, diyebiliriz.

Gerçi, elimize eksik geçmiş bulunan "Poetika"sında da genel olarak sanatla, sanat teorisi ve sanat felsefesiyle ilgili çok önemli bazı düşüncelerin bulunduğunu görüyoruz. Ne var ki, Aristoteles, tohum halindeki bu düşünceleri geliştirip, bunları sistematik sonuçlarına götürmeyi denemez. Bu bakımdan onlar, kitapta serpiştirilmiş olarak kalırlar.

Şimdi, bu tohum halindeki düşüncelerden hareket ederek, Aristoteles'in sanat felsefesinin temel görüşünü, yani *mimesis teorisini* görmeye çalışalım.

"Poetika"nın poiesis'i ele alması ve poiesis üzerine bir sanat

144. Bk. Metaphy. VI. 1025 b.

teorisi kurması beklenirken, Aristoteles bunun aksine *mimesis* kavramından hareket eder ve sanatla ilgili bütün düşüncelerini bu mimesis ışığı altında düşünür. O halde Aristoteles'e göre *mimesis* nedir?

A — Mimesis'in Bir İçtepi Olarak Belirlenmesi ve Sanat ile İlgisi

Aristoteles daha Poetika'nın ilk sayfalarında mimesis'i ele alır ve ilkin sanatla olan ilgisini belirlemek ister. "O halde epos, tragedya, komedya, dithyrambos şiiri ve flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar taklittir *(mimesis)*"[145]. Ama taklit olan, mimesis olan yalnız bu adı geçen sanatlar değildir. Yalnız edebiyat ve müzik sanatları değil, aynı zamanda *figürativ* sanatlar da taklide dayanır. "Çünkü, şair tıpkı bir ressam veya diğer herhangi şekil verici bir sanatçı gibi taklit edici bir tasvircidir"[146]. Buna göre, ister edebiyat, ister müzik, isterse figürativ sanatlar olsun, her çeşit sanatın özü taklit, yani mimesis'tir.

Mimesis yalnız sanatın özünü oluşturan bir ana etkinlik değildir. Aristoteles'e göre, onun bir psikolojik temeli de vardır. Hatta diyebiliriz ki, insan için taklidin bir özel önemi ve değeri de vardır. İlkin ele almamız gereken şey, şu halde, mimesis'in kendisi oluyor. Çünkü, sanatın belirlenmesine giden yol, zorunlu olarak mimesis'in belirlenmesinden kalkıyor. O halde *taklit taklit olarak nedir?* Bu soruya Aristoteles hiç duraksamadan şöyle karşılık verir: "Şiir sanatı, genel olarak varlığını, insan tabiatında temellenen iki ana neden'e borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birincisi, taklit-içtepisi olup, bu, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklarından özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan *hoşlanmadır* ve bu, insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar"[147]. Taklit, bir içtepi olarak insan varlığına yalnız yerleştirilmekle kalmıyor, aynı zamanda insanın bir temel belirleyicisi olarak

145. Poet. 1, 2.
146. Aynı eser, XXV, 1.
147. Aynı eser, IV, 1.

düşünülüyor. Taklit bir insanın ana özelliği ve insana özgü olan bir temel içtepi olarak anlaşılınca ve bütün insan bilgisinin ana motif'i olarak düşünülünce, buradan şu çıkar ki, insanın bir homo sapiens olarak meydana getirdiği her şeyin temelinde *mimesis* vardır. Çünkü, insan insan olarak, Aristoteles'e göre, bir *zoon mimetikotaton*'dur. Buradan Aristoteles ile hocası Platon'un taklit, yani mimesis görüşlerinin ne kadar birbirinden farklı olduğu açık olarak görülüyor. Platon'un mimesis'i olumlu bir etkinlik olarak görmemesine karşılık, Aristoteles mimesis içtepisini insan tabiatı içine sokuyor ve bütün bilgilerimizi sağlayan bir temel motif olarak anlıyor. Mimesis, o kadar insani bir değer oluyor ki, insanı hayvandan ancak bu yeti ayırabiliyor. O halde, Aristoteles'in mimesis görüşü, tamamen olumludur.

Mimesis, taklit, böyle temel bir insan etkinliği olarak anlaşılınca, sanatı belirleyen bir motif olarak düşünüleceği de ortaya çıkar; çünkü sanat, bir tasvir etme, bir şeyi anlatma, birinin resmini veya heykelini yapma diye düşünülünce, burada taklidin çok daha kolaylıkla akla gelebileceği açıktır. Daha önce ortada Platon örneği de olduğuna göre, Aristoteles'in mimesis kavramına sarılacağı besbellidir. Ancak Aristoteles için mimesis'in kendi kadar, mimesis'in nasıl uygulanacağı da önemlidir. Her bilgi, sanat da dahil, bir mimesis'tir. Ama bu mimesis'i, bu taklidi sanatlar nasıl gerçekleştirirler? Aristoteles'e göre bunun belli bir gerçekleştirme yolu vardır. "İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder, bazı sanatlar ise ses aracıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ya ritm ya söz ya da harmoni aracıyla gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ya da birlikte kullanılır. Örneğin flüt ve kitara, aynı şekilde kaval (syrinx) çeşidinden olan sanatlar sadece *harmoni* ve *ritm*'i kullanırlar; dans sanatı ise, yalnız ritmi kullanır; çünkü, dans edenler, ritmik beden hareketleri aracıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler"[148]. Taklit, sanatlarda belli bir şekilde olmaktadır. Sanatçı, belli araçları kullanarak objeleri taklit etmektedir. Böyle belli araçlar kullanmasıyla, sanatlar birbirlerinden ayrılmaktadır.

148. Aynı eser, I, 4.

Taklit etmede kullanılan araç bakımından sanatlar kendi aralarında sınıflara ayrılmaktadırlar. Renk ve figürleri kullanmasıyla *figüratiy* sanatlar doğar; sözü kullanmakla *müzik;* son olarak ritmi kullanmasıyla *dans* sanatı ortaya çıkar ve bu adı geçen sanatlar, böylece birbirlerine karşı sınırlanmış olurlar. Yalnız, Aristoteles'e göre, sanatlar taklit için kullandıkları araç yönünden değil, aynı zamanda taklit tarzı (modus) bakımından da ayrılırlar. "Çünkü aynı taklit araçlarıyla aynı objeler farklı olarak taklit edilebilir. Bu da bir yandan *hikâye etme* yoluyla; hikâye etme de ya Homeros'un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka bir rol almadan doğrudan doğruya kendi adına yürütülür. Öte yandan da taklit edilen bütün kişileri *hareket halinde ve eylem* içinde gösterme yoluyla olur"[149]. Taklit tarzı yönünden de, şu halde sanatlar, *hikâye edici ve tiyatro sanatları* (drama) diye ayrılır. Burada dikkate değer bir nokta ile karşılaşıyoruz, o da, hikâye ve drama'nın iki ayrı ve birbirinden bağımsız sanat olarak düşünülmesidir.

Ancak, sanatlar, yalnız taklit aracı ve taklit tarzı bakımından değil, taklidin yöneldiği *obje* bakımından da ayrılırlar. Fakat, burada taklit objesi, mimetik obje olarak gösterilen objeler, ethik (ahlaki) bir özellikle belirlenmektedir. "Buna göre de şairler, ya ortalama insandan daha iyi veya daha kötü veyahut da ortalama insanların hareketlerini taklit ederler. Aynı şeyi ressamlarda da buluyoruz; Polygnotos, daha iyileri, *Pausson*, daha kötüleri ve *Dionysios* ise, gerçeğe uygun olan kişileri taklit etmeye çalışmışlardır"[150]. Burada taklit objesinin belirleyici motif'i, tamamen ethik bir değerleme oluyor. Yine bunu Aristoteles şöyle anlatıyor: "Adı geçen taklitlerden (sanatlardan) herbiri, birbirlerinden farklı olan (iyi, gerçeğe uygun ve kötü) hareketleri taklit etmesi bakımından ötekinden ayrılmakla da yine bu ayrılığı gösterir. Dansta olduğu gibi, flüt ve kitara sanatlarında da bu ayrılıklar görülebilir, aynı şekilde düzyazı ve nazımda da. Örneğin *Homeros*, daha iyi karakterleri, *Kleophon*, gerçeğe uygun karakterleri, ilk defa parodie şiirleri yazan Thasoslu *Hegemon* ile Deliada yazarı *Nikhokares* daha kötü karakterleri taklit etmişlerdir. Aynı şekilde bu ayrılıklar dithrambos'lar-

149. Aynı eser, III, I.
150. Aynı eser, II, 2.

da ve nomen'lerde de görülebilir"[151]. Burada da yine taklit, sanatları birbirinden ayırmaktadır. Ne var ki, Aristoteles'in taklidin yöneldiği obje bakımından sanatları birbirinden ayırması dış bakımdan değil de, iç bakımdan oluyor. İnsanların iyi, yani ortalama insanın üstünde, ortalama ve ortalamanın altında diye taklidin objesi olması, sanatın *ethos* hayatını belirler. Buradan şu nokta açık olarak ortaya çıkar ki, sanat iç yapısı bakımından bir ethos'a, bir ahlaki hayata veya ruha sahiptir. Her sanat, bir taklit aktı olarak belli bir objeye yönelmek gereğinde bulunduğuna, bu obje de iyi, ortalama ve kötü bir obje olduğuna göre, her sanat zorunlu olarak bir *ethik değeri* gerçekleştirecek, yine zorunlu olarak bir ahlaki temele dayanmış olacaktır. Bunun nedenini araştırırken Aristoteles, şöyle bir varsayımdan hareket eder: Her sanatın objesi, her *mimetik obje insandır.* Bu varsayıma Aristoteles'i götüren neden, sanat veya taklit olarak düşündüğü etkinliğin yaşadığı çağda insan formuyla uğraşmasıdır. Resmin konusu insan formudur; plastik'in konusu, insan formudur, edebiyat ve tiyatronun konusu yine insan ve insan formudur. Böyle bir sanat yaşantısı içinde, sanatın objesi mimetik obje olarak insanın düşünüleceği tabii olarak kabul edilmelidir. İnsan ise bir davranış, bir eylem varlığı olarak belirlenmesini *ahlak dünyası*nda bulur. "İmdi, taklit edenler (sanatçılar), *eylem içinde bulunanları* taklit ettiklerine göre, buradan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Eylemde bulunanlar ya iyi ya da kötüdürler; insanlar karakter bakımından iyi veya kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrılmakla, bütün ahlaki özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır"[152]. Şu halde taklidin, sanatın moral yönünü belirleyen, taklit objesi yapılan insanın ahlaki özelliğidir. Eğer taklit objesi yapılan insan 'iyi' bir insansa, taklit de iyi, yani ahlaki olacaktır; taklit edilen insan 'kötü' ise, meydana gelen taklit eseri de ahlaki yönden kötüdür. Öyle ki, bazı sanatları bu bakımdan önceden belirlemek bile mümkündür. "Tragedya ve komedya arasındaki bir ayrılık da yine bu noktada bulunur; çünkü komedya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek isterler"[153].

151. Aynı eser, II, 3.
152. Aynı eser, II, 1.
153. Aynı eser, II, 3.

Yalnız taklit ürünü bakımından değil, aynı zamanda taklitçi, yani şair ve sanatçı bakımından da yöneldiği taklit objesi ile ilgili olarak ahlaki bir yargıya varabiliriz. Bir şair, örneğin niçin bir komedya şairi olur da, bir başka şair bir tragedya şairi olur? Buna, hiç şüphesiz taklit objesi yaptıkları karakterden ötürü diye - Aristoteles'e göre - cevap verilebilir. Ama bu sorular şu soruyla da tamamlanmalıdır: Neden bu şairler, kötü karakterleri taklit ederler de, şu şairler iyi karakterleri taklit ederler? Bu soruya Aristoteles şöyle karşılık verir: "Şiir sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yönelge alır; çünkü ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli şairler ise, bayağı tabiattaki insanların hareketlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin hymnos'lar ve övgü şiirleri ile yaptıkları halde ikinciler alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır"[154]. Şimdi, Aristoteles'in varmış olduğu bu yargı, şüphesiz hem psikolojik hem de estetik bakımdan yanlış bir yargıdır. Bu yanlışlık ilkin, *ahlak* dünyası ile *estetik dünyayı* aynılaştırmada başlıyor. Ahlakın kural ve kanunları başkadır, estetik'in kural ve kanunları başkadır. Realitede iyi olarak değerlendirdiğimiz bir kimse bir taklit objesi yapılınca, artık ahlaki değerini yitirir; bir kötü kimse de kötü değerini. Onları değerleyeceğimiz skala, artık yalnız *estetik skala*'dır, daha doğru bir deyimle, estetik değerler skala'sıdır. Hele buradan, taklit ettikleri objelere göre, taklit edenler, yani sanatçılar hakkında ahlaki karakter yargılarına varma, büsbütün yanlış bir davranış olur. Bu şuna benzer: Güzel eserler, güzel insanların portre ve tasvirleridir; çirkin eserler çirkin insanların portreleridir. Böyle bir görüş henüz sanat soruları karşısında tamamen yetkinleşmemiş naiv, çocuksu bir görüşü dile getirir. Aristoteles gibi büyük bir düşünürün böyle çocuksu bir tavra nasıl bağlandığı haklı olarak sorulabilir. Buna karşılık diyebiliriz ki, sanat soruları üzerinde Aristoteles'e gelene kadar henüz bir düşünme geleneği kurulmamıştı. İkinci olarak, Grek düşünmesi için *kalo-kagathia*, doğruluğundan şüphe edilemez apaçık bir düşünce idi. 'İyi ve güzel', böyle substantiel bir bağla birbirine bağlanınca, bunları birbirinden ayrı düşünüp değerlendirmenin güçlüğü de ortaya çıkar. Çün-

154. Aynı eser, IV, 4.

kü Grek zihni ve anlayışı için, iyi güzeldir, güzel de iyidir. İyi olup da güzel olmayan veya güzel olup da iyi olmayan bir şey düşünülemez. Grek düşünmesi için böyle bir şey saçma olurdu.

İmdi böyle bir değer geleneği içinde yetişen Aristoteles'in, bu iki değeri, bir modern estetikçi ve düşünür gibi birbirinden ayırması beklenemezdi. Böyle bir ayırma da, aslına bakılırsa, ancak estetik'in bir modern bilgi disiplini olarak kurulmasıyla mümkün olmuştur.

Aristoteles, ahlak değeriyle estetik değeri aynılaştırırken şüphesiz ki yanılıyor. Ama, bu yanılma çağının anlayışı açısından bakılınca ürkünçlüğünü kaybediyor, çünkü ahlak ve iyi, çağının anlayışı için sanatın arka planında, onun bir ana belirleyicisidir. Bununla birlikte, Aristoteles, sanata karşı yöneltilen ahlaki-olmama yergisini de, yine ahlak planında çürütmeye çalışır. Bununla hiç olmazsa onun ortalama insanın sanat ürününde bulmak istediği ahlaki karakterin daha ötesine gittiğini söylemek mümkün olur. Çünkü, Aristoteles, sanatı yermek için ahlak motifi ile onun karşısına çıkanları da göğüsler. "Sözkonusu olan şey, bir sözün, bir hareketin ahlak yönünden *iyi veya iyi olmaması* ise, o zaman yapılması gereken şey, yalnız o söz veya hareketi tek başına almak, onun soylu bir söz veya hareket mi, yoksa bayağı bir söz veya hareket mi olduğunu düşünmek değildir; tersine, aynı zamanda konuşan veya hareket eden kimseler de dikkate alınmalı ve onlar kime karşı konuşuyor, ne zaman ve neden ötürü konuşuyor ve hareket ediyorlar, acaba onların bu konuşmaları ve hareketleri ile yüksek bir "iyi"mi meydana geliyor veya bir kötülükten mi sakınılıyor? Bütün bunlar da dikkate alınmalıdır"[155]. Burada, sanatın ahlakı deyince, Aristoteles'in daha derine, sanat eserinin iç hayatına doğru kaydığı görülüyor. Sanat, bir ethik varlık olarak belirlenirken, dış görünüşlere, kahramanların genel konuşma ve eylemlerine bağlanılmıyor, tersine, düşünülen şey, *en son bir erek* olarak o sanat eserinde iyi'nin gerçekleşip gerçekleşmediğidir. Bu, her moralistin sanat eserinde düşünebileceği ve arayabileceği bir niteliktir. Aristoteles'in çağı için olduğu gibi, günümüz için de bu böyledir. Moralist Grek ruhunun, her şeyde olduğu gibi sanatta da 'iyi'yi arayacağı düşünülebi-

155. Aynı eser, XXV, 9.

lir. Fanatik ahlakçıların yaptığı şeyse, bundan büsbütün başka bir şeydir. Aristoteles, bir moralist olarak sanatın karşısına çıkıyor ve onu bir yandan bir *iyi-güzel* varlık olarak düşünüyor, öte yandan da kaba ahlak yergilerine karşı onu koruyor.

B — Mimesis'in Bir Kategori Olarak Belirlenmesi

Şimdi mimesis'in (taklit) yine kendisine dönüyoruz. Buraya kadar mimesis'in bir içtepi olduğunu ve insanlarda doğuştan var olduğunu gördükten sonra, taklit aracı, taklit objesi ve taklit tarzıyla sanatların nasıl birbirlerinden ayrılıp çeşitli sanat türleri meydana getirdiğini ve yine taklit objesiyle, sanatın ethik temelinin nasıl atıldığını gördük. Şimdi, bütün bunları meydana getiren bir etkinlik olarak *mimesis nedir?* Bunu görmemiz gerekiyor.

Her etkinlik gibi, taklit etkinliği de bir *süje* ile bir *obje* arasındaki bir etkinliktir. Süje, taklit eden, benzetmeci diyebileceğimiz sanatçıdır. Ama, taklidin yöneldiği objeye gelince, araştırılması gereken asıl problem burada bulunur. O halde mimetik obje nedir? Yani sanatçının yöneldiği, taklit objesi yaptığı şey nedir? "Şair, tıpkı bir ressam veya diğer herhangi şekil verici bir sanatçı gibi taklit edici bir tasvircidir; buna göre de şairin şu üç imkândan belli birini zorunlu olarak taklit etmesi gerekir; yani ya (1) nesneleri, nasıl idiyseler veya nasılsalar; ya (2) nesneleri mythos'lara veya insanların inançlarına göre nasılsalar; ya da (3) nesneleri, nasıl olmaları lazım geliyorsa, o şekilde tasvir etmelidir"[156]. Buradan mimetik obje için üç imkân doğuyor: Gerçek veya mythos'lara uygun olan şeyler veya mümkün şeyler. Şimdi bunları birer birer görmeye çalışalım. Taklit etkinliğinin gerçeğe yönelmesi ne demektir? Bu nasıl olur? Bu, sanatçı denen taklitçinin doğrudan doğruya real olan şeylere yönelmesi, onları taklit etmesi demektir. Bir ressamın bir insan portresi yapması, heykelcinin bir insanı taş üzerinde canlandırması ya da bir şairin bir insanı anlatması gibi. Bu özgün anlamındaki taklittir. Çünkü, taklit, *intentionel* bir akttır, ulaşmak istediği bir erek, bir *intention*, belli bir obje vardır. Taklit etmek dediğimiz zaman zorunlu olarak böyle taklit edilen, kopya edilen

156. Aynı eser, XXV. 1.

bir şeyin varlığını da birlikte düşünürüz. Şu halde, taklitçilik ve benzetmecilik, yani *mimetizm*, bir *gerçeklik kategorisi* ile ifade edilebilir. Çünkü her taklit etkinliği, yani kopyacılık, bir real örneği, bir real özgün varlığı şart koşar. Ancak, burada değer bakımından bir şey söylemek gerekirse, diyebiliriz ki, örnek daima değerli, kopyası ise değildir.

Böyle gerçek olana yönelme bakımından bir şairle bir tarih yazarı arasında acaba belli bir yakınlık ve benzerlik yok mudur? Çünkü, şair de bir insanı veya bir olaylar grubunu ele alıp anlatır, tarih yazarı da. Her ikisi de olaylara dayanırlar. Aristoteles'e göre, insanın aklına gelen böyle bir benzetme doğru değildir. "Tarih yazarı ve şair, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar; çünkü Herodotes'in eserinin mısralar haline getirilmiş olduğu pekâlâ düşünülebilir; bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı halinde olsun, Herodotes'in eseri bir tarih eseridir. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok *gerçekten* olan şeyi ifade eder, şairse *olabilir* olan şeyi ifade eder"[157]. Her ne kadar onlar aynı gerçeklik kategorisine dayanıyorlar gibi görünüyorsa da, şiir, gerçeklik kategorisinin dışına çıkıyor. O halde ifade buldukları kategori yönünden bir şiir eseri ile bir tarih eseri birbirinden ayrılırlar. Öte yandan bunlar arasında bir başka önemli ayrılık daha buluyor Aristoteles. "Şiir, tarih eserine göre daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir; çünkü, şiir, daha çok *genel olanı*, tarih ise *tek olanı* tasvir (taklit) eder. Genel olan deyince de, olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre belli özellikteki bir kimsenin böyle veya şöyle konuşmasını, böyle veya şöyle hareket etmesini anlıyoruz. *Tek olan* deyince de, bir *Alkibiades* şunu yaptı veya başına şu geldi bunu anlıyoruz"[158]. Demek oluyor ki, sanat, örneğin şiir dediğimiz bir mimetik etkinliğin, gerçeklik kategorisinin dışında bazı kategorilere dayanması ve tek olanı değil de, genel olanı konu olarak almasıyla tarihten veya tarih yazarlığından ayrılır. Bununla ortaya şöyle bir soru çıkar: Taklit, bir taklit aktı olarak zorunlulukla gerçeklik kategorisine ve tek olana mı bağlıdır? Acaba mimesis adı verilen etkinlik, yani sanat etkin-

157. Aynı eser IX, 2.
158. Aynı eser, IX, 3.

liği böyle kaba bir taklitçiliğin (mimetizm) dışında mı anlaşılmalıdır? Şimdi bu soruyu araştırmaya çalışalım.

Yine Aristoteles bir yerde şöyle söylüyor: "Tasvirin gerçeğe uymadığı şeklinde yapılan bir tenkitse şu yolda çürütülebilir: Belki de o tasvir, *olması-lazım gelene* uygundur, *Sophokles*'in bir kere söylediği gibi. Sophokles, insanları olması lazım geldiği gibi tasvir ediyormuş, *Euripides* ise oldukları gibi"[159]. Bu sözleri üzerinde Aristoteles'in biraz durmamız gerekiyor. Burada iki önemli düşünce ile karşılaşıyoruz. Biri, sanatın gerçekliği yansıtan bir benzetme, kopya etkinliği olmadığı ki, bu, Sophokles'in bir sözüne dayanılarak öne sürülüyor. İkincisi de, sanat eserine, gerçekliğe benzemediği için bir yergide bulunulamayacağı. İlkin, bu ifadelerden sonra, Aristoteles'de mimesis'in bir kaba taklit, bir benzetmecilik, bir kopyacılık anlamına geldiğinden haklı olarak şüphe edebiliriz. Mimesis deyiminin Aristoteles'de yeni bir anlam kazandığını hissediyoruz, seziyoruz. Bu yeni anlamın ne olduğunu, araştırmamız ilerledikçe yakından göreceğiz. İkinci noktaya, yani sanata, gerçekliğe benzetmediği için yergide bulunulamayacağı sorusuna gelince: Bu o kadar ileri ve modern bir problemdir ki, Aristoteles'de bunu bulmak insanı şaşırtıyor diyebiliriz. Çünkü, günümüze gelinceye kadar, sanata karşı yöneltilen en aşırı tenkitler, *mimetizm* açısından yapılagelmiş ve yapılmaktadır. "Bu portre neyi ifade ediyor? Bu tablo neye benziyor gibi". Sanat ve realite arasındaki uygunluk görüşüne dayanan sanat anlayışını, yani *mimetist* sanat görüşünü ilk reddeden, hatta parçalayan, "sanat bir mimesis'tir" diyen yine bu ünlü Grek filozofu olmuştur.

Şimdi mimesis, kaba ve gündelik anlamında bir taklit anlamına gelmediğine göre, o halde neyi ifade eder? Kaba taklit anlamına gelmemesinin nedeni, onun taklidin biricik belirleyicisi olan *gerçeklik* kategorisi tarafından tek başına belirlenmemesidir. Çünkü, mimesis, bir sanat etkinliği olarak, yalnız olana değil, olması lazım gelene de yönelebilir. Olması lazım gelen nedir? Olması lazım gelen, gerçeğin üzerinde, düşünülen ve tasavvur edilen şeydir. Böyle bir şey idealdir. Böyle bir şey yetkin olmasından ötürü gerçeklikten üstündür. Şair veya sanatçı, ressam, öyle bir kahraman

159. Aynı eser, XXV, 6.

veya figür yaratır ki, bu kahraman realitede hiçbir karşılık bulamaz. Eğer o bir mimetik obje, yani kaba taklidin belirlediği bir sanat eseri olsaydı, realitede bir karşılık ve bir örnek bulacaktı. O halde, mimesis'in objesi olarak burada real bir şeyi, bir nesneyi gösteremeyiz. Çünkü, o ideal'e yönelmiştir. Güzel bir portrenin de realitede karşılığını ve örneğini bulmak mümkün değildir. Böyle bir portre veya heykel pekâlâ ideal'i. yansıtmış olabilir.

Kaba mimetizm'den bir realist ve materialist sanat görüşü çıktığı halde, Aristoteles'in mimesis'i olması-lazım gelene kadar genişleten görüşünden bir *idealizm* doğuyor. 'Olması lazım gelen' kategorisi, şu halde, Aristoteles'i bir idealist sanat anlayışına götürüyor.

Ama Aristoteles'in sanat kategorileri yalnız bunlar değildir. Bunların yanında daha bazı kategoriler de bulunmaktadır. "Ama, bu ikisinden (gerçeklik ve olması lazım gelen) hiçbirinin söz konusu olmadığı bir hal varsa, o zaman *kamu-anlayışına* başvurulmalıdır, örneğin tanrılara ait mythos'larda olduğu gibi; çünkü, belki bu mythos'lar ne gerçeğe uygundurlar ne de gerçekten daha iyiye uygundurlar; tersine, onlar karşısında alınacak mümkün tavır, *Xenophanes'in* aldığı tavırdır..., ama bir defa onlar böyle denmiştir"[160]. Buradan anlaşıldığı gibi, yukardaki iki kategorinin yanında bir de *kamu anlayışı* kategorisi yer alıyor. Bu da pekâlâ öbür iki kategori gibi sanat eserini belirleyebiliyor.

Bunlardan başka Aristoteles'in işaret ettiği bir iki kategori daha vardır ki, bunları düşünmesinden ötürü Aristoteles'i övmek gerekir. Çünkü söz konusu olan kategoriler, ancak modern bir düşünürün bulabileceği, düşünebileceği kategorilerdir; bunlar, *'imkânsız" ve "absürd"* (saçma) kategorileridir. "Genel olarak şiirde 'imkânsız olan', ya kaba gerçeğin üstüne çıkmak ereğine dayanarak veya hâkim olan kamu görüşüne dayanarak açıklanmalıdır. Çünkü, şiirde, inanılabilir olan imkânsız, inanılır olmayan bir imkâna üstün tutulmalıdır. Ve Zeuxis'in resmettiği çeşitten kişilerin *gerçekte* varolması mümkün değilse, o zaman bunlar, ereğe uygun olan, yani gerçeğin üstünde (ideal) olan kişilerdir. Çünkü, ideal, gerçeğe üstün-

160. Aynı eser, XXV, 7.

dür"[161]. İmkânsız kategorisi de, sonunda yine bir idealizme götürüyor. Şüphesiz burada 'imkânsız' (a dynatos) deyimi, real imkânın yokluğu anlamına geliyor. Ve 'olması lazım gelen' deyimini olumsuz yönden tamamlıyor. 'İmkânsız' olanın tasvir edilmesi, ancak bir başka deyimle, 'imkânsız' kategorisine dayanma, ancak sanatın ereğine ulaşması şartıyla mümkündür veya ancak bu şart altında kullanılmalıdır. "İmkânsız olanın tasvir edilmesi; bu, gerçi yanlıştır; ama, şiir sanatı bununla ereğine ulaşıyorsa, o zaman doğrudur. Eğer imkânsız olanın tasviri ile, ister imkânsızın dile geldiği bölüm, isterse başka bölümler daha sarsıcı bir etki yapıyorsa, şiir sanatı ereğine ulaşır"[162]. Ancak bu şart altında 'imkânsız' kategorisi kullanılabilir.

Öteki kategoriye gelince; bu, *"akla aykırılık"*tır, yani absürd. Aristoteles, bunu şöyle belirtiyor: Bundan başka Homeros, öteki şairlere 'akla-aykırı' olanın nasıl anlatılabileceğini de öğretmiştir. Bu, bir yanlış tasıma (syllogizm) dayanır. Çünkü insanlar, A (birinci öncül) doğruysa veya meydana geliyorsa ve bir B (ikinci öncül) onun ardından geliyorsa, B'nin (ikinci öncül) doğruluğuna veya gerçekliğine dayanarak, A'nın da (birinci öncülün) gerçek ve doğru olduğunu çıkarırlar. Ama, bu, bir yanlış tasımdır. Çünkü A doğru değilse, ona öyle bir B katmalıdır ki, bu B, A'nın doğru olduğu bir halde zorunlu olarak doğru olsun. Eğer B'nin doğruluğu bilinirse, o zaman aklımız buradan A'nın da (doğru olmadığı halde) doğru olduğu sonucunu çıkarır"[163]. Görüldüğü gibi, burada Aristoteles, lojik olan bir şeyin şiirde nasıl kullanılabileceğini Homeros'a dayanarak öne sürmektedir. Akla aykırı oluş, saçma, lojik olmayan bir şey de sanatta pekâlâ kullanılabilmektedir. Sanatçı, tabii olmayan, akla dayanmayan bir olayı, bir mimetik obje yapabilmektedir. Bunun olabileceğini Aristoteles şöyle göstermektedir: "Akla aykırı olan şeyler de, kamu görüşüne dayanarak açıklanmalıdır; bu şekilde onlar hem haklı gösterilebilir hem de bazen onların akla-aykırı olmadıkları gösterilebilir; çünkü, bazı şeylerin olasılığa aykırı olarak meydana gelmesi de olasıdır"[164].

---

161. Aynı eser, XXV, 18.
162. Aynı eser, XXV, 4.
163. Aynı eser, XXIV, 8.
164. Aynı eser, XXV, 19.

Bütün bunlarla Aristoteles, akla-aykırılığın sanatta, şiirde kullanılabileceğini ifade eder. Buna göre, bir şiire, bir sanat ürününe, akla dayanmıyor ya da akla-aykırı konuları işliyor diye bir yergide bulunulamaz. Şu şartla ki, bununla o şiir veya sanat eseri ereğine ulaşmış olsun. "Buna karşılık hiçbir zorunluluk olmadığı halde, şair akla aykırı olan bir şeyi ve kötü karakteri kullanırsa, o zaman onu bundan ötürü kınamak haklı olur"[165]. Ama şiir bununla ereğine ulaşıyorsa, bundan ötürü şaire kınanılamaz. Bu, mimetik obje bakımından Aristoteles'in ne kadar ileri görüşlü, kaba mimetizm' den ne kadar uzak olduğunu gösteriyor.

İmkânsızla olası arasında Aristoteles belli bir ilgi buluyor. İki çeşit imkânsızdan söz açıyor. Birisi, *imkânsız olası* (a dynatos eikos), öteki *olası olmayan imkânsız* (dynatos-apithanos)dır. Aristoteles, soruyu şöyle karşılaştırmalı olarak ortaya koyuyor: "Son olarak, *imkânsız olası, olası olmayan imkânsıza* üstün tutulmalıdır"[166]. Burada imkânsızın olasılıkla sınırlandırılmak istendiğini görüyoruz. Şair veya sanatçı, her imkânsızı değil, *olası olan imkânsızı* tasvir edebilir. Ama olası olmayan imkânsız taklit edilemez. Çünkü, bu iki şey, imkân ve olasılık, birbirinden farklı olan şeylerdir. Bir şey olası olduğu halde, imkân alanında bulunmayabilir. Bu bakımdan Aristoteles'in imkânsızı olasılıkla sınırlaması, sanatı ve şiiri olasılık alanında tutmak istemesinden ileri geliyor. Bu da nedenini, Aristoteles'in genel rationalist tavrında bulur.

C — Sanat ve Tabiat

Aristoteles, gerçekliğin yanısıra *'olması lazım gelen'*, *'imkânsızlık'* ve *'akla aykırılık'* gibi bazı mimesis, yani sanat kategorileri öne sürmekle, tabiatla sanatı kesin olarak birbirinden ayırmak istediği gibi, sanatı tabiatın üstüne de koyar. Tabiat ve sanatın dayandığı prensipler birbirlerinden farklıdır. Bu problemi Aristote-

165. Aynı eser, XXV, 21.
166. Aynı eser, XXIV, 9.

les, modern bir estetikçi gibi, şöyle ortaya koyuyor: "Çünkü, realitede hoşlanmıyarak baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince, ona bu sefer hoşlanarak bakarız, örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi"[167]. Bu o kadar modern bir düşüncedir ki, günümüzün birçok estetik kitaplarında bu düşünceyi bulmak mümkündür. Çünkü, bir sanat felsefesinin imkânı, ancak sanatın tabiata karşıt bir prensip olarak öne sürülmesi ile doğar. Aksi halde, bunlar arasında bir prensip karşıtlığı bulunmasaydı, sanat felsefesinin bir tabiat felsefesi disiplini olarak anlaşılması gerekecekti. Sanatın kanunluğu başkadır, tabiatın kanunluğu başkadır. Bunun içindir ki, Aristoteles'in sözünü tersinden alıp söylersek: Tabiatta *güzel* bulduğumuz bir nesne, eğer sanatın kurallarına uymamışsa, bir resim haline getirildiğinde *çirkin* olacaktır. Tabiattaki güzel, sanata girdiği zaman çirkin olabildiği, gibi, tabiattaki çirkin sanata girdiğinde pekâlâ güzel olabilir. Bunlar, ancak yüzyıl kadar önce tartışma konusu olmaya başlamış, çağımıza ait modern estetik problemleridir. Öyle ki modern sanat dediğimiz ve impressionizm ile başlayan hareketin çıkış noktası da, yine bu problemle başlar. Tabiatı sanattan çıkarabilmek, tabiatın sanat için önemsiz olduğunu gösterebilmek için, impressionist'ler, süprüntü yığınlarının resmini yapmaya kadar gittiler[168]. Sonra bu süreç, kübizm'de tabiatın deformation'una, soyut sanatta tabiatın sanat dünyasından büsbütün sürülmesine kadar gider. Söylediğimiz gibi, bu sürecin arkasında bulunan düşünce, tabiatta ve sanatta belirleyici prensiplerin tamamen başka oluşudur. Ve bu prensiplerin birbirine karıştırıldığı yerde, sanat, hakiki anlamını kaybeder.

Şimdi, bütün modern estetik'in ve modern sanatın beraberinde getirdiği bu problemin tarihi kaynağı araştırılacak olursa, karşımıza Aristoteles çıkar. Yukardaki sözünü daha serbest olarak ifade edersek: Realitede hoşlanmayarak baktığımız şeyler, sanatın konusu içine girince, onlardan hoşlanabiliriz. Ve tersi, yani realitede hoşlanarak baktığımız bir şey, sanat dünyasına girince ondan hoşlanmayabiliriz. Modern bir form içinde dile getirdiğimiz bu düşün-

167. Aynı eser, IV, 1

168. Bk. İ. Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, 1985, 2. baskı.

ce, ne yazık ki, Aristoteles tarafından içeriğine uygun olarak yorumlanıp sistematik bir bütünlüğe doğru götürülmüyor. Daha doğrusu, Aristoteles, bunu bugün temellendirdiğimiz gibi temellendirmiyor. Temellendirmesi, ne bu düşünceye içerikçe uygun bir temellendirme oluyor, ne de estetik bakımından tatmin edici. Şimdi aynı soruyu ortaya atıp, Aristoteles'in bunu ne şekilde temellendirdiğini görmeye çalışalım. Niçin realitede hoşlanmayarak baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince, ona bu sefer hoşlanarak bakarız? Bunun nedenini Aristoteles şu olguda buluyor: "Bunun nedeni, öğrenmeden duyulan derin hoşlanmadır; bu hoşlanma, yalnız filozoflara değil, bütün insanlara özgüdür. Ancak, çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir"[169]. Acaba bir portreye baktığımız zaman bundan öğrendiğimiz şey nedir? Aristoteles'e göre cevap vermek gerekirse şöyle diyebiliriz: Bir resmin konusunu, objesini tanımak, öğrenmektir. Yani burada öğrenme deyince, resmin, mimetik objenin tanınması anlaşılıyor. "Bir resme bakan, ona bakarken bu resmin neyi anlattığını, realitedeki bu veya şu kimsenin resmi olduğunu öğrenir; ve bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Ama resmin ilgili olduğu obje, eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman bir taklit olan o resim, böyle bir taklit eseri olarak ona bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz; tersine, teknik mükemmellik, renk veya bu çeşit herhangi bir nedenden ötürü bir hoşlanma uyandırabilir"[170]. Görüldüğü gibi, Aristoteles problemi çok basit, hatta estetik dışı bir şekilde temellendirmek istiyor. Taklit içtepisi gibi doğuştan olan sanat eserlerinden hoşlanma olgusu, *öğrenme* gibi estetik dışı bir motife bağlanarak açıklanmaya çalışılıyor. Öğrenme deyince de, yine çok basit ve çocuksu bir anlayışla, portre olarak gördüğümüz kimsenin kim olduğunu tanımak diye belirleniyor. Bu Aristoteles'e uymayan son derece naiv bir temellendirmedir. Bu, şunu gösteriyor ki, Aristoteles gibi antik metafizik'in doruk noktasına ulaştığı bir düşünürde bile, estetik düşünüş henüz yetkinleşmiş ve billurlaşmış değildir. Eğer yetkinlik olsaydı, Aristoteles'in sözlerinin yukardaki "teknik

169. Aristoteles, Poetika, IV, 1.
170. Aynı eser, IV, 2.

mükemmellik" dediği şeyi, temel motif olarak ele alması ve problemi hiç olmazsa bununla temellendirmesi gerekirdi.

Ama bizim bu problem karşısında Aristoteles'den boş yere beklediğimiz tavır, onun genel felsefi tavrına uygun olan bir felsefi tavırdı. Böyle bir tavır almayı Aristoteles'den beklemek için haklı bir neden de vardır. Çünkü Aristoteles bu tavra çok yaklaştığı halde onu sistematik olarak temellendirmeden bırakır. Bizi söz konusu tavrı ondan beklemeye götüren motif, Poetika'da bulduğumuz şu sözler olmuştur: "İmdi tragedya, ortalama insandan daha iyi olan insanların taklidi olduğuna göre, şairlerin taklit ederken iyi portre ressamlarını örnek alması gerekir. Çünkü, portre ressamları, portresini yaptıkları kimselerin özelliğini ortaya koymakla ve onlara benzer bir resim yapmakla, aslında onları olduklarından daha güzel olarak resmeder (idealize eder). Böylece taklit edici şair de, eğer hiddetli-hafifmeşrep veya bu gibi karakterlere sahip kişileri anlatacaksa, bütün bu tutkulara rağmen onları ahlak bakımından üstün insanlar olarak anlatmalıdır"[171]. Aristoteles'in bu sözü, yukardaki soruyu Aristoteles'e göre açıklamada bize belli bir ışık tutabilir.

O halde neden tabiatta hoşumuza gitmeyen bir nesne, sanatın konusu olunca hoşumuza gider? Bu soruyu yine Aristoteles'e dayanarak ve onun yukardaki sözünden kalkarak yine onun genel felsefesi çerçevesi içinde cevaplandırmaya çalışalım.

Aristoteles'e göre, tabiatta gördüğümüz, algıladığımız her şey, her nesne bir birey'dir (individuum), ve birey, birey olarak, bir var-olan'ı (to on) dile getirir. Her var-olansa, bir *eidos-hyle*, forma -materia kompositum'udur, bireşimidir. Buna göre, niçin böyle bir bireşim, bir kompositum tabiatta bazan hoşumuza gitmiyor da, o bir sanat eseri haline gelince hoşumuza gidebiliyor? Yukarda, bunu 'Aristoteles öğrenmeden duyulan hoşlanma' ile temellendirmek istemişti. Ama biraz önce de yeni bir temellendirme ile karşılaştık: "İdealize etmek (olduğundan daha güzel gösterme)" temellendirmesi ki, hiç şüphesiz bu yukardakine göre çok daha değerli ve Aristoteles felsefesine çok daha uygundur. Şimdi bu noktadan hareket edelim. Sanatçı neyi olduğundan daha güzel göstermek, neyi

171. Aynı eser, XV, 9.

idealize etmek ister? Ve nasıl oluyor da bu idealleştirme bizde bir hoşlanma duygusu meydana getirebiliyor? Bu sorulara cevap verebilmemiz için bir ipucuna daha ihtiyacımız var; bu ipucunu bize yine Aristoteles'in Poetika'sı veriyor. Yukarda sanatın dayandığı iki ilke olduğunu Aristoteles bize söylemişti; bunlardan birincisi *mimesis* içtepisi idi; öteki de mimesis ürünlerinden duyulan *hoşlanma* idi. "İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ve bu, insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar"[172]. Şimdi bu ipuçlarına dayanarak soruyu çözebiliriz. Yukarda her tabii obje, her birey, bir form-madde (eidos-hyle) birleşimidir, dedik. O halde nasıl oluyor da bazı bireşimler bizde bir hoşlanma yaratmıyor da, onlar bir mimetik obje, bir sanat eseri haline gelince, hoşumuza gidebiliyor? Bunu Aristoteles'e göre, şöyle açıklamak istiyoruz: Genel olarak tabiatta rastladığımız her obje hoşumuza gitmez, çünkü, tabii nesnelerde bu form-madde kompositum'u her zaman yetkin olarak meydana gelmez; yani form-maddeye en iyi bir şekilde biçim vermiş olmaz. Bunu, daha idealist bir deyişle söylersek, idea maddede bütün yetkinliğiyle görünüşe çıkmaz. Bu gibi bireyler, yani bireşimler, bizde bir hoşlanma uyandırmazlar. Yetkin bir kompositum'da ise form-madde bir uygunluk içinde bulunur. Böyle bir obje, böyle bir bireşim, "*sınırlıdır*", böyle bir kompositum'un bir "*düzen*"i[173] vardır; bu düzen, bütünü meydana getiren parçaların uygun bir birleşmesinden doğar. Ve bu bütün, parçalardan "birinin yerinin değiştirilmesi veya çıkarılması halinde, bütün'ün ortadan kalkacağı, parçalanacağı bir birlik içine konmalıdır[174]. Ancak böyle bir kompositum, bizde bir hoşlanma uyandırabilir; böyle bir obje'ye, böyle bir bireşime "*güzel* deriz", çünkü "güzel, *büyüklük* ve *düzen*dir"[175]. "Güzellik, düzen, sınırlılık ve proportion'dur[176]. Oysa, yetkin olmayan bir kompositum'da *eidos-hyle* uygunluğu gerçekleşmediğine göre, onun düzenden, proportion'dan yoksun olması gerekir ve bundan ötürü de hoşlanma duygusu uyandırmaz.

172. Aynı eser, IV, 1.
173. Aynı eser, VII, 2.
174. Aynı eser, VII, 4.
175. Aynı eser, VII, 2.
176. Metaphy. XIII. 1078 b.

O halde böyle bir obje bir mimesis objesi olursa, acaba durum ne olur? Aristoteles buna yukarda şöyle cevap vermişti: Şair, (biz buna sanatçı da diyebiliriz), burada bir portre ressamı gibi davranmalı, yani yöneldiği objeyi aslında olduğundan daha güzel resmetmeli, idealize etmelidir. Buradan, haklı olarak mimesis etkinliğinin *idealize* edici bir akt olduğunu çıkarabiliriz. Objenin idealize edilmesi, aslında olduğundan daha güzel resmedilmesi ne demektir? Aristoteles felsefesine göre, bu, objeyi eidos-hyle, forma-materia uygunluğu içine koymak, yani onu uyumlu bir kompositum, bir bireşim haline getirmek demektir. O halde realitede, tabiatta böyle yetkin bir bireşimden yoksun olan objeler, mimetik etkinliğin onları "idealize" etmesi, eidos-hyle'lerini uygun bir kompositum haline getirmesiyle, onlardan hoşlanır ve onları güzel buluruz.

İşte, Aristoteles'den beklediğimiz tavır ve temellendirme böyle bir tavır ve temellendirme olmalıydı. Çünkü, onun yukardaki sözlerinde objektivleşen düşüncelerin Aristoteles'i böyle bir sonuca ve temellendirmeye götürmesi beklenirdi. Ne var ki, Aristoteles'de böyle bir tavrın kendisini değil, ancak böyle bir temellendirmenin tohumlarını bulmak mümkündür. Aristoteles genel bir sanat felsefesi planı üzerinde düşünmüş olsaydı, öyle sanıyoruz ki, tohum halindeki bu düşünceler bu yukardaki yorum yönünde gelişeceklerdi. Aristoteles'in böyle bir işe girişmemiş olması, sanat felsefesi ve estetik için büyük bir bahtsızlık olmuştur.

D — Katharsis

Aristoteles'in sanat felsefesi, şüphesiz yalnız *mimesis* kavramına dayanıp belirlenemez. Mimesis, bir başka estetik-moral etkinlikle tamamlanmalıdır. Çünkü, mimesis, sanatçının sahip olduğu ve gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Ama, her sanat olayı zorunlu olarak *iki yanlıdır*, sanatçı etkinliğine eğer mimetik objeyi, sanat eserini kavrayan süje'de meydana gelen bir etkinlik katılırsa, sanat olayı bütünüyle meydana gelir. Buna göre de, bir sanatçı etkinliği olan mimesis'i süjede meydana gelen bir başka etkinlik tamamlamalıdır. Aristoteles, sanatçının mimetik etkinliğinin karşısına, sa-

nat eserini seyreden, sanat eserini algılayan, ondan haz duyan süjede meydana gelen bir başka etkinlik koyar; bu etkinliğe Aristoteles *katharsis* der. Katharsis, temizlenme, arınma demektir. "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir *(katharsis ton pathematon)*"[177]. Sanatçının mimetik etkinliği, süjede meydana gelen "katharsis ton pathematon" ile tamamlanmalıdır. Aristoteles, katharsis deyimini yalnız tragedya için kullanmıyor; onu müzik için de kullanıyor. "Bazı kimseler mistik melodileri dinledikleri zaman tam bir kurtuluş hissi duyarlar, dini bir heyecana kapılırlar, ruhları dinlenir ve temizlenir (katharsis). Acımak, korkmak gibi teessüri mahiyette olan duyguların çok tesiri altında kalanlar da buna benzer şeyler duyarlar. Herkes derece derece belirli duyguların derinden tesiri altında kalır. Hepsi de şu veya bu şekilde melodilerin tesiri altında ruhunu boşaltır, temizler (katharsis) ve rahatlar. Temizlenme veren melodiler de bütün insanlara saf bir zevk verir"[178]. O halde temizlenme, arınma, yalnız tragedya sanatının doğurduğu bir etki değil, aynı zamanda müzik de böyle bir etki doğurabilir. Bu yönde Aristoteles şöyle devam ediyor: "Bazı filozofların, melodileri, herbirine karşılık bir harmoni olmak üzere ahlak, hareket ve heyecan ifade edici melodiler olarak ayırmalarını kabul ediyoruz. Fakat daha ileri giderek biz müziğin bir değil, birçok faydaları bakımından incelenmesine, yani eğitim, ruhu temizleme (bununla ne anladığımızı şimdi açıklamıyoruz, fakat şiirin incelenmesine geldiğimiz zaman bu konuyu daha esaslı bir şekilde ele alacağız) ve fikir zevki, dinlenme, eğlenme bakımlarından incelenmesine taraftarız"[179]. Katharsis, şu halde müziğin de zorunlu olarak yarattığı bir moral süreçtir. Yukardaki sözlerde görüldüğü gibi, Aristoteles Poetika'da bu katharsis'i temelli bir şekilde ele alacağını vaadediyor, ama, bu vaadini gerçekleştirmiyor.

Eğer Aristoteles genel bir poetika yazmış olsaydı, onun, katharsis'i de mimesis gibi ayrıntılı olarak ele alması beklenirdi. Çünkü, katharsis mimesis'ten ayrılamaz; onlar birlikte ve bir bağlılık

177. Poet. VI, 2.
178. Politika, 8, VII, 3.
179. Aynı eser, 8, VII, 3.

içinde sanat olayının *birliğini, bütünlüğünü* meydana getirirler. Öyle ki, onların bu bağlılığını bir kausal (nedensellik) bağlılık olarak da düşünebiliriz; bu nedensellik bağı içinde, mimesis neden, katharsis de etki olarak düşünülebilir.

Aristoteles'in yalnız tragedya ve müzik için bir erek olarak gösterdiği katharsis'i, bütün sanatlar için varılması gerekli bir erek olarak anlayabiliriz. Çünkü, resim de, lirik şiir de aynı etkiyi pekâlâ meydana getirebilir. Burada asıl önemli olan, Aristoteles'in sanatların ereğini bir moral erek olarak belirlemesidir. Sanat, estetik bir hoşlanma için değil, ama moral bir değer için belirlenir; bu moral değer, katharsis sürecinde objektivleşir. Sanatın görevi insanda estetik haz uyandırmak değil, ethik bir haz doğurmaktır. Bu ethik haz, ruhumuzun arınması, boşalmasıyla meydana gelir.

Görülüyor ki, Aristoteles, henüz sanat etkinliğini ahlaki etkinlikten ayırtedebilecek bir yetkinlikte değildir. Ne var ki, burada sanatın ethik karşısında bir bağımsızlığı olmadığı gibi, onun ethik karşısındaki durumu, bir bakıma bir (uşak) "*ancilla*" durumudur. Yani, ahlak, estetik'e tamamen hâkimdir. Sanat dünyası, ethos çerçevesi içinde düşünülebilir. Sanatçının görevi de, bu ethos'a, katharsis etkisi meydana getirmekle hizmet etmektir. Henüz Aristoteles' de, sanatın ethik karşısında bir bağımsızlığı olmadığını, katharsis'i bir ethik erek olarak sanatın önüne koyması olayı açık bir şekilde gösterir.

E — Tragedya Teorisi

Katharsis'i özellikle tragedyanın önüne büyük bir ethik erek olarak koyunca, buradan Aristoteles'in tragedyayı en üstün bir sanat olarak değerlendirdiği sonucu kendiliğinden ortaya çıkar. Gerçekten de, sanatlar arasında, hiç olmazsa edebiyat sanatları arasında en üstün yeri tragedya sanatı alır. Bu bakımından, Aristoteles Poetika'sında seçkin bir yer tutan bu sanatı kısaca ele almak istiyoruz.

O halde tragedya nedir? Yukarda Aristoteles'den verdiğimiz bir parçayı burada aynen tekrarlayarak bu sorunun cevabını vermek istiyoruz. "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygu-

larıyla ruhu tutkulardan temizlemektir"[180]. Tragedya, arındırıcı (kathartik) bir sanat olarak düşünülüyor. Böyle bir belirlemede, tragedyanın iki yönden ele alındığı görülüyor. Birinci yön, tragedyanın bir psikolojik anlamının olduğudur. Çünkü, tragedyanın ilk ereği ruhumuzda *korku* ve *acıma* duyguları uyandırmaktır. Korku ve acıma, tamamen psikolojik hallerdir. Bu duygular, şüphesiz tragedyanın ve tragik şeyin özünü ve kendini değil, onun etkisini gösterir. Tragedya nedir? sorusuna Aristoteles, şu halde onun etkilerini göstermekle cevap veriyor ve bununla da, tragik olanın "*neliğin*"den uzaklaşmış oluyor. Bu noktada Moritz *Geiger*, Aristoteles'in bu tanımını yererken tamamen haklıdır. "Örneğin tragik olanın neden ibaret olduğu bilinmek istensin. Eğer Aristoteles ile birlikte (Aristoteles'den yalnız psikolojik belirlemeler alınıp da objektiv belirlemeler gözden kaçırılırsa) tragik olan korku ve acıma ve dolayısıyle de tutkulardan bir temizlenme yaratır demekle tragik olanın özü nedir? sorusuna cevap verilmiş olunur mu? Böylece şimşek nedir? sorusuna, şimşek birinin yanına düşerse korku ve dehşet yaratır, diye cevap vermeye benzemez mi?"[181]. Şüphesiz bu bakımdan M. Geiger haklıdır. Çünkü Aristoteles, tragik olanı, yani bir tragedyayı bir tragedya yapan şeyi ilk planda ele alacağı yerde, onu, yaptığı psikolojik etkiyle tanımlamaya çalışıyor. Ancak sonra Aristoteles, onun objektiv niteliklerini de ele alır.

Ama unutmamak gerekir ki, korku ve acıma duyguları meydana getirme, tragedyanın son ereği değil, bir vasıta ereğidir. Çünkü, tragedyanın asıl ereği bu psikolojik etki değil, tersine, onlar aracıyla arınmaya, katharsis'e varabilmektir. Katharsis nedir? Bir "Katharsis ton pathematon" olarak, o, yukarda göstermeye çalışmış olduğumuz gibi, tamamen ethik bir kavramdır, ethos ile ilgilidir. Buradan tragedyanın özünün ethik olduğu ortaya çıkar. O halde tragedya, kathartik bir sanat olarak ahlaki bir sanattır. Ama bu belirleme de, yine ereği bakımından yapılan bir belirlemedir, yine aynı şekilde psikolojik belirleme gibi estetik dışı bir belirlemedir. Bu psikolojik ve ethik belirlemeyi yalnız tragedyanın etkisi yönünden değil, aynı zamanda, genel olarak şiir sanatının bir te-

180. Poet. VI, 2.
181. M. Geiger, Zugaenge zur Aesth. S. 141.

mel motif'i olarak da Aristoteles alır. "Şiir sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yönelge alır; çünkü ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli şairlerse, bayağı tabiattaki insanların hareketlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin hymnos'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır"[182]. Sonra, bu ağırbaşlı ve soylu eylemeleri şairlerin taklit etmelerinden *tragedya* sanatı doğar. O halde tragedyanın hem doğurucu motifi psikolojik ve ethiktir —çünkü, o, soylu ve ağırbaşlı şairlerin soylu ve ağırbaşlı karakterleri taklidinden doğar - hem de amacı ve ereği, yukarda işaret edildiği gibi, psikolojik ve ethiktir—. Tragedyanın böyle salt ethik ve psikolojik olarak belirlenmesi, gerçi tragedyanın ne olduğunu bize bildirmiyor; ama hemen buna şunu eklememiz gerekir ki, bu ethik karakter tragedyanın özüne giren bir çizgidir[183]. Aristoteles, gerçi, bu psikolojik-ethik tanımıyla tragedyanın varlığını tümüyle ortaya koyamıyorsa da, bununla onun bir temel karakter özelliğini dile getirmiş oluyor. Tragedyada moral etki son derece yükselir. Bunun için modern çağda tragedya üzerinde düşünen düşünürler, onun ortaya koyduğu estetik etkinin, estetik hazzın güzelden duyulan bir haz olmayıp, *yüce* karşısında duyulan bir etki ve haz olduğunu tespit ederler. Tragedya güzelden daha çok *yüce* ile ilgilidir. Yücenin uyandırdığı hazda ethik özellik daha ağır basar.

Aristoteles iç-bakımdan tragedyayı ethik olarak belirledikten sonra, onun objektiv niteliklerine geçer. "O halde tragedya, ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan salt bir hikâye (mythos) değildir"[184]. Tragedya, o halde eylemle ilgilidir; bu eylem, belli nitelikleri olan bir eylem olup, bu nitelikler hem içe hem de dışa aittir. Soylu ve ağırbaşlı, moral oluşu, onun bir iç özelliğidir ve

182. Aynı eser, IV, 4.

183. Modern çağda bu konuyu en iyi ele alıp işleyen Kant olmuştur. Kant'a göre, tragedyanın uyandırdığı haz, yüceden (Erhabene) doğan ethik karakterlidir.

184. Aynı eser, VI, 2.

onu hafifmeşrep eylemlerden ayırır. Dışa ait özelliklere gelince: Bu, eylemin bir başının, bir sonunun olması gibi, belli bir uzunluğunun da olmasının gerekmesidir. Ve bu dış özellikler arasında en önemlisi, tragedyanın eyleme dayanmasıdır. "Bunun için bazıları bu gibi eserlerin (drama) olarak adlandırılmasını isterler; çünkü, bu gibi eserler, eylem halinde bulunan kişileri (drontas) taklit ederler"[185]. Bu bakımdan onun konusu, salt bir hikâye (mythos) değildir. Eğer mythos olsa idi, *epos* ile olan temel ayrılığı ortadan kalkardı. Tragedyanın belirleyicisi, onun eyleme dayanması ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilmesidir.

Buradan kendiliğinden şöyle bir soru doğar: *Komedya* da eyleme dayandığına ve eylem halindeki kişiler tarafından oynandığına göre, tragedya ile olan ayrılığı nerede bulunur? Bunlar arasındaki ayrılık, yine taklit ettikleri eylemin ahlaki motif'lerinde ortaya çıkar. "Komedya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç olanı* taklit eder; ve bu da, soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü, *soylu olmayışa* dayanır. Ama bu kusur, hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki, komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur[186]. O halde tragedya komedyadan ahlaki özellikleri ve mimetik obje yönünden ayrılır. Gerçi komedya gibi tragedya da eyleme dayanır; ama tragedyanın dayandığı eylem, belli özellikte bir eylemdir. Bu özellikler, karakter ve düşüncede (dianoia) kendini gösterir. Yani trajik eylem, belli bir insan karakterini ve düşünme tarzını yansıtır. "O halde karakter ve düşünce, trajik hareketin iki motif'i olarak ortaya çıkar; kişiler eylemlerinde bu iki motiv'e uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar veya ulaşamazlar"[187]. Bütün eylemin gidişini bu iki temel motif belirler. Şimdi bu motif'lerin belirledikleri trajik eylem somut olarak nasıl bir eylemdir? Her korku ve dehşet yaratan eylem trajik midir? Bu çok önemli soruyu Aristoteles, enine boyuna araştırır. Bu araştırmayı karşılaştırmalı olarak yürütür. "İmdi

185. Aynı eser, III, 3.
186. Aynı eser, V, 1.
187. Aynı eser, VI, 4.

şairin ortaya koyduğu taklit eserleriyle uyandırdığı korku ve acımadan doğan haz duygusunu hazırlaması lazım geldiğine göre, bu haz duygusunu uyandıracak etkiyi hikâyenin kendi içinde saklaması gerektiği açıktır. Hangi çeşit olaylar korku uyandıran ve hangi çeşit olaylar acıma uyandıran olaylar olarak anlaşılmalıdır? Şimdi bunu araştırmak istiyoruz. Zorunlu olarak bu gibi eylemler ya birbiriyle akraba olan ya da birbirine düşman olan veyahut da birbirine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelir. Bir düşman, düşmanına saldırırsa, ister bunu gerçekten yapsın, isterse sadece buna niyet etmiş olsun, böyle bir eylem, uyandırdığı acı duygusunun dışında, ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Aynı şeyi, birbirlerine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelen eylemler için de söyleyebiliriz. Fakat böyle acı veren bir eylem, birbiriyle akraba olan kişiler arasında meydana gelirse, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, ana oğlu veya oğul anayı öldürür veya bu niyeti besler veya bu çeşitten bir şey yaparsa, işte bu eylemler, tragedyanın araması lazım gelen eylemlerdir"[188]. O halde tragedya kahramanları birbirlerine yakın akrabalık bağıyla bağlıdırlar. Trajik etkinin kaynağı, bu yakın akrabalık bağı olmuş oluyor. Bu akrabalık bağlılığı, aynı zamanda bir moral değerleme ile de beslenmelidir. "Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir; bu, tragedya denen sanatın özelliğini teşkil eder. Buna göre de tragedya şairinin yapacağı şey şudur: Ne erdemli kişileri mutluluktan felâkete düşmüş olarak göstermeli, çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnız hiddet uyandırır; ne de kötü kişileri felâketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli, çünkü, böyle bir şey, asla trajik olmayan bir şey olurdu, çünkü tragedyanın hiçbir isteğini yerine getirmez, ne ahlaki tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka çok kötü olan bir kimsenin de mutluluktan felâkete düşmüş olarak gösterilmemesi lazım gelir, çünkü böyle bir olay, her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Çünkü acıma layık olmadığı halde ıstıraba uğramış bir kimse karşısında duyulur; korku da, ıstırabı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan

188. Aynı eser, XIV, 2, 3.

doğar. O halde tamamen kötü olan birinin mutluluktan felâkete düşüşü ne korku ne de acıma uyandırır. Geriye yalnız bir kimse kalıyor; bu, yukardaki her iki tipin ortasında bulunur; ne ahlaki yeti ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlaki düşkünlük yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir suçla suçlanmış olan bir kimsedir. *Oidipus* ve *Theyestes* ve o nesillerin tanınmış öteki kahramanları gibi büyük bir şerefe sahiptir, mutlu bir hayat yaşar"[189]. Görüldüğü gibi, Aristoteles, bir yandan trajik eylemin kahramanlarını trajik etki yönünden birbirleriyle karşılaştırıyor, öte yandan da yine psikolojik olarak bu etkinin motiflerini araştırıyor. Ve bu motif'leri ethik alanında buluyor, sonunda tragedya, tamamen bir ethik sanat olarak belirleniyor. Onu ilk planda ilgilendiren bu *moral* yandır. Bu moral belirleme, "herhangi bir suçla suçlanmış olma" sözünde tam objektivation'unu elde ediyor. Ama neden trajik kahraman böyle bir suçla suçlanıyor? Onun *kader* ile olan ilgisi nedir? Tragedyanın moral anlamının dışında bir metafizik anlamı yok mudur? Aristoteles bunlar üzerinde durmuyor, sadece onun ethik değerini belirlemekle yetiniyor.

Tragedyanın varlığı gerekli bir elemanı da, *olağanüstü*dür. "Burada ele aldığımız konu, bir eylemin taklide dayanan tasviridir; bu eylem, yalnız tamamlanmış bir eylem olmayıp, aynı zamanda korku ve acıma duyguları uyandıran olayları da içine alır. Bunlarsa, her şeyden önce, olayların *beklenmedik* bir anda birbirini kovalamasıyla ortaya çıkar; böylece de *olağanüstü* meydana gelir ki, bu, tragedyanın en etkili elemanıdır"[190]. Olağanüstünün böyle etkili bir eleman olacağı tabii bir şeydir, çünkü "belirlenmiş" olaylar ve hareketler hiçbir zaman sarsıcı bir etki yapamazlar, bekleyişimize uyarlar. Yalnız bu olağanüstü elemanını da hem ahlaki hem de sanatsal bir eleman olarak düşünmek gerekir.

Şimdi, bu motif'lerin yönettiği ve belirlediği bir dramatik eyleme dayanan tragedya sanatında bir analiz yapılacak olursa, onun altı elemanının olduğu görülür. "Buna göre de, bir tragedyanın altı elemanı olduğu ortaya çıkar; ve bu elemanlar, tragedyayı belli bir şiir türü olarak karakterize eder. Bunlar: Hikâye (mythos), karak-

189. Aynı eser, XIII, 2, 3.
190. Aynı eser, IX, 9.

terler, dil, düşünceler, dekoration ve müziktir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik) taklit araçlarını, birisi (dekoration) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (hikâye, karakter ve düşünceler) taklit objelerini teşkil eder. Tragedyanın sahip olduğu bütün elemanlar bunlardır. Bu elemanları yalnız bazı tragedya şairleri değil, tersine bütün tragedya şairleri kullanır. Çünkü, her tragedya dekoration'a, karakterlere, bir hikâyeye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır"[191]. Her ne kadar bu altı eleman bütün tragedyalarda ortaksa da, bunlar arasında önem bakımından bir öncelik ve sonralık ayrılabilir. "Bu elemanlar arasında en önemlisi, *olayların birbirleriyle bağlanmasıdır*, çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine, onların eylemlerinin, mutluluk ve felâket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felâket, eyleme dayanır. Ve hayatımızın ereği ise, *eylem*'dir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu ya da şu özellikteyiz, eylem bakımındansa ya mutluyuzdur ya da mutlu değilizdir"[192]. Böylece Aristoteles, tragedyayı eyleme ve hikâyeye sıkı sıkıya bağlıyor. Bunun nedeni, hikâye ile ethik etkiye ulaşabilmede bulunur. Aristoteles, tragedyalarında hikâyeye değil de, karakterlere dayanan şairleri bundan ötürü eleştirir. "... karaktere dayanmayan bir tragedya olabildiği halde, bir hikâyesi olmayan (eyleme dayanmayan) bir tragedya olamaz. Çoğu yeni şairlerin tragedyaları (tek tek) karakter özelliklerinin belirtilmediği tragedyalardır ve genel olarak böyle birçok şair vardır. Ressamlar arasında da *Zeuxis*'in *Polygnotos* karşısındaki tutumu böyledir. Polygnotos, iyi bir karakter ressamıdır, buna karşılık Zeuxis'in eserleri bundan yoksundur"[193]. Yine bir başka yerde hikâyenin tragedya için kaçınılmazlığını şöyle anlatıyor: "Şair, gücünü ölçüden (vezin) daha çok hikâyede göstermelidir. Çünkü şair, taklit etmesinden ötürü bir şairdir"[194]. Taklit ise, ancak bir olaylar ve eylemler bütünü içinde, yani hikâyede dile gelir.

Hikâyeyi öteki elemanlar takip eder. Bunlar arasında en başta gelen *karakter*'dir. Karakter nedir? "Karakter, deyince, eylemde

191. Aynı eser, VI, 6.
192. Aynı eser, VI, 7.
193. Aynı eser, VI, 8.
194. Aynı eser, IX, 7.

bulunan kişilere, kendisi bakımından bir özellik yorduğumuz şeyi anlıyorum"[195]. Tragedyalarda karakterler en çok kullanılan bir elemandır. Aristoteles'in, karakterlere hikâyeden daha aşağı bir değer vermesi bir bakıma anlaşılamıyor. Belli karakter özelliklerine sahip olmayan kişilerin yaptığı ve yarattığı eylemler, hareketler boş ve anlamsız kalmaz mı? Tragedyaya ruhunu veren karakterler değil midir? Aristoteles bu anlayışta değildir. "Tragedya şairleri eylemde bulunan kimseleri ortaya koyarken karakterleri taklit ereği gütmez, tersine, onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar"[196]. Buradan haklı olarak Aristoteles'e karşı şöyle bir soru doğar: Belli karakterdeki kişiler, o belli karakterde oldukları için mi o belli eylemleri yaparlar, yoksa o belli eylemleri yaptıkları için mi o belli karakter özelliğine sahiptir? Birincisi hem gerçeğe hem de mantığa daha uygun görünüyor.

Karakterlerden sonra *düşünceler* (dianoia) geliyor. "Düşünce deyince de, kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı veya genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum"[197], diyor. Düşünceler, buna göre eylemlerin mantıklı bir süreç içinde akmasını sağlıyor. Bu anlamda düşünceler mantıklı olma ile eşanlamlı oluyor. *Dil* de, bu düşüncelerin ifade bulduğu araçtır. "Dil deyince, daha önce işaret edildiği gibi, kelimeler aracıyla bir şeyi ifade etmeyi anlıyorum; ister bu ifade nazım, isterse düzyazı olsun"[198]. Ne var ki, tragedyanın kullandığı dil güzelleştirilmiş bir dildir. "Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoniyi, yani şarkıyı ve ölçüyü (vezin) içine alan bir dili anlıyorum"[199], diyor. Böyle bir dil, şüphesiz nazım şeklinde ifadesini bulur.

Son olarak geriye *müzik* ve *dekoration* kalıyor. Ama Aristoteles, bu iki elemana gerektiği önemi vermiyor ve şöyle söylüyor: "Tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında geri kalan elemanlardan en önemlisi müziktir; oysa, dekoration, en çok etki yapanıdır; ama dekoration teorik araştırmaya en az elverişli bir ele-

195. Aynı eser, VI, 5.
196. Aynı eser, VI, 7.
197. Aynı eser, VI, 5.
198. Aynı eser, VI, 15.
199. Aynı eser, VI, 3.

man olup, onun şiir sanatıyla bir iç bağlılığı yoktur. Sahnede temsil edilmeden ve oyuncular tarafından oynanmadan da tragedyanın yarattığı etkiye ulaşılabilir. Bundan başka eserin sahneye konması, şiir sanatını değil daha çok rejisörlük sanatını ilgilendirir"[200]. Şüphesiz, bu sözlerinde Aristoteles tamamen aldanıyor. Onu yanıltan motif, çağının şiirle tiyatro arasında bulduğu sıkı bağlılıktır. Bu bakımdan Aristoteles'i kınamamak gerekir, çünkü çağımıza gelene kadar tiyatro ile şiir böyle sıkı bir bağlılık içinde görülmüş ve anlaşılmıştır. Ancak çağımızdadır ki, tiyatro bağımsız bir sanat olarak sanatlar arasındaki yerini alabilmiştir.

4. *Plotinos*

Plotinos, Platon ve Aristoteles'den aldığı bazı temel kavramlarla yeni ve mistik bir felsefe kuran bu ünlü hellenist filozof, estetik'te de aynı şeyi yapar. Güzellik felsefesinde bu estetik'in ne gibi özellikler taşıdığını gördükten sonra, şimdi de *sanat felsefesi*nde aynı özellikleri aramaya çalışacağız. Ama hemen şu kadarını söylemeliyiz ki, Plotinos, sanat üzerine pek fazla bir şey söylememiştir ve söyledikleri de "Enneades"de gelişigüzel söylenmiş dağınık birtakım düşünceler halinde bulunmaktadır. Onun için, burada, önemli bulduğumuz bazı düşünceleri ele alıp onları yorumlamakla yetineceğiz.

Plotinos'un sanat görüşü, genel olarak Platon karakteri taşır. Ama, buna rağmen, bazı temel noktalarda Platon'dan ayrılmaktadır. Daha doğru bir deyişle, Platon ilkelerinden hareket eden Plotinos, Platon'un düştüğü tutarsızlığa düşmeden, Platon'un varması gerektiği halde varamadığı ereğe tutarlı olarak erişir. Bunun için, çoğu, Plotinos'un sanat ve mimesis görüşü Platon'a mal edilir, sanki Platon böyle bir görüş ve anlayıştaymış gibi. Bunun nedeni, Platon ilkelerinin böyle bir tutarsızlığının ve Plotinos'un uyduğu tutarlılığın yaptığı mantıki zorlamada bulunur.

Şimdi, Plotinos'un sanat felsefesine giriş bakımından karakte-

200. Aynı eser, VI. 16.

ristik olan şu sözlerinden hareket ediyoruz: "Sanatla ilgili meydana getirmeler, tuncu, odunu veya taşı içerirler; ama, sanat, bunlarla bitmiş olmaz; sanat, ancak, sahip olduğu formu maddeye sokmakla, burada bir heykel, bir yatak ve bir evi meydana getirebilir"[201]. Görüldüğü gibi burada sanatın ve sanat eserinin önemli bir çözümleme denemesiyle karşılaşıyoruz. Bir yanda, sanatın dayandığı *duyulur obje*, tunç, odun ve taş, öte yanda da duyulur objeyi bir biçime sokan, ona bir biçim veren *form* vardır. Sanat eseri, ne yalnız duyulur objedir, maddedir, ne de yalnızca form'dur, tersine *form almış maddedir*. Bu varsayıma dayanarak, sanat, bir form, bir biçim verme etkinliği olarak tanımlanabilir. Ama, böyle bir tanımla, Plotinos'un sanat görüşünden uzaklaşmış olunmaz mı? Çünkü, Plotinos'a göre de, sanat bir *mimesis*'dir. Burada hemen şunu söylemeliyiz ki, her ne kadar Plotinos'a göre sanat bir mimesis ise de, onun anladığı mimesis'in oldukça kendine özgü bir anlamı vardır. Plotinos'un mimesis'i, örneğin, Platon'un Politeia'da (Devlet) anladığı ve geliştirdiği anlamda bir mimesis değildir; belki de onun mimesis kavramı, Symposion'da (Şölen) ifade edilen *poiesis* kavramına yakındır. Çünkü, bir maddeye, taşa, tunca biçim vermek, onu sanatça yaratmak anlamına gelir. Ama, ne var ki, Plotinos, bunu dile getirirken yine aynı mimesis deyimini kullanır. Acaba Plotinos'un anladığı mimesis nedir? Plotinos'tan alacağımız bir cümle bunu açık olarak ortaya koyar. "Bununla birlikte sanatlar, kendileri de birer taklit olan tabii objeleri taklit ederek (mimeisthai) yarattıklarından ötürü küçümsenemezler. Öyleyse, şunu kabul etmeliyiz ki, sanatlar görülen şeyin salt bir kopyasını vermezler, ama, tabiatın kendisinin de içinden türediği (emanation) nous (akıl) idealarına geri giderler"[202]. Bu sözlerinde Plotinos'un mimesis deyimine yüklediği anlam açık olarak beliriyor. Plotinos'un bu belirlemesinde, bir yandan Platon ile, özellikle Devlet'teki mimesis görüşüyle bir çatışma kendisini gösteriyor; öte yandan da, mimesis'in yeni bir yorumu kendini gösteriyor. Şimdi bu iki nokta üzerinde biraz duralım. Hatırlayacağımız gibi, Plotinos'a göre de evren, tabii nesneler (kosmos aisthetos), özgün varlıkların, idea'ların

201. Enne, V. 39.
202. Enne, XVIII. 1.

kopyasıdır, türümüdür (emanatio). Şu halde, Platon'da olduğu gibi, kopyayı taklit eden sanat, taklidin taklidi, kopyanın kopyasıdır. Platon, buna dayanarak sanatın doxa olduğu sonucuna varıyor, böylece onu olumlu bir etkinlik olarak reddediyordu. Plotinos da aynı varsayıma dayanıyor, o da sanatın kendileri birer taklit olan nesneleri taklit ettiğini söylediği halde, buradan sanat hakkında herhangi olumsuz bir çıkarımda bulunmuyor. Mimesis prensibinde Platon ile uyuştuğu halde, vargıda Platon'dan ayrılarak sanatı zararlı ve olumsuz bir etkinlik olarak görmüyor. Hatta Platon'a karşı sanatları küçümsediği için yergide de bulunuyor.

O halde, sanatlar mimetik bir etkinlik olarak tabii nesneleri taklit ederler ve bundan ötürü de onlar aşağı ve hor görülmezler. Ama, bu açıklama problemi çözmekten henüz uzak bulunuyor. Burada bir açıklamaya, bir belirlemeye daha ihtiyaç var. Acaba sanat, tabii nesnelerin, şeylerin gelişigüzel bir kopyası mıdır? Bu soru, bizi yukarda tespit ettiğimiz ikinci noktaya götürür. Bu sorunun karşılığını yine yukardaki söz apaçık bir şekilde ortaya koyuyor. Şöyle ki, burada söz konusu olan *mimeisthai*, artık salt bir taklitçilik anlamından çok uzak bulunuyor; sanatın asıl objesi, tabii şeyler değil, onların aracılığıyla *nous*'un (akıl) *idea*'larıdır. Mimetik obje, şu halde tabii şeyler değildir, ama, tabii şeylere bakarak sanatçı nous'un idea'larını taklit eder, hatta doğrudan doğruya idea'lara yönelir. Plotinos'un bu sözlerinden tam bir *idealizm* doğar. Çünkü, sanatçı idea'ları taklit eder demek apaçık bir idealizm'i ifade eder. "O halde sanat objeleri ve sanatlar *yukarı dünyada* (nous) mıdırlar? Resim ve heykelcilik, dans sanatı ve pantomim gibi herhangi bir şekilde aşağı dünyaya dayanan, duyulur bir objeyi örnek diye alan ve gördükleri biçimleri, hareketleri ve simetrileri taklit eden, onların şeklini değiştiren taklit edici sanatlar, eğer bu yaptıkları insan idea'sıyla olmuyorsa, yukarı dünyaya geri götürülemezler"[203]. Ama bu insan idea'sıyla oluyorsa, o taklit ediliyorsa, o zaman yukarı dünyaya geri götürülebilirler, çünkü, insan kavramı, bir nous idea'sıdır. Plotinos yine şöyle devam ediyor: "Eğer sanat tek tek canlıların simetrisinden hareket ederek canlıların genel olarak bir durumunu konu diye alsaydı, o zaman bu sanat, orada, yukarıda,

203. Enne. V. 11 $_{41, 42}$.

bütün nesnelerin simetrisini nous'da gören ve seyreden gücün bir parçası olurdu"[204]. Aynı şey müzik için de doğrudur. Onun taklit objeleri de yine nous ile ilgilidir. "Bundan başka, düşüncelerini harmoni ve ritme yönelten bütün müzik, *yukarı* dünyada nous'un ritmini düşünen şeye benzer"[205]. Ama, dikkat edilirse, Plotinos'un bu düşüncelerinde sanatın anthropomorphist bir karaktere sahip olması gerektiği belirtilmek isteniyor. Taklit objelerini insandan alan sanat, insan idea'sı aracıyla kolayca nous dünyası ile temas haline gelebilir.

O halde sanatın temel konusu tabii objeler değil, ama, onların idea'larıdır. Bu, salt bir idealizm'dir. Böyle salt bir idealizme varmasıyla Plotinos, bütün öteki filozoflardan ayrılır. Çünkü, burada idealizm, apaçık bir şekilde temellendirilmektedir. Bu idealizm içinde *sanatın tabiata olan üstünlüğü* de açık olarak belirir. "Örneğin yan yana bulunan iki taş bloku düşünelim. Birine form verilmemiş, sanatın eli dokunmamış, öteki bir sanatçı eliyle bir tanrı veya bir insan, bir tanrıça veya musa heykeli —portresi değil—, formuna sokulmuş; ama heykeltraşın sanatının bütün sıcaklığını içeren bir yaratış haline getirilmiş olsun. Sanatçının eliyle form güzelliği haline getirilmiş olan taşın taş olarak güzel olmadığı —öyle olsaydı işlenmemiş blok da aynı derecede güzel olurdu—, ama sanatın ortaya koyduğu idea veya form aracıyla güzelleştiği kabul edilmelidir"[206]. Tabiatı güzelleştiren idea'dır, nous'dur. Sanatçı, tabiata eğildiği zaman, tabiatta herhangi bir şeyi bir obje olarak alırken, yani teknik deyimi ile söylersek, belli bir objeyi bir *mimetik obje* olarak kavrarken, 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 *idea*'dır. Sanatçı, sahip olduğu idea ve zekâdan ötürü nesnelere form verebilir. Form almış bir şeyse, form almamış bir şeye göre daha güzel ve üstündür. Çünkü her form alma, bir nesneyi

204. Aynı eser, V. 11_{42}.
205. Aynı eser, $11_{42, 43}$.
206. Aynı eser. V. 8, 1.

olduğundan yukarıya yükseltir, nous'a doğru kaldırır. Ama, "bu form, maddenin içinde değildir; taşa geçmeden önce form verende bulunmaktadır. Sanatçı onu sadece gözleri ve elleriyle değil, ama sanata kattığı şeyle ortaya koyar. Bu sebepten güzellik, sanattan çok yüksek bir yerde bulunur. Çünkü bütünüyle güzellik sanat eseri haline çevrilmez. Orijinal güzellik, başka bir şekle çevrilmez. Sanat eserinde ortaya konan, ondan daha küçük ve ondan türetilmiş bir şeydir. Hatta o da heykelde kendini bütün gerçekliği ve ereğiyle değil de, ancak maddenin direncini yumuşatabildiği kadar gösterir"[207]. Burada dikkat edilirse üç türlü güzellik alanı birbirinden ayırtediliyor. Birincisi tabii güzellik; bu, Plotinos'un güzellik felsefesinden de bilindiği gibi ruhun türümünden ötürü güzel görünür. Sonra sanat güzelliği gelir ki, bu, tabii görünüşün maddesine (hyle) hâkim olan formun gösterdiği bir güzellik olup, bu, tabii güzellikten üstündür. Sonra nous'un sahip olduğu salt güzellik ve original güzellik gelir. Sanat güzelliğinin üzerinde salt güzellik vardır; çünkü sanat güzelliği bütünüyle güzelliği kucaklayamaz. Mantık diliyle konuşulursa, salt güzellik, sanat güzelliğinden kaplamca daha geniştir. Sanat güzelliği, nous'un idea'larıyla ilgili imajı ancak sanat eseri halinde objektivleştirir.

Buradan sanatın asıl konusunun, yani mimetik objenin *idea*'lar olduğu apaçık ortaya çıkıyor. Hatta sanat, tabii şeylerden başını doğrudan doğruya idea'lara da çevirebilir. "Şu halde sanat, kendi içerik ve özünün imajı içinde yaratarak ve güzel objenin akıl (nous) ilkesi veya idea'sı ile çalışarak bir şey ortaya koymaktır"[208]. Sanat, idea'ya daha yakındır. Çünkü, sanat etkinliği bir sanatçı etkinliğidir. Sanatçı, sahip olduğu zekâ nedeniyle nous'a şüphesiz daha yakındır. Bu zekâ, aynı zamanda sanata da kılavuzluk eder. "Sanatçının zekâsının sanat eserinin yol göstericisi olduğundan şüphe edilemez"[209]. Sanat, yaratıcısının sahip olduğu bu zekâdan ötürü, tabiattan daha üstündür. O kadar ki, sanat tabiatı taklit etmek şöyle dursun, tabiatı çoğu zaman tamamlar, güzelleştirir; bunu da, idea'lara yönelmekle, idea'ları taklit etmekle yapar. Bu-

207. Aynı eser, V. 8, 1.
208. Aynı eser, V. 8, 5.
209. Aynı eser, V. 8, 5.

nu Plotinos, şu sözleriyle çok açık olarak ortaya koyuyor: "Sanatlar, güzelliği içerirler ve tabiatın eksik olduğu yerde ilaveler yaparlar. Bundan ötürü *Pheidias*, Zeus'u duyulur nesneler arasında herhangi bir model üzerinde değil, ama, şayet görünüşte kendini ortaya koysaydı Zeus'un hangi formu seçeceğini düşünerek yapmıştır"[210]. Zeus'un örneği, modeli tabiatta yoktur; ama o bir idea'dır. Pheidias'ın yarattığı Zeus, böyle bir idea'nın ışıması olarak doğmuştur. Böyle bir şey, yani sanat eseri, hem tabiatın eksikliğini tamamlar hem de güzellik bakımından tabiatı aşar. Çünkü, bütün bu söylenenlere göre, "sanat güzelliği, tabiatıyla dış güzellikten daha tam olmalıdır"[211] Ve Plotinos'a göre, bu gerçekten de böyledir. Çünkü sanat güzelliği, tabiattan değil, *nous*'tan doğmaktadır. Bu anlayış, sonra bütün idealist sanat görüşlerinin beslendiği bir ana kaynak, onların hepsinin hareket ettikleri bir temel varsayım olacaktır"[212].

Görülüyor ki, Plotinos, genel olarak Grek felsefesinin gelenekleştirdiği *mimesis* kavramından kalkıyor ve tamamen tutarlı olarak salt bir idealizme, yahut idealist bir sanat felsefesine varıyor. Bu idealizm, aslında gerek Platon'da, gerekse Aristoteles'de de hiç olmazsa arka planda vardı. Plotinos'un yaptığı şey, onu bir mistisizm coşkunluğu içinde ön plâna, gün ışığına çıkarmak olmuştur. Diyebiliriz ki, Grek sanat felsefesi *idea* ile başlamış yine *idea* ile sona ermiştir. Çünkü, Plotinos Grek ruhunun en son bir çiçeklenmesi, en son değerli meyvasıdır. Ondan sonra felsefede uzun bir durgunluk çağı başlar; bu durgunluk yalnız Grek zekâsı için değil, bütün insan zekâsı için bir yaratma eylemsizliğini ifade eder. Ancak bu idealizm, yüzyıllar sonra bir gün Renaissance'da başka bir yurtta insan zekâsını yine büyüler ve yeniden çiçeklenir.

210. Aynı eser, V. 8, 8.
211. Aynı eser, V. 8, 1.
212. Bk. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik, Einleitung.

METİNLERDEN SEÇMELER

XENOPHON

(M.Ö. 430 - 355)

"SOKRATES ANILARI"NDAN
I. III. 8.3-10

(Konu: Güzel ve güzel'in iyi ve yararlı ile ilgisi)
Konuşanlar: Sokrates, Kyreneli Aristippos

"O halde" dedi. (Aristippos), "eğer sen hiçbir şeye yaramayan iyi bir şeyi tanıyıp tanımadığımı soruyorsan, böyle bir şey tanımıyorum ve böyle bir şeyi tanımak da istemiyorum". 3

Ancak, Aristippos ona tekrar güzel bir şey tanıyıp tanımadığını sorduğunda, yanıt verir: "Pek çok şey". Öbürü sormayı sürdürür: "Tümü birbirine benzer mi? Sokrates: "Kimisi olabildiğince benzemezler". Aristippos: "Ama, güzele benzemeyen bir şey nasıl güzel olabilir? Sokrates: "Allah için, koşu için güzel olan insana güreş için yetenekli olan hiç benzemez. Savunmak için güzel olan bir kalkan; güçlü ve hızlı bir atım için güzel olan bir mızrağa hiçbir şekilde benzemez". 4

Ancak, Aristippos şöyle der: "Sen bana ,benim sana iyi bir şeyi bilip bilmediğini sormamdan daha başka bir yanıt vermiyorsun." Sokrates: "Sen, iyi'nin güzel'den başka bir şey olduğunu mu demek istiyorsun? Bilmiyormusun ki, aynı maksada hizmet eden her şey 'güzel' ve 'iyi'dir. Çünkü, ilkin, erdem, biri için iyi, öbürü için 'güzel' dir olmaz. İkinci olarak, insanlar aynı tarzda iyi ve aynı maksat yönünden güzel diye adlandırılırlar. Ama, aynı maksat için insan bedenleri de güzel ve iyi görünürler. İnsanların kullandıkları her şey de, kullanılabilir oldukları şey yönünden güzel ve iyi olarak kabul edilirler". Aristippos hemen söze atılır: "Bir çöp sepeti o zaman güzel midir?" Sokrates: "Allah için, elbette ve bir altın kalkan çirkindir, eğer biri maksada uygun, öbürü maksada uygun değilse." Aristippos sormayı sürdürerek: "Sen, güzel ve çirkinin de aynı şey ol- 5 6

duğunu mu öne sürüyorsun?" Sokrates: "Allah için, evet, hatta iyi ve kötünün. Çünkü, açlık için iyi olan, beden ateşi için kötüdür, ateş için iyi olan da açlık için kötüdür. Çoğu, koşu için güzel olanın da güreş için kötü ve güreş için güzel olanın koşu için çirkin olması gibi. Çünkü, bir şeye uygun bir şey, iyi ve güzeldir, uygun olmayan bir şey ise, kötü ve çirkindir." O demek ister ki, aynı ev de güzel ve yararlıdır ve bana öyle geliyor ki, bununla o evlerin nasıl yapılacağını öğretmek istiyor. Ancak, o şöyle düşünür: "Ev almak isteyen biri; ev nasıl olmalı? Ev o şekilde kurulmuş olmalı ki, bu ev içinde bir yaşam hoş ve yararlı olsun." Bu kabul edildikten sonra, o devam eder: "Eğer ev yazın serin, kışın ılık ise, bu hoş değil midir?" — Bu da kabul edildikten sonra, şöyle devam eder: "Güneye bakan evlerde güneş kışın sofanın altında kalır, yazın ise üzerimizden, damların üzerinden geçer de biz gölgede kalmaz mıyız? Eğer bunun böyle olması hoş ise, o zaman kış güneşini de dışarda bırakmamak için, güney odalarını daha yüksek inşa etmek ve kış rüzgârlarına maruz kalmamak için de kuzey yanını da daha alçak inşa etmek gerekmez mi? Kısaca söylenirse: Haklı olarak en güzel ve en hoş ev, içinde insanın her mevsim rahatlık ve güvenlik duyabileceği yapılar olacaktır. Boya ve süslemeler, zevki arttıracağı yerde, onu engellerler."

"SOKRATES ANILARI"NDAN

III. 10.9-15

Konu: Orantı ve yarar.

Bir keresinde Sokrates zırh ustası Pistias'a gelir; ona güzel işlenmiş zırhları göstererek şöyle der: "Hera aşkına, sevgili Pistias, zırhın, insanın korunmaya muhtaç organlarını kaplaması, buna karşılık ellerin kullanımını engellememesi güzel bir buluş." Ama devam eder, "sevgili Pistias, lütfen bana söyler misin, senin zırhların başkalarının yaptıklarından daha güçlü ve görkemli olmadığı halde, sen neden onları daha pahalı satıyorsun?" Pistias: "Çünkü benim zırhlarım daha iyi otururlar." Sokrates: "Sen ölçüye ve

ağırlığa göre mi daha iyi orantıları uyguluyor, bunun için de daha yüksek fiyat istiyorsun? Yani şunu demek istiyorum: Sen, bedene daha iyi otursunlar diye hepsini aynı ve benzer yapmıyor musun? "Ama, Allah için" diye haykırır Pistias, "böyle yapıyorum, aksi halde zırhın hiçbir değeri olmazdı". — Ama, Sokrates sormaya devam eder: "Kimi insanların bedenleri orantılı, kimi insanlarınki orantısız mıdır?" Pistias: "Tamamen öyle" der. Sokrates: «O zaman sen, ölçüye göre, orantılı olmayan bir bedene orantılı bir zırhı nasıl uyduruyorsun?" Pistias: "Ölçüye göre". "Çünkü, ölçülü zırh orantılıdır". — "Sen" der Sokrates, "kendi başına orantılı olanı kastetmiyorsun, tersine, zırhı taşıyan ile ilgi içinde orantılı olanı; eğer sen, bir zırh, onun uyduğu insan için orantılıdır diyorsan, doğru anladımsa, bir palto ve bu çeşitten şeylerde de böyle davranılır. Belki de, bir zırh iyi oturuyorsa bunda, hiç de önemsiz olmayan bir yarar vardır". Pistias: "Söyle bana sevgili Sokrates, nasıl bir yarar?" Sokrates: "İyi oturan zırhlar ağırlığıyla kötü oturan zırhlara oranla daha az basınç yaparlar, her ne kadar onların ağırlıkları aynı ise de. Çünkü, kötü oturan zırhlar ya tümüyle omuzlara asılırlar ya da onlar başka beden kısmına fazlasıyla basınç yaparlar ve bundan onlar kötüdürler ve onları taşımak rahatsızlık verir. Ağırlığın köprücük kemiklerine ,enseye ve omuzlara, göğse ,sırta ve karına dağılmış olduğu iyi oturan zırhlar, sanki onlar bir ağırlıkmış gibi değil de, bedenin bir uzantısı imiş gibi gelirler.

Pistias, "sen işimin bana göre neden bu derece değerli olduğunu ifade ettin" diye haykırır. "Kimi insanlar renkli ve altın suyuna bulanmış zırhları tercih ederler." "Evet" der Sokrates. "eğer onlar bundan ötürü oturmayan zırhları satın alıyorlarsa, bana öyle geliyor ki, onları renkli ve altın yaldızlı bir belâ bekler". Sokrates, sormaya devamla, "beden aynı durumda durmadığına, eğilip büküldüğüne göre, giyilen zırh o zaman nasıl rahat oturacaktır?" Pistias: "Elbette, rahat oturmayacaktır. — "O halde sen," der Sokrates, "giyilen değil de, kullanmada rahatsız etmeden oturan zırh iyidir." Pistias: "Doğrusunu söyledin, sevgili Sokrates, tamamen haklısın".

"SOKRATES ANILARI"NDAN
III. 10,1-8

Konu: Taklit (mimesis) öğretisi

Bir keresinde Sokrates ,ressam Parrhasios'a gider ve onunla söyleşide bulunur. "Sevgili Parrhasios, resim sanatı, görülen şeyin bir taklidi midir? Çünkü, resim sanatı, nesnelerin derinlik ve yüksekliğini, karanlık ve aydınlığını, çukur ve düzlüklerini, gençliğini ve yaşlılığını renkler (boyalar) aracılığıyla taklit etmez mi?" Parrhasios: "Doğru söylüyorsun" diye yanıt verir. Ve devam eder: "Eğer ressamlar güzel bedenleri taklit etmek istiyorsa, o zaman siz birçok bedenlere bakıyor ve her birinden en güzel yanı alıyor ve onları bir araya getiriyorsunuz. Çünkü, bir tek insanda her şeyi kusursuz olarak bulmak olanak dışıdır. Böylece de, insan bedenlerini yetkin olarak gösterebiliyorsunuz." Parrhasios: "Evet, biz böyle yapa-
3 rız." Sokrates devam eder: "Neden siz ruhsal nitelikleri, inandırıcı, hoş, tatlı, arzu edilen ve çekici olan dediğimiz nitelikleri taklit etmiyorsunuz? Yoksa, bunlar genelde taklit edilemezler mi?" — Parrhasios: "Sevgili Sokrates, bu söz ettiğin şeylerin ne biçimi, ne rengi ne de başka bir şeyi görülebilir olmadığına göre, onlar nasıl taklit edilebilir?" — Sokrates yine de sorar: "Bir insanın birine dostça ya da düşmanca bakarken, onda bu nitelikler kendini göstermez mi?" — Parrhasios: "Bana da öyle geliyor." Sokrates: "Bu, gözlerde taklit edilemez mi?" — "Kuşkusuz," diye yanıt verir Parrhasios. Sokrates: "Dostlarımız mutlu ya da mutsuz oldukları zaman aynı yüze mi sahiptirler?" Parrhasios: "Tanrı için, hiçbir şekilde. Mutlulukta insanın yüzü aydınlanır, mutsuzlukta kararır. Sokrates: "Bunlar taklit edilemez mi?" Parrhasios: "Ama, elbette." Sokrates: "O halde gerçekten de, ister oturan ister yürüyen insan olsun, onun yüzünde ve tavrında yücelik ve soyluluk, aşağılık ve kabalık, ahlaki irade ve anlayış, gurur ve sırnaşıklık dile gelir." — Doğruyu söylüyorsun" der Parrhasios. Sokrates: "O halde bunlar taklit edilemez mi?" — "Elbette, edilir" der Parrhasios. — Sokrates devam eder: "Güzel, iyi ve sevimli niteliklerinin aydınlattığı insanlar mı daha hoş görünürler, yoksa çirkin, kaba, aşağı özellikleri taşıyan insanlar mı?" Parrhasios: "Tanrı için, bu büyük bir farklılık, sevgili Sokrates."

PLATON

(M.Ö. 428/7 - 348/7)

PHAİDROS'tan

Konuşanlar: Sokrates ve Phaidros

...Adrasteia yasasına göre, bir Tanrının ardı sıra gitmiş ve asıl hakikatlerden bazılarını temaşa etmiş olan bir ruh, bir dahaki devrine kadar acılardan esen kalır ve daima Tanrısının ardı sıra gidebilirse, her zaman kötülüklerden uzak kalır. Fakat ruh, Tanrıların ardı sıra gidemezse hakikatleri temaşa edemez, bu bahtsızlık eseri olarak da unutma ve kötülüğe batarsa, ağırlaşır; bir kere de ağırlaştı mı, kanatlarını kaybedip yeryüzüne düşer. Bu yasaya göre, böyle bir ruhun hiçbir hayvanın ilk neslinde yerleşmemesi buna karşı, gerçeklerin en çoğunu görmüş olan bir ruhun ilerde feylesof veya güzelin, Musaların ve aşkın dostu olabilecek bir adamın tohumunda yerleşmesi gerekir. Gene bu yasa gereğince bu bakımdan ikinci sırada bulunan ruh, kanunu sayan yahut iyi bir savaşçı ve usta bir komutan olan bir kralın tohumunda yerleşmelidir. Üçüncü sıradaki ruh ,bir devlet adamını, bir idareciyi veya bir iş adamını, dördüncü sıradaki, yorulmak bilmez bir idmancıyı veya kendini, bedenleri iyileştirmeye vermiş bir adamı yaratacaktır. Beşinci sıradaki, bir bilici veya gizemlere erdirici biri olarak ömür sürecektir. Altıncı sıradaki, bir şaire veya taklitle uğraşan başka herhangi bir kimseye; yedinci sıradaki, bir sanat ustasına veya bir çiftçiye, sekizinci sıradaki bir bilgiciye veya halkı pohpohlayan bir kimseye, dokuzuncu sıradaki, tyrannus tabiatli bir adama uygun düşecektir. d e

Bütün bunlar için, yaşamını doğrulukla sonuna erdirmiş olanların iyi bir talihe, doğruluktan uzak erdirmiş olanların kötü bir talihe ulaşması geçerlidir. Hiçbir ruh, geldiği yere on bin yıldan önce dönemez. Çünkü, bu kadar uzun zamandan önce onda hiçbir kanat oluşamaz. Bundan yalnız bir kuraldışılık vardır; bu da, içtenlikle bilgeliğe çabalamış ya da gençler için duyulan bilgece bir 249

çaba ile yaşamış bir ruhtur. Dediğim ruhlar bin yıllık devirlerin üçüncüsünde, bu devirlerin her üçünde de demin sözünü ettiğim şekilde yaşamış olmak şartiyle, yeniden kanatlanırlar ve üç bininci yıl sonunda tekrar Tanrılara dönerler. Öbür ruhlara gelince: İlk varlıklarını tamamladıklarında sorguya çekilirler. Hüküm neticesinde kimi cezasını çekmek üzere yeraltı zindanlarına gider, kimi
b de verilen hükümle hafiflediğinden göğün şu veya bu katına yükselir ve orada, yeryüzünde insan şeklinde yaşadığı sırada hakketmiş olduğu bir yaşayış içinde yaşar. Bin yıl tamamlanınca, gerek yeraltına gidenler gerekse göğe çıkanlar kur'a çekmek, aynı zamanda ikinci varlıklarını diledikleri gibi seçmek için geri gelirler. İşte bu sırada bir insan ruhu bir hayvan vücuduna, bir hayvan ruhu —vaktiyle bir insan ruhu olmuş olmak şartıyle— yeniden bir insan vücuduna geçebilir. Doğrusu, hakikat nedir asla görmemiş olan bir ruhun insan şekline bürünmesi imkânsızdır. Çünkü insan birçok
c duyusal bireysel algıları bir düşünce birliği halinde kavrayarak bunu da kavramsal - genel bir form (idea) içinde anlayabilen varlıktır. Bu anlama ruhumuzun vaktiyle bir Tanrının ardı sıra gittiği şimdiki varlığımızda gerçeklik sıfatını verdiğimiz şeylere yukarıdan baktığı, gerçekten var olana doğru başını uzattığı zaman görmüş olduklarını anımsamasından ibarettir. Sadece bilgeliği arayan ruhun kanadlı olduğu işte bunun için doğrudur. Çünkü onun düşüncesi, Tanrıyı Tanrı kılan şeyleri anımsama ile gücünün yettiği kadar takibetmekten geri durmaz. Anımsamadan faydalanmasını iyi bilen, en üstün gizemlere daima en tam şekilde eren insan: Ancak böylesi, bir gün gerçekten yetkinleşir. Fakat insanları uğraştıran şeylerden elini eteğini çektiği ve Tanrılık
d olana bağlandığı için halk ona aklından zoru olduğunu söyler; oysa o Tanrının hayranlığı ile kendinden geçmiştir, halk bunun farkında değildir.

Bu kendinden geçme ile, evet sapıtmanın dördüncü şekli hakkında söylediklerimiz işte bu noktaya gelmek içindi. *Bir insan yeryüzündeki güzelliği görerek gerçek güzelliği tekrar hatırladığı zaman ruhunun kanadları yeniden çıkmaya başlar* ve ruh, kanadlan-
e makta olduğunu görünce, havalanmak için sabırsızlanır. Fakat uçmaya gücü yetmediğinden yavru kuşlar gibi bakışlarını yükseklere çevirir. Ölümlü dünyaya ait işleri bu yüzden ihmal ettiği için onun sapıtmış olduğuna hükmedilir. Ancak, bu kendinden geçme,

onu içinde duyan ve ona ortak olabilen bir insan için en iyi şeydir ve onun doğduğu en iyi kaynaktır; bu tarz delilikten (sapıtmadan) pay almak, güzele karşı duyulan sevgiyi oluşturur ve bundan ötürü böyle bir insana 'âşık' denir. Önce de söylediğim gibi, her insan ruhu, tabiatı bakımından, gerçek varlıkları temaşa etmiştir; böyle olmasaydı bir insan bedenine yerleşemezdi. Fakat bu yeryüzündeki şeyleri görünce daha önce orada, yukarda görmüş olduğu gerçekleri 250
yeniden hatırlamak, her ruh için kolay bir şey değildir. Bu, bir zamanlar bu gerçekleri şöyle bir görmüş ruhlar içinde yer yüzüne düşünce kötü adamlarla düşüp kalkmak bahtsızlığına uğrayan, bu yüzden kötü hareketlere sürüklenen ve yukarda gördüğü yüce şeyleri unutan kimseler için de kolay değildir. Yalnız pek az ruhta yeter derecede hatırlamak yetisi vardır. Bunlar da, bir zamanlar görmüş oldukları şeylerin bir taklidini bu yeryüzünde görünce kendilerinden geçerler, coşarlar. Bu coşkunluğun neden ileri geldiğini anlayamazlar, çünkü onu gereği gibi bilemezler.

Şu halde adalet, ölçülülük ve ruh için değerli olan bütün bu b
gibi şeylerin yeryüzünde görülen yansılarında hiçbir parıltı yoktur. Örgenlerimizin zayıf olması yüzünden, içimizden ancak pek az kimse asıl gerçeklerin yansıları karşısında, güçlükle, bunların hangi örneğin yansıları olduklarını tanıyabilir. Fakat mutlu insanlar korosuna karışıp biz Zeus'un ardında, ya da başka bir Tanrının ardında yürüdüğümüz zamanlar güzellik ihtişamla parıldıyor, hepimizi insanı tanrılaştıran bir manzara karşısında bırakıyordu. Denilebilir ki o zamanlar hepimiz en değerli gizemlerle içli dışlı idik; c
onları tam bir yetkinlik içinde kutluyorduk; gelecekte bizi beklemekte olan kötülüklerin hiçbirinden korkumuz yoktu; tam, sade, değişmez, mutlu görünüşleri tertemiz ve göz kamaştırıcı bir ışık ortasında temaşa etmemize izin verilmişti. O zamanlar biz de tertemizdik; taşımakta olduğumuz, adına beden dediğimiz ve kabuğuna yapışmış istiridye gibi içinde hapsolduğumuz bu yük bizi henüz her yandan zedelememişti.

Geçmiş zamanlara saygı ve özlemi ifade etmek için, anılar üzerinde bu kadar durmak yeter. O zamanları özlemem bana sözü pek fazla uzattırdı. Güzellik bahsine dönüyorum. Gerçek güzellik, d
diyordum, öteki gerçekler ortasında parıldıyordu. Yeryüzüne düştüğümüzden beri de, duyularımızın en parlağı sayesinde, bu güzelliğin üstün bir parıltı ile parladığını görüyoruz. Görme, gerçekten,

duyularımızın en keskinidir. Fakat duyularla hiçbir zaman aklı göremez. Akıldan da güzelliğinki kadar aydın duyusal bir imge elde edebilseydik, o bizde tasarlanması bile imkânsız ne aşklar yaratırdı! Bütün öteki gerçekler için de aynı şey söylenebilir. Fakat şimdiki halde en göze görünür, en çekici olmak yalnız güzelliğe verilmiştir. Gi-
e zemlere erdiğinden beri epey zaman geçmiş yahut yeryüzündeki kötülüklere kendini kaptırmış olan insan, bu dünyada güzellik adı verilen şeyi temaşa ettiğinde ondan hemen mutlak güzelliğe yükselemez. İşte bu yüzden gerçek güzelliğin yeryüzündeki imgesine saygı ile bakmak şurada dursun, kendini duyusal hazlarına bırakır, bir hayvan gibi onun üstüne abanmaktan, onu gebe kılmaktan çekinmez, onunla düşüp kalkması öyle aşırı bir dereceye varır ki, artık tabiate aykırı bir haz peşinde koştuğundan bile korkmamaya, utanmamaya başlar. Gizemlere daha henüz ermiş yahut bir zamanlar gerçekleri uzun uzun temaşa etmiş olan insana gelince, o, güzel bir yüzde
251 tanrılık güzelliğin başarılı bir taklidini yahut bir bedende bu gibi güzelliğin bazı vasıflarını gördü mü ilkin bir ürperme geçirir ve bir vakitler duymuş olduğu heyecana benzer bir şeyin içinde kımıldandığını sezer. Sonra gözlerini bu güzele diker, ona bir Tanrıya gösterilen saygıyı gösterir. Kendini iyiden iyiye sapıtmış sanacaklarından çekinmese, Tanrılara ve kutsal varlıklara kurban sunar gibi, sevgilisine kurbanlar sunacaktır. Onu görünce bedenini bir titremedir alır; rengi değişir, her tarafını tuhaf bir sıcaklık sarar, bir ter
b basar. Çünkü gözleri ile algıladığı güzelliğin ışınları onu ısıtır ve yağmur gibi filizlenen kanatların üzerine yağar. Bu sıcak yağmur da uzun zamandır kuruluktan iyice sertleşen ve kanatların çıkmasına engel olan kabuğu eritir. Ve şimdi besin gibi kanadlardaki tüylere bol bol girer ve ruhun her tarafında kuş tüyleri çıkmaya başlar. Zaten vaktiyle ruhun her yanı tüylü idi. Bu durumda ruh, için için kaynaşır, en içten dalgalanır. Diş çıkaranların türden duyduğu bir
c rahatsızlık duymaktadır: Nasıl bunlar diş etlerinde bir didiklenme ihtiyacı, bir kaşınma duyarlarsa kanatları çıkmaya başlayan ruh da tıpkı böyle şeyler duyar. O da, o sırada kaynaşır, huzursuz olur, gıcıklanır.

Ruh genç bir çocuğun güzelliğine baktığı zaman, bu güzellikten birçok zerrecikler kopup ona doğru akar. Bundan ötürü onlara
d sevgi-uyarımları denir. Ruh bu zerrelerle dolunca canlanır, ısınır; acısı diner, sevinç duyar. Fakat sevgiliden ayrılınca sa-

rılıp solar, kanatların çıktığı yerler kuruyup kapanır, tüylerin tohumları tıkanıp kalır. Ruhun içinde istekle birlikte kapanıp kalmış olan bu tohumlar canlı bir nabız gibi vurur, her biri kendi çıkma yerini zorlar ve böylece de, her yandan sıkıştırılan ruh, acı ile kıvranır; fakat bir taraftan da, güzelin anısı ona sevinç verir. İçinde acı ile sevincin böyle biribirine karışması, bu garip hal, onu pek rahatsız eder; bir çıkar yol bulamamasına çok kızar. Deli gibidir; geceleri uyuyamaz, gündüzleri yerinde duramaz. Güzelliği kendinde e
tutanı görebileceğini sandığı yerlere hırsla koşar. Onu gördüğü ve ondan akıp gelen yeni sevgi uyarımına kendini bıraktığı zaman, ruh, önce kapanmış olan sevginin yollarının açıldığını sezer, yeniden nefes almaya başlar; acılar sızılar kesilir, o anda da hazların en tatlısına dalar. Artık âşık güzel sevgilisinden kendi isteği ile ayrılmayı hatırından geçirmez; gözünde hiç kimse sevdiğinden daha değerli değildir. Anasını, kardeşlerini, bütün arkadaşlarını unutur; ihmal yüzünden bütün serveti elden gitse umurunda değildir. Bir zamanlar titizlikle riayet ettiği âdetlerin, güzel hareketlerin hepsinden yüz çevirir. Köle olmaya hazırdır; gösterecekleri yerde, sevgilisinin hemen yanı başında uyumaya hazırdır. Çünkü, güzelliği kendinde taşıyana derin saygı göstermekle be- 252
raber, o, en büyük acıları dindirecek hekim olarak yalnız onu görür. Ey kendisiyle konuştuğum güzel çocuk, işte bu duyguya insanlar *aşk* (Eros) dediler. Ona Tanrıların ne dediğini söylesem muhakkak gülersin; çünkü tuhaflıklar gençlerin daha çok hoşuna gider. b
Homerid'ler[1] Eros hakkında söylenmiş iki mısradan bahsederler (yanılmıyorsam bunu Homerid'lerden bazıları onun hakkında bildikleri şeyler arasından çıkarmışlardır). Bunların birincisinde Eros'a karşı fazla dil uzatılmış yakışık almayan şeyler söylenmiştir. Bu mısralarda şöyle deniliyor:

Ölümlüler, ona kanatlı Eros derler
Ölümsüzlerse, kanatlandıran Eros derler! c

Buna ister inan, ister inanma! Yalnız, bildiğim şu ki âşıkların duygularının nedeni ve tabiatı tamamıyle benim sana anlattığım gibidir.

1. Atalarının Homeros olduğunu söyleyenler.

Buna göre, böyle biri Zeus'un ardından yürümüş olanlardan biri ise, kanatlı denmenin yükünü daha büyük bir dayanıklılıkla taşır. Ares'e uşaklık etmiş ve yolculuğunda onu takibetmiş olanlara gelince, bunlar aşka tutulup da sevdiklerinden hakaret gördüklerini sandılar
d mı, gözlerini kan bürür, hem sevdiklerini hem de kendilerini öldürmeye kalkışırlar. Öbür Tanrılara uşaklık edenler de böyle davranırlar. Bu dünyada herkes, hiç değilse yeryüzünde bozulmadıkça ve gökten ilk düşüşte sahip bulunduğu vasıfları kaybetmedikçe, bir zamanlar koroculuğunu ettiği Tanrıyı gücünün yettiği kadar ağırlayarak ve örnek tutarak yaşar. Gene bu dünyada herkes sevdiklerini tanışıp görüştüklerini taklit ederek yaşar. Her adam, karakterine göre, güzel çocuklar arasından birini kendine sevgili olarak seçer; onu gözünde tanrılaştırır; gizli bir ibadetle tapınmak ve ağırlamak için ona, kalbin-
e de, süslerle bezediği bir anıt diker. Zeus'un ardından yürümüş olanlar, sevecekleri kimsede Zeus ruhu bulunmasını isterler; bilgeliği sevipsevmediğine, sevk ve idare etmeye yaradılıştan yatkın olup olmadığına dikkat ederler. Böyle birini buldular ve ona tutuldular mı, onun da böyle olması için her şeyi yaparlar. Kendileri de, olgunlaşmak için gerekli çalışmalara henüz girişmemişlerse, hemen bu işe koyulur ve buldukları kaynaklardan faydalanarak yahut araştırmalar yaparak kendi kendilerini yetiştirirler. Tanrılarının hangi Tanrı olduğunu bulmak için içlerini yoklar ve gözlerini
253 bir an bile Tanrıdan ayırmadıkları için sonunda onu bulurlar. Onu anımsama ile yeniden buldular mı coşarlar ve Tanrılıktan pay almak insan için ne kadar mümkünse, onun âdetlerini, zevklerini o kadar benimserler. Bu ilerlemeye sevgililerinin sebep olduğunu düşünür, ona daha büyük bir sevgi ile bağlanırlar. Hele, Bakkha'lar gibi, Zeus'un ilham kaynağından kana kana içerlerse, bu kaynaktan edindiklerini sevdiklerinin ruhuna boşaltır ve onu Tanrılarına mümkün olduğu kadar çok benzeyen bir varlık haline getirirler. He-
b ra'nın ardı sıra gitmiş olanlar, kral yaradılışlı bir ruh arar, onu bulunca onlar da tıpkı yukarda anlattığımız şekilde davranırlar. Apollon'un ve öteki Tanrılardan her birinin ardından yürümüş olanlar da hareketlerini Tanrılarınkine uydurur, başka yaradılışta olmayan bir sevgili ararlar. Böylesini buldular mı, Tanrıyı kendileri taklit ettikleri gibi ona da taklit ettirirler; sevgiliyi baskı altına alır, onu düşünüş bakımından, yaşayış bakımından mümkün olduğu kadar Tanrıya benzer bir hale getirmek isterler. Sevdiklerini kıskanmak,

onların kötülüğünü istemek şurda dursun, sevgililerinin hem kendileriyle hem de o kadar çok saydıkları Tanrıları ile tam bir benzerlik göstermesi için ellerinden geleni yaparlar. İşte her gerçek âşıkın can attığı şey ve işte, can attığı şeyi gerçekleştirmek için anlattığım yoldan yürümüş olmak şartıyla, onun gizemlere erdirişi! İşte, âşık sapıtmasının, kendini tamamen veren sevgili üzerindeki güzel ve mutlu etkisi! c

Ancak bu da şu yolda olur:

Bu mythos'un baş taraflarında her ruhta üç kısım ayırdettiğimizi hatırlayalım. Bu kısımlardan ilk ikisini iki ata, üçüncüsünü arabacıya benzetmiştik. Gene aynı benzetmeden hareket edelim. Atlardan biri iyi, öteki kötü olsun demiştik; fakat iyinin iyiliği, kötünün kötülüğü neden ileri geliyor, bunu söylememiştik. Şimdi bunu açıklayacağız. Bu iki attan birincisi alımlıdır, sülün gibidir, boynu dik, burnu hafifçe yumuktur; kır renkli, kara gözlüdür; herkes tarafından beğenilmeye düşkündür ama ölçüyü, utanma duygusunu aşarak değil. Doğru kanaate dost olduğundan, onu yürütmek için kamçılamaya lüzum yoktur; biraz gayretlendirmek yahut bir çift söz söylemek yeter. İkincisi ise eğri büğrü, hantal, derme çatma bir şeydir. Kalın boyunlu, dar göğüslü, yassı suratlıdır. Rengi yağız, gözleri çakırdır. Çok hırçındır, kırıp dökmeye, kendini göstermeye pek düşkündür. İri kıllara bürünmüş kulakları sağırdır, ucu sivri kamçının sesini bile zor duyar. Arabacı âşık olunmaya değer birini görüp de bütün ruhuna bir sıcaklık yayıldığını sezdiği ve içinde istek gıcıklamaları duyduğu zaman, yumuşak başlı at, her zamanki gibi gene edebini muhafaza eder ve sevgilinin üstüne atılmamak için kendini tutar. Fakat arabacının kamçısına da mahmuzlarına da kulak asmayan öteki at şiddetli bir çıkışla ileri atılır, eşine ve arabacıya olmadık sıkıntılar verir, onları bu gence doğru yönlemeye, ona aşk hazlarının tatlılığından bahsetmeye zorlar. Öteki at ve arabacı, ilkin, çok çirkin ve kanuna aykırı saydıkları bir işi yaptırmak isteyen bu zorlama karşısında gazapla direnirler; fakat sonra, çektikleri sıkıntının ardı kesilmeyince, artık dayanamaz, kötü atın dilediğini işlemeye razı olurlar. Şimdi sevgili ile karşı karşıyadırlar. Güzelliğin sevgilinin şahsında parıldayan görünüşüne bakarlar. Ona bakarken, arabacının zihninde, bir zamanlar görmüş olduğu gerçek güzellik canlanır. Onu yeniden görür; yanıbaşında bilgelik, kutsal bir kural üstünde ayakta durmaktadır. Bu görünüş karşısında arabacının içini korku d e 254 b c

ve saygı kaplar, sırt üstü devrilir ve bu devrilişle dizginleri o kadar kuvvetli çeker ki atın ikisi de —biri, zaten direnmediği için gönül isteğiyle; öteki dik kafalı, ister istemez— kıç üstü otururlar. Yüz geri giderlerken, biri utancından ve şaşkınlığından bütün ruhu ter içinde bırakır; öteki, gemin ve yere yuvarlanmanın sebep olduğu acı geçer geçmez, nefes nefese, çatacak birini arar ve gerek ara- d bacıya, gerek eşine, korkaklıklarından, yüreksizliklerinden tabansızlık ettikleri, sözlerinde durmadıkları bahanesiyle olmadık küfürler, hakaretler savurur. Onları zorla gene o tarafa çevirmek ister. Yalvara yakara, güç hal ile, bu istekten bir zaman için vazgeçmeye e razı ederler. Fakat, kararlaştırılan zaman sona erdi mi, arabacı ve öteki at böyle bir mühlet istediklerini hiç hatırlamıyormuş gibi davrandıkları için yağız at onlara bunu zorla hatırlatır; hırçınlaşır, kişner, arabayı şürükler ve söylemek istediği o şeyleri söylemek için bir kere daha onları sevgiliye yaklaşmaya zorlar. Ona yaklaştıkları zaman, boynunu ileri uzatır, kuyruğunu diker, gemini dişler ve ara- 255 bayı saygısızca sürükler. Arabacı az önceki korkuyu bu defa daha kuvvetli şekilde duyar, bir engele başını çarpmamak ister gibi kendini geriye atar, dizginleri daha büyük bir şiddetle çeker ve gem dik kafalı atın dişlerini söker, bu ağzı bozuğun dilini ve çenelerini kan içinde bırakır, onu kıç üstü devrilmeye mecbur eder. Onu acılara terk eder. Birçok defalar bu muameleyi gören huysuz hayvan nihayet hırçınlıktan vazgeçer; artık, süklüm büklüm, arabacı- b nın iyi düşünülmüş kararlarına boyun eğer ve sevgiliyi görünce tiril tiril titrer. İşte ancak bundan böyledir ki âşıkın ruhu sevgilinin ardından saygı ve korku ile gider.

Gösteriş yapmayan fakat gerçekten seven bir âşıkın olanca dik- c kat ve itinasıyle kuşatıldığını gören bir Tanrı gibi ağırlanan sevgili, etrafında pervane gibi dönene tabii bir dostluk duyar. Diyelim ki bu çocuk önce arkadaşlarından veya başka adamlardan, seven birine yaklaşmanın ayıp bir şey olduğunu işitmiştir ve bu yüzden de âşıkını yanına yaklaştırmak istememektedir. Fakat yılların birbiri ardı sıra geçmesi, yaşın ilerlemesi ve buna duyduğu ihtiyaç sonunda onunla ilgi kurmayı kabul etmeye götürür. Doğrusu kaderde, kötü adam kötü adamla dost olsun ,iyi adam iyi adamla dost olamasın diye bir şey yoktur[2]. Sevgili, âşıkının yanında kaldı mı,

2. Bk. Platon, Theaitetos, 177 a.

onun konuştuklarını dinleyip sohbetinden zevk aldı mı, âşıkın yakından tanımak fırsatını bulduğu iyi yürekliliği onu hayrette bırakır. O zaman anlar ki öteki dostlarının ve yakınlarının gösterebildikleri sevginin bütünü, bir Tanrıya tutulmuş âşıkın sevgi ve şefkatinin yanında hiç kalır. Âşıkı ile bir zaman düşüp kalktı, ona tutuldu, idman yerlerinde veya başka toplantılarda ona temas etti d
mi, Zeus'un Ganymedes'i sevdiği zamanlar aşk arzusu dediği o ırmak büyük dalgalar halinde âşıka doğru gelir, içine girer, onu tamamıyle doldurduktan sonra artanı dışarı dökülür ve dümdüz, katı bir yüzeye çarpan bir soluk veya bir ses nasıl geldiği yere dönerse, güzellik akışı da, ruhun tabii yolu olan gözlerden güzel çocuğun ruhuna geri döner, kanatların çıkacağı yerlere canlılık verir, oraları yumuşatır, kanatları çıkartır, aynı zamanda sevgilinin ruhunu da aşkla doldurur.

ARİSTOTELES

(M.Ö. 384 - 322)

POETİKA'dan

BİRİNCİ BÖLÜM

1447 a 1. Üzerinde konuşmak istediğimiz konu, şiir sanatıdır; ilkin genel olarak şiir sanatının ne olduğu, sonra şiir sanatının türleri ile bu türlerin teker teker ne oldukları, sonra da bu şiirin başarılı bir şiir olabilmesi için, onda konunun (hikâye=mythos) ne şekilde işlenmesi gerektiği, bundan başka bir şiirin bölümlerinin sayısı ile bunların özellikleri, daha bu araştırma konusu içine girebilen her şey. Bunu da yukardaki doğal sıraya göre yapmak istiyoruz.

2. O halde epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak *taklittir (mimesis).*

3. Ancak adı geçen bu sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan *araç* bakımından, taklit edilen *nesneler* bakımından, taklit *tarzı* bakımından.

4. İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya *ritm,* ya *söz* ya da *harmoni* aracılığıyla gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin, flüt ve kitara, aynı şekilde kaval (syrinx) çeşidinden olan sanatlar sadece *harmoni* ve *ritm*'i kullanırlar; dans sanat ise *harmoni olmadan yalnız ritm*'i kullanır; çünkü, dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler.

5. *Yalnız sözü kullanan* ve bunu ya düzyazı ya da nazım olarak yapan (nazımda da, ya birçok ölçüler karışık olarak ya da sadece tek ölçü kullanır) *sanat biçiminin şimdiye kadar hiçbir adı olmamıştır.* Çünkü, bir yandan bir *Sophron ile Xenarkhos*'un taklitlerini, *Sokratik konuşmalar*'ı, öte yandan da (jambik) trimetri yahut elejik ve bu çeşit herhangi bir mısra ölçüsündeki taklitleri ifa-
1447 b

de edecek ortak bir ada sahip değiliz. Ancak, genel olarak şiirlerinde kullanmış oldukları mısra ölçüsüne göre bir bölümü elejik ozan, başka bir bölümü ise epik ozan olarak adlandırılır; fakat onların bu şekilde adlandırılması, taklit biçimine göre değil de, şiirde kullanmış oldukları ortak mısra ölçüsüne göre bir adlandırmadır. Hatta, kimi zaman tıbba yahut doğa bilimlerine ilişkin bir konuyu mısralar halinde dile getirenlere de ozan adı verilmeye çalışılır; oysaki (örneğin) Homeros ve Empedokles arasında ölçülü yazmaktan başka hiçbir ortak yan yoktur. Homeros, haklı olarak ozan diye adlandırılır. Fakat buna karşılık Empedokles'in daha çok doğa bilgini olarak adlandırılması gerekir. Aynı şekilde ozan adı, taklitlerinde çeşitli mısra ölçülerini karışık olarak kullanmış olanlar için de kullanılmamalıdır, (örneğin) Khairemon "Kentauros"unda bunu yapmıştır; bu yapıtta birbirinden çok farklı ölçüler kullanılmıştır. Bu konular üzerine söylediklerimizi yeter buluyoruz.

6. *O halde birkaç sanat daha var ki, bunlar bütün bu adı geçen taklit araçlarını kullanırlar:* Ritm'i, melodi'yi ve mısra ölçüsünü. Bu sanatlar, *dithtrambos şiiri, nomen şiiri, tragedya* ve *komedya*'dır. Fakat bu sanatlar da kendi aralarında tekrar şu yönden birbirlerinden ayrılırlar: İlk ikisi, bu taklit araçlarını baştan sona dek kullanır; tragedya ve komedya ise onları yalnız belli bölümlerde kullanırlar. Bütün bunlar, sanatların kullandıkları takit araçları yönünden gösterdiği ayrılıklardır.

İKİNCİ BÖLÜM

1. O halde taklit edenler (sanatçılar), *hareket edenleri* taklit ettiklerine göre, buradan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Hareket edenler ya iyi ya da kötüdürler; insanlar, karakter bakımından iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır. 1448 a

2. Buna göre ozanlar, ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü yahut da ortalama insanların hareketlerini taklit ederler. Aynı şeyi ressamlarda da buluyoruz: *Polygnotos* daha iyileri, *Pauson* daha kötüleri, *Dionysios* ise gerçeğe uygun olan kişileri taklit etmeye çalışmışlardır.

3. Bundan başka şu da açıktır: Adı geçen taklitlerden (sanatlardan) her biri, birbirinden farklı olan (iyi, gerçeğe uygun ve kötü) hareketleri taklit etmesi bakımından ötekinden ayrılmakla yine bu ayrılığı gösterir. Dansta olduğu gibi, flüt ve kitara sanatlarında da bu ayrılıklar görülebilir, aynı şekilde düzyazı ve nazımda da. Örneğin, *Homeros* daha iyi karakterleri, *Kleophon* gerçeğe uygun karakterleri ve ilk kez parodie şiirleri yazan Thasos'lu *Hegemon* ile "Deliade" yazarı *Nikokhares* ise daha kötü karakterleri taklit etmişlerdir. Aynı şekilde bu ayrılıklar dithrambos'lar ve nomenlerde de görülebilir. Örneğin *Kyklop, Argas*'ın... yahut *Timotheos*'un ve *Philoxenes*'in onu taklit ettikleri gibi tasvir edilebilirdi. Tragedya ve komedya arasındaki bir ayrılık yine bu noktada bulunur; çünkü komedya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek isterler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. (Yukarda ele alınmış olan) taklit ayrılıklarına bir üçüncüsü daha katılır: Bu, tek tek nesnelerin taklit edildiği *tarz*'dır. Çünkü, aynı taklit araçlarıyla aynı nesneler farklı olarak taklit edilebilirler. Bu da *bir yandan hikâye etme* yoluyle; hikâye etme ise, ya *Homeros*'un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütülür. *Öte yandan da* taklit edilen bütün kişileri *hareket hali*'nde ve *eylem içinde* gösterme yoluyla olur. Bunlar daha başlangıçta da söylendiği gibi, taklit etmenin birbirinden ayrı üç şeklidir. Bu ayrılıklar da taklidin kullandığı araç, taklidin yöneldiği nesneler ve taklidin tarzı bakımındandır.

2. Bu söylenenlere göre, bir bakıma *Sophokles*'in *Homeros* ile aynı sırada yer alması gerekir, çünkü her ikisi de soylu karakterleri taklit ederler; öte yandan, *Sophokles*'in *Aristophanes*'le de aynı sırada yer alması gerekir. Çünkü her ikisi de hareket halinde ve bir dramatik eylem içinde bulunan kişileri taklit ederler.

3. Bunun için bazıları bu gibi yapıtların "*drama*" olarak adlandırılmasını isterler; çünkü bu gibi yapıtlar, hareket halinde bulunan kişileri (drontas) taklit ederler.

4. Bundan ötürü *Doria'lılar*, tragedya ile komedya'yı bulduk-
ları iddiasını öne sürerler. *Megara'lılar* ise, komedyayı bulduklarını
söylerler. Grek Megara'lıları, komedyanın demokratik yönetimleri-
nin etkisi altında doğmuş olduğunu söylerken, Sicilya Megara'lıları
da aynı şey için yurttaşları *Epikharmos*'u gösterirler; bu ozan, ozan
Khionides ve *Magnes*'den çok önce yaşamıştır. Komedyayı bulmuş
olduklarını kanıtlamak için Megara'lılar bazı sözcükler öne sürer-
ler. Bu sözcükler arasında, örneğin ("köyler" anlamına gelen) "ko-
mai" sözcüğü vardır; Atina'lılarda ise "demoi" sözcüğü aynı anla-
ma gelir. Sonra buna bir de şunu ekliyorlar: **"komodiant"** sözcüğü,
"komâzein" (Dionysos bayramlarında kendinden geçme) sözcüğün-
den türemiş olmayıp, tersine, oyuncuların "komai"ı (köyleri) dolaş- **1448 b**
malarından türemiştir; çünkü oyuncular, kentlerde hiçbir ilgi bu-
lamıyorlardı. Bundan başka "Megara'lılar", hareket için *"dran"*
sözcüğünü kullandıklarını, fakat Atina'lıların bunun için *"prâttein"*
sözcüğünü kullandıklarını iddia ederler. Kimi Peloponez'li Doria'lı-
lar da tragedyayı kendilerinin bulmuş olduklarını öne sürerler
< ... >. Taklidin ayrılıkları, bu ayrılıkların sayısı ve çeşitleri üze-
rinde söylediklerimizle yeteri kadar konuşulmuş oluyor .

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1. *Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temelle-
nen iki temel neden'e borçlu gibi görünüyor.* Bunlardan birisi *taklit
içtepi*'si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki ya-
ratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyle ay-
rılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyle elde ederler. İkincisi, bütün
taklit ürünleri karşısında duyulan *borçlanma*'dır ki, bu insan için
karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu
kanıtlar. Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesneye
özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez hoşlana-
rak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin
resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin
bir hoşlanmadır; bu hoşlanma, yalnızca filozoflara değil, tüm in-
sanlara özgüdür. Ancak çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir.

2. Bir resme bakan, bu resmin neyi tasvir ettiğini, gerçekleştiği bu ya da şu kimsenin resmi olduğunu öğrenir; bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Fakat resmin ilgili olduğu nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman taklit olan bu resim, böyle bir taklit yapıtı olarak bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz; tersine, teknik yetkinlik, renk yahut bu çeşit herhangi bir nedenden ötürü bir hoşlanma uyandırabilir.

3. O halde taklit içtepisi, insanlarda doğuştan var olduğuna ve aynı şey, *harmoni* ile *ritm*'in —çünkü şiirdeki ölçünün, ritm'in bir çeşidi olduğu açıktır— uyandırdığı duygular için de doğru olduğuna göre, o halde oldum olası bunlar için yetili olan ve bu yetiyi yavaş yavaş geliştiren insanlar, ilkin uzun uzun düşünmeden yapılan[3] *denemeler*'den hareket ederek şiir sanatını oluşturmuşlardır.

4. Şiir sanatı, *ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır;* zira, ağır başlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise, bayağı yaradılıştaki insanların hareketlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin hymnos'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler, alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır. *Homeros* öncesi zamanlarına ait böyle alaylı şiirler yazmış hiçbir ozan adı söyleyemeyiz; bununla birlikte, o dönemlerde de böyle birçok ozanın yaşamış olduğunu tahmin ediyoruz. Ancak, *Homeros*'dan beri bu çeşit yapıtları gösterebiliriz, örneğin *Homeros*'un *"Margites"*i ve buna benzer şeyleri.

5. Bu şiir türünde sonraları ona uygun bir mısra ölçüsü de oluşur: Jambik ölçü. Bu ölçünün bugün bile yaşayan adı, onun kökünün *iambizon* sözcüğü olduğunu söyler; bu da karşılıklı alay etmek anlamına gelir. Buna göre, eski ozanların bir kısmı *jambik*, bir kısmı ise *epik* ozanlardı.

6. *Homeros*, ahlaksal iyiyi konu olarak işlemede (yani ağır başlı şiir türünde) gerçek bir ozan olduğu gibi (çünkü o, yalnız çok güzel şiirler yazmakla kalmamış aynı zamanda dramatik hareketleri de tasvir etmiştir), öte yandan küçük düşürücü alayı değil de,
1449 a *gülünç olan*'ı dramlaştırmakla, komedyanın temel biçimlerini de ilk

3. Doğuştan (irticalen).

olarak göstermiştir. Nasıl *İliada* ile *Odysseia*'sı tragedya için birer örnekse, *Margites*'i de komedya için bir örnektir.

7. Ama tragedya ile komedya oluşturulduktan sonra ozanlar, eğilimlerine göre, ya bu türe ya da öteki türe bağlandılar, böylece de jambik şiir yerine komedya, epos yerine de tragedya yazdılar. Çünkü bu yeni şiir biçimleri, eskilerinden (jambos ve epos) daha değerli ve üstün tutuluyordu.

8. Acaba tragedya, hem kendi başına, hem de sahnede oynanması bakımından artık yeterince gelişmiş midir? Bu, başlı başına bir soru olup, bunu araştırmanın yeri burası değildir. Fakat herhalde tragedya, komedya gibi *uzun uzun düşünmeden yapılan şiir denemelerinden doğmuş* ve gerçekten de tragedya, *dithyrambos koro*'sundan, komedya ise, *phallos* şarkılarından çıkmıştır. Bu phallos şarkıları, bugün bile birçok kentte okunur.

9. Böylece tragedya, varılan her bir gelişme basamağının yetkinleştirilmesiyle yavaş yavaş biçim kazandı. Birbirini kovalayan birçok şekil değiştirmeden sonra da özüne en uygun biçimi bularak bugünkü şekli elde etmiş oldu. *Aiskhylos*, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun eserdeki payını da azaltarak baş rolü *dialog*'a bıraktı. *Sophokles*, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, *sahne dekorasyonu*'nu da *tragedya*'ya soktu. (Bir başka gelişme basamağını da) dar çevreli hikâyeden uygun genişlikte olan bir hikâyeye geçiş oluşturur. < ... > *Dil* de kendisinden doğmuş olduğu *satyr* oyununun kaba dilinden kurtulduktan sonra ancak büyüklüğe ve yüceliğe ulaştı; mısra ölçüsünde de *(trokhaik) tetrametre*'nin yerini *(jambik) trimetre* aldı. Başlangıçta tetrametre kullanılıyordu, çünkü tragik şiir satyr oyununa ve dansa yakındı. Fakat (tragik) stil nasıl geliştiyse, aynı şekilde ona uygun bir mısra ölçüsü de kendiliğinden ortaya çıktı. Çünkü, bütün ölçüler arasında jambik ölçü, konuşma tonuna en uygun olanıdır. Gündelik konuşmalarımız içinde jambik (trimetre'leri) sık sık kullanmamız bunun doğruluğunu gösterir. Hexametre'yi ise pek ender olarak, o da gündelik konuşma tonunu bırakırsak kullanıyoruz. Bundan başka önemli olan, *episod*'ların sayısının artmasıdır; fakat bir tragedyayı zenginleştiren geri kalan öbür öğelere gelince, bunlar pek önemli değildir. Onları teker teker söz konusu yapmak, yorucu bir iş olur.

BEŞİNCİ BÖLÜM

1. Komedya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç olan*'ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç-olan'ın özü, *soylu* olmayışa ve *kusur*'a dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoksa.

2. Tragedyanın uğradığı değişikliklerle bu değişiklikleri yapanlar bizce bilinmektedirler. Oysa, komedyada bunlar karanlıkta kalmıştır. Bunun nedeni, başlangıçta hiç kimsenin komedyaya önem vererek onunla uğraşmamış olmasıdır. Ancak, sonraları Arkhon[4] komedyaya bir koro sokulmasına izin verir; (daha önce) bu işi gö-
1449 b nüllüler yapardı. Ancak komedya, belli bir sanat biçimini elde ettikten sonradır ki, komedya ozanları arasında bizce bilinen adlar anılmıştır. Bununla birlikte, maskeleri ya da prolog'u komedyaya sokan, oyuncuların sayısını artıran ve daha bu çeşit yenilikleri yapanlar kimlerdir bilmiyoruz. Komedya için ilk kez hikâyeler yazanlar *Epikharmos* ve *Phormis* olup, bu yenilik onlarla birlikte o halde Sicilyadan gelmiş oluyor. Attika'lı ozanlardan ilk kez *Krates*, kişiyle alay etme (jambik) biçimini bırakmaya, genel konuları, yani hareketleri dramlaştırmaya başlar.

3. Epos, ölçülü (vezinli) sözlerle ağır başlı konuları taklit etmesi bakımından tragedyaya benzer; fakat aynı ölçüyü ve öykü biçimini kullanmasıyle de tragedyadan ayrılır. Başka bir ayrılık da (zamanla ilgili) uzunluk yönündendir. Çünkü, tragedya öyküyü, *güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır*, yahut da pek az bunun dışına çıkar. Oysa, epos zaman yönünden sınırlandırılmamıştır. Epos ve tragedya arasındaki bir başka ayrılık da, o halde burada bulunur. Bununla birlikte, tragedya ozanları da başlangıçta epos ozanları gibi hareket ediyorlardı.

4. Epos ve tragedyayı oluşturan bölümlere gelince: Bunlardan kimisi her ikisinde de ortaktır, kimisi de yalnızca tragedyaya

4. Arkhon vali anlamına gelir; burada kastedilen, Atina'nın dokuz valisinden birincisidir.

özgüdür. Bu yüzden bir tragedyayı iyi ya da kötü yapan öğeleri bilen bir kimse, aynı zamanda epos'u bu yönden yargılayabilir. Çünkü, epik şiirin sahip olduğu her şey tragedyada da vardır; fakat tragedyada bulunan her şeye epik şiir sahip değildir.

ALTINCI BÖLÜM

1. Epos'u, yani hexametre ölçüsüyle yapılan taklidi ve komedyayı daha sonra ele almak, şimdi ise yalnızca tragedyayı, şimdiye dek söylenenlere dayanarak onun *tanımı*'nı ortaya koymak ve daha yakından görmek istiyoruz.

2. O halde *tragedya,* ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. *"Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyle ruhu tutkulardan temizlemektir" (katharsis).* "Sanatça güzelleştirilmiş dil" deyince, harmoniyi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. "Her bölüm için özel araçlar kullanır" deyince de, kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum < ... >.

3. Tragedya denen bu taklit, eylem halindeki kişilerce oynandığına göre, zorunlu olarak ilk planda göz önünde bulundurulması gereken şey, dekoration'dur; nitekim, dekoration, tragedyanın bir öğesidir. Bundan sonra müzik ve dil gelir. Bunlar, taklidin kendileriyle yapıldığı araçlardır. Burada dil deyince, sözcüklerin ölçüye (vezin) sokulmuş bir düzenini, müzik deyince de herkesin bununla anladığı şeyi anlıyorum.

4. Tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, —çünkü, bu iki etkenle etkenler belli bir özellik kazanırlar—, o halde karakter ve düşünce, tragik eylemin iki motiv'i olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki motiv'e uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar. 1450 a

5. O halde, bir eylemin taklidi, *öykü*'dür (mythos). Öykü de-

yince, olayların örgüsünü; *karakter* deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yorduğumuz şeyi; *düşünce* deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum.

6. Buna göre de bir tragedyanın altı öğesi olduğu ortaya çıkar. Bu öğeler, tragedyayı belli bir şiir türü olarak nitelendirirler. Bunlar: *Öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekoration ve müzik*'tir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik), taklit araçlarını, birisi (dekoration) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelerini oluşturur. Tragedyanın sahip olduğu bütün öğeler bunlardır. Bunları, yalnız bazı tragedya ozanları değil, tersine bütün tragedya ozanları kullanır. Çünkü, her tragedya, dekoration'a, karakterlere, bir öyküye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır.

7. Bu öğeler arasında en önemlisi, *olayların* (uygun bir şekilde) *birbirleriyle bağlanmasıdır*. Çünkü, tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felâket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felâket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise ya mutluyuzdur, ya da mutlu değilizdir. O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacını gütmez. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Böylece, eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son erek ise bütün erekler arasında en önemlisidir.

8. Bundan başka, karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz. Çoğu yeni ozanların tragedyaları, (tek tek) karakter çizgilerinin belirtilmediği tragedyalardır ve genellikle böyle birçok ozan vardır. Ressamlar arasında da *Zeuxis*'in *Polygnotos* karşısındaki tavrı böyledir. *Polygnotos*, iyi bir karakter ressamıdır; buna karşılık *Zeuxis*'in eserleri bundan yoksundur.

9. Bundan başka bir ozan, karakterleri belirten tirad'ları, onlara uygun bir dil anlatımı ve düşünceler içinde birbiri ardına sıralarsa, bununla o, bizim tragedya önüne koyduğumuz ödevi yerine getirmiş olmaz. Bütün bu adı geçen öğeler yönünden zayıf olan, fakat bir öyküsü (mythos) bulunan ve olayların (uygun ve doğal) bağ-

lılığına dayanan bir tragedya, öbüründen çok daha üstün olan bir tragedyadır.

10. Daha bunlara, tragedyanın kendileriyle en büyük etkiyi yaptığı araçlar da katılır. Bu araçlarla ben, *peripetie*'leri *(baht dönüşleri)* ve *tanınma*'ları *(anagnorisis)* kastediyorum; bunlar da öykünün öğelerini oluştururlar.

11. (Öykünün, olayların birbirlerine bağlanmalarının en başta geldiğini) şu olay da doğrular: Henüz acemi olan ozanlar dil anlatımında, karakterleri belirtmede, olayların uygun bir örgüsünü oluşturmada olduğundan çok daha önce sanatın sert isteklerini yerine getirebilirler. Bu, hemen hemen en eski çağların ozanları için de doğrudur. O halde *tragedyanın temeli* ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mythos).

12. Öykülerden sonra ikinci olarak *karakterler* gelir. Burada resim sanatının tragedyayla paralel olduğunu görüyoruz. Bir ressam bir tabloyu en güzel renklerle gelişigüzel bezesin; böyle bir **1450 b**
tablonun ona bakanda uyandıracağı hoşlanma duygusu, hiçbir zaman (monochrome) bir çizginin oluşturduğu bir resmin sağladığı hoşlanma derecesinde olamaz[5]. Çünkü tragedya, bir eylemin taklidi olduğuna göre, eylemde bulunan kişileri taklit edecektir.

13. Üçüncü olarak *düşünceler* gelir. Düşünceler deyince, koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ile tartışma yetisini anlıyorum; başka zaman bu, politik ve retorik'in ödevini oluşturur. Zira, eski ozanlar, kişilerini devlet adamları gibi konuştururlardı, şimdiki ozanlar ise söylevci gibi konuşturuyorlar.

14. *Karakter*'e gelince: Karakter, belli bir istem yönünün anlattığı şeydir; bunu niçin konuşanın elde etmek ya da kaçınmak istediği bir şeyin bulunmadığı dialog partilerinden oluşmuş tragedyalarda karakter ifadesi yoktur. Düşünceler ise, bir şeyin var olduğunu yahut var olmadığını kendileriyle kanıtladığımız ve bu arada özdeyişlerin dile getirdikleri şeylerdir.

15. Tragedyanın öğelerinden dördüncüsü *dil*'dir. Dil deyince, daha önce değinildiği gibi, sözcükler aracılığıyle bir şeyi anlatmayı

5. Resim sanatı ile yapılan bu karşılaştırmaya, gerek Stich çevirisinde, gerekse İngilizce çevirisinde daha yukarda tragedyanın öyküsü ile öteki elemanlar karşılaştırılırken başvuruluyor. İ. Tunalı.

anlıyorum. İster bu anlatım nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun.

16. Tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında geri kalan öğelerin en önemlisi *müzik*'tir. Dekoration ise, en çok etki yapandır. Fakat dekoration, kuramsal araştırmaya en az elverişli bir öğe olup, onun şiir sanatıyle bir iç bağlılığı yoktur. Sahnede temsil edilmeden ve oyuncular tarafından oynanmadan da tragedyanın yarattığı etkiye ulaşılabilir. Bundan başka, eserin sahneye konması, şiir sanatından daha çok rejisörlük sanatını ilgilendirir.

YEDİNCİ BÖLÜM

1. Bütün bu belirlemelerden sonra, ilkin *olayların nasıl örülmesi gerektiği üzerinde konuşmak istiyoruz.* Çünkü, daha önce de değinildiği gibi, bu, tragedyada hem en başta gelen hem de en önemli olan şeydir. O halde bizim için bilinen şey şudur: Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belli bir *büyüklüğü* (uzunluğu) vardır. Çünkü, (aslında) hiçbir büyüklüğü olmayan bütün'ler de vardır. Bir bütün ise, *başı, ortası* ve *sonu* olan şeydir. Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan şeydir. Ondan sonra ise zorunlu olarak bir şey gelir. Son ise tersine, bir başka şeyden sonra zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen şeydir. Ne var ki, sonun ardından hiçbir şey gelmez. Son olarak orta ise, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir. Sonuç olarak da şunu söyleyebiliriz: İyi kurulmuş öykülerin (mythos) ne gelişigüzel başı olabilir, ne de gelişigüzel sonu, tersine, baş ve son, yukarda onlar hakkında yapılan belirlemelere uygun olmalıdır.

2. Bundan başka, *"güzel"* ister bir canlı varlık, isterse belli parçalardan oluşmuş bir nesne olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun düzenini göstermez. Aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü *güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır.* Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır,
1451 a ne de çok büyük bir şey güzel olabilir. Zira o, bir kezde kavrana-

maz; bakanda birlik ve bütünlüğü sağlayamaz; örneğin, canlılar 10.000 Stadien'lik bir uzunlukta olsalardı böyle olurdu. (Güzel olabilmek için) nasıl maddi nesnelerin ve canlı varlıkların, gözün onları kolayca kavrayabileceği bir büyüklükte olması gerekiyorsa, aynı şekilde öykünün de (mythos) anımsama gücünün kolayca saklayabileceği belli bir uzunluğu olmalıdır.

3. Öykünün uzunluğuna gelince: Onu sahnede oynama ve seyircilerin kavrama gücü yönünden yapılacak sınırlama, şiir sanatının konusu içine girmez. Eğer yüz tragedyanın oynanması gerekiyorsa, o zaman bunlar başka bir fırsatta da söyleyeceğimiz gibi, su saatine (klepsydra) göre temsil edilirdi. Fakat uzunluğun özünden doğan sınırlama ise şudur: Kavranabilir uzunlukta olan bir öykü (mythos) daima daha üstündür. Kural olarak bunu şöyle anlatabiliriz: En uygun uzunluk, bir eylemin *olasılık* (ihtimaliyet)[6] ya da *zorunluluk yasaları*'na göre nasıl geliştiğini, felâketten mutluluğa ya da mutluluktan felâkete geçişin nasıl oluştuğunu içine aldığı olaylar çerçevesi içinde gösterebilen uzunluktur.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

1. Bazılarının iddia ettikleri gibi, öykü, bir tek kahraman çevresinde dönüyorsa, o öykü birlikli değildir. Çünkü, bir kişinin başından sayısız şeyler geçebilir ve çoğunlukla bunlardan birlikli hiçbir şey çıkmaz. Aynı şekilde tek bir kişinin yaptığı birçok eylem vardır ve bunlardan da birlikli bir eylem ortaya çıkmaz.

2. Bunun için bir *Herakles*'ler, bir *Theseus*'lar ve bunlara benzer eserler yazmış olan bütün ozanlar, bana yanılgıya düşmüş gibi geliyorlar. Çünkü onlar, *Herakles* belli bir kişi olduğuna göre, bunun öyküye de bir birlik sağlayacağını sanıyorlar.

3. Buna karşılık *Homeros*, başka alanlarda nasıl her şeyi en iyi şekilde görmüşse, burada da öyle görünüyor ki doğru olan yolu görmüştür. Bunu da ister sonradan elde edilmiş bir yeti, isterse

6. Yunanca karşılığı doğal anlamına gelen "eikos" sözcüğüdür. İ. Tunalı.

doğuştan olan bir yetiyle görmüş olsun. Çünkü, *Homeros, Odysseia*'sında *Odysseus* adlı insanı anlatırken, onun başından geçen bütün şeyleri şiirinin içine sokmuyor. Örneğin Parnas'da[7] yaralanması, Troia seferi için asker toplanırken yaptığı deli numaraları, olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre birbirlerini kovalayan olaylardan değildir. *Homeros, Odysseia* adlı eserini daha çok yukarda belirlemiş olduğumuz gibi, bir birlikli eylem çevresinde kuruyor. Aynı şeyi *İliada*'da da görüyoruz.

4. Bütün öteki taklide dayanan tasvirlerde nasıl taklit, belli ve *birlikli bir nesnenin taklidi* ise, aynı şekilde öykü de bir eylemin taklidi olduğuna göre, *birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır*. Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütün'ün ortadan kalkacağı, parçalanacağı şekilde bir bağlılık içine konmalıdır. Çünkü ,varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütün'ün (temel) parçası olamaz.

DOKUZUNCU BÖLÜM

1. Şimdiye dek söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: Ozanın ödevi, *gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre mümkün olan şeyi anlatmaktır.*

2. Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için
1451 b birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü, *Herodotos*'un eserinin mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun, *Herodotos*'un eseri bir tarih eseridir. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok *gerçekten olan*'ı, ozansa *olabilir olan*'ı anlatır.

3. *Bunun için şiir, tarih eserine göre daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihse tek olanı anlatır.* Genel olan deyince de ,olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını

7. Odyss. 19, 394-466.

anlıyoruz. Ozan, kişilerine ad verirken daima bunu göz önünde bulundurarak adları seçer. Tek olan deyince de, bir *Alkibiades* şunu yaptı ya da başına şu geldi, bunu anlıyoruz.

4. Komedyada bu daha açık olarak dile gelmiştir. Ozanlar ilkin olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre, öyküyü oluştururlar. Sonra, bu öyküye uygun olarak da eserde geçen kişileri adlandırırlar. Oysa, jambos ozanları, belli tarihsel kişileri şiirin konusu yaparlar.

5. Buna karşılık *tragedya*'da ozanlar, *gelenekle gelen adlara* bağlanırlar. Bunun nedeni, *olabilir olan*'ın aynı zamanda *inanılır* olmasında bulunur. Gerçekte olmamış bir şeyin olabilirliğine ise, kolay kolay inanamayız. Ama gerçekten olan bir şeyin olabilirliği apaçık ortadadır. Çünkü olanaksız olsaydı, gerçekte olmayacaktı. Bununla birlikte, birçok tragedyalarda durum hemen hemen aynıdır. Onlarda bir ya da iki tanınmış ad bulunur, bütün geri kalan adlar buna karşılık uydurmadır. Bazı tragedyalarda ise hiçbir tanınmış ada rastlanmaz, örneğin *Agathon*'un *Anthos (Çiçek)* adlı tragedyasında olduğu gibi; bu tragedyada adlar gibi olaylar da uydurmadır. Ama, bundan ötürü da onun sağladığı hoşlanma duygusu, hiç de daha az güçte bir hoşlanma değildir.

6. Bunun için gelenekle gelen ve tragedyaların genel olarak ele aldıkları konulara her ne pahasına olursa olsun bağlanmaya çalışmamak gerekir. Böyle bir konuya her ne pahasına olursa olsun bağlanmaya çalışmak gülünç olur. Çünkü, tanınan bir şey, pek az insan için tanınmıştır; bununla birlikte onun sağladığı zevk, herkes içindir.

7. Bu söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: *Ozan, gücünü ölçüden (vezin) daha çok öyküde göstermelidir.* Çünkü ozan, taklit etmesinden ötürü bir ozandır. Taklidin konusunuysa, eylemler oluştururlar. Bunun sonucu olarak ozan, gerçekten olanı taklit ederse, bundan ötürü da onun daha az değerli bir ozan olması gerekmez. Çünkü, gerçekten olan şeyler arasında bazılarının olasılık yasasına göre oluşmasına hiçbir şey engel olamaz. İşte bu anlamda ozan onları taklit eder.

8. Bütün öyküler ve eylemler arasında *episod'lara dayananlar* en kötüleridir. Episod'lara dayanan öykü deyince, içinde episod'ların birbirlerini olasılık yahut zorunluluk yasalarına göre kovalamadığı öyküleri anlıyorum. Bu gibi öyküler, güçsüz ozanlarca ya-

zılır. Çünkü onlar, daha iyisini başaramazlar. İyi ozanlar ise bu gibi öyküleri, oyuncuları göz önünde bulundurduklarından yazarlar. Çünkü bu ozanlar, oynanmak için yazdıkları dramlarında öyküyü,
1452 a olması gereken çok daha fazla uzattıklarından (olayların doğal) sırasını bozmak zorunda kalırlar.

9. Burada ele aldığımız konu, bir eylemin taklide dayanan betimlemesidir; bu eylem, yalnızca tamamlanmış bir eylem olmayıp aynı zamanda o, korku ve acıma duyguları uyandıran olayları da kapsar. Bunlar ise her şeyden önce, olayların *beklenmedik* bir anda birbirlerini kovalamalarıyle ortaya çıkarlar. Böylece de *olağanüstü* meydana gelir ki, bu, tragedyanın en etkili bir öğesidir. Olağanüstü de kendiliğinden, rastlantıyla ortaya çıkarsa, o zaman onun etkisi çok daha büyük olur. Salt rastlantıya dayanan olaylar arasında en çok olağanüstü olan, aynı zamanda erekli gibi görünen olaylardır. Örneğin, *Argos*'da *Mytis*'in heykeli *Mytis*'in ölümünde suçlu olan adam ona bakarken üstüne yıkılıp öldürür. Böyle bir olay, hiç de rastlantıymış gibi bir izlenim uyandırmaz. Bunun için bu şekilde kurulmuş öyküler, sanat yönünden daha değerlidirler (güzeldir).

ONUNCU BÖLÜM

1. Öykünün kimisi *yalın*, kimisiyse *karmaşık*'tır. Çünkü öyküler, doğaları gereği yalın ya da karmaşık olan eylemlerin taklididirler. Yalın öykü deyince, daha önceki belirlememize göre, *baht dönüşü (peripetie) ve tanınma (anagnorisis)* olmadan sürekli ve birlikli bir akış içinde ortaya çıkan öyküyü anlıyorum. Karmaşık öykü deyince de, baht dönüşünün ve tanınmanın aynı zamanda birlikte oluşturdukları öyküleri anlıyorum.

2. Bu her ikisi de öykünün örgüsünden doğmalıdır; yani, bu baht-dönüşü (peripetie) ve tanınma (anagnorisis) olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, daha önce oluşmuş olaylardan gelişmelidir. Çünkü olaylar, birbirlerinden mi doğuyor, yoksa birbirlerini mi kovalıyorlar? Bunlar arasında büyük ayrılık vardır.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

1. *Peripetie,* (baht-dönüşü) düşünülenin tam tersine dönmesidir. Bu da bize göre, olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşur. Böylece, örneğin *Oidipus*'da çoban, sevindirici bir haber vermek, onu annesiyle ilgili korkulardan kurtarmak için *Oidipus*'a gelir. Ama, *Oidipus*'un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla da düşündüğünün tam tersi bir etki yapr. *Lynkeus*'da da eserin kahramanı ölüme götürülür; *Danaos,* öldürmek için onun ardından gider. Ama, olayların tersine dönmesiyle Danaos ölür, buna karşılık *Lynkeus* kurtulur.

2. *Anagnorisis (tanınma),* adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Bu da, alın yazısının mutluluk ya da felâket için belirlediği kişilerin ya dostluğuna ya da düşmanlığına götürür. Sanat yönünden güzel tanınmalar, aynı zamanda peripetie ile birlikte oluşan tanınmalardır, yukarda *Oidipus* örneğinde olduğu gibi.

3. Kuşkusuz daha başka tanınmalar da vardır. Tanınma, hem cansız, hem de canlı şeylerle ilgili olarak yukarda değinilen biçimde oluşabilir; birinin bir şey yapıp yapmadığı da tanınmayla bilinebilir. Fakat öykü, yani eylemler için en önemli tanınma, ilk değinilen tanınmadır. Bu çeşit bir tanınma ve peripetie, ya acıma uyandıracaktır, ya da korku. Tragedyanın, bu gibi eylemleri taklit etmesi gerekir. Bundan başka kahramanların mutluluk ve felâketi de yine bu gibi tanınmalara bağlıdır. 1452 b

4. O halde tanınma (dar anlamında), belli kişiler arasında ortaya çıktığına göre, burada iki olasılık söz konusu olabilir; ya kişilerden birisi tanınır, ötekinin kim olduğu önceden bilinir, ya da her ikisi birden tanınır. *İphigeneia*'nın, mektubunu gönderirken *Orestes* tarafından tanınması gibi. Fakat, *Orestes*'in *İphigeneia* tarafından tanınması için, başka bir tanınma aracı gereklidir.

5. Peripetie ve tanınma, böylece öykünün iki öğesidir. Üçüncü *öğe* ise, *acı veren eylemdir* (pathos). İlk iki öğeyi gördükten sonra geriye üçüncü öğeyi açıklamak kalıyor. Acı veren eylem, yıkıcı, acı verici bir eylemdir. Örneğin, sahnede seyircinin gözü önünde öldürmeler, maddi ıstırap halleri, yaralamalar ve daha bu çeşitten şeylerde olduğu üzere.

ON İKİNCİ BÖLÜM

1. Tragedyanın nitel (iç) öğeleri olarak kavranması gereken bölümlerini yukarda görmüş bulunuyoruz. Nicel (dış) bölümlere, yani tragedyanın içine aldığı bölümlere gelince: Bunlar, *prolog, epeisodien, exodos, koro şarkısı*'dır. Koro şarkısı da kendi içinde *parados* ve *stasimon* diye ikiye ayrılır. Bu öğeler, tüm dramalarda ortaktır. Ama tragedyaya özgü olan bölümler ise, *sahne şarkıları* (*aria*'lar) ve *kommoi*'lardır (sahnede koro ile oyuncular arasında karşılıklı olarak söylenen şarkılar).

2. *Prolog*, tragedyanın koro gelmeden önceki bütün bölümüdür. *Epeisodien*, iki tam koro şarkısı arasında kalan bütün bölüm. *Exodos*, arkasında artık hiçbir koro şarkısının bulunmadığı bütün bölüm. Koro şarkıları arasında *parados*, bütün koronun toplu olarak söylediği ilk şarkı; *stasimon, anapaeste* ve *trochaeus*'u bulunmayan koro şarkısı; son olarak *kommos*, sahnede bulunan bütün kişilerin koroyla birlikte söyledikleri bir ağıt. Tragedyanın nitel (iç) öğeleri olarak anlaşılması gereken bölümlerini daha önce görmüş bulunuyoruz. Nicel (dış) bölümlere gelince, bunlar da hemen yukarda adlandırılanlardır.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. Buraya kadar söylenenlere dayanarak, şimdi şu aşağıdaki sorular üzerinde durmamız gerekiyor: Tragik öykünün düzenlenmesinde erek ne olmalıdır? Bu ereğe ulaşmak için nelerden kaçınmalıdır? Tragedya ödevini nasıl gerçekleştirir?

2. *Tragedyanın kuruluşu*, yalın değil, karmaşık olmalıdır. Tragedya, *korku ve acıma duyguları uyandıran* eylemleri taklit etmelidir. Bu, tragedya denen sanatın özelliğini oluşturur. Buna göre de tragedya ozanının yapacağı şey şudur: *Ne erdemli kişileri mutluluktan felâkete düşmüş olarak göstermeli;* çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır, *ne de kötü kişileri felâketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli;* çünkü böyle bir
1453 a şey, asla tragik olmazdı. Çünkü, tragedyanın hiçbir isteğini yerine

getirmez ve ne ahlaksal tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka, *çok kötü olan birinin mutluluktan felâkete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir.* Böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, korku ve acıma duygusu uyandırmaz. Çünkü acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde tamamıyle kötü olan birinin mutluluktan felâkete düşmesi, ne korku, ne de acıma uyandırır.

3. Ancak, geriye yalnız bir kişi kalıyor. Bu kişi, yukardaki her iki tipin ortasında bulunur: Ne ahlaksal yeti, ne de adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlak düşüklüğü yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir *suçla suçlanmış* olan bir kimsedir, *Oidipus* ve *Theyestes* ve o kuşakların tanınmış öbür kahramanları gibi büyük bir onura sahiptir, mutlu bir yaşam sürer.

4. Buradan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Kimilerine göre, iyi örülmüş bir öykünün *çift yanlı sonuçtan çok, tek yanlı bir sonucu* olmalıdır; baht dönüşü de felâketten mutluluğa değil, tersine mutluluktan felâkete dönmelidir. Bu da ahlaksal kötülükten ötürü değil de, yukarda bildirilen özellikten, yani kötüden çok, iyi olan bir kişinin işlediği ağır bir suçtan ötürü olur. Edebiyat tarihinin gösterdiği gelişme de bunu doğrular. Çünkü, başlangıçta ozanlar, gelişigüzel her mythik konuyu işledikleri halde, şimdi tragedyalar, sadece birkaç ailenin başından geçenleri konu olarak alıyorlar, örneğin bir *Alkmeon*'un, bir *Oidipus*'un, bir *Orestes*'in, bir *Meleagros*'un, bir *Thyestes*'in, bir *Telephos* ve daha bu gibi korkunç şeyler yaşamış ve başından geçmiş diğer kahramanların.

5. Bu biçimde kurulmuş olan bir öyküden, sanat kurallarına uygun en güzel tragedya oluşur. Bundan ötürü *Euripide*'i, tragedyaya bu biçimi soktuğu ve dramlarından çoğu felâketle son buluyor diye eleştirenler, bu eleştirilerinde yanılıyorlar. Çünkü bu biçim, daha önce söylenmiş olduğu gibi doğru olan biçimdir. Bunun en kesin kanıtı şudur: Bu gibi eserler sahneye konur ve eğer iyi de oynanacak olurlarsa, onların tragik bakımdan etkisi en büyük eserler oldukları görülür. Bundan dolayı, *Euripides*, tekniği başka yönlerden daima övgüye değer bulunmasa da, trajik etki yönünden bütün öteki ozanlara üstündür.

6. Değer bakımından ikinci olarak, sonucu çift yanlı örülmüş öyküler gelir ki, kimilerine göre, asıl bunların en başta gelmeleri

gerekir. *Odysseia*'da olduğu gibi. Bu çift yanlı sonucu olan tragedyalar, iyiler için başka, kötüler için başka ve birbirlerine karşıt sonuçlarla son bulurlar. Tiyatro seyircisinin zayıf olduğu yerde, bu biçim daha üstün tutulur. Bu biçim öyküleri işleyen ozanları yöneten, halkın hoşuna gitmek düşüncesidir. Ama, böylesi eserlerin verdiği zevk, tragedyanın vermesi gereken zevk değildir. O, daha çok komedyaya özgü bir zevktir. Komedyada öykünün akışı içinde tamamıyle birbirlerine düşman olan kişiler, örneğin *Orestes* ve *Aigisthos* gibi, sonunda dost olurlar ve hiç biri ötekisinin eliyle ölmez.

BİBLİYOGRAFYA

Aristoteles: Metaphysik, Philosophische Bibliothek.

Poetika, (çev. İ. Tunalı) İstanbul, 1983, 4. Basım.

Politika, M.E.B. Yunan Klâsiklerinden (çev. N. Berkes).

Auerbach, E.: Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur. 2. Aufl. Bern, 1959.

Baeumler, A.: Aesthetik, in "Handbuch der Philosophie, I. München und Berlin, 1934.

Croce, B.: Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen, 1930.

Türkçesi, İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik, İstanbul, 1983, 2. Basım.

Eralp, V.: Platon, Edebiyat Fakültesi Yayınlarından. İstanbul, 1953.

Gökberk, M.: Felsefe Tarihi, Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, İst. 1961.

Grassi Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962.

Koller, H.: Die Mimesis in der Antike, Bern, 1954.

Kranz, W.: Antik Felsefe, İstanbul, 1948.

Landmann, E.: Die Lehre vom Schönen, Wien, 1952.

Perpeet Wilhelm: Antike Aesthetik, München-Freiburg, 1961.

Platon: Devlet, (çev. S. Eyüboğlu, M.A. Cimcoz), İstanbul, 1958.

Grössere Hippias, Phil. Bibliothek, 1922.

Kratylos, M.E.B. Yunan Klasiklerinden (çev. S.Y. Baydur), İstanbul, 1944.

Şölen, (çev. A. Erhat, S. Eyüboğlu) İstanbul, 1958.

Timaios, M.E.B. Yunan Klasiklerinden (çev. E. Güney, L. Ay), 1943.

Philebos, Phil. Bibliothek, 1923.

Phaidros, M.E.B. Klasiklerinden, (çev. M. Akverdi), 1943.

Plotinos,: The Enneads, Tansl. by Steph. Mac Kenna, 2. Edit. MCMXVII - MCMXXX.

Schriften, 1. Band, Leipzig, 1930.

Schasler, M.: Kritische Geschichte der Aesthetik 1.Abteilung, Berlin, 1872.

Tunalı, İ.: Die Poetik Aristoteles'im Verhältnis zu seiner Seinsauffassung, Felsefe Arkivi, Sayı: 12, 1961.

Überweg,: Geschichte der Philosophie.. Altertum, Berlin, 1962.

Vorlaender, K.: Geschichte der Philosophie. Leibzig, 1921.

Xenophon: Erinnerungen an Sokrates Übers. v. R.Preiswerk, Zürich, 1953.

ADLAR DİZİNİ

Alkibiades, 105
Archimedes (noktası), 72
Aristoteles, 63, 64, 65, 74, 86, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124
Auerbach, A. (dipnotu), 73

Baeumler, A., 18, 33, 64, 69
Baumgarten, A.G., 19

Chryssipos, 57
Croce, B. (dipnotu), 19

Dilthey, (dipnotu), 19
Dionysios, 100
Diotima, 35

Euripides, 106
Euthyphron (kitap adı olarak), 26

Geiger, M., 117
Goethe, 31

Hamlet, 80
Hartman, Ev. Von, 80
Hartman, Nic., 15
Hegel, 96, 129
Hegemon Thassoslu, 100
Hephaistos, 91
Herodotes, 105
Hippias, 26, 27
Hofmann, 73
Hesiodos, 70
Homeros, 53, 70, 77, 81, 87, 88, 89, 95, 100

Kalypso, 53
Kant, 19, 118
Kharmides, 26
Kharrondas, 88
Khryses, 78
Kierke, 53
Kleophon, 100
Koller, H., 73, 76
Kratylos, 76
Kritias, 58

Lykurgos, 88
Lysis, 26

Nikhokkares, 100
Niobe, 92

Odysseus, 53
Oidipus, 79

Parmenides, 59
Pausson, 100
Perpeet, 18
Phaidros, 59
Pheidias, 129
Philebos, 59, 60, 61
Platon, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 125, 126, 129
Plotinos, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 124, 125, 126, 127, 128, 129
Polygnotos, 100, 122
Polykleitos, 57, 58
Prodikos, Keoslu, 93
Protagoras, 93
Pythagoras, 61

Schelling, 95, 96
Schmidt, 60
Shaftesbury, 31
Sokrates, 23, 24, 25, 26, 27
Sophokles, 106

Theaitetos, 58
Theyestes, 121
Timaios, 59, 61
Tunalı, İ. (dipnotu), 76

Volkelt, J., 59

Xenophanes, 107
Xenophon, 23, 24, 73, 74

Zeus, 129
Zeuxis, 107, 122

KAVRAM DİZİNİ

Absürd, 107
Ad, 76
Ahlak devleti, 87
Akıl devleti, 86
Akıl ve duygu, 88
Akla aykırılık, 108, 109
Aletheia, 36
Arete, 55
Aritmetik kosmos, 59
Auto to kalon, 34, 35, 37, 61, 70, 71, 82

Bir, 38, 39
Büyük ethik, 97

Cevher (substanz, töz), 35

Çirkin, 36, 44, 45, 46, 47, 52
Çirkinlik, 17
Çoklukta birlik, 49

Dans sanatı, 99
Dekoration, 122, 123
Demokrasi, 87
Devlet, 87, 88, 89, 90, 96
Devlet adamı, 91
Devlet kurucusu, 90, 91,
Diegesis, 78
Dor müziği, 94
Doxa, 77, 78, 79, 82, 83, 86
Drama, 100
Duyulur güzellik, 44
Duyulur obje, 125
Düşünceler, 123

Eidola; 80, 82
Eidos-hyle, 112, 114
Einfühlung, 16
Emanatio, 125
Episteme, 83, 84, 85
Epos, 78, 119
Erdem, 28, 50
Eros, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 71
Estetik apperception, 16
Estetik değer ve güzel, 17
Estetik gerçeklik, 15
Estetik obje, 17
Eudaimonia, 35
Eudemus ethiki, 97
Expression, 19

Faydalı, 29
Felsefe-edebiyat çatışması, 23
Felsefi estetik, 15, 16, 18
Figürativ sanatlar, 100
Form, 44, 45, 46, 48, 49

Gerçeklik kategorisi, 106
Gülünç olan, 119
Güzel, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66
Güzelliğin kendisi, 27, 71, 82
Güzellik, 59, 61, 113
Güzellik felsefesi, 19, 90

Hakikat, 36, 37
Hakiki bilgi, 83
Hakiki varlık, 36
Haz, 29, 59
Hetko, 29

Idea, 25, 26, 44, 45, 46, 47, 48, 80, 127, 129
İdeal devlet, 69
İdealizm, 107, 126
İlk felsefe, 97
İmpressionizm, 110
İntention, 104
İnonia müziği, 94
İyi ve güzel, 29, 71, 104

Kalo kath auta, 15, 29, 30, 32, 34, 61, 70
Kalo-kai gathia, 31, 95, 102
Kamu anlayışı, 107
Karakterler, 122
Katharsis, 116, 117
Komedya, 78, 101, 119
Kopya, 83
Korku ve acıma duyguları, 116, 121
Kosmos aisthetos, 26, 38, 71, 81
Kosmos noetos, 26, 81
Kresimon, 29
Kullanışlı, 29

Lexis, 78, 79

Maia, 73
Makamlar, 94

Metaphysika, 97
Methexis, 35
Mimeisthai, 73, 74, 78
Mimesis, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 95, 98, 99
Mimesis teorisi, 97, 98
Mimetik etkinlik, 80
Mimetism, 106
Morphe, 44, 54
Mutluluk, 35, 89, 119, 122
Müzik, 123, 127
Mythos, 118, 119

Nikhomakhos ethiki, 97
Nous, 42, 44, 52, 128

Objektivist estetik, 17
Olağanüstü, 106
Oligarşi, 87
Olması lazım gelen, 106
Onamata, 76
Ontik bütünlük, 18
Onuos on, 26, 34, 36, 52, 81
Ophelimon, 29
Orantı, 57, 60
Ousia, 26, 35, 36

Öğrenme, 111
Öz-güzelliği, 70, 95

Panteist metafizik, 37
Phrygia müziği, 94
Poiesis, 69, 71, 97
Prepon, 27
Proportion, 42, 176
Prosti kalon, 27, 34, 54
Prote philosophia, 97
Psikoloji, 16
Psikolojist estetik, 16
Pythagorasçılık, 59, 61

Rejisörlük sanatı, 124
Ritm, 98
Renaissance, 19, 129

Salt güzellik, 35, 36
Sanatı eseri, 79
Sanatın devletten kovulması, 88
Sanatın ontolojisi, 17
Sanat ve devlet, 86, 87
Sanat ve tabiat, 109
Sanı, 73, 79, 83, 84, 85
Sansür, 87, 91
Simetri, 41, 42, 54
Sokratik devir, 25
Sokratik dialog, 30
Sophrosyne, 26
Substans, 32, 35
Sübjektivist estetik, 16
Syllogism, 108

Şiir sanatı, 98, 118

Taklit, 71, 73, 74, 75, 76, 98, 99, 100
Tanrılar düzeni, 92
Tanrısal güzellik, 35, 53
Tarih yazarı, 105
Taxis, 62, 88
Ti esti to kalon, 26, 32
Timarşi, 87
Timokrasi, 87
Tin felsefesi, 96
Tiyatro sanatları, 100
To aiskron, 33, 43
To kalon, 33, 43, 55, 56
To on, 82, 112
Toplumsal sanat, 91
Tragedya, 98, 101, 116, 117, 118, 119, 120
Tragedya teorisi, 116, 117
Tragik etki, 121
Türüm, 125

Uygunluk, 27, 28, 31

Yanlış tasım, 108
Yasaklama, 91
Yüce, 118

Zoon mimetikotaton, 99

Prof. İsmail TUNALI, İst. Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünü bitirdi. Viyana Üniversitesi'nde Felsefe, Psikoloji ve Sanat Tarihi doktorası yaptı. Edebiyat Fakültesinde Felsefe Profesörü oldu. Viyana Üniversitesi'nde de konuk Felsefe ve Estetik profesörü olan Tunalı'nın tüm çalışmaları, *estetik*'i çağdaş bir felsefe bilimi olarak temellendirmeye yöneliktir.

Bu amaçla Prof. Tunalı, bir yandan *Poetika* (Aristoteles), *Estetik* (Croce) ve *Soyutlama ve Einfühlung* (Worringer) gibi bazı temel kitapları Türkçe'ye çevirmiş, öbür yandan da *Grek Estetik'i*, *Sanat Ontolojisi*, *B. Croce Estetik'ine Giriş*, *Marxist Estetik*, *Estetik Denemeler*, *Estetik Beğeni*, *Felsefenin Işığında Modern Resim* ve *Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı* gibi kitaplar yazmış, yurt içinde, yurt dışında sanat felsefesi ve estetik üzerine çok sayıda makaleler yayımlamıştır.

Grek Estetik'i, *Antik felsefede estetik düşüncenin doğuşunu ele alıyor. Bunu yaparken de, doğrudan doğruya felsefe metinlerine dayanıyor ve onları çözümleyerek, estetik düşünceyi sistematik olarak temellendirmek istiyor. Bundan ötürü,* Grek Estetik'i, *tarihsel bir çalışma değil, sistematik bir çalışmadır. Bu sistematik içinde, yalnız Grek estetik düşüncesi değil, aynı zamanda estetik düşüncenin kendisi ve gelecek yüzyılların estetik düşüncesi de asıl kaynağını bulmuş oluyor.*

ISBN 978-975-14-0521-0



12,50.-TL