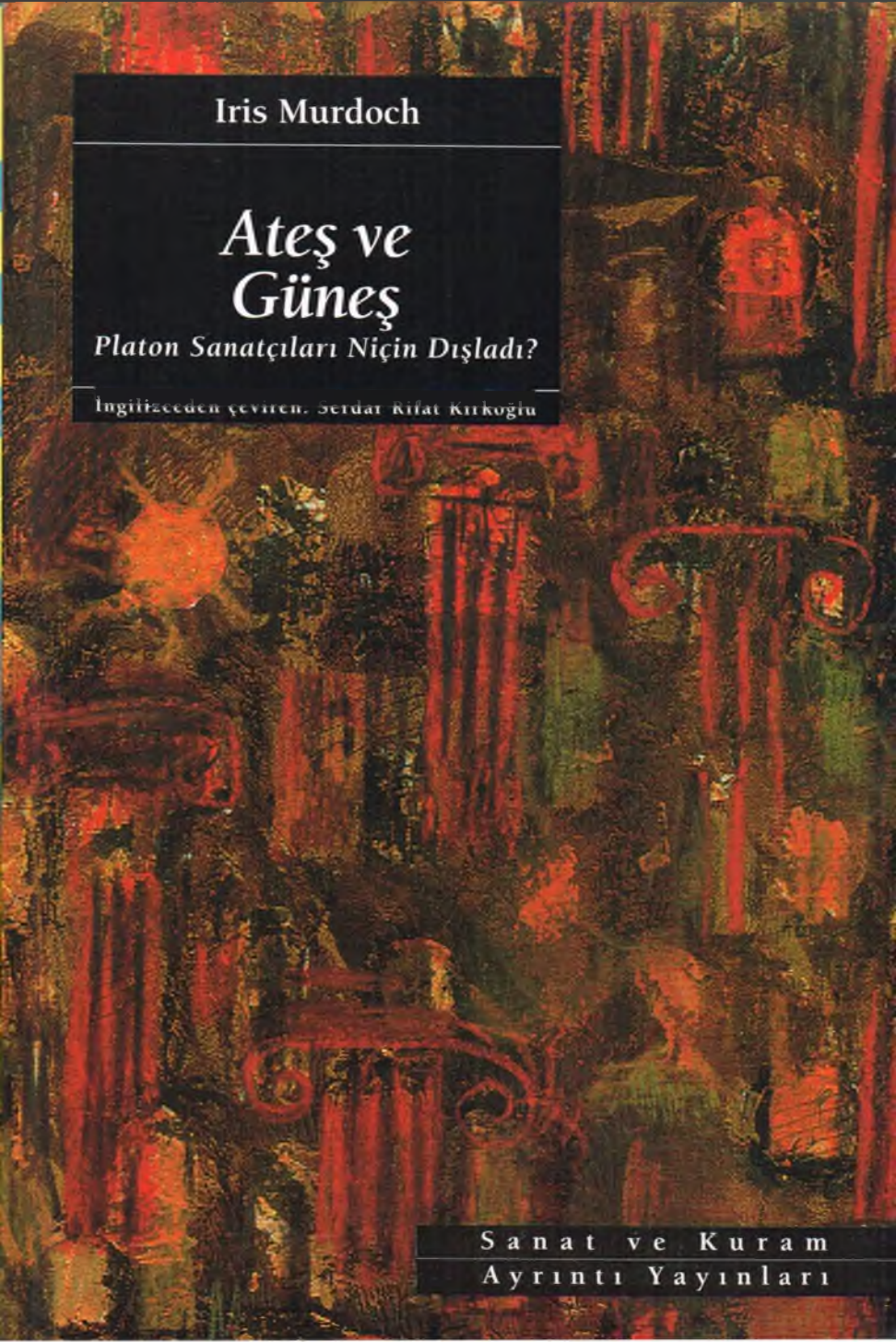

Iris Murdoch
Ateş ve Güneş
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
İngilizceden çeviren: Serdar Kifat Kirkoğlu
Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

1919'da İrlanda'da doğan İngiliz romancı, oyun yazarı, şair, denemeci, felsefeci ve senaryo yazarı. Murdoch hemen her yıl hacimli birer roman yazmış olmasının yanında, *Sartre, Romantic Rationalist* (1953; Sartre: Yazarlığı ve Felsefesi, Çev. S. Hilav, Yazko Y., 1981), The Fire and The Sun (1977; Ateş ve Güneş, Çev. S.R. Kırkoğlu, Ayrıntı Y., 2008), *The Sovereignty of Good* (1971; İyinin Egemenliği) ve *Metaphysics as a Guide to Morals* (1992; Bir Değerler Kılavuzu Olarak Metafizik) gibi felsefi çalışmalarıyla da tanınır. Bir süre Oxford Üniversitesi'nde felsefe dersleri vermiştir. Felsefeci geçmişi, genellikle karmaşık ahlâki, dini ve etik meselelerle uğraşan kurmaca yapıtlarında hissedilir ölçüde etkindir. Romanları zekice bir mizah duygusunu içermeleri, dolambaçlı olay örgüleri ve ayrıntı zenginlikleriyle dikkati çeker. Murdoch, *The Black Prince* (1973; Kara Prens, Çev. Aysun Babacan, Ayrıntı Y., 2000) romanıyla James Tait Black Anma Ödülü'nü ve *The Sea, The Sea* (1978; Deniz, Deniz) ile de Booker Mc Connel Ödülü'nü kazanmıştır.

Murdoch'ın ilk romanı, *Under The Net* (1954; Ağ, Çev. Nihal Yeğinobalı, Ayrıntı Y., 1993) en iyi yapıtlarından biri olarak görülür ve ahlâki meseleleri işlemesi bakımından yazarın tipik yapıtlarındandır. Romanın başkişisi olan Jake Donoghue adlı bir yazar, başlangıçta hayatını belli bir düzene sokma ve kendini tasarılarına dahil olmayan rastgele olayların, "rastlantısallığın" etkisinden yalıtma kaygısındadır. Romanın gelişimi içerisinde, Jake hayatın bir parçası olarak rastlantısallığı, öteki insanların gerçekliğini ve kendisi üzerindeki etkilerini kabul ederek, sevmesini engelleyen unsurlardan kurtulur. Jake'in romanda geçirdiği değişimler, eleştirmenlerin işaret ettiği gibi Murdoch'ın daimi tematik kaygılarını temsil edici niteliktedirler: Sevgi ve özgürlük arasındaki ilişki, rastlantısallıkla tasarım arasındaki çatışma ve hakikati keşfetmek için insanın kendi benliğinden öteye bakmasının gerekliliği.

Murdoch'ın bazı romanları ısırgan komediler, bazıları ise ironik trajediler olarak sınıflandırılmıştır. Yazarın başlıca konusu genellikle sevgi ilişkilerinin içerdiği çeşitli çatışmalar ve romanlarında sık sık görülen karmaşık aşk üçgenleridir. Murdoch'ın romanlarının birçoğu modern çağda geçmelerine karşılık büyü ve gizem öğeleri, olay örgüsündeki ani, acayip kaymalar XVIII. ve XIX. yüzyılın Gotik romanlarını çağrıştırır. Murdoch'ın romanlarında çoğunlukla *The Flight From the Enchanter*'daki (1956) Mischa Fox, *A Severed Head*'deki psikolog (1961; Kesik Bir Baş, çev. S.R. Kırkoğlu, Ayrıntı Y., 1988) ya da *Philosopher's Pupil*'deki (1983; Filozofun Öğrencisi) filozof gibi günümüze özgü "cazibeli" biri, diğer kişilerin davranışlarını etkiler ve olayları yönlendirir. Murdoch'ın imgeci düzyazı üslubu, yapıtlarında fantastik, simgesel bir boyut yaratmasına yardımcı olur. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle demiştir: "Gerçek hayatta fantastik olan ile sıradan olan, sade olan ile simgesel olan genellikle çözülmez biçimde iç içe geçmiştir. Bence en iyi romanlar da hayatı, bunları birbirinden koparmaksızın araştırıp gözler önüne serenlerdir." Murdoch'ın yapıtları hayranı olduğu XIX. yüzyıl Rus romanlarıyla, özellikle de Dostoyevski'yle karşılaştırılmıştır, zira yazar genellikle, Anglo-Amerikan edebiyatında daha yaygın olarak görüldüğü gibi bir ya da iki ana karakterin bakış açıları üzerinde odaklanmaktansa karmaşık ilişkiler içindeki çok sayıda kişiyi içeren hacimli metinler yazmıştır.

Diğer önemli romanları: *The Bell* (1958; Çan, Çev. H. Özdemir, İmge K., 1992); *The Unicorn* (1963; Tek Boynuzlu At, Çev. T. Nutku, Can Y., 1983); *The Red and The Green* (1965; Kırmızılar ve Yeşiller); *The Time of The Angels* (1966; Melekler Zamanı, Çev. Nihal Yeğinobalı, Ayrıntı Y., 1995); *Bruno's Dream* (1970; Rüya Sakinleri, Çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Y., 1999); *Nuns and Soldiers* (1980); *The Good Apprentice* (1986).

# Iris Murdoch

# Ateş ve Güneş

## Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?

Iris Murdoch

Ayrıntı: 53
*Sanat ve kuram dizisi: 23*

Ateş ve Güneş
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
*Iris Murdoch*

İngilizceden çeviren
*Serdar Rifat Kırkoğlu*

Yayıma hazırlayan
*Aylin Onacak*

Kitabın özgün adı
*The Fire And The Sun*
*Why Plato Banished The Artists*
*(Based upon the Romanes Lecture 1976)*

Oxford University Press/1977
basımından çevrilmiştir.

© Iris Murdoch, 1977

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
*Asuman Ercan*

Kapak düzeni
*Defne Kaya*

Düzelti
*Asaf Taneri*

Baskı ve cilt
*Sena Ofset (0 212) 613 03 21*

Birinci basım *1992*
İkinci basım *2008*

Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-020-0

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34122 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

# Ateş ve Güneş

## Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?

Iris Murdoch

*John Bayley'e*

İlk ağızda şunu söyleyelim ki, elbette Platon bütün sanatçıları dışlamadı ya da herhangi birini dışlama fikrini her zaman ortaya atmadı. *Devlet* (398a) adlı yapıtında yer alan unutulmaz bir pasajda Platon, dram şairi ideal devleti gezmeye kalkışacak olursa kendisine sınıra değin nazikçe eşlik edileceğini söylüyor. Başka bir yapıtında ise o kadar nazik değil; *Yasalar*'da, titiz bir sansür sistemi öneriyor. Sanatla uğraşanlara yöneltilmiş sert eleştiriler, hatta küçümseme ve alaylar, baştan sona bütün yapıtlarına serpiştirilmiş. Bu, şaşırtıcı bir tutum ve bir açıklama gerektirir gibi görünüyor. Ancak, ilginç görünen bir sorunun yanıtı hiç de ilginç olmayabilir. Platon'un sanata niçin bu kadar düşmanca baktığı sorusuna verilmiş oldukça açık yanıtlar var. *Devlet*'te (607b), "felsefe ve şiir arasındaki eski bir

kavga"dan söz eder Platon. Kâhinler ve bilgeler olarak şairler, filozofların ortaya çıkışından çok önce var olmuşlardı ve bu kişiler teolojik ve kozmolojik bilginin geleneksel yayıcılarıydı. Herodotos (ii. 53) bize Yunanlıların Homeros'tan ve Hesoidos'tan önce tanrılar hakkında pek az şey bildiğini, onlara bu bilgileri Homeros ile Hesoidos'un öğrettiğini söyler. Herakleitos ise (fr. 57) "çoğu insanın öğretmeni" olarak adlandırdığı Hesoidos'a rakip bir otorite olarak saldırır. Toplumsal istikrar konusuyla özellikle ilgilenen herhangi bir siyaset kuramcısının (Hobbes gibi Platon'un da bu konuyla ilgilenmek için haklı gerekçeleri vardı) sansürün yararlarını da dikkate alması elbette olası. Sanatçılar her şeye burnunu sokan, bağımsız ve sorumsuz eleştiricilerdir. Yazın türleri toplumları etkiler (*Devlet* 424c) ve yeni mimari üsluplar insanların görüşlerinde kökten değişimler yaratır. Konuyla ilişkili bir başka olasılık da Platon'un sanata düpedüz değer vermemiş olmasıdır (bütün filozoflar vermez). Platon, sanatı kimi zamanlar "oyun" olarak adlandırır. Ancak Platon sanatı ne denli tehlikeli olursa olsun temelde önemsiz bir şey olarak görseydi, ona saldırılar yöneltirken bu kadar duraksamazdı. Kuşku yok ki Yunanlılar bizim saygı uyandıran "güzel sanatlar" anlayışımıza genelde sahip değildi; bu yüzden "güzel sanat" kavramı için Yunanca'da ayrı bir terim yoktu, *tekhne* sözcüğü sanat, zanaat ve ustalık anlamlarının hepsini kapsıyordu.

Ne var ki, insan böylesi düşüncelerden sonra gene de huzursuz hissediyor kendini. Bizler, en azından yakın zamanlara değin, sanatı büyük bir manevi hazine olarak görme eğilimindeydik. Tüm zamanların en iyi sanat yapıtlarından bazıları kendisinden önce yaratılmışken Platon niye bunun aksini düşündü acaba? Sanatçıların nedenini açıklayamadıkları şeyleri yaratabilmesinden etkilenmişti (belki de bu ona bazı fikirler çağrıştırıyordu). Platon bunu bazen, sözgelimi *Sokrates'in Savunması* ve *Ion* adlı diyaloglarda, sanatçılara karşı bir koz olarak kullanmıştır, ama her zaman değil. Platon sanatçının esininden birçok kez, bize büyük nimetler sunabilecek, iyi şiirin olmazsa olmazı, bir çeşit tanrısal ya da kutsal çılgınlık olarak söz eder (*Phaidros* 244-5). Yalnızca teknik, bir şairi şair yapmaya yetmez. Şairler büyük önem taşıyan şeyleri sezgisel olarak an-

layabilirler (*Yasalar* 628a) ve bilinçli düşünceye sahip olmaksızın başarıya erişenler tanrı vergisi yetenekler taşırlar (*Menon* 99d). Platon, *Protagoras* diyaloğundaki şakaların da düşündüreceği gibi, edebiyat eleştirmenlerini küçümsemekle birlikte ("Şiir üzerine yapılan tartışmalar bana taşradaki içki şölenlerini anımsatıyor"), beğeni ve yazınsal değerlendirme konularında en incelikli ve hatta en küçük tartışmalara bile girmekten belli ki geri kalmamıştır (Çorba altın değil, tahta bir kepçeyle servis edilmelidir. *Büyük Hippias* 291a). Hatta, alttan alta kuşku duysa da, şiir sanatının savunusunun bir gün şair olmayan bir şiirsever tarafından yapılabileceğini (ki Aristoteles bunu yapmıştır) kabul eder (*Devlet* 607d). Ancak felsefesinde önemli bir rol verdiği güzelliği, sanatı neredeyse dışarıda bırakacak bir biçimde tanımlar ve sanatçıları sürekli olarak, üstüne basa basa, ahlâksal zayıflıkla, hatta bayağı kişiler olmakla suçlar. İnsan böylesi bir tutumun daha derinlerde yatan nedenlerini arama fikrinin cazibesine kapılıyor ve ararken de, diyaloglarda biraz daha yüceltilmiş Platonik bir estetik bulmaya çalışıyor; hem de (Plotinus ve Schopenhauer'in yaptığı gibi) Platon'un kendisine rağmen. Platon'un sanattan bu denli kuşku duymakta bazı bakımlardan haklı olup olamayacağı gibi ilginç bir soru da sorulabilir elbette.

Platon insan yaşamım görünüş dünyasından gerçeklik dünyasına yapılan manevi bir yolculuk olarak görür. Tatmin arayan zekâ, duyu deneyiminin ve davranışın eleştirel olmayan kabulünden yola çıkıp, daha karmaşık ve ahlâksal olarak daha çok aydınlanmış bir anlayışa yönelir. Bunun nasıl olduğu ve ne anlama geldiği Platon felsefesinde Formlar Kuramı ile açıklanır. Aristoteles bu kuramı (*Metafizik* 987a-b) çifte kökene sahip bir kuram olarak tanıtır: Bu kökenlerden birisi Sokrates'in ahlâksal tanımlar arayışı, ötekisi ise Platon'un ilk dönem felsefesinde yer alan Herakleitosçu inançlardır. Bunu, "Çok karşısında Bir" uslamlaması ve "bilimlerden hareket eden kanıt" açısından da ele alır (990b). Nasıl oluyor da birçok farklı şey ortak bir niteliği paylaşabiliyor? Nasıl oluyor da duyumlar bir akış içinde olmalarına karşın, sadece kanı ya da inanç değil de *bilgi* sahibi olabiliyoruz? Bundan başka: Erdem nedir, onu nasıl öğrenebilir ve bilebiliriz? İşte bu soruları yanıtlayabilmek için Formlar

(İdealar) arayan akıl için değişmez, öncesiz-sonrasız, duyulur-olmayan nesneler olarak postüle edilmiştir. Çoklukta birliği aramak insan aklının karakteristik özelliğidir (*Phaidros* 249b). Bilgi sahibi olabilmemiz için, çeşitlilik gösteren ve değişikliğe uğrayan "oluş" dünyasından ayrı, yalın ve değişmez şeyler olmalıdır. Bu değişmez varlıklar ahlâkın birliğinin ve nesnelliğinin de, bilginin güvenirliğinin de güvencesidir. *Devlet*'in 596a numaralı paragrafında, aynı adı taşıyan bütün nesne grupları için Formlar olduğu söylenir; ancak Platon bu kapsamı geniş iddiayı yalnızca derece derece yorumlar. İlk diyaloglar Bir ve Çok sorununu ahlâksal niteliklere (cesaret, dindarlık, ölçülülük) bir tanım getirme çabası görüntüsünde ortaya koyar; *Phaidon* adlı diyalogda "hacim" gibi çok genel ve ahlâksal-olmayan Formlar da görülür, ama bize tanıtılan ilk Formlar ahlâksal olanlardır. Daha sonraları, matematiksel ve "mantıksal" Formlar boy gösterir ve zaman zaman bunlara duyum Formları eklenir. Güzellik Formu *Şölen* ve *Phaidros* diyaloglarında övülür, İyi Formu ise *Devlet*'te aydınlatıcı ve yaratıcı bir ilk ilke olarak ortaya çıkar. (İyi'nin ışığı bilgiyi ve aynı zamanda da yaşamı olanaklı kılar.) *Phaidros* ve *Phaidon* diyaloglarında Formlar ruhun ölümsüzlüğüyle ilgili bir uslamlamanın parçası haline gelir. Bizler Formlar'ın farkındayız ve o yüzden de konuşabiliyor, bilgi sahibi olabiliyoruz, çünkü ruhlarımız doğmadan önce, bunların açık açık *görüldüğü* bir yerdeydiler. Anımsama ya da *anamnesis* adı verilen öğreti budur. Cisimleşmiş ruh, görüsünü unutma eğilimindedir, ama bu görü uygun alıştırma ya da isteklendirmelerle anımsatılabilir. (*Menon* diyaloğunda köle, geometri problemini çözebilmektedir.) Tek Form ile pek çok tikeli ya da örneği arasındaki ilişki, pay alma ve taklit metaforlarıyla çeşitli biçimlerde açıklanır, ancak bu açıklamalar hiçbir zaman tümüyle doyurucu değildir. Genel olarak, ilk diyaloglar "ortak [bir] doğa"dan, daha sonrakiler ise yetkin ve özgün olanların yetkin olmayan kopyalarından söz ederler. Formların *anamnesis* öğretisinde ve uslamlamasında kullanılması, duyulur dünyadan tümüyle ayrılmış ("başka bir yerde bulunan") varlıklarla ilgili bir betimi benimsetmeye yönelir ve bu "ayrılma" artan bir şekilde vurgulanır. (Estetik bir anlayış.) Bu gerçek dünyaya dair bilgimize yeni-

den kavuşmamızı sağlayan manevi yolculuk, *Devlet* adlı yapıtta, dört parçaya bölünmüş Çizgi imgesi, Güneş imgesi ve Mağara miti (514) aracılığıyla açıklanır. Mağaradaki tutsaklar önce yüzleri mağaranın arka duvarına dönük biçimde zincirlidirler ve bütün görebildikleri, arkalarındaki bir ateşin düşürdüğü, kendilerinin ve kendileriyle ateş arasından taşınan nesnelerin gölgeleridir. Sonra tutsaklar arkalarına dönüp ateşi ve gölgeleri duvara yansıyan nesneleri görmeyi başarırlar. Daha sonra ise mağaradan kaçar, önce dışarıdaki dünyayı güneşin ışığında ve nihayet güneşin kendisini görürler. Güneş, ışığında hakikatin görülebildiği İyi Formu'nu temsil etmektedir; güneş, şimdiye değin görülmez olan dünyayı açığa çıkarmakta ve aynı zamanda da bir yaşam kaynağı olmaktadır.

Elbette bu miti yorumlayan, "Çizgi" ile "Mağara" arasındaki ilişkiyi inceleyen ve Platon'un aydınlanma sürecinin daha alt aşamaları hakkında yapmış olduğu ayrımları ne dereceye kadar ciddiye alacağımızı araştıran kapsamlı bir literatür bulunmaktadır. Ben bunu, Mağara'nın Çizgi'yi aydınlattığı ve bu ayrımlara önem vermemiz gerektiği şeklinde ele alacağım. Mağarada olup bitenlerin ayrıntılarının ciddi biçimde incelenmesi gerekir. Öykünün "daha alttaki yarısı" "daha üstteki yarısı"nın yalnızca açıklayıcı bir imgesi değil, tersine kendi içinde anlamlı bir şeydir. Böyle bakıldığında, yolculuk eden kişinin farklı farkındalık aşamalarından geçtiği anlaşılır; bu yolculukta daha yüksek gerçeklik ilkin gölgeler ya da imgeler [görüntüler] biçiminde incelenir. Bu farkındalık düzeylerinin farklı gerçeklik dereceleri taşıyan nesneleri vardır (belki de Platon bunu çok açık bir şekilde ifade etmeye hazırlıklı değildir, 533e, 534a) ve her biri kendine özgü karakteristik arzular taşıyan bu farkındalık düzeyleri ruhun farklı bölümlerine karşılık gelir. Ruhun en alttaki bölümü bencil, usdışı ve yanılsamalarla dolu; ortadaki bölümü saldırgan ve hırslı; en üstteki bölümü ise ussal ve iyidir ve tüm imgelerin [görüntülerin] ve varsayımların ötesinde yatan hakikati bilir. Adil insan ve adil toplum, aklın ve iyiliğin yönetimi altında uyum içindedir. Ortadan kaldırılamaz olan daha alt düzeylere mümkün olan en iyi tatmini veren de yine bu ussal uyumdur. Platon sanatı ve sanatçıyı en düşük ve en usdışı farkındalık çeşidini, *eikasia*

adı verilen, belirsiz imgelere boğulmuş bir yanılsama halini sergilemeye mahkûm eder. Mağara miti açısından bakarsak, bu, yüzleri mağaranın arka duvarına dönük olan ve yalnızca ateşin düşürdüğü gölgeleri gören tutsakların durumudur. Platon aslında sanatçının bir *eikasia* halinde olduğunu söylemez, ama açıkça ima eder ve hatta tüm sanat eleştirisi, gölgeyle sınırlı bilinç anlayışını geliştirip aydınlatır.

İlkin Platon'un sanat görüşünü, daha sonra da güzellik kuramını ele alacağım. Sanata ilişkin görüşleri en kapsamlı biçimde *Devlet*'in III. ve X. kitaplarında bütün ayrıntılarıyla açıklanmıştır. Şairler, tanrıları saygınlıktan uzak ve ahlâksız varlıklar şeklinde betimleyerek bizi yanıltırlar. Aiskylos'un ya da Homeros'un bize Niobe'nin ıstıraplarına bir tanrının yol açtığını veya annesi ne de olsa bir tanrıça olan Akilleus'un, Hector'un vücudunu savaş arabasının arkasında sürüklediğini, yahut Troyalı tutsakları Patroclus'un cenaze töreninde cesetlerin yakıldığı odun yığınının arkasında kılıçtan geçirdiğini söylemesine izin vermememiz gerekir. Tanrıları gülerken resmetmeye de kalkışmamalıyızdır. Şairler ve de çocuk öyküleri yazarları, dine saygı göstermemize, iyi insanlara hayranlık duymamıza ve suç işlemenin yarar sağlamayacağını görmemize yardımcı olmalıdır. Müzik ve tiyatro taşkın, denetimsiz heyecanlara değil, Stoacıların savunduğu dinginliğe özendirmelidir. Kötü bir rol oynayarak ya da kötü bir rolden zevk alarak kendimiz de bu kötülüğe bulaşırız. Sanat, bu şekilde, birikerek çoğalan bir psikolojik zarar verebilir insana. Mimarlıkta ya da ev eşyalarında yalın ve uyumlu tasarımların, sağlam bir zanaatkârlığın ürünü olan eşyaların çocukluktan itibaren kullanılması zihinlerimizde uyum duygusunu teşvik ederek bize fayda sağlayabilir. Ancak mimetik, yani taklitçi sanat bizim için her zaman kötüdür. Sözgelimi, sedir resmi yapan bir ressamı ele alalım. Tanrı özgün sedir Formu'nu ya da İdeası'nı yaratır. (Bu çarpıcı bir argümandır; çünkü Platon öncesiz-sonrasız olan Formlar'ı Tanrı'nın yarattığını başka hiçbir yerde ileri sürmez.) Marangoz, üzerinde uyuduğumuz sediri yapar. Ressam ise bu sediri belli bir görüş açısından kopya eder. Dolayısıyla gerçeklikten üç aşama uzaktadır. Sediri anlamaz, onu ölçmez, onu yapacak güçte değildir.

Aklı felsefe yapmaya doğru harekete geçiren o görünür ile gerçek arasındaki çatışmadan kaçar. Sanat, görünüşleri sorgulamak yerine, onları safça ya da bile bile kabullenir. Keza, bir doktoru betimleyen bir yazar doktorun hünerine sahip değildir, yalnızca "doktorun konuşmasını taklit eder." Yine de, yapıtlarının çekiciliğinden ötürü bu tür insanlar otorite yerine konur ve sıradan halk onlara inanır. Hiç kuşku yok ki, herhangi ciddi bir kimse, gerçekliğin yansımasından başka bir şey olmayan gerçekdışı şeyler üretmektense, sedir ya da siyasal etkinlik gibi gerçek şeyler üretmeyi yeğler. Sanat ya da taklit "oyun" olarak görülüp bunun dışında tutulabilir, ancak sanatçılar kötü şeyleri taklit ettiklerinde dünyadaki kötülüğün toplamını artırırlar. Ayrıca, kötü bir adamı kopya etmek iyi bir adamı kopya etmekten daha kolaydır, çünkü iyi adam sessiz ve her zaman aynıyken, kötü adam değişken, eğlendirici ve aşırıdır. Sanatçılar yalın ve iyi olanla değil, bayağı ve karmaşık olanla ilgilenirler. Ruhun daha iyi bölümünün "gardım indirme"sine neden olurlar. Böylelikle kötülük ve aşırılık imgeleri, iyi insanları bile, gerçek yaşamda beslemekten utanacakları duygulara sanat vasıtasıyla gizliden gizliye teslim olmaya itebilir. Tiyatroda zalimce şakalar ve zevksizlik örnekleri izler, sonra da evde kaba bir şekilde davranırız. Sanat, ruhun en alttaki bölümünü hem dışavurur hem de tatmin eder, körelmeye bırakılması gereken bayağı heyecanları besler ve canlandırır.

Saldırılar elbette incelikle dile getirilmiştir, ama şiddeti şaşırtıcıdır. Bunu "naif" bir saldırı olarak görmek neredeyse imkânsız. Bu saldırının (Bosanquet'nin *A History of Aesthetic* adlı yapıtının III. bölümünde ileri sürüldüğü gibi) ironik bir *reductio ad absurdum** şeklinde ("Eğer sanat bundan ibaretse bir başarısızlıktır" şeklinde) tasarlanmadığı da kesin; ama yine de bu tartışma kimi zaman neredeyse neşeli bir hal alır. Tabii ki Yunanlılar, tahminen 1750'ye değin, belli bir dokunulmazlık taşıyan hemen herkes gibi, Bosanquet'nin "belirgin şekilde estetik görüş açısı" adını verdiği şeye sahip değildi. Durum böyle olunca, sanata karşı tutumları biçimci olmaktan çok ahlâkçı olabiliyordu. Bu Aristoteles için de geçerlidir. Tolstoy (*Sanat Nedir*? adlı yapıtında) "Yunanlılar (her yerde herke-

*Lat.: Bir önermenin doğruluğunu, karşıtının yanlışlığını göstererek kanıtlamak. (ç.n.)

sin her zaman yaptığı gibi), sanatı (diğer her şey gibi), yalnızca iyiye hizmet ettiğinde iyi olarak görmüştür," derken durumu pek de abartmış sayılmaz. Sokrates, iyi yazının, iyi ritmin ve iyi resmin iyi karaktere bağlı olduğunu apaçık bir şey olarak ileri sürer (*Devlet* 400e). Bir varsayım olarak bunu biz de kabul edebiliriz. Kötü adamları yücelten öykülerin ya da değersiz, uygunsuz duyguları harekete geçiren sanatın ahlâksal olarak zarar verebileceği fikri bugün bize kuşkusuz yabancı olmadığı gibi, çocuk hikâyelerinin toplumsal rolünden de habersiz değiliz. "Doktorların konuşmalarını taklit etme" konusunda söylenenler de yine akıllıca. Yazarın (sözgelimi romancının) sahte otoritesi gafil kişileri gerçekten de yanlışa sürükleyebilir. Fakat insan sansürün Homeros'un yapıtlarından en sevdiği parçaların çıkarılması anlamına geldiğini öğrenince dehşete düşüyor. *İlyada*'da Akilleus'un kalkanının gerçek bir kalkana benzerliğini hayranlıkla karşılayan Homeros'un tersine Platon'un zanaat ustalığı gibi akıllıca bir taklidi bile takdir etmekte isteksiz olması tuhaf gözükebilir. (Bosanquet yine Yunanlıların estetik tutumlarının arayışı içinde. Bkz. *A History of Aesthetic*, II. bölüm.) Üstelik sanatı basit bir yeniden çoğaltma (donuk bir fotoğraf) olarak görmek, "estetik görüş açısı" eksikliği kabul edilse bile, yorum gerektirirmiş gibi görünen bütün bir "sanat nedir?" sorusunu akla getiriyor görünür. Buna karşılık, Aristoteles'in açıklamaları ışık yayan sağduyu gibidir. Platon'un "tanrısal çılgınlık"a övgüsünün de düşündürmesi gerektiği gibi, sanat şüphesiz dönüştürür; taklitten çok yaratmadır. Yeniden sedir örneğine dönersek, ressam, sıradan gözlemcinin "tek görüş açısı"nı açığa vurduğundan çok daha fazlasını açığa vurabilir. Ressamlar ve yazarlar yalnızca birer kopyacı ya da yanılsamalar yaratan kişiler değildir ve ele aldıkları konunun biraz daha derin bir yanını görerek, hakikati dile getiren ayrıcalıklı kişiler haline gelebilirler. Sanatçının maddesel nesneyi değil, Form'u kopya ettiğini ileri süren Plotinus akıl çelen bir düzeltme yapmış oldu: Ama incelendiğinde, tatmin edici olmaktan göründüğünden daha da uzak olduğu ortaya çıkan bir görüştü bu.

*Devlet*'te geliştirilmiş olan görüşlerin bazılarıyla, uzmanlarca Platon'un erken dönem diyaloglarından biri sayılan, Wilamowitz'e

göre ise en eski diyalog olan *Ion*'da bir deneme çalışması yapılır. Sokrates, Homeros'un yapıtları üzerine uzmanlaşmış bir rapsod (ezbere şiir okuyan kişi) olan Ion'a sorular sorar. Ion'un Homeros'a bağlılığı bu hünerle ilgili bilgisinden (*tekhne*) mi kaynaklanıyor, bu bağlılık salt sezgisel mi, yoksa, kendi nazik ifadesiyle, tanrısal esin kaynaklı mı diye merak eder. Ion, bu bağlılığın bilgiye dayandığını ileri sürer, ama Sokrates ona Homeros'un ele aldığı konulardan hangisi üzerinde uzmanlaşmış olduğunu sorduğunda, cesaretini yitirip korkuya kapılır. Sözgelimi Homeros'un betimlemesini yaptığı şeyler olan hekimlik ya da gemicilik, dokumacılık yahut savaş arabası yarışçılığı üzerine neler bilmektedir? Bunun üzerine Ion, Homeros'un yapıtlarının gerçeğe uygunluğu konusunda en iyi hüküm verecek olanın hekimler, gemiciler, dokumacılar ve savaş arabası yarışçıları olduğunu kabul etmek zorunda kalır. O halde Ion, Homeros'un işlediği konulardan herhangi biri üzerinde gerçekten uzman mıdır? Tarif edilemez bir çekicilikle Ion en azından generalliği sayabileceğini söyler, ama elbette aslında bunu da hiç denememiştir: Böylelikle Sokrates diyaloğu daha fazla devam ettirmeyip, hafif bir alaycılıkla sonuçlandırır. Sokrates tarafından hafife alınmakla birlikte Ion hem naif hem de kinik mizaçlı biri ya da bir çeşit sofist olarak tanıtılır. Savaş arabaları hakkında çok şey bilmeyebilir, ama bir dinleyici kitlesini nasıl ağlatabileceğini pekâlâ bilmektedir. Dinleyicileri ağlattığında alacağı ücreti düşünerek için için güler. Sonunda Sokrates büyük şairin övgüye değer yanlarını tanrısal esinle (*theia moira*) görmüş olması gerektiğini söyleyerek Ion'u avutur. Platon, Homeros'un kendisinin de "neden söz ettiğini bilmediğini" ayrıntılı bir şekilde öne sürmez, ama şairden genel olarak "hafif, kanatlı, kutsal" ve aklı başındayken yazamayan biri olarak söz eder. Bu noktada saldırısını ikincil sanatçıyla, yani oyuncu-eleştirmenle sınırlandırır ve aslında Homeros'un savaş arabaları (vb) konusunda belirli yanlışlar yaptığını hiçbir yerde ileri sürmez. *Ion*'da Homeros saygıyla anılır ve dokunduğu şeylere manyetizma geçiren büyük bir mıknatısa benzetilerek güzel bir imgeyle betimlenir. Budala Ion'un müşterilerini mıknatıs gibi kendine çekebilmesini sağlayan da yine bu erdemdir. Bununla birlikte sorun ortaya, sanatçıların ve eleştir-

menlerinin sahici uzmanlık bilgisine sahip olması gerekip gerekmediği ya da buna nasıl sahip olacakları biçiminde konur. Bir eleştirmene, bir şairin büyük olduğu yargısına ne çeşit bir uzmanlık bilgisiyle vardığını sormak aslında haklı bir tutumdur. Ion, uzmanı olduğu bir şeyler ararken, daha tatmin edici bir yanıt verebilirdi: Uzmanlığının insan yaşamı üzerine genel bir bilgi ve elbette şiir sanatı üzerine teknik bilgiden geldiğini söyleyebilirdi. Ama Platon onun bu akla yakın çizgiden gitmesine izin vermez. Sokrates'in teknik bilgiyle "tanrısal sezgi" arasında yaptığı keskin ayrım, deneyimli edebiyatçının insani yargısını saf dışı bırakır. Şairin dehası delilik genel başlığı altına alınarak, analiz edilmeden ve "delilik-anlamsız sezgi-tanrısal içgörü" şeklindeki muğlak denklem de çözülmeden bırakılır. Bu sorunların, bu ayrımın ve denklemin ve sanatçının bir sofist olarak portresinin Platon'un yapıtlarında bu kadar erken ortaya çıkmış olması anlamlıdır. Shelley bu hoş ve eğlenceli diyaloğu İngilizce'ye çevirdi. İçerdiği imalara aldırış etmedi.

Tümüyle istikrarlı bir toplumu betimleyen bir inceleme kitabı olan *Yasalar*'da Platon sanatlara iltifatta bulunur (gerçekten de bir iltifattır bu), ki bu iltifatı günümüzde sanatlar Doğu Avrupa'da görmektedir. Sanatın öğretici kullanımları ayrıntılı bir şekilde incelenir; hatta çocukların oynadıkları oyunların bile denetlenmesi söz konusudur (797b). On bin yıllık resim ve yontuların bugünkülerden daha iyi ya da daha kötü olmadığı Mısır'da olduğu gibi (657, 799), müzik ve şarkılar kutsallığa kavuşturulmalı ve değişmez kılınmalıdır. Devletteki en önemli yurttaş Eğitim Bakanı olacaktır (765d). Esin tanrıçaları ve yarışma tanrıları yurttaşlara korkularını yenmede, yasalar önünde ve tartışmalarda olabildiğince yardımcı olacaktır. (783a) ve yurttaşlar "şarkıları gönülden söylemeye bir biçimde zorla[nacaktır]" (670d). İnsanları küçük yaşlardan başlayarak yalnızca iyi hazlardan keyif almak üzere eğitilmelidir ve şairler adil insanın her zaman mutlu olduğunu açıklamaya zorlanacaktır (659d, 660e). Bir yazarın bakacağı en iyi yazınsal paradigma (burada Kafka tınısı var) Yasalar kitabının kendisidir (957d). *Yasalar*, Platon'un sanatın gücünü ne denli ciddiye aldığının kanıtıdır, ama konuya felsefi açıdan çok az şey katar.

*Philebos*'ta ise sanatın güzellik kavramı bağlamında ele alınmış olduğu göze çarpar ve bu diyalogdaki malzemeyle sınırlı bir estetik kurmak olanaklıdır. Zihnin işleyişini betimlemek üzere estetik imgelerin özgürce kullanıldığı *Philebos* diyaloğu bir haz tartışmasıdır. Platon hazzın tek iyi olduğunu savunan görüşe daha önce (*Gorgias*'ta) saldırmış ve kaba ya da dar kafalı hazcılığa itirazlarını daha önceki diyaloglarında (özellikle *Devlet*'te) zaten belirtmişti. Açgözlülük, *pleoneksia*, alçakgönüllülük duyusunun bozulması, haz peşinde koşan kişinin tipik kusurudur. Aslında Platon'un haz anlayışı, göreceğimiz gibi, *Philebos* diyaloğunda ileri sürülenler de dahil olmak üzere, bu biçimsel uslamlamalarda öne sürülenlerden çok daha karmaşıktır ve böyle de olmak zorundadır. Diyaloğun başında, iyi yaşamın hem hazzı hem de aklı içermesi gerektiği kabul edilir; soru, bunlardan hangisinin yaşamı iyi kıldığıdır. Haz "temelde sınırsız" olarak betimlenir (31a) ve Philebos (pek ender konuşan, şüphesiz sevimli, hırçın bir oğlandır Philebos) hazza üstün değerini veren şeyin onun sınırsız karakteri olduğunu ileri sürer (27e). Bununla birlikte Sokrates, iyiliği, burada pek de etkili bir mevcudiyeti bulunmayan ve Formlar'la ilgili bir fikir olan sınırla ilişkilendirmeyi istemektedir. İnsani düzenlemelerimiz, çeşitli türlerden sınırsız malzeme (*to aperion*) ile, dünya yaratılırken tanrısal kozmik zekânın dayattığı düzenli sınırların bir karışımdır (26). (Burada, bu özgün karışımların temelde iyi oldukları ima edilmekte ve *Timaios*'ta, tanrısal zekânın çözümü olmayan sorunlarla yüz yüze olduğu kabul edilmektedir.) Biz de, sınırsız olanın ussal sınırlamayla doğru bir şekilde birleştirilmesi ya da ilişkilendirilmesi (*orthe koinonia*) sayesinde iyi olan şeyi meydana getiririz. Uslamlama, yalnızca akıl tarafından denetlenen hazların iyi olduğu ve tanrısal düzene en yakın şey olan zekânın, iyi yaşam içindeki iyi-yapma malzemesi olduğu iddiasıyla sürdürülür. Gerçek hazlarla sahte hazlar arasında bir ayrım yapılır ve sonra saf hazlar ile saf olmayan [katışık] hazlar arasında yapılan bir ayrımla dikkatlice harmanlanır (62-3). Daha net olan hakikat değeri, daha bulanık olan iyi değerine destek olmaya gelir ve Platon için her zaman çok önemli olan saf ideası da ona eklenir. (Ayrılmış Formlar tinsel görünün saf nesneleridir.) Saf ol-

mayan hazlara örnek olarak, haz ve acının gerçekten bir karışımı olan hazlar verilebilir. Bunlar ya fiziksel karşıtlığa (rahatsızlığın sona ermesi) ya da zihinsel karşıtlığa (kıskançlık, garez) bağlıdır; yahut yanlışlığı hazza da bulaşan yanlış yargılar içerenlerdir. Sokrates, hazcılık karşıtı kimi düşünürlerin bu yüzden hiçbir hazzın saf olmadığını (hepsinin sahte, kötü olduğunu) ileri sürmek istediğini, kendisininse en azından kimi saf hazların varlığını kanıtlamak istediğini söyler. Listesinin başında estetik özellikteki saf hazlar bulunur. Hazzın niteliği burada güzellik niteliğiyle bağlantılıdır. Bazı şeyler mutlak olarak (hakikaten, saf bir şekilde) güzeldir, bazılarıysa yalnız görece olarak (sahteliğe ya da karşıtlığa bağlı olarak). Bazı renkleri ya da yalın geometrik figürleri gördüğümüzde yahut saf notalardan oluşan tek bir müzikal dizilim dinlediğimizde, duyumlar aracılığıyla, saf güzelliğin zevkine varırız (51c-d). Böyle hazlar besbelli ki hiçbir zaman aşırı ya da ölçüsüz değildir. Hayvanların güzelliği (*Devlet*'te kabul edilmiştir; bkz. 401a) ya da resimlerin güzelliği özellikle konu dışı tutulur ve insan güzelliği tartışılmaz. Listede estetik olmayan kimi saf hazlar da anılmaktadır: Kokular (bunların "daha az tanrısal" olduğu kabul edilir), öğrenmenin verdiği hazlar (karşıtlığa bağlı olan kısa süreli hazlardan farklı olarak gerçekliğe yakınlıklarıyla övülür, *Devlet* 585) ve sağlık ile, ölçülülük ile ve genel olarak erdemle ilgili kimi hazlar (63e) bunlardan bazılarıdır. Bu son grup burada değil, Platon'un bir başka yapıtında şekillendirilir. Aslında estetik örnekler yetersizdir (ve elbette biçimsel bir "estetik" olarak düşünülmemiştir); güzelliği, diyalogda taşıdığı önemli aracı rolde temellendirmek üzere tasarlanmışlardır. Sokrates, hazzı, burada ölçü, ılımlılık ve uyumda tatmin bulma olarak dar bir şekilde tanımlanmış olan güzellik biçimindeki hakikate ve akla iliştirerek "kurtarmaya" çalışır. "İyinin gücü güzelin doğasının içine süzülmüştür; çünkü ölçü ve oran her yerde güzellik ve erdemle bağlantılıdır" (64e). Hakikat saftır, kapsam açısından dardır ve aşırı değildir (52d); öyleyse hakikatle ve güzellik deneyimiyle uyuşan hazlar da sınırlı ve ussal olmalıdır. Akıldan ayrı ve genel olarak haz en büyük düzmecedir (*alazonistaton*) ve en büyük hazlar genellikle gülünç ve çirkin olmaya yatkındır (65e). (*Timaios*'un 86a

numaralı paragrafında, aşırı hazzın ve acının aklın en kötü hastalıklarından olduğu söylenir.) Güzellik uslamlamaya hoş bir şey olarak girer, ama diyalog genel haz anlayışına bir saldırıyla son bulur. Haz, doğası gereği ölçüsüzdür belirsizdir ve doğru orantılara uygun değildir, bu nedenle de kozmik zekâ tarafından tasarlanmış iyi bileşimlerin insan ilişkilerinde bozulmasının başlıca nedenidir. Güzellikle duyum hazları arasında sadece son derece dar bir bağlantıya izin verilir, gerçi güzelik kozmosun orantılı bir özelliği olmasıyla İyi'nin bir yanıdır ve bu nitelliğiyle sevgimizi hakkıyla kazanır.

Sanat üzerine geliştirilen düşüncelerde estetik yorumları estetik olmayanlardan ayırmak hiçbir zaman ilk bakışta göründüğü kadar kolay değildir. Platon'un sanat hakkında söylediği şeylerin çoğu, sanat tüketiminin sonuçlarıyla ilgilidir ve bunlar estetik değil, açıkça ahlâksal ya da siyasal terimlerle dile getirilmiştir. Platon kaba bir şekilde didaktik ("pratik") olanla değil de estetik ("derin düşünüme dayalı") olanla açık açık ilgilenir göründüğünde bile, onun için estetik olanın ahlâksal olduğu, çünkü estetikle ruhu tedavi edebildiği oranda ilgilendiği unutulmamalıdır. Gerçekten de *Philebos* bize, nihayetinde metafizik amaçlarla ve çok kısıtlı da olsa, estetik bir yargı yöntemi sunuyor görünmektedir. Burada tanrısal esine ilişkin hiçbir şey yoktur. Bir tek, kozmik Akıl'ı taklit etmenin görevimiz gibi göründüğü şeklinde aklı başında bir yorum yapılır. Yalnızca Tanrı'yı taklit etmeliyizdir ve bunu evrende halihazırda gizli olarak bulunan uyumlu örnekleri ayırt ederek, vurgulayarak ve bütün dikkatimizi onlara vererek yapmalıyızdır. İçinde saf hazzın, hakiki güzelliğin ve duyu deneyiminin örtüştüğü, kabul edilebilir sanat alanı çok dardır. Edep duygusu taşıyan sanat hakikate itaat etmelidir; hakikat gerçekliği anlatır (*aletheia* sözcüğünde iki fikir harmanlanır), hakikat saftır, kapsamı dardır ve yoğunluktan yoksundur. Yapıtın 58c numaralı paragrafında felsefi hakikat saf, beyaz renkli küçük bir parçaya benzetilir. Sanat, bu yüzden, erdemli ölçülülük üzerine kurulu bir yaşamda alçakgönüllü, dingin yerini almalıdır.

Platon'un bir püriten ve estetiğinin de püriten bir estetik olduğu söylenebilir. Platon elbette bir püritendir ve hiç kuşku yok ki kendi içindeki büyük sanatçı konusunda karmaşık duygular beslemiştir.

Yalnızca geç dönem diyalogları değil, tüm yapıtları bu dünyanın zevklerini kimi zaman neredeyse şiddetle reddeden bir havadadır. İnsan yaşamı *mega ti*, yani büyük bir şey değildir (*Devlet* 486a). Vücut ölümlü bir süprüntüdür (*Şölen* 211e). Bizler birer gölgeyizdir (*Menon* 100a), tanrıların malıyızdır (*Phaidon* 62b). Genel olarak Yunanlıların insanın yeryüzündeki durumu konusunda hep oldukça asık yüzlü bir görüş taşıdığına; ve Pythagorasçıların bedeni bir hapishane olarak gördüğüne şüphe yok. Ancak Platon'un kendi katı gözlemlerinde şaşmaz bir kişisel yan vardır. Bunun en açık olduğu yer elbette *Yasalar*'dır. *Yasalar*'da, insanların birer koyun, birer köle, birer kukla, güçbela gerçek, tanrıların mülkü ve tanrıların oyuncakları oldukları için de talihli oldukları söylenir. İnsan ilişkileri ciddi değildir fakat ciddiye alınmalıdır. Kozmos bizim için değil, biz kozmos için varızdır. (644b, 713d, 803b-c, 804b, 902b, 903c.) ("İnsanları çok düşünmüyorsun," der Megillus. "Özür dilerim, Tanrı'yı düşünüyordum," diye karşılık verir Atinalı.) İnsan mutlu olmak için Tanrı önünde itaatkâr (uysal, alçakgönüllü) olmalıdır (716a). E.R. Dodds (*The Greeks and the Irrational* adlı yapıtında, s. 215) genelde bir sövgü olarak kullanılan *tapeinos* sözcüğünün bu Yunanca olmayan kullanımı üzerine bir yorum yapar. *Yasalar*'ı yazdığı zamanlarda Platon'un insanlığı küçümsemek için hiç kuşkusuz birçok gerekçesi vardı; ancak yapıtında kullandığı ton kinden çok, dinsel bir tutumu düşündürmektedir. Yeryüzündeki her şeyin ölçüsü Tanrı'dır, insan değil (716b).

Sadece yalın, hatta naif sanat formlarının tümüyle aklı başında bir yaşamın belirsizliklerden uzak eşlikçileri olabileceği elbette ileri sürülebilir. Bütün püritenler gibi Platon da tiyatrodan nefret eder. (*Mansfield Park*'ı okuduğumuzda Platon'un duygularını çok iyi anlayabiliriz.) Tiyatro büyük bir bayağılık yuvasıdır: Kaba soytarılık, oyunculuk coşkusu, Aristophanes'ın Sokrates'e yönelttiği türden iftira dolu alaylar vardır orada. Son moda şovmenlik gösterileri, doğadaki sesleri taklit eden korkunç ses efektleri ve seyirci kitlesinin bağırış çağırışları, beğeniyi ağır bir şekilde ihlal eder. (*Devlet* 396b; 397a; *Yasalar* 670a, 700e.) *Philebos*'ta (48), tiyatro oyunlarına giden kişinin, saf olmayan coşku, *phthonos*, yani çekemezlik duydu-

ğu ve maskaralıktan yani *to geloion*, tat aldığı söylenir ki bu bir tür ahlâksızlıktır ve Delphoi kültünün ilkelerine doğrudan terstir. Bu saf olmayan hazlar yalnızca tiyatronun değil, "insan yaşamının trajedisi ve komedisi"nin de karakteristik özelliğidir (50b). *Yasalar*'da (656b), tiyatroda yaşadığımız tasadan uzak eğlence, bir arada yaşadığı kötü insanların alışkanlıklarını sırf şaka yollu eleştiren bir kimsenin hoşgörüsüne benzetilir. Ciddi ile absürd bir arada öğrenilmelidir; ama gülünç tiyatro soytarılığı yalnızca yabancılara ve kölelere uygundur: Erdem komik değildir (816e). Sözcükler eylemlere yol açar. Başka insanlara sövüp sayarak, onlarla alay ederek zihinlerimizi vahşileştirmememiz gerekir (935a). *Devlet*'te, dram şairi dışlandıktan sonra, "iyi insanın sözlerini taklit eden, daha ağırbaşlı ve daha az eğlendirici yazarla" yetinmeye zorlanırız (398b). Kaba ya da grotesk bir alay, bir sahtelik biçimi olarak görülecektir. Platon'un yapıtları şakalarla dolu olmasına rağmen (hatta şaşılacak ölçüde çoktur bu şakalar), insan bazen iyi adamın (tanrılar gibi) hiç gülmediği izlenimine kapılabilir. Her şeyle alay etmenin mümkün olduğu bir ortamın değersizleştirici ve kabalaştırıcı etkisi konusunda Platon genel olarak elbette haklıdır (ve sözleri günümüzde dikkate değerdir). Öte yandan, şu soru da sorulmaya değer: Peki, aklımdan geçen düşüncelerde bile, neye gülebilirim?

Tiyatronun tehlikeli siyasal rolü Platon'un hiç kuşkusuz aklındaydı. *Yasalar*'da (701a), kural tanımaz bir seyirci kitlesinin kurduğu "kötü seyirci egemenliği"den [theatrokratia] yakınır. Bütün bunlarda bir kıskançlık payı bile olabilir (Platon kıskançlığı sık sık kınar; filozoflar kendi kusurlarına saldırırlar). Platon kendisi de şiirler yazmıştır. İki yeteneğe sahip bir insan bu yeteneklerden birini seçtiğinde (ya da ilgisini biri üzerine yoğunlaştırdığında) öteki yeteneği kullananlara dudak bükebilir. *Şölen*'de (176e), Sokratês Agathon'u tiyatroda "otuz bin Yunanlının önünde" sergilediği başarıdan ötürü kutlar. ("Alaycı oluyorsunuz" der Agathon.) Böyle bir seyirci kitlesine hiçbir filozof sahip olmamıştır ve herhalde sahip olmayı da arzu etmezdi. Ancak filozoflar her zaman tutarlı değildir. Platon filozoflara saygı gösterilmemesinden ve sıradan insanların onları sofistlerden ayırt edememesinden sık sık ve sert bir dille ya-

kınır. Siyasal gerçekçilikten yana olan Platon (sözgelimi *Yasalar*'da) tiyatroya hoşgörü gösterir, ama böylesine yapay bir saçmalıktan uzak, yalın ve ölçülü bir yaşam düşlemek hoşuna gider. *Devlet*'teki (372) kesinlikle ironik olmayan hoş betimlemeyi düşünün: Küçük doğal ideal devlette insanlar peynir, incir ve zeytin satarak alçakgönüllü bir yaşam sürer, başları çiçeklerle süslenmiş olarak, sarmaşık yaprakları ve mersin ağacından sedirlere uzanıp şarap içerler. Glaucon, "Bir domuzlar kentini betimliyorsun sen," der. Sokrates Glaucon'un dediklerini düşünerek bu tabloyu alaycı bir şekilde değiştirene kadar sanatın sözü geçmez. Açgözlülük toplumlara ve insanlara zarar verir. En iyi *tekhnai*, çiftçilik, fiziksel egzersiz, basit aşçılık ve ayrıntılara girmeyen hekimlik gibi "içlerindeki gücü doğayla birleştiren" (*Yasalar* 889d) ve doğaya alçakgönüllükle yakın duranlardır. *Timaios* (88-9), ilaç kullanmak yerine beden eğitimi ve doğal rejimi salık verir. Doktora giden aklı başında marangoz (*Devlet* 406d) derdini hemen giderecek basit bir ilacı kabul eder, ama haklı olarak şöyle adamakıllı bir tedavi için vakti yoktur, bu yüzden ya kendiliğinden iyileşir ya da ölür ve derdinden kurtulur.

Püriten Platon'un öteki yüzü tutkulu Platon'dur. Platon eşcinsel aşkı salık verir, ama bunun iffetli olması gerektiğini söyler. Beri yandan *Yasalar*'da eşcinsel ilişkileri yasaklar (*Yasalar* 836-7, 636c; *Şölen* 210; *Phaidros* 256c). Hiç kuşku yok ki bölünmüş ruh deneyimini Platon kendisi de yaşamıştı. *Phaidros*'taki (254e) kötü atın acılarını ve *Philebos*'taki (66a) çirkin ve gülünç, karanlık saatlere saklanan, aşırı ve utanç verici hazları anımsayın. Elbette, çoğu kötü sanat kasten ve çoğu iyi sanat da rastlantısal olarak, erotik aşkın daha aşağı düzeydeki tezahürleriyle işbirliği içindedir; bu yüzden sanat arındırılmalıdır. *Philebos*'un estetiği iyi devletin acaba hangi sanata sahip olmasına izin verecektir? Platon'un, hayal edilen ya da nesnelerde vücuda getirilen bazı renkler ve matematiksel figürlerin (51c) saf hazzın kaynağı ve kesinlikle güzel olduğu yolundaki düsturu, görünüşte pek açık değildir. Bu sözlerin akla getirdiği varlıklar, dikkatimizi güzel deneyimiyle genellikle ilişkilendirilen şekilde çekemeyecek kadar soyut ya da yalındır. Platon'un başka konularda sık sık verdiği örnekler bize aklında nelerin olduğunu gösterebi-

lir. Örneğin, ahlâk açısından sakıncası olmayan basit halk ezgileri ve askeri müziğin anlaşılması kolay bazı biçimleri kabul edilebilir. Platon müzikle ve Pyhtagoras'ın ses aralıklarının sayılarla ifade edilebilmesini sağlayan buluşuyla ilgileniyordu. Sık sık müzikle ilgili metaforlar kullanıyor ve işitilebilir armoniyi kozmik düzenin öğretici bir yönü olarak ele alıyordu (*Timaios* 47e). Platon müziğin simgesel rolünü tartışmasız kabul etmiştir (sözgelimi *Devlet*'in 400 numaralı paragrafında). Bununla birlikte, belki Yunan müziğinin doğasından ötürü, belki müziğin "sınırsız" anlatım güçlerinden korktuğu için, müziği matematiğin bir dalı olarak görüp statüsünü yükseltme arzusunu hiçbir zaman duymamıştır. (Oysa daha yakın zamanlardaki diğer sansürcüler müziğe gösterdiğimiz duygusal tepkiye ayrı bir saygı duymuş, hatta fikirden yoksun görünen bu sanatı tercih etmiştir.) Platon'un gözünde canlandırdığı saf renkler, yalın matematiksel modellerle birleştirilecek (biçimlerin incelikli olamayacağı 51c'de açıklığa kavuşturulmuştur); sözgelimi çömleklerin, kendileri de yalın birer güzellik objesi olarak tasarlanabilen binaların yahut Platon'un birden fazla kez sözünü ettiği nakışların üzerinde kullanılabilecektir. Her şeyden önce, yapıtın ruhu alçakgönüllü ve iddiasız olmalıdır. (Örneğin) Mondrian ve Ben Nicholson'ın bu şartları karşıladığı düşünülebilecek tablolarını bile Platon sanırım teatral ve tehlikeli biçimde sofistike bulacaktı. Her türlü temsili sanat elbette engellenecektir. Platon'un ideal halkı estetik doyumu genel olarak halk sanatı ve basit el zanaatlarında bulacaktır. *Devlet* ve *Yasalar*'da izin verilen didaktik şiir (tanrılara ilahiler ve iyi insanlara düzülen methiyeler) hiç kuşkusuz pek saf olmayan bir haz yaratabilmekle birlikte, ruh üzerindeki etkili işleyişinden ötürü temize çıkacaktır.

Burada biraz ara verip Platon'un *Philebos*'ta dile getirdiği görüşler ile yine büyük birer püriten olan Kant ve Tolstoy'un görüşlerini karşılaştırabiliriz. Platon'un da, Kant ve Tolstoy'un da sanat korkusu, bir ölçüde haz korkusudur. Tolstoy'a göre sanat verebildiği hazla değil, hizmet edebildiği amaçla tanımlanmalıdır. Güzellik hazla, sanat ise tümüyle dinle bağlantılıdır, çünkü sanatın işlevi çağın en yüksek dini kavrayışlarını iletmektir. Tolstoy'un özel-

likle hoşlanmadığı (ve "hiçbir şeye benzetemediği" için de serbestçe eleştirdiği) sanat türü, geç dönem Romantiklerin (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine), içe-bakan, sanattan beslenen sanatıdır; kasten anlaşılması güç hale getirilmiştir ve "şairin naklettiği duygular şeytanidir." Shakespeare'i de ahlâki netlikten yoksun olmakla eleştirmiştir. İnceliklerle donatılmış sanat bir çeşit yalan söylemeye benzer. *Philebos*'un 52d numaralı paragrafında dile getirilen görüşlere Tolstoy da katılırdı: Yoğunluk ve hacmin hakikatle bağlantısı yoktur. Akademik estetik kuramları zararlıdır, çünkü sanatı bir tür karmaşık yüce giz gibi tanıtırlar. Ancak giz diye bir şey yoktur. Sağlam sanatın göstergeleri saflık, yalınlık, doğruluk ve gösteriş ya da iddiadan arınmışlıktır. Basit halk masalları ve ahlâk öyküleri gibi böyle bir sanat da evrensel olarak anlaşılır. Sıradan insanlar sezgileriyle bilirler ki yalınlığı korunmayan sanat değerinden yitirir. Bu ölçütler aşkına Tolstoy neredeyse bütün yapıtlarını kötü olarak nitelemeye tamamen hazırdı. (*Kafkas Tutsağı*[*] ve *God Sees the Truth and Waits* adlı yapıtları bu yargının dışında tutmuştur. *Sanat Nedir*? VI. bölüm.) Tolstoy özellikle operadan nefret ediyordu. Herhalde Platon da nefret ederdi operadan. Karmaşık ya da "büyük" sanat bizleri anlamadığımız şekillerde etkiler. Sokrates'in *Savunma*'da içten bir ilgiyle ve *Ion*'da çalımlı bir alayla söylediği gibi, sanatçının bile kendi etkinliğini kavrayabilme gücü yoktur.

İnsan ruhunun korkunç, çapraşık bencilliğinin çok iyi bilincinde olan Platon ve Kant, ahlâk bozukluğuna götüren bildik bazı yollar boyunca metafizik engeller dikmek; ve birleşip kaynaşmaya hasret duyan kimi fikirleri birbirinden ayrı tutmak ister. Kant'ın mutlak şekilde doğru sözlü olmak gerektiği konusundaki neredeyse fanatik ısrarının Platon'da bir eşi vardır. Ancak Platon'un kurnaz oyunbazlığıyla üstü bir ölçüde kapatılmıştır. Platon, güzelliği sanattan koparmak ister, çünkü güzelliğin sanatın ellerine bırakılamayacak denli ciddi bir mesele olduğunu düşünür. Ahlâkın sanata dahil edilmesine izin verir; ama o da ancak basit bir düzeyde (daha yüksek uyumların bir anımsatıcısı olarak) ya da bir sansürcünün kontrolü

* *Fabller, Masallar ve Öyküler-Kafkas Tutsağı*, Lev Nikolayeviç Tolstoy, çev.: Ayşe Hacıhasanoğlu, Multilungual Yabancı Dil Yayınları, 2000.

altında. Kant ise güzelliği ahlâktan koparmak ister. Kant'ın güzelliği sınırlandırma nedeni ile Platon'un sanatı sınırlandırma nedeni aynıdır: Onun daha önemli bir şeyin yolunda ayak bağı olmasını engellemek.

Platon sürekli olarak, kendi parçalarının uygun düzenini belirleyen uyumlu bütün imgesini kullanır. Bu gerçekten de başlıca imgelerinden biridir. Ruh, devlet, kozmos böyle organik bütünlerdir; ve (sözgelimi *Phaidros*'un 286d numaralı paragrafında) esinli düşgücünün sanatta tekniğin ötesine geçerek bir çeşit bütünlük yarattığından söz eder. Ancak, Aristoteles estetik yapıyı tümüyle bildik terimlerle tartışırken (*Poetika* VII, VIII: "Bütün, bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olan şeydir." "Varlığı ya da yokluğu algılanabilir bir fark yaratmayan şey bütünün ayrılmaz bir parçası değildir"), Platon ne "yapıt ya da sanat"m böyle bir tanımını yapar, ne de aslında onu zanaatla kıyaslayarak tanımlar; sadece tanımlıyormuş gibi görünür. Bütünlüğü olan nesnelerin doğasından çok, üslup ve modellerin etkilerini tartışma eğilimindedir. Biz sanatı temelde nesneler olarak düşünürüz, oysa böyle düşünmeyen birçok sanat geleneği vardır ki İslam'ınki bunların en başta gelenidir. Kant, güzelliği, düşgücü duyu deneyimlerini anlama yetisinin genel, düzenli ve nesne yaratan kılavuzluğu altında, ortada bir kavram olmaksızın, oluşturduğunda meydana gelen şey olarak betimlediğinde aslında bir tanım önermiş olmaktadır. Güzelliğin nesnel ve biçimsel bir gerekçesi vardır, ancak güzellik amaçlı bir düzenleme havası taşıyan, ama amacı olmayan, eşsiz öznel bir bileşimdir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzelliğin iki tanımını verir. Bunlardan birincisi dar kapsamlı ve biçimcidir (adeta güzelliğin nasıl bir şey olması gerektiğini söylemektedir); gerçek sanat yapıtlarını daha çok hesaba katan ve esinlenmiş "deha" olarak sanatçı fikrini geliştiren diğeriyse daha geniş kapsamlı ve daha karışıktır. (Deha kendi yöntemini bilmez.) Ortaya çıkar ki hemen hiçbir "gerçek" sanat "saf değil"dir. Kant, hiç kuşku yok ki, edebiyatın verdiği hazların saf olmadığı konusunda Platon'la görüş birliğine varırdı. Daha dar olan tanımda, saf beğeni yargısı yalnızca biçimsel özelliklerle ilgilidir; arzu, çekicilik yahut ahlâksal ya da entelektüel içerik dışarıda bıra-

kılmıştır. Renk yalnızca çekicidir. Aslında geometrik figürler de güzel değildir, çünkü bir kavram tarafından oluşturulmuşlardır. Kant'ın kavramsız saf güzelliğe sanattan ya da doğadan verdiği örneklerin Platonik bir yalınlığı vardır: Kuşlar, çiçekler (sözgelimi, Kant'ın hoşlandığı anlaşılan laleler), Yunan üslubu tasarımlar, duvar kâğıtları üzerindeki yaprak motifleri. (Platon gösterişsiz duvar kâğıdına herhalde karşı çıkmazdı.) Saf güzellik ahlâksal bir mesaj taşımasa da doğal güzellikten içgüdüsel olarak haz almak iyi bir ruhun belirtisidir: Doğadaki güzellik biçimleri, sanattaki güzellik biçimlerinden tinsel açıdan daha üstündür.

Platon sanattaki çok yalın, izin verilebilir güzellik ile doğadaki güzelliği birbirinden ayırt eder ve doğadaki güzelliği, daha sonra açıklayacağım gibi, çok önemli görür. Kant doğadaki saf güzelliği, ancak yaprak ve çiçek gibi yalın biçimlerden alman doyum seviyesinde kabul eder. Doğadaki güzellik her zaman sadece çekici olma tehlikesi içindedir: Bülbülün şakıması "sevgili küçük kuş"u gözümüzde canlandırmamıza yol açar, ardından bize bu sesi koruluğa gizlenmiş bir oğlan çocuğunun çıkardığı söylenirse gözümüzde canlandırdığımız imgenin güzelliği kaybolur. Kant'a göre doğanın daha vahşi yanlarının oynayacak daha önemli bir rolü vardır. Yüceyi güzelden ayırt ederken Kant tüm düşünce mekanizmasını tinsel dünyanın talepleri ile güzellikten alınan daha basit, daha bencilce ve sade zevki birbirinden tamamen ayrı tutacak şekilde ayarlar. Duyu deneyimlerimiz düşgücüne kavramsal olmayan eşsiz bir model formüle etmek üzere esin verdiğinde, güzelliği kavrar ve bu güzelliğin seyrinde dinleniriz. Öte yandan yüce, aklın anlaşılır birlik yönündeki otoriter talebi doğanın biçimsiz enginliği ya da gücü tarafından yenilgiye uğratıldığında içimizde oluşan rahatsız edici bir duygudur (biz bu duyguyu, ona neden olan şeyin bir özelliği olarak görürüz), *Philebos*'un dilini kullanacak olursak, doğanın "sınırsız" olarak görünüşüdür bu; yıldızlı gökler, dağlar, şelaler, deniz. Ahlâk yasasının esinlediği saygıya benzer, hazla acının karışımı, bir çeşit estetik, ama aynı zamanda da ahlâksal bir duygudur bu: Aklın yenilgisinden acı duyar, buna yanıt olarak uyanan aklın ağırbaşlılığı ve tinsel değer duygusundan ise haz alırız. Yüce olan, tinsel doğamızı hareke-

te geçirir ve uyandırır. Bu deneyim bizi doğal biçimi teorik olarak incelemeye götürmez, ama doğanın biçim yönünden eksikliği bizde bir şok yaratır ve duyduğumuz canlandırıcı haz, ahlâk yetimizin saf bir sonucudur. Bizi saflaşmış heyecan aracılığıyla en yüksek iyiye bağlayan güzel değil yücedir ve yüce, aydınlanmanın etkin bir aktörüdür. Kant'ın üzerinde ısrarla durduğu bu metafizik ayrım hem (yüceyi reddeden ya da ona güzel gözüyle bakan) sağduyulu bencilliğe hem de (iki alanın anlaşılır birliğe indirgenmesini talep eden) Hegelci idealizme aykırıdır. Bu yüzden, sözgelimi Bosanquet şöyle der: "Önümüzde Turner ve Ruskin'in yapıtları varken estetik algıyı kavramayız. Kant'a göre fırtınalı deniz estetik algıya tek kelimeyle dehşet verici gelir" (*A History of Aesthetic*, X. bölüm). Bu nokta Kant'ın bütün felsefi ereklerinin dışına düşmektedir ve romantik akım yüceyi sanata katarak Kant'ı şaşırtıcı ölçüde aldatmıştır. Platon gibi Kant da yatışmak bilmez tinsel özlemi sanat ya da doğanın hoş biçimlerinde bulunan dingin bir doyumdan açıkça ve kesin olarak ayırmayı deniyor. Platon da doğaya insanı harekete geçiren tinsel bir rol verir, ama burada düşlere dalmış tutsakları uyandıran şey, güzel olarak doğadır. Platon, doğanın daha sıradan çekiciliklerinin yanı sıra kuşkusuz Kant'taki yüce kavramının pek çok örneğine de (dağlar, deniz) kayıtsızdır. Sokrates *Phaidros*'ta (230d) tarlaların ve ağaçların ona öğretecek hiçbir şeyi olmadığını söyler. Platon yıldızlı göklerin öğretici rolü konusunda Kant'la görüş birliğine varırdı; ancak Kant aklın yenilgisinden bir şeyler öğrenirken (kuramsal çalışmalar bizi bu yüzden aydınlatmaz), Platon tanrısal bir elin ruh bahşedilmiş kanıtları (*Timaios* 41e) ya da görünür tanrılar olarak (*Yasalar* 998b) yıldızların bize aslında geometriyle (*Devlet* 530a) ve böylelikle de felsefeyle (*Timaios* 47c) uğraşma esini verdiğini söyler. Platon burada Thales'in sözlerini aktararak sorar: "O halde her şeyin tanrılarla dolu olduğunu yadsıyabilir miyiz?"

İnsanın olanaklarına ilişkin büyük bir duyguyu insanın değersizliğine ilişkin büyük bir duyguyla birleştirmesi açısından Platon'un mizacı Kant'ınkine benzer. Kant hem akla sınırlar koymakla, hem de bu sınırlar içinde kalan akla güvenimizi artırmakla ilgilenir. Ne denli tutkulu ve ne denli kötü olduğumuzu bildiği halde, her rasyo-

nel varlığın görevini yerine getirebilmesini bekleyen bir ahlâki demokrattır Kant. Öte yandan Platon ahlâki düzlemde bir aristokrat, ve bu açıdan bakıldığında, çoğumuzu geri dönmemecesine yanılsamalara dalmış kişiler olarak gören farklı türden bir püritendir. Platon (*Timaios*'ta verdiği mit örneği dışında) akla hiçbir kuramsal sınır koymaz, ancak iyi ile kötü arasına koyduğu engin mesafe onu Hegel'e Kant kadar yabancı kılar. Platon ahlâksal "entelektüalizmle", yani bildiğimiz ahlâklı oluşla değil de, şu ya da bu biçimde düşünerek kurtulacağımız görüşünü savunmakla suçlanır. Şimdi Platon'un bu düşünme eyleminden ne anladığına daha yakından bakalım. Platon, ta başlangıçtan beri, insanların iyi olmak için yaşamlarını nasıl değiştirebilecekleriyle ilgileniyordu. Bu değişiklik için tek değilse de en iyi yöntem, *dialektik*, yani tinsel bir disiplin olarak görülen felsefedir. Sokrates'in amacı insanlara bilgisiz olduklarını kanıtlamak, böylelikle düşünsel ve ahlâksal bir şok yaratmaktı. *Sofist*'te (230c) diyalektik; *elegkhos,* yani kanıtlama, çürütme ve sorgulama yöntemiyle ruhun arındırılması şeklinde tanımlanır. *Phaidon*'da (67e), hakiki filozofların "ölme pratiği" yaptıkları söylenir. Felsefe, ruhun bedensiz var olacağı ölüm için yapılan bir alıştırmadır. Felsefe, uslamlamalar yapıp hakikatin peşinden titizlikle koşarak, ruhu maddesel ve bencilce ereklerden kurtarıp zeki ve iyiye yakın tinsel yetisini canlandırmaya çalışır. Peki tam olarak nedir felsefe? Kimileri felsefenin birtakım kitaplardaki bazı uslamlamalar olduğunu söyleyebilir, ancak Platon'a (ve aslında bir çok çağdaş filozofa) göre felsefe esasen konuşmadır. *Viva voce** felsefi tartışma (*Theaitetos*'un 165 a numaralı paragrafındaki *psiloi logoi*) en saf insan etkinliği, hakikatin en iyi aracıdır. Platon kuşkularla *yazdı*, çünkü hakikatin şu anki bilincimizde yaşaması gerektiğini ve başka bir yerde yaşayamayacağını biliyordu. Bu kuşkuları *Phaidros*'ta ve (eğer kendisi yazmışsa) *Yedinci Mektup*'ta dile getirdi.

*Phaidros*'ta yazma etkinliğiyle ilgili yapılan açıklamalar çok çarpıcıdır ve Platon'un sanat görüşüyle kesinkes bağlantılıdır; üstelik bunun tek nedeni bazı yazıların sanat olması değildir. Hiç kuşku yok ki Platon'un zamanında kitaplar hâlâ çok ender bulunan, lüks

*Lat: "Yüksek sesle." (ç.n.)

nesnelerdi. Phaidros (257d) çoğu insanın sofist olarak adlandırılmak korkusundan, arkalarında yazılı söylevler bırakmaya çekindiğini söyler. Sokrates (274-5) ise bir mit aracılığıyla yazmanın uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu ortaya çıkarmaya girişir. Theuth (*Philebos*'ta da adı geçen Thoth ya da Hermes), Platon'un burada sayı, aritmetik, geometri, astronomi, dama ve zar oyunlarının icadını atfettiği, Yukarı Mısır'da yaşayan bir yarı tanrıdır. Bu yarı tanrı bir gün Kral ve Tanrı olan Thamous'a gelir ve şöyle der: "Efendim, ben hüner dolu bir şey icat ettim, adına *yazı* deniyor, yazı Mısırlıların hem bilgeliklerini hem de belleklerini güçlendirecek." Thamous bu sözlere (Tanrı her zaman geometri yapar, ama yazı yazamaz) yazının bellek ve canlı anlama yetisinin yerine koyulabilecek önemde bir şey olmadığı karşılığını verir. İnsanlar bilgeliğin yazılarda bulunduğunu düşünmeye yönlendirilecektir, oysa bilgelik akılda olmalıdır. Bir kitap sorularımıza yanıt veremez ya da okurun akıllısını aptalını ayırt edemez. (Platon bu görüşünü *Protagoras* gibi bir erken dönem yapıtının 329a numaralı paragrafında dile getirmiştir.) Kitap, içindekileri dışavurabilmek için okuyanına gereksinim duyar. Resim gibi, her zaman tek bir şey söyler ve bunu açıklayamaz. Edebiyatın bahçeleri kısa ömürlü çiçekler yaratır, sırf eğlence için. Doğru anlaşılmış düşünce canlı tartışmayla aktarıldığmda, bilge adam uygun ruhlara kısır olmayan tohumlar ekecektir. ("Mısır'dan ya da istediğin herhangi bir ülkeden ne kadar da kolaylıkla hikâyeler uyduruyorsun!" der Phaidros hayranlıkla. "Geçmişte, sevgili oğlum," diye karşılık verir Sokrates, "insanlara bir meşe ağacını ya da kayayı dinlemek de yeterdi, yeter ki hakikati konuşsun".) Yalnızca dinleyenin ruhuna kazınmış olan sözcükler ona hakikati ve iyiliği öğrenme gücü verir; böyle söylenmiş hakikatler bir insanın meşru oğullarıdır. Yazı, şimdiki zamanda bulunan hakikatle doğrudan ilişkiyi bozar. Cisimleşmiş varlıklar için hakikat (zamansız olanla ilişki) yalnızca şu andaki bilinçte, canlı diyalektikte yaşar, o yüzden yazı insan için tam da bir hakikatten ve gerçeklikten uzak durma yoludur. *Yedinci Mektup* aynı noktayı daha da vurgulayarak ortaya koyar. Felsefede gerçekten önemli olan, yazılı sözcüklere dökülemez ve hatta sözcüklere bile pek dökülemez. (Dilin kendisi bir en-

gel olabilir.) Yazılı sözcükler insanların kötü niyetinin çaresiz kurbanlarıdır ve ikinci elden, ikinci dereceden açıklamayı teşvik eder. Yazı kolaylıkla bir çeşit yalan söyleme şekli, salt kendisi için uçarılıkla sürdürülen bir şey, aslında, bir sanat formu haline gelebilir. Deneyim kazanmış düşünürlere, sürekli ve uzun süreli tartışmalardan sonra, gerçek kavrayış birdenbire gelir; ve insan hakikati bir kez kavradı mı onu unutma tehlikesi pek azdır, çünkü hakikat dar bir alan içinde yatar.

Bu tiradın ruhu ilginç biçimde çağdaştır ve bildik varoluşçu argümanları ve bunların okumuş yazmış kimseler ve sanatçılar tarafından okur-yazarlık ve sanata saldırı biçiminde daha yakın zamanda ortaya konan ürünlerini anımsatabilir. En az ciddi ya da en naif halinde bile bu kanıtlamalar, burada içtenlik, samimi duygu, özgürlük gibi çeşitli kılıklarda ortaya çıkan hakikatin yararına olacak şekilde tasarlanır. Platon'un argümanının daha gerçek bir mirasçısı, hakikatle yalın ve canlı bir ilişkiyi engelleyen bol sözlü kuramlar geliştirilmesine, sisteme, jargona ve tumturaklılığa bir tepki biçiminde ortaya çıkan felsefede bulunacaktır. (Diyalog formunun kendisi de hiç kuşkusuz monolitik sisteme karşı küçük bir önlemdir.) Kierkegaard ve Wittgenstein gibi birbirinden farklı iki modern düşünür, Platon'un söylemek istediği şeyleri doğru bir şekilde hissetmiştir. Kierkegaard, Hegel'e karşı savaşırken, tilmizleri korkutup kaçırmak ve canlı düşünceyi geliştirmek amacıyla, sanatın kendisini, kuram karşıtı bir şaşırtma olarak kullanmaya girişmiştir. Wittgenstein ise tilmizlerini doğrudan yöntemlerle korkutmuş ve de kitaplarını aptalların ellerine düşmesinden korktuğu için istemeye istemeye yazmıştır. O da layıkıyla anlaşılmış bir şeyi unutma tehlikesinin pek az olduğunu düşünüyordu. Aktarılanlara göre, kendi yapıtlarından bazılarını eleştirdiği bir sohbet sırasında şöyle demiştir: "Hayır. Eğer bu felsefe olsaydı onu ezberleyebilirdiniz." Açıkça anladığı şeyi insan kendine mal eder ve bu şey yitirilemez.

Bu tartışmayı ilerletmeden önce metafizik arka planını biraz doldurmak gerekir. Sayılarla oyunları icat eden tanrı tarafından bulunan ve gerçeklikten insanda üzüntü uyandıracak derecede uzak olan yazı, Platon felsefesine özgü daha genel bir sorunun bir örneği

olarak görülebilir. Burada bir an durup önce *anamnesis* (anımsama) öğretisine ve sonra da Formlar Kuramı'nın başından geçen iyi ve kötü serüvenlere bakmamız gerekiyor. Platon, kendisinden sonra başka birçok filozofun da sorduğu (Hume ve Kant bu soruyu tutkuyla sormuşlardır) şu soruyu sorar: Bu kadar az şeyi temel alarak bu kadar çok şeyi nasıl oluyor da bilir görünüyoruz? Yetkin iyiliğin ne olduğunu biliyoruz, *Menon*'daki köle de geometri biliyor, çünkü ruh bir zamanlar bedenden ayrıydı (ve galiba yine öyle olacak) ve bu şeyleri kendi başına açıkça gördü. Öğrenme, anımsamadır (*Phaidon* 91e). Olağan duyu algıları cisimleşmiş ruhu karışıklığa uğratır, ancak ruh, yakın olduğu ve kendini yeniden keşfetmeye kışkırtılmış hissettiği öncesiz-sonrasız objeleri seyrederek biraz tazelenebilir. Tabii böylesi bir seyretme (*Phaidon* 66) ruh ve beden bir arada kaldığı sürece yetkinlikten hep uzak olacaktır.

Bilinçdışı bilgi fikri Platon felsefesinde çok çok gerilere uzanır. Bu düşünce özgün biçimiyle hiç kuşkusuz *Phaidon*'un 62b numaralı paragrafında da adı geçen kişilerden (Pyhtagorasçılardan) alınıp benimsenmiştir. Pythagorasçılar ruhun bedende tutsak olduğunu ve başka bir yerde gidip döndüğü bir evi olduğunu düşünmüştür. Tanrısal esine sahip kâhin figürü Yunanistan'da (başka yerlerde olduğu gibi) aşina olunan bir figürdü; kuşkusuz kâhinler açıklayabildiğinden ya da anlayabildiğinden, esrarengiz bir biçimde, fazlasını bilen kişilerdi. İnsan aklı muhtemelen gözlerden saklı başka bir yerle bağlantılıdır ve geleneksel olarak, esin sahibi varlıklar olarak şairler de, gaipten haber verenlerden sayılabilir. Esin tanrıçaları ne de olsa Bellek'in kızlarıdır ve Apollon (*Kratylos* 405a) hem kâhin hem müzisyendir. *Phaidros*'ta kâhine ve şaire özgü delilik yan yana koyulur. Platon, sürekli olarak alay ettiği, ama aynı zamanda da bir ipucu olarak kullandığı sanatçı esininin bilinçdışı doğasıyla açıkça büyülenmişti. *Protagoras*'ta (347e) filozoflarla arkadaşlık etmeyi şairlerle arkadaşlık etmeye yeğler, çünkü şairlerin neden söz ettiğini ne şairler kendileri, ne de başkaları bilir. Bununla birlikte Platon *Menon*'da sorar: Erdem öğretilebilir mi? "Hayır," der sorduğu soruya yanıt olarak. Erdem, Themistokles, Aristides ya da Perikles tarafından bile öğretilemez. Bazı şeyler öğretilebilir (*didakton*), diğer-

lerininse "anımsanması" (*anamneston*, 87b) gerekir. Bilge devlet adamları bile bilgeliklerinin kaynağını bilmediklerinden şairlere benzer. Platon bilgeliğin bize her nasılsa "tanrısal bağış" (*theia moira*, 100b) yoluyla geldiği sonucuna varır. Gerçekten de anımsama gücünün sınırı yoktur, çünkü "tüm doğa benzerdir ve ruh her şeyi öğrenmiştir" (81d). Böylelikle, bir şeyi geri getirerek, bu gizemli süreç sayesinde, başka şeyleri de geri getirmeye devam edebiliriz. Yaratıcı akıl içgüdüsel olarak bağlantılar kurar ve derin bir fikir, uzaktan getirileni bildik olanla birleştirip kendi apaçıklığını aydınlatır. Platon (sözgelimi) *Devlet*'in 572a numaralı paragrafında, sakin düşüncelerle uykuya dalarak öfkeyi yatıştırmaktan söz eder. *Yasalar*'daki eğitim tartışması ise "bilinçaltı" iknanın gücü üzerinde ne denli kafa yormuş olduğunu gösterir.

*Anamnesis* içinde yeniden keşfedilen dünya, Formlar dünyasıdır ve Platon'un düşüncesinde Formlar'ın hem karmaşık hem de karanlıkta kalmış bir tarihi vardır. Saygı ve sevgi nesneleri olarak Formlar'ın en güzel görüntüsü bize *Phaidros*'ta (250) verilir. Burada Formlar'a (bir mitte) gerçeklikler ya da varlıklar (*onta*), adeta bir geçit törenindeki gibi art arda geçen yarı-şeyler olarak değinilir. Formlar, "tek başına" ruh tarafından arandıklarında "yalnızca ruh tarafından" görülürler (*Phaidon* 66 d, 79d), bu yüzden de ruhun ölümsüzlüğü umuduyla ilişkilidirler. Güzellik Formu (*Şölen* 211) kendi başına ve kendisiyle parlar, eşsiz ve öncesiz-sonrasızdır, oysa "bizimle birlikte" olan Formlar pisliğe bulaşıp "değersiz"leşmiştir. Sanat uzmanlarının da içinde yer aldığı "görüntü ve ses âşıkları", *Devlet*'in 476 numaralı paragrafında "düş" görmektedir, çünkü bir benzerliği gerçeklik sanırlar. Platon'u bu kadar okumak bile, Formlar Kuramı'nın kökeninin "mantık" açısından ve Aristotelesçi tarzda açıklanmasının resmin yalnızca bir parçası olduğunu anlamaya yeter. Platon'un düşüncesinde Formlar'a duyulan gereksinim ta başlangıçtan beri ahlâksal bir gereksinimdir. Formlar Kuramı, iyiliğin kuşku götürmez biçimde gerçek, birleştirici ve (her nasılsa) yalın bir şey olduğu, duyulur dünyada tam ifade edilmediği, bu yüzden başka bir yerde yaşadığı şeklinde bir kesinliği dile getirir. Platon'un imgeleri canlandırmadaki belagati ve gücü bizi anladığımı-

za, belirli bağlamlarda, inandırabilir, ama hiç kuşku yok ki Formlar'ın neler olması gerektiğini anlamak hiçbir zaman çok kolay değildir, çünkü Platon onlardan söz ederken sürekli olarak ontoloji, mantık ve dinsel mitler arasında gidip gelir. F.M. Cornford, kuramın ilk ortaya çıktığı zamanla ilgili şöyle der: "Kavramları ruhlardan ayırma süreci Platon'un zihninde henüz tam netleşmiş değildi" (*From Religion to Philosophy*, kısım 132). Bu görüşte Form başlangıçta ruhmaddesinin bir parçası ya da daimonik bir grup-ruhu olarak tasarlanmıştı. Böylesi bir fikri kesin çizgilerle geliştirmek pek mümkün değildir. Platon Formlar'dan hem mutlak bir güven hem de sakınımlı bir ikirciklikle söz eder ki bu ikisi dikkate değer bir bileşim oluşturmaktadır. Tarihsel Sokrates ahlâk kavramlarını incelemekle ne kadar ilgileniyorduysa ilk Formlar da o kadar tanım ya da (modern anlamda) tümel niteliğindeydi. Ancak, ilk Formlar'ı şeyleştirme eğilimi de erken başlamıştır. Form, *definiendum* kavramını, "kendi içinde"ymiş gibi (*anto kath anto*) temsil eder. Hatta *Protagoras*'ın 330c numaralı paragrafında, Adalet adildir, denir. İlk Formlar tikellerden de "pay alır" ve böylelikle onlara tanım ve bir miktar gerçeklik verir. Ancak *Phaidon*'dan itibaren Platon, özellikle ahlâksal ve dinsel bağlamlarda, bir Formlar betimi geliştirir. Buna göre Formlar, tinsel görünün, dilin (önermelerin) kullanılması aracılığıyla değil, doğrudan tanışıklıkla bilinen, değişmez, öncesiz-sonrasız ve *ayrı* nesneleridir. Vasat yaşam, yanılsamalarla dolu bir yaşamdır. Hakikatin ve gerçekliğin keşfini, erdeme dönüşü sağlayan, aşkın Formlar'ın engellenmemiş görüsüdür. Platon'un daha mantıksal metafizik bağlamlarda bu betimi eleştirdiği, hatta ona saldırdığı da olur, ama hiç terketmez. Söz konusu betim görkemli bir mitolojik kılığa bürünmüş olarak *Timaios*'ta yeniden ortaya çıkar; besbelli ki Platon'un başka bir formülasyon bulamadığı bir şeyi ifade etmektedir. *Yasalar*'ın 965 numaralı paragrafındaki ciddi gönderme, Formlar'a yapılan son göndermedir, "Herhangi bir konuda, birbirinden farklı çokluk içinde durup da tek bir ideaya bakabilme yeteneğinden daha doğru bir görü ya da görüş olabilir mi?" Burada görünün ifade ediliş tarzı açıkça metaforik görünmektedir. Son dönemlere ait yazılı olmayan gizemli bir öğretinin Formlar'ı

sayılarla ilişkilendirdiği (İyi Bir'dir) söylenir, ama hepsi bundan ibarettir. Platon bir, çok, sınır kavramlarıyla birçok şekilde oynamıştır, "sayı" öğretisinin bütünüyle yeni bir şeyi temsil etmesi pek olası görünmüyor. Diyalektik (felsefe), Formlar'ın değişen yazgılarının yolunu izleyerek kimi zaman mistik görü, kimi zaman titiz sınıflandırma olarak, yani ayrımlar yapma ve ilgili farklılıkları ayırt etme yeteneği biçiminde ortaya çıkar. (*Politikos* 285a, *Philebos* 16-17).

Şeyleştirilmiş ya da görüsel Formlar'a ilişkin en köklü kuşkular *Parmenides*, *Theaitetos* ve *Sofist* adlı diyaloglarda ortaya çıkar. *Parmenides*'te genç Sokrates, Parmenides'in yıkıcı eleştirilerine maruz kalan bir Formlar öğretisini açıklamaya girişir. "Pay alma" fikrine hiçbir anlam verilemez, tikel Form ile "benzer" Form arasındaki bağıntı tehlikeli bir gerilemeye yol açar ("üçüncü nesne" argümanı) ve Formların nasıl bilinebileceğini temellendirmek genel olarak olanaksızdır. Parmenides Sokrates'i bir yandan da bir soruyla sıkıştırmaktadır: "Nelerin Formları vardır?" Kuram, büyük ahlâksal Formlar, *Devlet*'teki matematiksel Formlar ve çok genel olan diğer saygıdeğer Formlar dikkate alınarak geliştirilmiştir. Peki her şeyin, çamur, tüy ve kir gibi önemsiz şeylerin bile Formları var mıdır? (*Devlet*'in 596a numaralı paragrafında Formlar'm cins isimlerin gösterdiği sıradan nesnelerle ilişkilendirilmesi akla bunu getirir.) Sokrates "yoktur" demeye yeltendiği an Parmenides haklı olarak, bu noktada vazgeçmesinin henüz bir filozof olmadığı anlamına geleceğine işaret eder. Eleştirilerine ve sorularına karşın Parmenides (her nasılsa) bir yandan da Formlar'm bilgi ve söylem için gerekli oldukları görüşünü savunur, çünkü ona göre "aynı ad her zaman aynı şeyi söylemelidir" (147d). *Theaitetos* doğrudan doğruya Formlar'dan bahsetmese de bazı önemli "ortak nitelikler" tartışılır (185c). Diyalog esasen bilgi ile kanı arasındaki mutlak farkla ilgilenir, ki kuramın temelini oluşturan özgün fikir budur. Sokrates, Parmenides taraftarlarıyla Herakleitos taraftarları (Birciler ile akışçılar) arasındaki çekişmeyi tartışırken, "tam devinim" ve "tam devinimsizlik" görüşlerini reddederek, *Sofist* adlı diyalogda ortaya çıkacak uslamlamaların işaretini verir ve 182b numaralı paragraf hiçbir şeyin "salt kendi başına" (*anto kath anto*) olmadığını söyler. "Yanlış kanı"

kavramı üzerinde düşünülür (nasıl oluyor da yanlış yargılara varabiliyoruz?) ve "bilgi"yi tanımlama yolunda uzun ve sonuç getirmeyen bir girişimde bulunulur. Uslamlama, bilginin algı (zihnin bilinene "dokun"duğu yerde bilinenin apaçık mevcudiyeti) ya da doğru kanı yahut bir açıklamanın iliştirilmiş olduğu doğru kanı (*logos*) olduğu fikrini reddeder; tikelleri ayırt edebilmek her zaman, ikircikli olmayan bir şekilde ifade edilebilen ilişkili farklılıkların gerektirdiğinden daha fazla kavrayış gerektirir, bu yüzden tikeller anlatım kipinin ağı altında erişilmez şekilde yatarlar.

*Sofist* diyaloğu (burada Theaitetos, Parmenides ve Zenon'un öğrencileri çevresinden bir konuk tarafından sorgulanır) Formlar tartışmasına geri dönerek, *Parmenides* ve *Theaitetos* diyaloglarında çözümlenmeden bırakılmış sorunları yeniden ele alır. Bilgi nedir? Olumsuzlama ve yanlışlık nedir? Formlar nasıl olur da düşünce için temel teşkil eder? Varlık, Oluş'a nasıl girer, girebilir? Platon, aynı zamanda, bilen varlığın (ruh, *psihi*) bilinen şey (Formlar) kadar gerçek olması gerektiğini kabul ederek önemli bir adım atar (248). Bu adım *Timaios* adlı diyaloğa giden yolu ve *psihi*'nin hem bu diyalogda hem de *Yasalar*'da çok daha büyük bir rol oynamasının yolunu açık bırakır. *Yasalar*'da, gerçek hakikati–bilen Ruh, değişmeyen varlık ile duyu dünyası arasında bir aracı olarak ortaya çıkar ve sahip olduğu gerçek statüsü o andan itibaren yavaşça yükselir. Varlık hem devinimi hem de devinimsizliği barındırmalıdır. Platon burada bir devinim kuramının zorunluluğunu bir gerçek kuramının parçası olarak kabul ederek kendisinden önceki filozofların bilimsel ilgilerine daha çok yakınlaşır ve bu ilgileri *Timaios* adlı diyaloğunda kendisi sürdürür. *Sofist* diyaloğunun biçimsel gerekçesi, diyalektik "bölme" yöntemini kullanarak "sofist"i tanımlamaktır. Karmaşık bir tartışma sırasında "Elealı yabancı" "Form Dostları"nın (muhtemelen Platon'un daha önceki öğretisidir bu) savunduğu görüşleri eleştirirken bu yöntem önce taklit ve sahte türleri, daha sonra da daha genel bir sorun olan olumsuzlama hakkında zihinde sorular uyandırır. Neyin olmadığını nasıl söyleyebiliriz? Yanlış yargılar nasıl anlamlı olurlar? Yanlış kanılar, taklitler, imgeler, resimler, aldanmalar, kopyalar, mimesis ürünleri nasıl olabilir? Sofist en

sonunda yanlışlığın varlığını ve aklın geçerliliğini yadsıyarak sansürden kaçmaya çalışan alaycı, bilgisiz, hayali imgeler uyduran biri olarak tanımlanır ve bunlar onun kalıplaşmış, beylik düşünceleridir. Sofist, yokluğun karanlığına kaçar ve yolunu pratikle bulmaya çalışır (254a). Diyalog, yanlış yargıların anlamını görebilmemiz için, mutlak varlık ile mutlak yokluğu karşı karşıya koyan eski Eleacı görüşlerden kaçınmamız gerektiğini açıklar. (Yabancı, Baba Parmenides söz konusu olduğunda bir anlamda baba katili olduğunu itiraf eder.) Theaitetos, yokluğun varlıkla iyice iç içe geçmiş göründüğünü kabullenir (240c) ve yabancı da yokluğun varlığın karşıtı değil, varlığın farklı ya da öteki parçası olduğunu söyler (257-8). Biz bir şeyin X olduğunu yadsıdığımızda, onun *var* olduğunu yadsımıyoruzdur, onun başka bir şey olduğunu ileri sürüyoruzdur. Bu olanaklıdır, çünkü dünya ne yoğun bir birlik ne de kavranılmaz bir akıştır, dünya ayrılık ve farklılıklardan oluşan düzenli bir ağdır (249). Bu ağ (*simploke*) yanlışlık ve aldanmayı ve de hakikat ve dili olanaklı kılar. Böyle sistematik biçimde birbirlerine bağlı olan, burada sınıflar olarak ortaya çıkan, Formlar'dır. "Anlamlı konuşmayı, Formların iç içe geçmesinden türetiriz" (259e). Bu iç içe geçme eylemi kimi "büyük türler"in her tarafa yayılan varlığına; varoluş, aynılık, farklılık, devinimsizlik ve devinim gibi çok genel yapısal kavramlara ya da mantıksal özelliklere bağlıdır. Bunlar, sınırlı sayıdaki olanaklı kümede diğer harfleri bir araya getiren sesli harflere benzetilir (253a). Gerçeklik öyledir ki bazı şeyler birbiriyle bağdaşır, bazıları hiçbir şeyle bağdaşmaz, bazı düzenlemeler olanaklı, bazıları ise olanaksızdır (253c). (Aynı problemi ele alan Wittgenstein *Tractatus*'ta benzer argümanlar ortaya koyuyor. *Theaitetos* ile *Sofist* arasındaki ilişki için McDowell'in *Theaitetos* diyaloğunun 201-2 numaralı paragrafı hakkındaki yorumuna bakınız. Burada Wittgenstein'ın da bahsi geçmektedir.) Formlar sorunu, *Philebos*'un 16, *Phaidros*'un 266b ve *Yasalar*'ın 965 numaralı paragraflarında belirtildiği gibi yalnızca bir sınıflandırma diyalektiğiyle yanıtlanacak bir "bir ve çok" sorunu değildir. Bu bir mantıksal yapı, bir anlam sorunudur. *Parmenides*'in 130a numaralı paragrafında Sokrates'in eksikliğini duyduğu yapı budur. *Theaitetos*'ta (185-6) ise bu

yapıya, bilginin algı olarak görülmesine karşı ileri sürülen kanıtın bir parçası olarak şöyle bir göz atılmıştır (ancak Formlardan söz edilmemiştir). *Devlet*'te, Formlar'dan örülü bir ağ (*simploke*, 476a) bahsi belli belirsiz geçmekte (bunların matematikte olduğu gibi "zorunlu bağmtılar"ı var mıdır?) ve özgürlüğüne kavuşmuş akıl (511c) hiçbir aracı olmaksızın bunların arasında hareket ederken betimlenmektedir. ("Pek anlayamıyorum," der Glaucon. İlk ilke olarak İyi ideası gerçekte hiçbir zaman açıklanmamıştır.) Sokrates *Phaidon*'da (99c), güneşe bakamadığım ve *logoi*'ye (önermeler, söylem) dönmek zorunda kaldığını itiraf etmiş ve bunların birer imge olarak düşünülmemesi gerektiğini eklemiştir. (Yani, algı nesneleri değil, konuşma olarak düşünülmelidir.)

*Sofist*'in sonunda açıklığa kavuşturduğu şey, Form sistemine yalnızca söylem içinde ulaşabildiğimizdir. Düşünme, iç konuşmadır: 263e, 264a ve *Theaitetos* 190a. (Aslında Platon'un argümanı Wittgenstein tarafından haklı olarak yadsınan bu özdeşliğe bağlı değildir: *Felsefi Soruşturmalar* Ayrıca bkz. *Tractatus* 4.002.) Burası hakikat ile bilginin ve aynı zamanda da akla yakınlık ile yanlışlığın bulunduğu yerdir. Gerçeklik böyle sistemli olduğu için (yokluk varlığa düzenli olarak zorla girdiği için) yazı da, taklit de, sahtecilik de, sanat da, sofistlik de mümkündür. Böylelikle gerçek ya da doğru olmayanı anlamlı ve akla yakın bir biçimde söyleyebiliriz: Fantezilere kapılır, spekülasyonlar yapar, yalan söyler ve hikâyeler yazarız. Böyle bir dünyada bir şarlatan ve yalancı olarak sofist doğal bir fenomendir, çünkü hakikatin var olabilmesi için yalanın da var olabilmesi gerekir. Üstelik, eğer bilgi söylem düzeyinde var oluyorsa (*Sofist*'e göre) Formlar'ı, daha önce tasavvur edilen temel, belki de mistik (sözde-estetik) anlamda, bilemeyiz. *Phaidon* bedenden kaçıştan söz etmekte ve *Theaitetos* (176b) bile bize tanrılara kaçmamızı söylemektedir. *Sofist*'te ise bilgi böyle yer değiştirmeler üzerinde ısrar edilmeksizin tartışılır. Aklm gözüyle görmek olarak, doğrudan tanışıklık olarak bilgi imgesi (gerçi Platon bu imgeyi daha sonra yine kullanır ama) burada yerini, önermelerin kullanılması ve yapıyla tanışıklık kurma olarak bilgi anlayışına bırakır. Hakikat görülerde değil, söylemde yatar; bu yüzden ne küçük bireysel tikel-

ler (*Theaitetos* bunların bilinmezliğini itiraf ederek sona erer) ne de duyularüstü, ayrılmış bireyler olarak Formlar, akıl için doğrudan doğruya erişilebilirdir. Sofist, yapıtın 254a numaralı paragrafında, Mağarada bulunan bir kişi olarak betimlenir. Ne var ki burada tinsel ilerleme imgeleri mevcut değildir ve diyalog, bilgi hakkında, *Theaitetos*'ta reddedilen görüşten (yani bilginin algı olduğu görüşünden) ya da *Devlet*'te ileri sürülen görüşten (yani bilginin, bir şekilde, Formlar ile yüz yüze olmak olduğu görüşünden) daha az güçlü bir iddiada bulunur.

Platon'un mimetik sanat da dahil olmak üzere taklit pratiğine ve yazıya karşı düşmanlığının daha derinde yatan nedenleri belki artık anlaşılabilir. İnsan, sofistin zehir zemberek betiminin sanatçıların başka yerlerdeki betimine benzerliğine şaşıp kalıyor. Eğer doğru olmayanın da var olabilmesi gerekiyorsa, o zaman bütün bir aldatma sanatı da var olabilir (264d). Bilginin ideali yüz yüze görmektir, yoksa karanlık bir aynada (*eikasia)* görmek değil. Bununla birlikte, hakikat konuşmayı içerir ve düşünce de zihinsel konuşmadır, bu yüzden düşünce bir algı olmaktan çok, bir simgeciliktir; gerekli bir kötülüktür. (Gerekli kötülüklerin ikircikliliği ve genel olarak *Sofist*'teki sorunlarla ilgili olarak, Jacques Derrida'nın parlak denemesi *La Pharmacie de Platon*'a bakınız.) Umabileceğimiz en iyi şey; dikkat, bilgi dolu konuşmaların yapıldığı canlı bir felsefi tartışmada meydana gelebilecek azami derecede söze dayalı anlayış parıltısıdır (*Yedinci Mektup* 341c). Konuşulan dilin kendisi zaten yeterince kötüdür. Yazı ve mimetik sanat işin içine kötü bir durumu nedensiz yere daha da kötüleştiren ve aklı yanlış yönlere sürükleyen daha çok sayıda simgenin ve argümanlara dayalı *logoi*'nin ya da *logoi* benzerinin girmesi anlamına gelir. (Derrida, Platon'un öldürebilen ya da iyileştirebilen şeyi dile getirmek üzere *pharmakon*, yani ilaç sözcüğünü sık sık kullanmasını yorumlar. *Phaidros*'un 275a numaralı paragrafında yazı, *pharmakon* olarak tanımlanır.) Sofist iğrenç biridir, çünkü ciddi bir yetersizlikle oynamakta, bilgi sahibi olmaksızın imgeler yaratmakla övünmekte ve bir kurmacalar dünyasında yaşadığı için doğru ile yanlış arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktadır (260d). Bir öznelci, bir görececi, bir kiniktir sofist. Sofistin tanımına götü-

ren bölme sürecinde sofiste *eikasia* alanında, yani Mağara'daki gölgeler dünyasında verilen mevki sanatçı-kopyacıya verilenin bile birazcık altındadır. Sofist, *eironikos mimetis*, yani ironik bir taklitçi olarak betimlenir. (Eski Yunancadaki *eironikos* sözcüğü bazen "içten olmayan" diye de çevrilir, ancak burada verilmesi gereken ilginç, zekice ve kinayeli konuşma anlamını en iyi biçimde ileten, "ironik" sözcüğüdür.) Naif taklitçilerin aksine ironik taklitçiler felsefeden rahatsız olmuştur ve ortaya koydukları argümanlar sunma patırtısı içinde herkesin önünde anladıklarını duyurdukları şeyleri gerçekte bilmediklerinden huzursuz bir kuşku duymuşlardır (268). Bu noktada, *Phaidros*'ta sözü edilen (269e) ve bütün büyük sanatların gereksinim duyduğu *adoleskhias kai meteorologias phiseos peri*, yani şeylerin doğası hakkında tartışma ve yüce spekülasyon anımsanabilir. Perikles bu konuda Anaksagoras'tan azıcık bir bilgi kapmakla talihli sayılmıştır. Aynı zamanda, *Devlet*'in X. kitabında geçen (599 c), "doktorların konuşmasını taklit edebilen", sahte, inandırıcı bir her şeyi bilen olarak sanatçı betimini de anımsatır. Hatta sanatçı özel bir sofist türü gibi görünmeye başlar; dikkatimizi, sezgisel olarak bilinebileceklerini ileri sürdüğü tikellere çekmesi ve bunu da felsefenin tikellerin bilinebilirlikleri konusunda ciddi ve önemli kuşkuları varken yapması, sanatçının işlediği suçlardan yalnızca biridir ve hiç de önemsiz değildir. Sanat, bilgiyi tanışıklıkla ve betimlemeyle kasten kaynaştırarak, felsefenin yapıtlarını yıkar.

Buraya kadar uslamlama hep sanat hakkındaydı; şimdiyse Platon'un sanattan farklı olarak büyük bir önem verdiği güzellikten söz etme zamanı. Platon'da tinsel bir öğe olarak güzellik sanatı dışarıda bırakır. Daha önce de belirttiğim gibi, Platon'un yapıtları büyük ölçüde ruhun kurtuluş yollarıyla ilgilidir. İlle de hakiki aydınlanmaya götürmeyen ve ruhunun farklı düzeylerini aklın genel kılavuzluyla az çok iyi bir uyuma kavuşturabilen herkese açık olan (demokratik) bir "adalet yolu"ndan söz edebiliriz. Ruhun farklı düzeylerinin karakteristik arzuları ortadan kaldırılmayacak, tam tersine, aklın önderliğinde, en iyi genel doyumu elde edeceklerdir. Daha altta olan bölüm eğer ussal olarak denetlenirse gerçekten de daha mutlu olur. Ruhun daha alttaki düzeyleri bu makul bencilliğe *Devlet*'te erişebi-

lecektir. Platon kuşkusuz az kişinin "kurtulabileceğini" düşünmüştür, ama birçok kişinin kendi tinsel düzeyinde adil bir yaşam sürebileceğini kabul etmiştir. (*Devlet*'in IX. kitabının sonunda ortaya konan kuşkular elbette ki, ideal devletin gerçek bir devlet olarak var olmasıyla ilgilidir, yoksa ruhun bir alegorisi olarak devletin çok daha önemli olan etkililiği konusunda bir kuşkuyla değil.) *Yasalar*'da, sıradan adil adamın durumuna ilişkin olarak bir ölçüde daha korkunç bir tablo çizilir. Platon, çoğu insanın erdem değil iktidar istediğini (687c) ve adaleti yeğlemeleri için haz ve acıyla eğitilmeleri gerektiğini belirtir. (Bunda sanatın yardımı olabilir.) Elbette adalet, adaletsizlikten daha iyi ve daha hoştur; ama öyle olmasaydı bile böyle olduğunu söylemek daha yararlı olurdu (653, 663). Siyasal sistemler insanları iyi ya da kötü yaparlar. Adalet yolu, benim "Eros yolu" ve "Kozmos yolu" diye adlandıracağım iki daha yüksek yola hizmet eder. Adalet, arzuların bir uyumunu içerdiği ölçüde ve bütün arzular (Platon'un *Şölen*'de söylediği gibi, 205e) güzel kılığındaki iyiye yönelik olduğunda adalet yolu daha yüksek yollara götürülebilir ve en mütevazı bir yurttaş bile tanrısal bir kargaşa yaşayabilir. *Devlet*'te, "güzel" kavramının da sözü geçer (sözgelimi 476 b'de), ama bizi en yüksek bilgeliğe götüren güzellik bilimi ya da sevgisi değil, matematik çalışmalarıdır; gerçi matematik de "güzel"dir, ama bu henüz vurgulanmamıştır.

Güzellik anlayışı söz konusu olduğunda Platon cinsel aşka ve dönüştürülmüş cinsel enerjiye felsefesinde merkezi bir yer verir. Kozmik güç olarak cinsel aşk (Afrodit), daha önce, Sokrates-öncesi düşüncede, Empedokles'in öğretilerinde ortaya çıkmıştı (Fr. 17). Platon'un Eros'u, en sıradan insani arzuyu en yüksek ahlâka ve evrendeki tanrısal yaratıcılık modeline bağlayan bir ilkedir. Sokrates, aşk konusunda bir uzman olduğunu birden çok kez ileri sürmüştür (*Şölen* 177e, 212b; *Phaidros* 257a). Platon'un filozofların iffetli kalmaları gerektiğini ısrarla bildirmesine ve ruhun bedenden kaçmaya çalışmasını şart koşmasına karşın, onu ilgilendiren yalnızca tutkudan uzak bir damıtma değil, tüm Eros'tur. *Şölen*'de Diotima'nın Sokrates'e betimlediği Eros bir tanrı değil, bir daimondur; gereksinim ile arzu arasında aracılık eden bir ruh, "Yoksulluk" ile

"Bolluk"un melez çocuğudur. Eros yoksul ve evsiz barksızdır; iyinin ve güzelin ardından hep kumpas kuran bir çeşit büyücü ve sofisttir; ne akıllı ne aptaldır, sadece bilgelik âşığıdır. Kendimizde eksik olanı arzularız. (Tanrılar bilgeliği sevmez, çünkü ona sahiptir.) Sevgili değil de âşık olan bu Eros, insanlığın anlaşılmaz tinsel aracısı ve hareketli ruhudur. Eros ruhta bütün düzeylerde etkin olan ve sayesinde yüzümüzü gerçekliğe dönebildiğimiz iyi ve sevinç arzusudur. Tutsakların özgürlüğe kavuşmasını sağlayıp onları ışıktan ve özgürlükten daha yüksek doyumlar elde etmeye doğru çekebilen temel güçtür. Eros, (*Devlet*'in VIII. ve IX. kitaplarında betimlenen) tiranın gem vurulmamış iştahında ifade bulan güçtür aynı zamanda. Evrende sınırlı nicelikte ruh enerjisi vardır (*Devlet* 458d), bu yüzden, iyi de olsa, kötü de olsa, bir arzu ötekini zayıflatacaktır. İyiyi ne olarak kabul edersek edelim, Eros bir ölümsüzlük arzusu, iyiye daimi olarak sahip olma arzusu biçimidir. Hiç kimse isteyerek hata yapmaz; yalnızca iyi her zaman sahici olarak arzulanır (*Devlet* 505d) ve aslında yalnızca iyi arzulanır. Bu arzu güzellik içinde ve güzellik aracılığıyla yaratma özlemi biçimini alır (*tokos en kalo*, *Şölen* 206b) ki bu da cinsel aşk (*Yasalar* 721b), ün sevgisi (şairlerin ölümsüz çocukları vardır) yahut bilgelik sevgisi olarak ortaya çıkabilir. (Bunlar *Devlet*'te incelenen üç arzu düzeyidir. Arzu bütün düzeylerde arıtılmalıdır.) Gerçek gizler ötelerde yatsa da, Diotima Sokrates'e onun bile okumaya girişebileceği bu erotik kitaplardan söz eder durur. Bu tip kitapları okumaya başlayan kişi güzelliğin tek bir cisimleşmesiyle yetinmeyecek, fiziksel güzellikten ahlâki güzelliğe, yasaların ve *mores*'in (törelerin) güzelliğine, tüm bilimlerin ve öğrenmenin güzelliğine yönelecek ve böylelikle "belirli bir duruma bayağı bir tutsaklık"tan kurtulacaktır. Şehevi aşk bize istediğimiz şeylerin her zaman "öte"de olduğunu öğretir ve yaratıcı erdeme dönüştürülebilen bir enerji verir. Bir insan düşüncelerini ve arzularını aklın ve ruhun güzelliğine bu şekilde yönelttiğinde, birdenbire, mutlak, lekesiz ve saf olan (*anto kath anto meth anton monoei des aei on*) Güzellik Formu'nun kendisinin, tanrısal bir inayetle geliveren (*theia moira*) görüsüne ulaşacaktır. F.M. Cornford, (*The Unwritten Philosophy* adlı yapıtında) "*Şölen* üzerine yapılmış en iyi yorum

*İlahi Komedya*'dadır," der. Bu son derece yerinde yorumdan sonra *Araf* kantosunun XXVII. bölümünün sonunu aktarır. Dante, Vergilius'un insani bilgeliğinden ayrılıp, Beatrice'in kişiliğinde tanrısal bilgeliğin manyetik çekiciliğini yaşarken, (*Phaidros*'taki ruh gibi) kanatlarının çıktığını duyumsar. Vergilius ona ölümlülerin birçok biçimler içinde aradıkları mutluluğun şimdi sonunda tüm açlığını dindireceğini ve böylelikle yetkinliğe kavuşan istencinin ve arzusunun onun haklı kılavuzu olacağını söyler. "*Tratto t'ho qui con ingegno e con arte: Lo tuo piacere omai prendi per duce.*"

*Şölen* ve *Phaidros,* edebiyatın büyük erotik metinlerinden ikisidir. *Phaidros* tinsel sevgiyi çok tuhaf ve yoğun fiziksel sözcüklerle betimler. (Ruh kanatlarını nasıl yaratır? 251.) Platon burada da şiir sanatına karşı yumuşak bir tavır alır, çünkü iyi şairin tanrısal esin taşıyan bir deli olduğunu kabul etmektedir. Bununla birlikte, tanrısal deliliğin en yüksek biçimi güzellik sevgisi, yani âşık olmaktır (249d). Güzelliği severiz, çünkü ruhumuz doğumundan önce Formlar'ı örtüsüz gördüğünde onu da görmüş olduğunu anımsamaktadır. Bunlar, "kendimiz de safken, saf ışıkta gördüğümüz, yetkin, yalın ve mutlu görüler"dir (250c). Ruh, cisimleştiğinde unuttuğu Formlar'm yeryüzündeki kopyalarını gördüğünde onları birbirine karışmış bir şekilde anımsar. Bilgeliğin, adaletin, ölçülülüğün kopyaları cisimleşmiş ruhun aklı için genellikle bulanıktır; güzellik ise kendi örnekleri içinde en açıkça görülendir (*ekphanestaton*), en dokunaklı olandır ve cennete özgü bir saflık içindeki görüsünü en çok andırandır. Bilgelik, kendisine böylesine bir açıkla bakılabilse nasıl bir sevgi çılgınlığı uyandırırdı kim bilir! Platon, açıklamasına ruhu biri iyi, biri de kötü iki ata sahip bir araba sürücüsü şeklinde betimleyen bir imgeyle devam eder. Atlar sevgiliye yaklaştıklarında kötü ve şehvetli at hızla ileriye atılır ve sertçe gemlenmesi gerekir, iyi at ise itaatli ve ılımlıdır. Güzellik kendini ruhun en iyi bölümüne, arzulanacak, fakat saygı da duyulacak, tapılan ancak sahip olunmayan bir şey olarak gösterir. Ruhun artık anımsadığı haliyle mutlak güzelliğe iffetli olunarak erişilir. *Philebos*'ta da söylenildiği gibi, sevgi *anamnesis*'i harekete geçirir ve iyi bize güzel kılığında gelir.

Yarı mit benzeri, yarı metafizik olan bu yorum, uyanış sürecinin

hem başlangıcını hem de sonunu açık ve canlı bir biçimde ortaya koymaktadır. Durup dinlenmeden çeşitli "iyi"ler ararız ve bunlar bizi tatmin etmede yetersiz kalır. Genel olarak erdem bize çekici gelmeyebilir, ama güzellik tinsel değerleri daha erişilebilir ve daha çekici bir biçimde sunar. Doğadaki güzel (buna sanattaki güzeli de eklemek isterdik) açgözlü egoya bütünüyle dışsal ve kayıtsız olarak kavranan bir şeyle ilgilenilmesini ister ve bu ilgiyi ödüllendirir. Güzeli ele geçirip kendimize mal edemeyiz (Kant'ın da açıkladığı gibi): Güzel bu öğretici anlamda aşkındır ve aşkınlığa ilişkin edindiğimiz ilk ve muhtemelen en kalıcı imgeyi (deneyimi) sağlayabilir. Platon'un bir seferden çok ve canlı bir biçimde betimlediği şiddetli bir süreç olan "âşık olmak" (aşk feragattir, küçük düşmektir, köleliktir), çoğu insana göre yaşamlarının en olağanüstü ve en esin verici deneyimidir; bu deneyimle birlikte benlik anlam merkezi olmaktan birdenbire çıkar ve hayalperest ego tümüyle farklı bir gerçekliğin bilincine varıp şoka uğrar. Aşk bu biçimiyle biraz ikircikli bir eğitmen olabilir. Platon, Eros'ta sofist bir yan bulunduğunu kabul etmiştir. Gürbüz egonun (yani kötü atın) sevgiliye hizmet edip hayranlık duymak değil, hükmetmek ve sahip olmak yönündeki arzusu ezici biçimde güçlü olabilir. Bizler ötekini gerçeklikten uzaklaştırmak, yiyip bitirmek ve sindirmek, kendi fantezimizin işleme düzenine tabi kılmak isteriz. Oysa, sevmekle birlikte, sevilene saygı da duyan ve (yine Kant'm sözcüklerini kullanacak olursak) sevileni bir araç değil de bir amaç olarak gören bir aşk, tüm aşkların en aydınlatıcısı olabilir. Platon'un (eşcinsel) aşkın iffetli olması gerektiği yolundaki ısrarı, sözcüğün gerçek anlamında da yorumlanabilir, güzelliğin aşkın ve hükmedilemez doğasının bir imgesi olarak da. İffetli aşkın bir şeyler öğrettiğini söylemek aslında erotik diyalogların genel ahlâki amacını ortaya koymanın bir yoludur. Platon, *Yasalar*'da, düzenli evlilik içi aşkı över ve cinsiyetlerin eşitliğini bildirir. Ancak aile yaşamı kavramı aklından hiç geçmemiştir ve burada esas öğrenilmesi gerekenin bencillikten uzak durmak olduğunu hiç ileri sürmez: Bu ona bazı eleştirmenlerin düşmanlığını kazandırmıştır. Erotik mitler içinde büyük tutkuyla sarıp sarmalanan metafizik sav, güzellik duyusunun açgözlülüğü ve bencilliği azaltıp, ruhun

enerjisini gerçeğe ve iyiye yönelttiğidir. Platon'un Formlar Kuramı aracılığıyla tartıştığı haliyle bu sav (bu kuramın güçlüklerle dolu olduğunu Platon da kabul eder) bulanık ve inandırıcılıktan uzak görünebilir. Daha inandırıcı ve çok daha berrak (ve dört başı mamur metafizik dizgeden bir ölçüde ayrılabilir) olan şey, burada ve *Devlet*'te önerilen ahlâk psikolojisidir. Bu ahlâk psikolojisi, Platon'un sözgelimi *Philebos*'taki daha kesin bir şekilde felsefi olan argümanlarının verebildiğinden daha iyi bir kötülük açıklamasını örtük olarak sağlar. Yozlaşmış bir "iyi"nin ardından koşulduğunda bile Eros bir şekilde iyiye yönelme arzusudur.

Freud ile Platon arasındaki benzerlik ilginç ve açıktır; Freud Platon'a ve Empedokles'e borçlu olduğunu birkaç kez açıkça belirtmiş olmasaydı da bu benzerlik kendini ortaya koyardı. "Psikanalizin kapsamı genişleyen cinselliğinin büyük Platon'un Eros'u ile ne kadar yakın bir örtüşme gösterdiğini..." (*Cinsellik Üzerine Üç Deneme*, Freud'un dördüncü basım için yazdığı önsöz)*. Cinselliği bir çeşit evrensel, tinsel enerji, yıkıcı da olabilen, iyi amaçlarla da kullanılabilen belirsiz bir güç olarak tasavvur ederken Freud hiç kuşku yok ki Platon'un düşüncesindeki önemli bir çizgiyi izlemektedir. Freud da ruhu üç bölüme ayırır ve ruh sağlığını bu bölümlerin uyumu olarak resmeder. Platon gibi (*Devlet* 439) Freud da Empedokles'i izleyerek (Sevgi ve Çatışma), önce ruhu ikiye bölmüş ve bir atlı ya da sınıflara bölünmüş bir devlet olarak resmetmiştir. Üçlü bir bölümlemeyi yeğlemesinin gerekçeleri Platon'unkilerle aynıdır: Arada dolayım içermeyen bir çatışma insan kişiliğinin gerçekçi bir betimini sunmaz. Kant'ın dolayımı reddetmek için kendi anlaşılır gerekçeleri vardı. Hume'un dolayım kurma girişimleri ise en iyi yapıtlarından bazılarını doğurmuştur. Merkezi bölgenin daha kapsamlı incelenmesi Platon'un ruhbilimine yarar sağlardı. Platon sık sık ruhun hasta olduğunu ve terapiye ihtiyacı olduğunu söyler: Platon da, Freud da ruhu gerçeklikle ilgili farkındalığı artırmak yoluyla iyileştirmek ister. Ancak Freud gerçekliği ideal olanın "eleştirel, cezalandırıcı etkinliği" değil, ego vasıtasıyla kavradığımızı savunurken,

* Sigmund Freud, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*, çev.: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 2006, s. 41.

Platon makul bir bencilliğin üstünde, gerçek dünyayı ayırt eden ve tam egemenliğe sahip olan saf bir ahlâki yeti bulunduğunu ileri sürer. Başka bir deyişle Platon din ve "Baba" lehinde bir tutum içindedir: Sokrates'in ölümünün Platon üzerindeki etkisini küçümsemek güçtür ve her ne kadar Platon hiçbir zaman ayrıntılı bir Baba-Tanrı kavramı "icat" etmemişse de yapıtlarında babalık imgeleri bol bol bulunur. Oysa Freud dine ve babalara karşıdır. Freud zirveye çıkan yolu tıkar ve egoya tam denetim hakkı verir. Platon'un Eros'u Tanrı ile insan arasında demonik bir arabulucudur ve neredeyse tamamen dönüştürülebilir (cisimleşmiş varlıklar söz konusu olduğunda belki de hiçbir zaman tamamen dönüştürülemez) bir cinselliği simgeler. Gerçek iyi olduğuna göre, enerjimiz "kökensel olarak" saftır. Öte yandan Freud cinsel enerjiyi doğal bir kez düzeyden ideal bir düzeye (oldukça tehlikeli bir) tırmanış olarak görür. Her iki düşünür de ruhun (aklın) kendi içinde güçlü bağlantılara ve sınırlı sayıda kullanılabilir gerece sahip organik bir bütünlük olduğu gibi önemli bir fikri paylaşır. "İnsan ruhunu tanıyanlar bilir ki bir kez tadılmış bir hazdan el çekmek kadar güç bir şey yoktur. Doğrusu, el çektiğimiz bir haz da söz konusu değildir; bütün yaptığımız, bir hazzı atıp bir başkasını onun yerine koymaktır; el çekmek gibi görünen, gerçekte bir yerdeş ürüne yöneliştir. "(Yazar ve Düşlem".)* Platon bu görüşü kabul ederdi. Kurtuluşun tüm ruhu ilgilendirdiğini hiçbir filozof ondan daha açıkça göstermemiştir: Ruh, enerjisi bencilce fantezilerden gerçekliğe doğru yeniden yönlendirilerek tümüyle kurtarılmalıdır. Platon diyalektiğin bizi kurtarabileceğini düşünmez ve gerçekten de, daha alttaki yok edilemez bölümü de dahil bütün ruh uyum içinde olmadıkça bu mümkün olmayacaktır. Platon bu bakımdan yılmaz bir psikolojik gerçekçidir ve ruhu birçok kez, mekanik çekim güçlerince yönetilen bir şey olarak betimler. Bu ise iyi yönde değişimi çok güçleştirir. Platon'un canı sıkkın anlarında, sözgelimi *Yasalar*'da, bir belirlenimci [determinist] gibi konuştuğu bile olur (bizler itkilerin ipleri ucunda sallanan birer kuklayızdır, 732e), ama başka bir yerde (904b) karakter gelişmesini istencimize

* Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev.: Kâmuran Şipal, YKY, 2007, s. 105.

ve arzularımızın genel eğilimine bağlar. *Phaidros*'un 247 numaralı paragrafında ruh göçü miti, özlem duyan ruhu bir çeşit doğal çekime tâbi bir şey olarak resmeder ve *Devlet*'in sonundaki oldukça sert son yargı da bu yöndedir. Platon'un Pythagorasçılardan aldığı ve kendi amaçları doğrultusunda kullandığı bu ve öteki öğretilere ne dereceye kadar "inandığı" çok tartışılmıştır. Ancak benimsediği dogma ne olursa olsun, psikolojisi şüpheye pek yer bırakmaz. Adalet bu bakımdan kendi kendine işler. Bence Platon eski "Zeus adaleti"ni yumuşatmadı (bkz. Hugh Lloyd-Jones'un *The Justice of Zeus* adlı kitabındaki ilginç argümanı); işleyişini daha incelikli ve çok daha adil hale getirdi. Bizler günahın nedenselliğinden kaçamayız. *Theaitetos*'ta (176-7) kötücüllüğün kaçılamaz cezasının kişinin olduğu gibi biri olmasından ibaret olduğu; ve *Yasalar*'da (904c,d) kötülük yapanların bu dünyada Hades'te oldukları söylenir. Wittgenstein, Freud için, "XIX. yüzyılın dinamik biliminden etkilendi," demiştir (*Conversations on Freud*). Belki de etkilenmişti; ancak dinamik modeli Platon'da zaten vardı. *Anamnesis* kavramının Freud'un zamansız ve erişilmez bilinçdışı zihin fikrini etkilediği de kuşku götürmez. Freud yirmi üç yaşındayken, J.S. Mill'in *anamnesis* kavramı üzerine kaleme aldığı bir makaleyi çevirmiştir (Bkz. Rieff, *Freud*, 1959, s. 364). Ancak, bu öğretiye, benim bildiğim, açık bir gönderme hiçbir zaman yapmamıştır.

Platon'un Eros'u bize sahip olduğumuz güzellik duygusu aracılığıyla esin verir, ancak Eros bir düzenbazdır ve eleştirel bir şekilde ele alınmalıdır. *Yasalar*'da bize (687b) insan ruhunun tümgüçlülük arzusu içinde olduğu söylenmişti. Bizi kurtarabilecek olan enerji gerçeklikle aramıza engeller dikmek için kullanılabilir ve böylelikle kendi yönettiğimiz bir düş dünyası içinde rahatça kalabiliriz. Freud'un nevroz durumu, gerçekliğin bu reddini ve büyülü bir kendini aldatmanın yeğlenmesini temsil eder. Nevrozlu kişi "ideal bir bağlantıyı gerçek bir bağlantıyla karıştırır" ve "gerçekliğe karşıt olarak ruhsal sürecin önemini abartır." Burada bir kez daha, Freud'un görüşlerini izleyerek, Eros'tan sanata bakalım. Freud, *Totem* ve *Tabu*'da, "Uygarlığımızda düşüncenin tümgüçlülüğü yalnızca sanatta muhafaza edilmiştir," der. Platon'un esinlenmenin doğasına duydu-

ğu ilgiyi de, sanata duyduğu derin güvensizliği de paylaşır; ama elbette Avrupa sanat geleneğiyle büyüklüğünden en emin olduğu dönemde (artık o kadar emin değil) karşı karşıya gelmiş olan Freud sanat karşısında sert bir tavır takınmaya kalkışmaz. "Ama ne yazık ki, psikanaliz sanat sorununu çözümlemede yetersiz kalmaktadır" (Dostoyevski ve Baba Katli)*. Bununla birlikte Freud aslında sanatı eleştirileriyle iğnelemekten de geri kalmaz. Bir başka yerde ("Yaratıcı Yazarın Gündüz Düşleriyle İlişkisi" adlı yazısında) sanat yapıtının övgüden uzak ve çarpıcı bir tanımını sunar. Herkesin kendine ait gizli ve dile dökülürse tiksindirici gelecek fantezileri vardır. "Asıl *ars poetica*, duyduğumuz tiksintinin üstesinden gelen teknikte yatar... Yazar gündüz düşlerinin bencil karakterini değişikliklerle ve kılık değiştirmelerle yumuşatır ve bize fantezilerinin sunumundan tümüyle biçimsel, yani estetik bir haz alacağımızı söyleyerek rüşvet verir." Estetik rüşveti Freud, orgazma götüren hazlara benzer bir "ön-haz" (*Vorlust*) olarak betimler. (Bu kavram *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* III.1'de** daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.) O halde sanat yapıtı sanatçı ile müşterisi arasına yerleştirilen ve her ikisinin de kendi bireysel fantezisinin peşine bir başma ve denetlenmeden düşebilmesini sağlayan büyülü bir sözde-objedir (ya da *eikhon*). "Edebiyattan alınan asıl zevk, zihinlerimizdeki gerilimlerin salınmasından kaynaklanır. Belki de bunun en büyük nedeni, yazarın bizi gündüz düşlerimizden utanç duymadan ya da ayıplanmadan zevk alacağımız bir konuma yerleştirmesinde yatmaktadır."

Platon *Devlet*'te (606d), sanatçının ruhun en iyi bölümünün "gardım indirmesine" neden olduğunu söyler. Freud'un tanımının inceliklerinden biri de sanat yapıtının "biçimsel değeri"ne kayıtsız olmasıdır, çünkü gerçekten etkin ve gerçekten çekici olan, gizlenmiş fantezidir. W.H. Auden'ın dediği gibi, ki bu Platon tarafından da ileri sürülebilecek bir düşüncedir, "hiçbir sanatçı... yapıtlarının büyü olarak kullanılmasını engelleyemez, çünkü ister kültürlü, ister kültürsüz olalım hepimiz gizliden gizliye sanatın büyü olmasını is-

* Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev.: Kâmuran Şipal, YKY, 2007, s. 223.

** Sigmund Freud, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*, çev.: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 2006, s. 123-8.

teriz" ("Squares and Oblongs", *Poets at Work*). Sanat, ruhun daha altındaki bölümüne ait olan ve temelde gölgeler üreten bir şey olarak tarif edilmiştir. Bundan daha kusursuz bir tanım herhalde istenemezdi. (Maddesel eşya, örneğin bir taş ya da kâğıt parçası olarak sanat objesi sıradan, görünür duyu verileriyle sınıflandırılacak; sanatçının ve müşterisinin "gördüğü" şey gölgeler olacaktır.) W.D. Ross, "Platon sanatın amacının yanılsama yaratmak olduğunu varsaymakla hiç kuşkusuz hata etmiştir," der. Aslında Platon'un yanılsama olarak sanat görüşü olumlu ve karmaşıktır. İmgeler, düşünceye yardımı dokunabilecek değerli şeylerdir; bizler daha yüksek olanı ilkin "imgeler halinde" inceleriz. Ancak imgeler verimli bir tinsel çaba hiyerarşisi içinde tutulmalıdır. Sanatçının ürettiği şeyler "başıboş imgeler"dir. Bu bağlamda sanat, iyi arzuları değerden düşürmekte uzmanlaşmış olmakla bile suçlanabilir, çünkü estetik örtünün hilesi iyinin alçalmasını olanaklı kılar. Sanat objesi, sahip olduğu tatmin edici eksiksizlik havasını, Platon'un sık sık belirttiği gibi ne yaptığı konusunda muhtemelen pek az fikri olan sanatçının ve müşterinin yarı-mekanik fantezi yaşamındaki bambaşka bir sürecin sağladığı kuralları göz ardı etme özgürlüğüne borçlu olan sahte bir bütündür. Sanat objesinin biçimsel özellikleri aldatıcıdır. Sanatın bilinçdışıyla ilişkisi elbette sorunun temelinde bulunur. Platon'un sözcükleriyle söyleyecek olursak, sanat tehlikeli bir *anamnesis* karikatürü gibidir. Hazzın "sınırsız" usdışı doğası onu kuşkulu duruma sokar. Bir de sanatın hazla bir suç ortaklığı vardır ki kısmen gizli olduğu için daha da zararlıdır. *Philebos*'ta açıklandığı gibi, en basitleri dışında hiçbir sanatın verdiği haz saf değildir. (Bu muhtemelen "saf" ve "saf olmayan" için verilecek herhangi bir makul tanım çerçevesinde doğru olacaktır). Gerçeklerden kaçma olarak sanat, "karşıtlık yoluyla haz" vermede uzmandır. Bu haz acı çeken sefil ölümlülerin şüphesiz hoşuna gitse de, (sözgelimi) öğrenmenin verdiği saf ve olumlu hazlarla kıyaslanamaz. En yüksek haz, dingin ve açık bir algıyla, değişmez olanı seyretmekte yatar. Sanattan alınan hazdaki "sınırsız" olma öğesi, sanatın (Freud'un deyişiyle) tümüyle bencil bilinçdışıyla bağlantısından gelmekte ve sanatı *aletheia*, yani doğru sözlülük ve gerçekçilikten gizlice mahrum etmektedir.

Sanat, gerçeğe uygunluğu temin eden hiçbir disipline sahip değildir; sanatta hakikati eleştirel bir biçimde kestirmek herkesçe bilindiği gibi zordur. İnsanlar doğuştan yalancıdır; sofistler ve sanatçılar ise en büyük yalancılardır. Sanat, gerçeklik duygumuzun altını oyar ve bizi düşüncenin tümgüçlülüğüne inanmaya teşvik eder. Böylelikle, sanatın varsayılan "içeriği", "sınırsız" olanın içine sızar ve hiçbir sahici önermede bulunulmaz. Hakikat, sanatla herhangi bir bağlantıya izin vermeden önce, kendinden son derece emin olmalıdır (tıpkı matematik sözkonusu olduğunda yaptığı gibi); bu yüzden, eğer sanatın var olması gerekiyorsa, nakış ve duvar kâğıdıyla sınırlı kalması daha iyidir.

Platon, nevrozun, uygun arındırma yöntemi *elegkhos*, yani acımasız sorgulama olan ahlâk bozukluğundan ya da karacahillikten farklı olarak bir akıl hastalığı olduğundan habersiz değildi. Platon *Therepeia psikhes* (ruh hastalığının sağaltılması) konusunda genellikle oldukça katı bir görüş benimsemiş olmasına karşın Platon, *Timaios*'un 86b numaralı paragrafında deliliğin bir ruh hastalığı olduğunu, *Yasalar*'ın 731 numaralı paragrafında ise düzelebilir hatalar yapanlarla nazikçe konuşmamızı söyler; her iki bağlamda da hiçbir insanın bile isteye hata yapmayacağı yinelenir. Müziğin ruhun üzerindeki derin etkisinden elbette sık sık söz açılır ve *Yasalar*'da (790), kaygı durumlarının tedavisinde sanatın etkisinden bahsedilir (Bkz. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Bölüm III.) Bu elbette sanatın Platon'un sık sık vurguladığı büyülü doğasının bir özelliğidir. Freud, sanatın nevrozu ortadan kaldırmayıp istikrarlı hale getirebildiğini görmüştür. Sanatçı kendi zayıflıklarını (hatta kötü eğilimlerini) sanatta kullanıp onlarla uzlaşarak, (akıl sağlığı açısından) tatmin edici olmaktan uzak bir istikrar kurar. Nevrozun yıkıcı gücü sanatla engellenir; sanat objesi nörotik çatışmayı dışavurur ve fitilini ateşler. Bu tür bir "eksik" ve yanıltıcı dönüşüm ya da sözde tedavi (Freud ya da Platon böyle görebilirdi), sanatçıya (naif bir fantezi yaratıcısı değil), özellikle, kafasındaki argüman ve spekülasyonlarla dengesi bozulmuş bir "ironik kopyacı" niteliği verir; çünkü böyle bir sanatçı çok az bir felsefe ya da psikoloji bilgisine sahiptir. Böylesi bir "tedavi", hastalığın ilerlemesinin durdurulması

olarak görülebilir. (Freud hiç kuşkusuz yetkin tedaviler tahayyül etmedi ve şurası kesin ki çoğu sanatçıyı sorunlarını pek iyi çözemeyen kişiler olarak görmüştü.) Burada bir *corruptio optimi pessima** öğesi var. Platon'a göre şair bir tehdittir, çünkü iyi bir insanı bile bozabilir. Sanat ne denli karmaşıklaşırsa, tehlike potansiyeli de o denli artar. Mağara miti imgelerine dönecek olursak, ironik sanatçıyı, gölgeler içindeki *eikasia* alanından çıkmış, kendi güneşi kabul ettiği ateşe kadar gelmiş biri olarak düşünebiliriz. (Mağaradaki ateş dış dünyadaki güneşe karşılık gelir, *Devlet* 517b.) Burada, gölgeleri düşen nesneleri oldukları gibi tanıyabilir. Ateşin titreşen parlak ışığı, keşiflerinden hoşnut olan ve onlarda avuntu bulan, ama gerçek dünyanın başka bir yerde olduğunu kavrayamadığından aslında hâlâ kendine-dönük olan, rahatsız ve yarı aydınlanmış egoyu simgeler. (*Devlet*'te önerilen "daha düşük" seviyeli genel eğitim, ölçülü ve gayet ussal bir bencillik geliştirebilir.) Delphik ilke o tür bir kendini tanıma emretmez. Kendini gerçekten bilen biri gerçekliği bilir ve güneşin ışığında kendini tüm dünyanın bir parçası olarak görür. Amaçlarının farklı olmasına karşın Platon ve Freud'un sanata aynı nedenlerle, sanat onların sağaltım etkinliklerini karikatürize ettiği ve etkileyebildiği için, güvensizlik duyduğu savunulabilir. Sanat haz arayan, kendinden hoşnut bir sözde analiz ve sözde aydınlanmadır.

O halde güzellik sanatçılara bırakılamayacak denli önemli bir meseledir; sanat güzelliğe, ancak, sözgelimi matematiksel model düzeyinde, yani denetlenebilir ve basit bir düzeyde karışabilir. Doğa bizi eğitir, sanatsa eğitmez. Bunun anlamı şudur: Bizi heykeller değil, oğlanlar eğitir. (Gerçekliği, ussal olarak denetlenen insan sevgisinin ıstıraplarıyla öğreniriz, *Şölen* 211b.) Bu aynı zamanda, çevremizdeki fiziksel dünyaya gerektiği gibi bir dikkat yöneltilmesi anlamına gelir. Platon'un burada bu denli eğitsel bir unsur olarak gördüğü doğa, hiç kuşku yok ki, ne romantiklerin doğasıdır (ağaçların ve tarlaların verdiği bir mesaj yoktur) ne de Kant'ın "Yüce"sidir. Doğa manzarasının ölümlü yüzünün sahiplenme ereklerini yendiğini söylemek bile, ileri bir görüş açısı benimsemektir. Platon'u

*Lat: "En kötü şey, İyi'nin soysuzlaşmasıdır." (ç.n.)

doğada ilgilendiren şey, model, hakikatin sınanması olan zorunluluktur: Kanıyı kesinliğe dönüştüren şeydir. Biçim incelemesi aklı özgürleştirir, ama incelenenler sanatın suça iştirak eden, eğilip bükülebilir, samimiyetsiz biçimleri değil; katı, bükülmeyen, gerçek biçimleri olmalıdır. Zorunlu olanla karşılaşma, öncesiz-sonrasız ve değişmez olanın bilgisine götürür. Gerçeğin bu eğitsel, doğru sözlü "katılığı" Platon tarafından en açık şekilde ilkin matematikte görülür, ki matematik, *Devlet*'in eğitim sisteminde önemli bir aracı rolü oynar. Matematik bizi (dikkatle seçilmiş) hikâyelerden, müzikten ve şiirden oluşan daha alttaki (daha yumuşak) eğitimin (III. kitapta betimlenmiştir) ötesine götürür. Burada, kavranabilen hakikatin elde edilebilir en iyi taşıtı, eleştirilmemiş bir imgeler örgüsüdür. Matematiğin duyu deneyiminden nasıl bağımsız olduğunu anlamak bizi Formlar'm nasıl olduklarını anlamaya götürür ve zorunlu matematiksel ilişkiler, Formlar arasındaki zorunlu ilişkileri akla getirir. *Savunma* ve *Phaidon*'daki eski Sokrates bilimsel çalışmaları reddeder ve *Devlet*'in 529-30 numaralı paragraflarında, geometriyi anımsamak için gökteki nakışları kullanmamız, ancak yıldızların bilgi nesneleri olabileceğini zannetmememiz söylenir. Sonraları Platon bu zorunlu "katılığı" Form dünyasının "mantıksal" katılığında (*Sofist*) ve daha sonra da kozmik aklın kimi imalarında bulur (*Timaios*). *Timaios*'un 47a numaralı paragrafında yıldızlar artık sayı ve zaman kavramlarını ve evrenin doğasına ilişkin araştırmaları akla getirmektedir. *Yasalar*'da astronomi saygm bir bilgi konusu olmuştur, çünkü tanrısal zekâ kendini her şeyde açığa vurur (966a) ve bilim ille de tanrıtanımazlığa götürmeyecektir. Atinalı, gençliğinde astronomi okumadığına hayıflanır (821). Tanrılar kendi sırlarını kıskanmazlar, tersine, eğer bizler bu sırları inceleyerek iyi kişiler olursak, bundan memnunluk duyarlar (*Epinomis* 988b). Bununla birlikte Platon daha *Devlet*'te, sanata karşı giriştiği saldırı bağlamında, kozmik "yol"u zanaatçının erişebileceği bir yere koymuştur. Ölçme ve sayma "güzel çareler"dir; bunlar vasıtasıyla akıl ruhu görünüş dünyasından gerçekliğe götürür (602d). Duyu deneyiminin paradoksları bize felsefe yapma esini verir ve matematikte olsun, doğada olsun, zorunlu biçimlere olan saygımız ve bunlarda

bulduğumuz tatmin, ussal yetilerimizi güçlendirebilir. (Platon'dan beri felsefe büyük ölçüde, sadece bu çıkış noktalarını tercih etmiştir.) Suya girerken kırılmış gibi görünen nesne, gerçeğin ne olduğu konusunda büyük bir şaşkınlık uyandırır ve "ruhun ölçmeye ve hesaplamaya güven duyan bölümü, en iyi bölümdür" (*Devlet* 602c, 603a). Ölçmede, simetride ve çevremizdeki dünyanın uyumunda bulduğumuz tatminin sahip olduğumuz gerçeklik ve güzellik duygusunu nasıl oluşturduğu, *Philebos*'ta açıklanmıştır; ve hakikat âşığı Eros, bir matematikçiye olduğu kadar bir marangoza da esin verebilir. Ancak sanat doğal manzarayı hep kendine mal etmek ister ve aslında bizim onu nasıl gördüğümüzü etkiler. Sanatçının ve müşterisinin kendinden hoşnut düşgücü, doğal zorunluluk dünyasının çelişkilerini hafifletebilmektedir. Ressam "kırık" nesneden hoşnuttur ve onu olduğu gibi (edebiyatta ise *mutatis mutandis**) kutsamaya hazırdır. Sanat, araştırma güdüsüne engel olur. İster insan sevgisi, ister kozmik biçim sevgisi vasıtasıyla olsun bizi felsefeye götürmesi gereken Eros'u büyüler ve yolundan saptırır. Ruhun daha alttaki bölümüne büyüyle sağlanan bir doyum verir ve güzelliği kişisel büyücülükle karıştırarak çirkinleştirir. Güzellik bize iyi arzunun, iyilik arzusu ve hakikat arzusunun dolaysız bir imgesini verir. Güzel kılığındaki gerçeğin cazibesine kapılırız ve bu cazibeye verilen yanıt sevinç getirir. Fantezi ve yanılsama egoizmin sürekli değişebilen biçimleri olduğuna göre, bu biçimler içinde egoizmin üstesinden gelmek (*per tanti rami cercando*), otomatik olarak daha ahlâklı hale gelmektir; gerçeği görmek, onun bağımsızlığını ve dolayısıyla da iddialarını görmektir. Güzelliğin doğru bir şekilde ayrımsanmasını sağlayan, arzunun biçiminin değişmesi yoluyla gerçeklikten duyulan sevinçtir. Böylelikle, yanıt verirken, gerçeğin aşkınlığını deneyimleriz; ve *Şölen*'de (210d) söylendiği gibi, "belirli bir duruma sıradan önemsiz bir kul olmaktan kurtulup yüzümüzü güzelliğin açık denizlerine çevirdiğimizde" kişisel ego sönükleşir.

Platon'un iyi ile gerçek arasında kurduğu bağlantı (muğlak, çokbiçimli bir fenomen olan ontolojik kanıt fenomeni), düşüncesinin merkezinde bulunur ve felsefedeki en verimli fikirlerden biridir. İç-

*Lat.: "Gerekli değişikliklerle." (ç.n.)

güdü düzeyinde, bu fikri anladığımızı kolaylıkla düşünebiliriz. Oxford Üniversitesi'nin armasında açık bir kitabın üzerinde yazan *Dominus illuminatio mea** düsturundan bir anlam çıkarmak için Tanrı'ya inanmamız gerekmez. İleride savunacağım gibi, bütün günahlarına karşın sanat bize bu bağlantıyı da gösterebilir. Peki ama, Eros'un bizi yönelttiği ve sanatın iddiaya göre bizi uzaklaştırdığı "gerçeklik" nedir? Formlar Kuramı bunu açıklamak için geliştirilmiş, *Parmenides* ve *Sofist* ise bu sorundan kaynaklanan kimi güçlükleri ortaya koymuştu. Platon bir pay alma metaforundan bir taklit metaforuna tereddütlü bir şekilde geçer ve Formlar'ın "ayrı" olduklarını gittikçe artan bir şekilde vurgular, ama Formlar'ın tikellerle ilişkisi sürüp giden bir sorun olarak kalır. Formlar başlangıçta daha çok "içkin tümeller"e, daha sonraları ise "aşkın modeller"e benzer. Kuram, *Parmenides*'te apaçık bir geçiş sürecindedir. *Sofist* bir keşif anını anlatır ve yeni bir kuram önerir. Burada önemli olan Formlar'm tikellerle şaşırtıcı ilişkisi değil, birbiriyle, artık daha anlaşılır olan, ilişkisidir. Form dünyasında mümkün olan ve olmayan şeyler nedeniyle gerçeklik derin ve katı bir yapıya sahiptir ve söylem olasıdır. Daha çok uzmanlık kazanan diyalektik bundan böyle daha az tutkuyla, ama daha çok güvenle işleyebilir. *Devlet*'teki filozof Mağara'ya döner ve gözleri karanlığa alışır alışmaz tutsaklardan daha iyi görmeye başlar (520c). (Öğrenimini bırakır ve eğitimini gördüğü politikaya girer.) Daha sonraları (*Theaitetos* 172-4, *Philebos* 58c, *Yedinci Mektup* 344e) diyalektiğin "kendisi için" yapılan bir şey olduğu ve pratik yaşamın filozofun kafasını karıştırdığı ima edilir. *Devlet*'teki İyi Formu, bir ilk açıklama ilkesi ve de (güneş imgesini düşünürsek) bir çeşit genel ilk nedendir. *Sofist,* ahlâksal Formlar'dan çok, mantıksal Formlar'la ilgilenir; gerçi "ruh" bir yaşam ve hareket ilkesi olarak ortaya çıkmıştır, ama yine de bu fikir - ahlâksal ve teolojik gelişimden yoksundur ve iyiliğin rolüne en iyi açıklamayı getiren hâlâ, Platon'un daha önceki "ruhbilimi"dir. Sanat ve ilk tasavvur edildiği haliyle görünüş ve gerçeklik sorunu, elbette, bu "ruhbilimsel" başlığı altında yer alır. Geriye Platon'un (kuşkusuz doğru olan) şu görüşü kalmaktadır: Kötü (ya da vasat) in-

*Lat.: "Tanrı benim ışığımdır." (ç.n.)

san bir yanılsama içindedir ve bunun en genel adı bencilliktir; kimi özel durumlar için elbette daha ayrıntılı betimlemeler de yapılabilir. Saplantı, önyargı, kıskançlık, kaygı, cahillik, açgözlülük, nevroz ve benzeri durumlar gerçekliği *örtüp* gizler. Yanılsamaları yenmek ahlâki çaba ister. Bilgili ve ahlâken saflığa ulaşmış kişi gerçekliği açık bir biçimde görür ve hatta (önemli bir anlamda) bize gerçeklik kavramını sağlar. Formların asıl rolü bizi sulandırılmış bir başka yere götürmek değil, bize gerçek dünyayı göstermekti. Yolunu şaşırmış ve başka yerde olan, Mağara'daki hayalperesttir.

Formlar'ın tikellerle ilişkisi sorununa burada ne oldu ve hâlâ önemli mi? Eğer diyalektik, bir tür mantık ve beraberinde de *infimae species**'in aranmasını gerektiren bir çeşit sınıflandırmaysa, o zaman *Theaitetos*'un sonunda tikellerin bilinemezliği konusunda ortaya konmuş olan sorun aslında yerinde duruyor olabilir, ama aynı zamanda önemsiz de sayılabilir. Tikel şeyler Formlar'dan "pay" aldığı için, ilk diyaloglarda duyu deneyimleri en azından kısmen gerçeğe uygun görünmektedir; daha sonraları *Theaitetos*'un 155-7 numaralı paragrafında algı olgusu gayet açıksözlü (gerçekçi) bir şekilde ele alınır. Formlar'ın aşkın varlıklar olarak görüldüğü *Devlet*'te kanı nesneleri, "varlık"tan "yokluk"a doğru inen cetvelin sonuna yakın bir yerdedir (478-9). *Sofist*, bu uygulanması güç ontolojik ayrımı "mantıksal" bir ayrıma dönüştürür. Peki bizi ilgilendiren şeyin ahlâksal kavrayışın nüfuz edebildiği gerçeklik olduğunu varsayarsak? (Mantık kendi başının çaresine bakabilir; etik bakamaz.) Peki ya çamur, kıl ya da kir için ne diyeceğiz (*Parmenides* 130c) ve bunlardan hangi anlamda –şayet bir anlam varsa– "vazgeçilecek"? Görüyü anlatan bilgi metaforu varlık cetvelinin ne "varlık" ucundan, ne de "yokluk" ucundan o kadar kolay elenir. Örtü kaldırılıp da ussal ve erdemli insan gerçekliği gördüğünde ne kadar –ve gerçekte neyi– görür? Sokrates'in *Parmenides* diyaloğunda söyleme eğiliminde olduğu gibi, her nasılsa var olan, ama ciddi düşünceyle ilgisi olmayan şeyler mi vardır? "Biçim ağı"nın ötesini *görmek* olanaklı mıdır? (İçgüdü, olanaklıdır der.) Güneşin ışığı neleri açığa vurur ve en küçük tikelleri kimler görür, kimler onların

*Lat.: "En küçük türlerin." (ç.n.)

üzerine titrer ve onlara dikkat çeker? İnsan burada dil kafesine ağır darbeler indirirken sanatçıyı tablonun dışında tutmak, iyi insanı betimlemeye çalışırken bile güçtür. Parmenides, Sokrates'e, felsefenin onu gerçekten "kavramasını" (*Parmenides* 130de) istiyorsa yapması gerektiğini söylediği şeyi yapmanın sıkıntısı içindeyiz: Hiçbir şeyi gözden ırak tutmamak ve tek bir şey için doğru olanın bütün şeyler için de doğru olup olmadığını görmek. Ahlâkçılar açısından bakıldığında, *Sofist*'te doruğuna erişen uslamlama özellikle Formlar'ı doğrudan gördüğümüz fikrini ve Formlar'm (her nasılsa) ışık ve varlık kaynakları olarak sahip oldukları olumlu rolü ortadan kaldırdığı için, sanki çok fazla yıkıma neden olmuş gibi görünmektedir. Ancak Platon duyulur dünyanın gerçekliği ve anlaşılabilirliği sorununu elden bırakmış değildir; onu yeni bir biçimde tasavvur etmeye başlamıştır.

Formlar'ın ilk betiminin tatmin edici olmaktan uzak olmasının tek nedeni, bu ayrı, değişmez, yetkin varlıkların değişen ve yetkin olmayan bir dünyayla ilişkisinin netleştirilmemiş olması değildir. Bunun bir nedeni de, Formlar'dan başka gerçeklik olmadığı varsayımıdır. *Phaidon* ve *Phaidros*'taki göç eden ruhlar değişmezlere "benzemekle" birlikte, açıklanmayan bir nedenden ötürü daha az itibara sahiptirler (*Phaidon* 786); ve *Phaidon*'da duyulur dünya gerçek bilgi, felsefe ve erdem önünde kocaman yersiz bir engel oluşturan, düşmüş bir alan olarak ortaya çıkar. Bu yüzden filozoflar "ölme pratiği" yaparlar (67e). Daha önceki diyaloglarda devinimsiz ve gerçek olan şeylerle hareketli ve gerçekdışı olan şeyler arasındaki karşıtlık vurgulanır. Kötü alışkanlıklar taşkındır, sanat da öyle (*Devlet*, 605a). Kötü insan ve sanatçı değişmez bir gerçekliği değil, yer değiştiren gölgeleri (*eikones*) görür. Bununla birlikte *Sofist* tutkuyla haykırır (248e): "Devinimin ve hayatın, ruhun ve zekânın mutlak varlık'ta gerçekten yeri olmadığına; ne yaşadığına ne de düşündüğüne; görkemli, kutsal, akılsız devinimsiz ve sabit olduğuna böyle kolaycacık inanacak mıyız?" *Parmenides* ve *Theaitetos*'taki epistemolojik argümanların etkisinde kalmış olan Platon, kötü eğilimlerin bir yanılsama durumu olduğu şeklindeki psikolojik-ahlâksal fikri, duyulur evrenin gerçekliği ve fiziksel doğası sorunundan

tümüyle ayırmaya hazır değildir. Her şeyi Formlar'a bağlayabilen, otorite sahibi ve etkin bir ilkeyi Eros'un varlığında daha önce temellendirmiştir. (Aşağıdaki Eros yüksekteki Eros'tur.) Ne var ki, bir aracı olarak, sıradan dünyanın önemsiz şeylerinden insanları kurtaran bir "kurtarıcı" olarak Eros, yine de kopuk bir bakış açısı ve bir psikolojik mittir. *Sofist*'te yaşamın ve devinimin sonul varlığa atfedilmesi bu "dolayım"ı felsefi tartışma alanına getirir; ama bundan bir sonuç çıkmaz çünkü Platon kısa bir süre sonra yeniden mitle "açıklama" yoluna döner. Bilgi olasılığını (kanının aksine) genişletmek için, hareketli bir bilineni izleyen hareketli bir bilen tasarlar ve devinimin kökeni sorununa daha kesin bir statü verir. Bunu yaparken de, en üstün gerçeğin yapısında temel bir bölünme yaratır, çünkü (*kinesis*) hareket, (*zoi*) yaşam, (*psihe*) ruh ve (*phronesis*) zekânın hâlâ değişmez olan Formlar'a eşlik etmesine artık her nasılsa izin verilmiştir. Bu "çatlak" ve Formlar'ı tikellere bu yöntemle bağlama girişimi kendi çözümsüz sorunlarını getirmiştir, ama aynı zamanda metafizik imgeler bakımından büyük bir kaynak olduğunu da kanıtlamıştır. Daha önce, *Phaidros*'un 245-6 numaralı ve *Politikos*'un 272b numaralı paragrafında ruh kendi kendine hareket eden tek şey ve bu yüzden de devinimin kökeni olarak betimlenmiştir. Şimdi ise, yaşamla devinimin anlaşılır şeyler oldukları kabul edildiği için, yaratıcı zekâ ya da akıl (*phronesis, nous*) ruhun en üstün derecedeki kılavuzu olmak üzere öne çıkmaktadır. Bu dolayımın bir sonucu, İyi'nin gücünün, bir etkin yaratım tekniğiyle, duyulur dünyanın ayrıntılarına değin uzanmasıdır. Platon, Formlar Kuramı'nın zorunlu kıldığı, ancak açıklayamadığı *mimesis* imgelerini bütün yapıtlarında kullanır. Görkemli bir mitle Formlar'a ışıltılı fakat gizemli son bir rol verirken, imgeyi sonunda içtenlikle kucaklar ve sanatçıyı kutsallaştırır. Tek bir gerçek sanatçı vardır, o da Tanrı'dır; tek bir gerçek sanat yapıtı vardır, o da Evren'dir.

Raphaello'nun tanrısal bir görü taşıyan Atina Okulu tablosunda, bir elinde *Timaios*'u tutan Platon bir parmağıyla yukarıya işaret etmekte, bir elinde *Etika*'yı tutan Aristoteles ise diğer elini avuç içi aşağıya bakacak şekilde ileri uzatmaktadır. *Timaios* dünyanın Tanrı tarafından yaratılışının öyküsüdür. Origenos'tan Simone Weil'e

kadar Hıristiyan düşünürler bu yapıtta Teslis öğretisini bulmakta hiç güçlük çekmemiş, "biraz iyi niyetli" başka düşünürler ise (Paul Shorey) söz konusu yapıtta pek çok modern fizik kavramını görebilmiştir. Akıl sahibi ve iyi Demiurgos evreni yaratır ve ona kavrayışlı bir Ruh bahşeder. Demiurgos, değişmez ve anlaşılabilir özgün bir varlığın değişen ve duyulabilir bir kopyasını yaratmak için yetkin bir modele (Formlar) bakarak elinden geldiğince iyi çalışır. Ancak yetkin şeyler yaratamaz, çünkü Demiurgos önceden var olan bir malzeme kullanmaktadır ve bu malzeme, kendine özgü, ussal olmayan, minimal bir düzene götüren indirgenmez nitelikleri temsil eden "başıboş nedenler", usdışı öğeler içermektedir. Bu nedenlerin etkinliğine "zorunluluk" (*anangi*) adı verilir, bu, mekanik bir sistemi değil, ussal amaçların yarı-rastlantısal bir kesintiye uğramasını ifade etmektedir. (Bkz. Cornford'un 47-8 numaralı paragraf hakkındaki yorumu. Yunanlılar makinelerden değil, aletlerden anlardı.) Amaç sahibi Demiurgos tümgüçlü değildir ve başıboş nedenleri yola getiremez, ama olası en iyi dünyayı yaratmak için onları *ikna eder*. Bu süreç içinde Formlar her zamanki gibi tümüyle ayrı ve dokunulmamış olarak kalır. Kopya edilmiş yansımaları, öncesiz-sonrasız ve yaratılmamış bir ortam olan uzay içinde, geçici olarak ortaya çıkar. (zaman Formu olmasına karşın, uzay Formu yoktur.) Demiurgos genç tanrıları ve insan ruhlarını yaratır ve bizleri yaratma görevini tanrılara verir. Aynı zamanda Demiurgos yazgıları davranışlara göre dağıtan adil bir yargıçtır. Hem varlığa hem de oluşa ait olan bizler, ahlâki rehberliği, tanrısal elin yapıtı olan evrenin kendisinde buluruz. Demiurgos dünyayı yaratır, çünkü, iyi ve kıskançlıktan uzak olduğundan, her şeyin mümkün olabildiğince kendisi gibi olmasını ister ve insanların olası en iyi yaşamı elde etmesini arzu eder.

Sokrates *Phaidon*'da (97-9) Anaksagoras okumaktan vazgeçtiğini, çünkü onun yapıtlarında amaçlı nedenselliğe hiçbir açıklama getirilmediğini söylemiştir. Platon'un evrimci "materyalist" öncellerine bile isteye itiraz eden *Timaios*, dikkatle değiştirilmiş yarı-erekbilimsel bir evrendoğum [kozmogoni] modeli önerir; bir mit biçiminde sunulan bu evrendoğumda ahlâksal imgelerle bilimsel spe-

külasyonlar olağanüstü bir biçimde harmanlanmıştır. Demiurgos (Platon'un sanatçı portresi ve çok çekici bir figür), haberi *Philebos*'ta belli belirsiz verilmiş olan yeni bir kavramdır. Platon'un öncelleri (*Gorgias*'ın 508a numaralı paragrafında adı geçen "bilgeler") evreni zaten bir "düzen" (*Kozmos*) olarak resmetmişlerdi; ve Yunan teolojisi ahlâken iyi ve egemen Zeus'u öteki Olympos tanrılarından yavaş yavaş ayırma eğilimindeydi. Ancak Platon'un tanrısı bu yeni Zeus'la özdeşleştirilmemelidir. Platon, Olympos tanrılarına mesafeli, ancak saygıdan tümüyle yoksun olmayan bir kuşkuculukla bakıyordu. (Bkz. *Timaios* 40a; ayrıca *Kratylos* 400d, *Phaidros* 246c *Eponimis* 984d.) Bu tanrı, Sokrates öncesi filozofların kozmik "tanrılar"ma da hiç benzemiyordu. Her ne kadar Platon Zeus'un dünyayı yaratmak için Eros'a dönüştüğünü söyleyen Pherekydes'ten alıntılar yapmış olsa da, Demiurgos, Platon'un Eros'u değildir ama onunla bağlantılıdır. Demiurgos Formlar'a ussal bir tutku ve bir yaratma özlemiyle (*tokos en kalo*) bakar, ama o gereksinimleri olan bir daimon değil, özgür bir tanrısal varlıktır. Ahlâksal olarak yetkindir (fakat tümgüçlü değildir) ve Olympos tanrılarının ölümlülere karşı sık sık duydukları çekememezlik (*phthonos*) onda yoktur. (Yunanlılar bu çekememezlikten hep korkmuş ve bu korkuyu edebiyatlarında sürekli dile getirmişlerdir.) Öte yandan Demiurgos, tapınma ya da şükran istemediğinden ya da kabul etmediğinden ötürü, Yehova'ya da, Hıristiyan Tanrısı'na da benzemez. Bize iyilik dileklerinde bulunur ve kurtuluşumuz için umut besler, (insan ruhlarına uyarılarda bulunur, 42d) ama biz zorunlu olarak onun ilgi odağında değilizdir. Demiurgos yıldızlarla muhtemelen daha çok ilgilidir. *Yasalar*'ın 903c numaralı paragrafında söylendiği gibi, evren bizim için var olmaz, ereği biz değilizdir. *Timaios*'un, hatta *Devlet* dahil diğer diyalogların verdiği mesaj bizim bir bütünün parçaları olarak var olduğumuz ve elde edebileceğimiz türden bir yetkinliğe ulaşmak için çabalamamız gerektiğidir.

*Sofist*'teki düşüncelerden geliştirilmiş olan Dünya Ruhu kavramı Platon'un Üçleme'sini tamamlar. Bu gizemli Ruh, tüm duyulur evreni saran ve Demiurgos tarafından bu amaçla yaratılmış olan tinin bir cisimleşmesidir. *Sofist*'in 44a-b numaralı paragrafında Dün-

ya Ruhu'nun tümüyle ussal olmayabileceği ve iki ortağı yaratılmış olmadığından, üçlünün hiç şüphesiz en genç ve en az otorite sahibi olanı olduğu ima edilir. (Alâkasız olmayan) Hıristiyan Teslisi açısından bakıldığında sanatçı figürü, yaratıcı Demiurgos elbette Baba Tanrı değil, Kutsal Ruh konumundadır. Demiurgos, burada en iyi "akıl" olarak çevrilebilecek etkin "*nous*"tur. Mutlak özgün otorite Formlar'da yatmaktadır ve Dünya Ruhu'nun, duyu alanındaki cisimleşmiş tinin, bu yüzden bir ölçüde "düşmüş" olduğu ima edilir (*Phaidon*'daki cisimleşmiş Formlar'ın "düşmüş" olması gibi). Bu denli karmaşık bir şeye burada yalın ve naif bir tutumla bir yanıt verilebilirse eğer, ben ahlâksal açıdan Platon'un Üçleme'sini Kilise'ninkinden daha parlak bulduğumu itiraf ediyorum. Beri yandan, *Timaios*'taki teoloji de, Platon'un *Yasalar*'ın X. kitabında kendi geliştirdiği teolojik spekülasyonlardan daha görkemlidir. Tanrı'nın tümgüçlü olmadığını ileri sürmek her zaman Hıristiyanlık nezdinde önde gelen bir sapkınlık olmuştur. Ahlâken yetkin, ancak tümgüçlü olmayan bir İyilik imgesi bana kendi durumumuza ilişkin temel (dile getirilmez) bir hakikati daha iyi ifade ediyor gibi geliyor. *Tekvin*'deki Yehova, insan ya da tanrı, sanatçıdan tümüyle farklıdır, çünkü yoktan yaratır ve yetkinlik bekler. (Belki de Demiurgos daha zekice davranarak sınırlarını daha başlangıçta kavramış, Yehova ise bu sınırları ancak daha sonra kavrayıp huysuzlaşmıştır?) Bundan başka, öncesiz-sonrasız ayrı ve bozulmamış Formlar bana iyi fakat kişisel bir Baba'dan çok daha derinlikli bir ahlâksal ve tinsel gerçeklik imgesiymiş gibi geliyor. Formlar, Tanrı'yı ahlâksal yetkinlik bilgimizden ayırmış olan Kant'ın farklı, ama çok güzel bir biçimde vurguladığı gibi, ahlâksal gereklerin mutlak ve nedene bağlı olmayan doğasını temsil eder. Mitik Demiurgos yaratır, çünkü etkin akıl hareket etmelidir (hareketin sonul varlığa ait olduğu fikri *Sofist*'te kabul edilmiştir) ve Formlar'a duyduğu sevgi Demiurgos'u bu Formlar'ı başka bir ortamda taklit etmeye iter. Ancak ölümlü sanatçı gibi o da başarısızlığa uğrar, çünkü hem bu başka ortam (kendisinin de pekâlâ farkında olduğu gibi) asıl ortamı yeniden üretemez, hem de kullanılan materyal onun kavrayışlarına ve güçlerine direnir. Sonuç, oldukça farklı bir varlıktır, ki bu "mümkün olan en

iyi"dir. Platoncu Üçleme, Eros kavramının bir gelişimi, bir alt bölümüdür. Eros'u evrenle ilişkilendirir ve alternatif ve daha karmaşık bir biçimde, İyi'nin insanları çektiği fikrini ifade eder, ki bu fikir ontolojik kanıtın bir parçasıdır. Yaratılmış dünya içinden canlı bir güç İyi'ye doğru hareket eder. Demiurgos burada Varlık ile Oluş arasındaki aracı figürdür. İyi, etkin aklın arınmış, hatta yarı arınmış nazarında güzeldir. Bizler *nous*'a akrabayızdır ve hiç kimse isteyerek hata yapmaz. Hıristiyan Teslisi'nde sevgi, hepsi de sürekli olarak devinim halinde bulunan üç kişi arasındadır. Platon'un Üçleme'sinde ise bir özne hareketsizken öteki ikisi etkinlik halindedir. Dünya Ruhu yapabileceğinin en iyisini yapmakla birlikte yaptığı şeyden pek emin değilken, Demiurgos zekice bir uğraş içindedir (ve bağımsız nedenler çoğalırken onun işini sürdürmesi gerekir). Cisimleşmiş tin, azizlerde ve dâhilerde bile, karmakarışık ve zayıftır. Formlar değişmez ve öncesiz-sonrasız kalırlar. Formlar'ın gerçekleşmeyi özlediği ya da gerçekleşmeye yönelmiş olduğu gibi, Formlar'ı Hıristiyanlığa uygun hale getirmeye yönelik bir fikre karşı durulması gerektiğinden eminim. Böylesi bir "özlem" tümüyle mitik Demiurgos'a aittir. *Devlet*'in 509b numaralı paragrafında Platon İyi'nin "varlığın ötesinde" olduğunu söyler ve bu fikri gerçekte hiçbir zaman açıklamaz. "Duyulur dünya niçin var?" sorusu kuşkusuz bir soru olarak kalır ve kalmalıdır da. Yaradılış mitleri felsefi açıklamalar değildir. Platon böyle olduklarını hiç düşünmemiş ve Formlar ile duyular arasındaki ilişkiyi felsefi olarak hiç açıklamamıştır.

*Philebos*'ta İyi'yi belli bir yere oturtmanın güçlüğünden ve İyi'nin Güzel karakteri içine sığınmış olduğundan söz edilmiştir. *Timaios*, İyi'nin Güzel'in içine doğru gerçekleştirdiği bu yaratıcı hareketi gösterirken, aynı zamanda, ilk neden olarak İyi'nin kendisini değil, İyi'ye bakan Akıl'ı temellendirir. Formlar bir dinginlik, Demiurgos ise etkinlik halindedir. Güzellik, zorunluluğun tanrısal zekâ tarafından ikna edilmesi sonucu ortaya çıkar; var olan her şeyin hem zorunlu hem de tanrısal bir nedeni vardır. Güzellik Tanrı'ya aittir ve yalnızca Tanrı'da aranmalıdır, çünkü evren aracılığıyla onu görünür kılan Tanrı'dır. Evren en yüksek ve örnek niteliğinde bir estetik nesnedir ve gerçekte estetik olan tek nesnedir. Demi-

urgos'un elde ettiği doyumlar ve kullandığı malzemeyle ilişkisi bir sanatçının doyumları ve ilişkisidir. Malzeme, düzenlenmeye karşı koyar. Bu, bilim insanının kullandığı malzemenin –sistem henüz anlaşılamadığında– düzenlenmeye karşı koymasına değil, sanatçının malzemesinin düzenlenmeye karşı koymasına benzer, çünkü sanatçının malzemesi kısmen, temelde kendisinden hiçbir şey yapılamayacak bir karışıklıktır. (Muhtemelen modern fizik kendini sanatçının durumuna daha yakın hissetmektedir.) Tabii ki Demiurgos mitik bir varlıktır (Tanrı'yı betimlemek olanaksızdır, 28c), Demiurgos'un uğradığı kısmi yenilgi, daha önceki bir gerekliliğin başarısızlığını simgelemektedir: *Devlet*'te tasavvur edildiği biçimiyle yetkin bilginin zekâ için elde edilebilirliğidir bu gereklilik. *Devlet*'te, bilinebilen, yetkin olarak bilinebiliyordu, bilinemeyen ise gerçekdışı ve bu nedenle de hiçbir şey olmama tehlikesiyle karşı karşıyaydı: *Sofist* diyaloğunda bu sorun Tanrı'nın mantıksal sınırlarının açıklanmasıyla giderilmiştir. Burada, yani *Timaios*'ta ise, uygulamalı bir fizikçi olarak karşılaştığı aynı güçlükleri görüyoruz.

Doğa bilimlerini başlangıçta reddetmiş olan Platon daha sonraları bu konuda bir hayli şey öğrenir ve varlık bilgisi ile oluş hakkındaki kanı arasında eskisi kadar sıkı bir ayrım yapmaya devam etmekle birlikte, bazı bilimsel spekülasyonlara direnemez ve oluş hakkındaki kanıyı güler yüzlü bir savunmayla kabul eder. Şöyle düşünüyordu Platon: "Eğlence olsun diye" "gerçeklik hakkındaki uslamlamalar"ı bir yana bırakıp "oluş hakkındaki olası açıklamalar" üzerinde düşünebiliriz (59c). Bu savunma doğal fenomenlere ayrıntılı ve kabul edildiği üzere "olası" açıklamalar getirir. Demiurgos'un daha genel ve geniş kapsamlı faaliyetleri, gücünün sınırlı eriminin açık göstergeleriyle birlikte, daha büyük bir güven içinde sunulur. Yaradılışın hammaddesinin yaradılıştan gelen nedensel eğilimleri vardır ve bu maddenin işlendiği uzay ortamı Demiurgos tarafından yaratılmamıştır. Bu ortam öncesiz-sonrasız bir şekilde gerçek olmakla birlikte, aslında tümüyle anlaşılır değildir (52b); bizi "her şeyin bir yerde" olduğunu "hayal" etmeye iten "çarpık bir uslamlama" vasıtasıyla kavranır. (Kant'ın ortaya attığı sorunun bir habercisidir bu: Bizler uzayı anlamadan deneyimleriz.) Uzay, geçi-

ci akışı taşıyan ve görünüşlerin en belirsizine bile bir varlık kazandıran gerçekliktir; gerçi söz konusu yapıtın 52c numaralı paragrafında bunun biraz şaşırtıcı ve tarifi güç bir şey olduğu da kabul edilmiştir. Demiurgos zamanı anlar, çünkü onu "sonsuzluğun hareketli [bir] imgesi" olarak yaratır (zaman döngüseldir), fakat Demiurgos'un uzayı anladığı tümüyle açık değildir. *Yasalar*'da, gene ilk neden olarak adlandırılan yaratıcı bir Ruh vardır (899c) ve bize *physis*'in *tekhne* ve *nous*'la yaratıldığı söylenir (892a-b), ancak *Timaios*'ta kimi zamanlar büyük ve yarı oyunbaz bir sanatçılık *élan*'ı (coşkusu) içinde kavranan bu sorunlar hiçbir sonuca vardırılmaz.

Diyalog elbette temelde ahlâkla ilgilidir ve bilimsel sanılar ahlâksal kaygıların hiçbir zaman çok uzağında kalmaz. Platon'un burada tartıştığı, bilginin tanımı ve sınırları konusundaki o ısrarla ele aldığı problem değildir (gerçekte bunu bir daha hiç tartışmaz). Mitte anlatılmak istenen, iddialarımızın her zaman alçakgönüllü olması gerektiğidir, ancak bu bizim görümüzü daha az esin verici kılmaz. *Timaios*'ta, Platon tarafından o zamana dek açıkça ileri sürülmemiş olan, tüm maddesel evrenin anlaşılır gerçekliği, ilan edilir. Modern fizikçilerin sunduğu betimlemeler gibi Platon'un maddesel evren betimlemeleri de olağan deneyimlerimizle ilgilidir ve onlarınkinden tümüyle farklı değildir. Doğrudan algılama yoluyla bilme ayrıcalığı, varlık cetvelinin her iki ucunu da, yani büyük, yaratılmamış Tikeller'i de, küçük, yaratılmış Tikeller'i de görebilen Demiurgos'a aktarılır. Neşeyle parıldayan bir sanat başyapıtında Platon bu imge sayesinde yaratıcı Eros'u İyi'nin öncesiz-sonrasız otoritesiyle ve onun aracılığıyla da dünyayla doğrudan doğruya ilişkilendirerek en eski sorunlarından bazılarını "çözme" başarısına erişir. Bu türden bir şeyi nasıl "bilebileceğimizi" açıklamak ne denli güç olursa olsun, ahlâkçıların doğrudan olma potansiyeli taşıyan bir şey olarak bu bağlantı fikrini terk etmesi güçtür. Sözcükler açıklamaya bir kez dikkatlice yer açtıktan sonra sanat ve sanatçı, "basit sözcükler"in sunduğu açıklamaların hemen ötesinde neler yattığını gösterebilir. Her ne kadar biz insanlar bu gizemlerin neler olduklarını "resmen" göremeyebilsek de, hiç olmazsa ölümlü bir sanatçı kendisiyle çelişerek bize bu gizemlerden söz edecektir.

Yarattığı büyük mitik uzlaşma bağlamı içinde Platon Formlar'ın varlığım göstermekten çok, onları varsayar. *Timaios*'un 51d-e numaralı paragrafında Formlar'ın varlığına ilişkin son derece kısa tutulmuş, ama temel bir kanıt sunulur; burada ayrıca, bilgiye yalnızca tanrıların ve çok az sayıda kişinin sahip olabildiği söylenir. Bu türden başka hiçbir kanıt ortaya konmaz, ancak Formlar'a verilen konum, belki de Platon'un bunun neden olduğu sorunların çözülemezliğini kavradığı bu noktada, İyi'nin yaratıcı bir rol oynadığının varsayıldığı *Devlet*'deki konumdan (509b) birçok bakımdan daha anlaşılırdır. Bu rol, evreni bizim deneyimlediğimiz haliyle (çamur, kıl ve kir de içinde olmak üzere) ve her bir olayda başlangıç maddesinin zorunlu nedenselliğine kendi tanrısal nedenselliğini katarak ve böylelikle de evreni kutsallaştırıp insan aklı için nüfuz edilebilir kılarak anlaşılır bir modele göre yaratan Demiurgos tarafından üstlenilir. O halde, bu ne Platon ne de çok daha gösterişli şeylerle ilgilenen Demiurgos tarafından vurgulanmasa da, güzellik her yerde ayırt edilebilir. Yani ortaya çıkıyor ki sonuçta sanatçılar da Formlar'ı kopyalamaktadır; ama bunun için sanatçının Tanrı olması gerekir fakat o zaman bile tam anlamıyla başarılı olamaz. Formlar'ın ayrılığı yapıtın 52a numaralı paragrafında en uzlaşmaz şekilde dile getirilir. Formlar'ın otoritesi Demiurgos'un mevcudiyetinden kesinlikle zarar görmez; bu savın gizemli ihtişamında, kuramın bütününün derin anlamının bir parçası yatmaktadır.

Yaratıcı sürecin bu olağanüstü karmaşık mitik imgesi, ölümlü türden sanatla ilginç benzeşimler akla getirir ve hatta bu benzeşimlerin kurulmasını gerektirir. Bunları daha sonra gözden geçireceğiz. Demiurgos kendini elbette yalnızca fizik ve kimya bilgisi olan bir mühendis olarak değil; bir geometrici, mimar ve müzisyen olarak tanıtır (37c). Görme duyusu insan duyularının en yücelticisidir (47b), ancak Tanrı'nın yeğlediği güzel sanat, elbette işitilmez olan, müziktir. (Acaba bütün sanatlar böylesi bir duruma mı özlem duyar?) İşitilebilir türün bizim için yararlı olduğu kabul edilir (47c). İnsan vücudunun yapısı Demiurgos'u ilgilendirir, ancak Demiurgos işlenebilir bir cisimleşmiş psişenin icadını ve cisimleşme sürecini, insanın hayatta kalması için gerekli olan "korkunç ve zorunlu" he-

yecanları insanlara cömertçe aşıladıkları söylenerek tarif edilen (69d) genç astlarına havale eder. (Doğrusu bu oldukça gelişigüzel bir işmiş gibi gözüküyor.) Psikosomatik bozukluklara ilişkin bazı ilginç ve hoş açıklamalar yapmış olmasına karşın (89-90) Platon burada ahlâksal psikolojimizle fazla ilgilenmez: Tabii bu, konuyla ilgili eski görüşlerini terk ettiği anlamına da gelmez. *Timaios*'ta duruma Tanrı'nın görüş açısından bakmaktadır; bu açıdan bakıldığında kötülük, ussal düzeni getirme konusunda yaşanan bir başarısızlık olarak görünür. Bununla birlikte şu da kabul edilmelidir ki daha sonraki diyaloglar insanın yetkinleştirilebileceği konusunda daha az iyimserdir. (Çoğu diyalog sıralaması *Phaidros*'u *Sofist*'in önüne; *Sofist*'i *Timaios*'un önüne ve *Yasalar*'ı da sona koymaktadır.) Belki de insan türü kozmik sanat nesnesinin en başarılı ya da en öğretici bileşeni değildir.

Üzerimize düşen en önemli görev (68-9), yaratılmış varlıklarda tanrısal neden ile zorunlu neden arasında bir ayrım yapmak, tanrısal nedeni anlayıp kendimizi ona uydurmaya çalışmak, zorunlu nedeni tanrısal neden aşkına aramak –çünkü zorunlu olan olmadan tanrısalı göremeyiz– ve böylelikle mutluluğu ve kutsallığı doğamızın olanak verdiği ölçüde elde etmektir. Bunu yaparken, dünyanın güzelliğini, geometri ve mantık da barındıran tanrısal mimarinin yapısal işleyişini inceleyerek görürüz. Bununla birlikte, hem yaratılmış varlıklar hem de kendi usulümüzce sınırlı yaratıcılar olarak konumumuz, alçakgönüllü bir konumdur. Öncesiz-sonrasız ve anlaşılır olana bakan Yaratıcı iyi olanı üretir, ama zekâdan yoksun olan ve yalnızca oluş dünyasını kopya eden kişi değersiz bir şey üretir (28a). Sanatlar (*tekhnai*) zekice; usdışı bir haz vermek değil, uyumsuzlukları azaltmak için kullanılmalıdır. Konuşma ve müzik bunun için vardır (47c-d). *Timaios*, insani kavrayış ve yaratıcılık yeteneği üzerine alçakgönüllü bir bakışı benimser. İnsan sanatçının asıl işi, tanrısal yaradılışın uyumlu ritimlerini basit şekillerde ayırt etmek, vurgulamak ve geliştirmektir: Gösterişli rakip nesneler değil, iyi bir tasarım üretmektir. (İslam sanatını düşünün.) Bu tip sanatçılar, tıpkı diğer zanaatçılar gibi, dünyayı, dünyanın gerçekliğini görünüşünden ayırt etmek için titizlikle incelemelidir. Böylelikle ayırt edilen tanrısal

modelle aramızdaki ilişki ihtiraslı şekilde mimetik değil (mimesis görünüşe öykünür), katılımcı ve sürekli olmalıdır. Aklı başında sanatçı sabırla çalışarak düzensizlikten düzen çıkarır. Bunu (Platon'da görmediğimiz biçimde) Kantçı terimlerle dile getirmek istersek şöyle diyebiliriz: İyi bir insan diğer bir iyi insanı, bir aktörün bir rolü oynadığı gibi oynayarak kopya etmez; kendisi tanrısal zekânın bir parçası ya da işlevi haline gelmeye çalışır. Başka bir şey üreterek Formlar'ı "kopya" etmemiz hiçbir zaman söylenmemiştir bize; yalnızca onları görebilmek ve böylelikle de bir anlamda onlar gibi olmak için kopya etmemiz söylenmiştir. *Timaios*'taki mitte Formlar bize daha uzaktır; Tanrı tarafından görülür ve yine onun tarafından yaratıcı bir biçimde başka bir ortama dönüştürülürler. Yaradılışın bir parçası olarak bize düşen naçizane görev, kendi zekâmıza benzeyen kozmik zekâ aracılığıyla Formlar'ı anlamaktır. Doğu'nun Tao öğretisinde olduğu gibi, sanatçı kendi kişisel istencini tanrısal düşüncenin ritmine bırakmalıdır. Eğer sanatçı mimetik sanat yapacak olursa, İslamda ve Musevilikte her zaman olduğu gibi, bir tür Tanrılık iddiasında bulunmakla suçlanabilir. Tevrat'ın ikinci buyruğu şöyledir: "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın" (Çıkış 20:4). Kant, Tevrat'taki bu sözlere ilişkin olarak, "Yahudi yasasında bundan daha yüce bir pasaj yoktur," der (*Yargı Gücünün Eleştirisi*). Bencillik dramına götüren hiçbir pitoresk aracı, hiçbir ima olmamalıdır. Kant *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nde İsa'nın aracılığını bile bir kenara bırakır: Egemen ve erişilebilir kılavuzumuz akıldır; Tanrı uzak bir inanç nesnesidir. *Phaidon*'da Sokrates güneşin onu kör edeceğinden korkar, ama *Devlet*'te (516b) gerçekten adil olan insan güneşe bakar ve "onu sulardaki yansımalarından ya da başka yerlerdeki görüntüsünden değil, olduğu yerde, olduğu gibi görebilir." *Theaitetos*'ta olası bir bilgi betimi olarak karşı çıkılan doğrudan algılamadır bu. *Phaidros*'un tanrısı yazıyı yasaklar, çünkü yazı, bilen ile bilinen arasına konuşmasız bir aracı sokmaktadır. Bununla birlikte, *Parmenides*'te bilgi nesneleri olarak Formlar sorunlu bir durumdadır ve *Sofist*'te bilgi, bireysel gerçekliklerle tanışıklıktan çok, birlikte dokunmuş yapıla-

ra aşinalık olarak ortaya çıkar. *Şölen* ve *Phaidros*'ta mitik olarak bulunan bir fikri, güzelliğin bizimle İyi arasında bir aracı olduğu fikrini Platon *Philebos* ve *Timaios*'ta geliştirir ve sonra da bu değerli aracı sanatın kirli ellerinden daha büyük bir titizlikle uzak tutma kaygısına düşer.

Düşünsel etkinliği Platon tüm yapıtlarında tinsel bir şey, *Şölen* ve *Philebos*'ta sözü edilen öğrenme *sevgisi* olarak anlar. Güzel üzerinden dolayım yalnızca düşünsel çalışmalarda değil, aynı zamanda kişisel sevgi ve çeşitli *tekhnai*, yani Platon'un farklı zamanlarda önemine işaret ettiği (mimetik sanat hariç) her türlü zanaat ve beceri yoluyla da meydana gelir. Güzellik sevgisi ve yaratma arzusu bizi gerçeği kavrama gücümüzü artıran ve fantezi akını altındaki bencilliğimizi azalttığı için de apaçık bir şekilde iyi olan etkinliklere sevk eder. Herhangi bir *tekhne* gerçeklik bilgisini bize zorunluluk deneyimi vasıtasıyla verir, insan sevgisi de bunu yapar. Platon bencil sevginin bencil olmayan sevgiye nasıl dönüştüğünü ayrıntılarıyla analiz etmez, ancak ilk diyaloglarındaki bazı pasajlar bunun sadece felsefeye bir sevecenlik aktarmak olarak düşünülmesi gerektiğini ileri sürmez. Erdemli âşık yalnızca çekici olanı sevmez, çekici olmayanın tinsel güzelliğini de ayırt eder. *Şölen*'in 215 numaralı paragrafında Alkibiades Sokrates'i överken bu süreci etkileyici bir biçimde betimler. Platon daha sonraki yapıtlarında ve özellikle de *Devlet*'te, mantığın, matematiğin (ve sonradan göreceği gibi) bilimin konusu olan dünyanın muazzam yapısal özelliklerinin ne denli güzel ve tinsel anlamda çekici olduğunu göstermekle daha çok ilgilenmektedir. Bizi *a priori* ve (daha sonra ortaya çıkan bir terminolojiyi kullanacak olursak) sentetik *a priori* incelemelere –bir başka deyişle saf hazlar veren saf incelemelere– götüren, güzelliğin (uyum ve oran olarak iyinin) çekiciliğidir. *Timaios*'un mitolojisinde dünyayı ancak kıskanç olmayan, tutkulu, özgeci akıl anlayabilir, çünkü onu kıskanç olmayan, tutkulu, özgeci akıl yaratmıştır ve güneş imgesine dönecek olursak, biz iyinin ışığında görürüz. *Timaios*'taki evrendoğum modeli "erekselcidir", çünkü Demiurgos amaçlı çalışır; ancak Demiurgos bunu yaparken Kant'ın tanımının şartlarını da yerine getirir görünmektedir, çünkü onun

amaçlılığının ardında bir amaç yoktur. Hiç kuşku yok ki düzen, düzensizlikten daha güzel ve iyidir. Kıskançlık dolu *phthonos*'tan uzak ve cömert olan Demiurgos bağımsız bir Model'in otoritesi altında "kendini ifade eder." Bununla birlikte bu sevinçlerden aldığımız pay ölçülü görünmelidir. Saf, yaşayan akıl değişmez hakikatle kavrayış yoluyla temas kurarken cisimleşmiş varlıklar için ara sıra ve sınırlı olabilir ve bizim tanrısal nedenlerden çok, zorunlu nedenler görmemiz olasıdır. Kavrayabildiğimiz hakikat dingin, kapsam açısından dardır (*Philebos* 52c) ve yalnızca, doğrudan kavrayışın yaşanmış gerçek anında bulunabilir. Mimetik sanatın ve yazının dolaylılığı, belki dilin ve gidimli düşüncenin kendisi bizi bu kavrayıştan her zaman uzaklaştırma eğilimindedir. Kurtulmak isteyenler yazmak ya da tiyatroya gitmek yerine, yıldızlara bakmalı ve felsefe tartışmaları yapmalıdır.

Platon'un kendi dinsel deneyiminin ve yaşantısının felsefesinden ne kadar ayrı ve (birçok kez ima ettiği gibi) kutsal kaldığını herhalde hiçbir zaman bilemeyeceğiz. *Phaidon*'un 69 numaralı paragrafında, "aydınlanmış olanlar" (*bakkhoi*) gerçek filozoflarla özdeşleştirilir. Platon'un bu konudaki tavrının, argümanlarından farklı olarak, "gizemler"e çok şey borçlu olduğu makul bir tahmindir ve Platon tanrısal inayete ve adalete güvenini bu kaynaktan almış, daha sonra felsefesinde ve mitlerde dile getirmiştir. (Bkz. Solmsen, *Plato's Theology*, bölüm VII.) Platon'un teolojisi daha bilinçli biçimde formüle edildikçe "kötümserliği" de bazı bakımlardan artmış görünüyor. Platon bizim *mega ti*, yani büyük bir şey olduğumuzu hiç düşünmemişti. *Timaios*'taki yaratılmış varlıklar küçük ve çaresiz görünürler (elbette Tanrı'ya); "zorunlu tutkuların" harekete geçirdiği bu varlıklar *Yasalar*'daki "kuklalar"m habercisidir. Zorunlu olanın tanrısal tarafından ikna edilmesi, derinlemesine kavrayabileceğimiz bir şey değildir. Bunu Kantçı bir "akıl ideası" olarak düşünmek bile meseleyi çok toz pembe görmek olur. Platon, tüm "akılcılığına" karşın, aklı hiçbir zaman Kant'ın temellendirdiği gibi temellendirmemiştir. Kant, aklın yenilgisinin neden olduğu şokun hemen ardından, "yenilen"in gücünü ve üstün değerini hissederek aydınlanma kazandığımızı söyler. Platon ise mevcut hiçbir insan ak-

lıyla bizi avutmaz (Dünya Ruhu biçiminde vücut bulmuş aklın bile sınırları vardır) ve Platon'un felsefesi geliştikçe tinsel dünya yavaş yavaş geriler. *Devlet*'te, duyu deneyimine ilişkin paradokslar düşünmeden kabullenmeyi engelleyerek, aklı hakikati sınamaya yönelttiğinde, tinsel olanla zorunlu olan kılığında karşılaşırız; ve matematikteki değişmez, bilinebilir varlıklarla karşılaşmamız bize cesaret verir. Etkin, kozmik *nous*'un, *Devlet*'teki varsayımsal-olmayan ilk ilkenin yerine geçtiği *Timaios*'ta da daha iyi bir durumda değilizdir. Bu yapıtta daha kötü durumda görünürüz, çünkü burada *Devlet*'te gördüğümüz türden anlaşılır bir yükseliş merdiveni yoktur ve engellenmemiş İyi görüsü Demiurgos'a saklanmıştır; tabii *Timaios*'un tanrımerkezci bir mit olduğunu da unutmamak gerekir. Kozmik Tanrı geldiğinde, ona *Phaidros*'taki Platon'un şiirsel ve mutlu bir ifadeyle sadakatini ilan ettiği, Zeus'a olduğumuzdan daha uzak görünürüz.

Platon, tek gerçek arzu nesnesi olan yetkin, başka hiçbir şeyle karışmamış iyi imgesini, yetkin bir yaratıcı-yönetici fikrini (mitolojik bir fikir) toparlamak için kabul etmiştir. Bu "Tanrı"yı hiçbir zaman İyi Formu ile özdeş tutmamıştır. Zihnin aradığı yetkin'in, en azından fikren, Tanrı kavramından ayrı tutulması gerekir. *Devlet*'te büyük öneme sahip olan ahlâksal görü metaforu burada da sürdürülür, ama şimdi Tanrı Formlar'ı görürken, biz yıldızları görürüz (47b). Kozmik tanrısal varlık mutlak gerçeğin erişilebilirliğinden çok, erişilemezliğini ifade eder gibidir. İlk diyaloglarda tinsel dünya o kadar yakındır ki, bizler Tanrı'nın çocukları gibi görünürüz. *Timaios*'ta Tanrı'nın torunları oluruz. *Yasalar*'da ise onun oyuncaklarıyızdır. Tinsel zayıflığımız üzerinde ısrarla durulur. Neredeyse gerçek değilizdir (889c, sanat yapıtları gibi), haz ve acı ipleri ucunda oynatılan iğrenç yaratıklarızdır (*tapeinoi*) (*Yasalar* 644, 716, 902-7). *Phaidon* ve *Theaitetos*'ta Platon Tanrı'ya kaçış imgeleri kullanır. *Yasalar*'da ise neredeyse tam bir ayrılma ve kölelik imgeleri ağır basar. Platon'un köleler hakkında söylediği sözler (777) (belki) şaşırtıcı biçimde sert, (belki) duygu yüklüdür. Kölelere yalnızca emirle hitap edilmelidir. (Vlastos, Platon'un öteki boyun eğme biçimleri için kullandığı *doyleia* kavramı üzerine yorum ya-

par: *Slavery in Classical Antiquity*, der. Finley.) Diyaloğun ilk bölümü dini kurallar ve popüler kültlere ilişkin bazı dar kapsamlı tartışmalar içerir; daha betimsel din biçimleri, hakikati yalnızca "imgeler halinde" görebilenler için daha uygundur. Elbette, Mısırlıların olağanüstü bir başarıyla yaptığı gibi, *Yasalar*'daki yöneticiler de dinin ve sanatın çekici yanlarını toplumsal istikrarın hizmetinde kullanacaklardır (657, 799). Platon'un kendi "negatif teolojisi" adeta rastlantısal olarak sert bir çehreye bürünür, ama yapıtlarındaki birçok önemli şey gibi bu da çoğu kez şaka biçiminde ortaya çıkar. Yalnızca Tanrı ciddi bir meseledir. Bizler yaşamlarımızı ciddi olmayan bir oyun için harcanan ciddi bir çaba olarak görmemeliyizdir. Bizim için yalnızca oyun "ciddi"dir, çünkü bizler tanrıların oyuncaklarıyızdır. Bu yüzden sanat (müzik), tanrısal inayete kavuşmak için bir yardımcı olarak değerlidir (803). (Bunlar oyunun, dinin ve sanatın doğası konusunda söylenmiş derin sözlerdir.) "Her şey tanrılarla doludur" (899b); fakat aynı zamanda Tanrı astronomik bir uzaklığa çekilmiş görünmektedir.

*Yasalar*'da ve *Devlet*'te Platon'un açık hedeflerinden biri dinsel anlayış ve uygulamada ahlâksal reform yapmaktır. O zamanlar, geleneksel kent devleti, dini günümüz Hıristiyanlığından pek de farklı olmayan bir "mitolojikleştirmeden kurtarma" bunalımı yaşamaktadır. Bu yüzden *Yasalar* yeni dinsel fikir olanaklarını "boş yere" araştırmaz. Böylesi bir köklü değişikliğin genel bir incelemeden geçirilmekte olduğunu oyun yazarlarının yapıtlarından anlayabiliriz. Diyaloğun X. kitabı daha pozitif ve kuramsal açıdan tutarlı bir teolojik spekülasyona ayrılmıştır ve söz konusu bölüm, birkaç bildik felsefi temayı da kullanmakla birlikte, üslup olarak mitiktir. Kozmos, *Timaios*'ta ortaya çıkışından çok daha belirgin olarak, parçaların toplam tasarımın hizmetinde olduğu, uyumlu bir şekilde düzenlenmiş bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkar yine. *Timaios*'un yüce figürleri burada farklı bir kılıkta belirir; Ruh'un işlevi bir hayli artmış, Formlar ise gölgede kalmıştır. Çok ve Bir kavramından, erdemin birliğiyle bağlantılı olarak, yapıtın 965 numaralı paragrafında söz edilir; ve 895d numaralı paragrafta, Platon'un hâlâ Formlar'm ortaya çıkardığı sorunlar üzerinde kafa yorduğu anlaşılır, an-

cak bu düşünmenin meyveleri bizimle paylaşılmaz. Şimdi Ruh, duyulur niteliklerin ayrıntıları da dahil her şeyin nedenidir ve her yerde etkindir. Ancak, ortaya çıkardığı şeyler her ne kadar bir sanat objesine benzese de, Ruh, Demiurgos gibi, bir sanatçı-kopyacı değildir ve nihayet dünyamız bir kopya değil, gerçektir. Bununla birlikte, iyi Ruh'un yanı sıra kötü Ruh da vardır. Bu ikilik her ne kadar hiçbir yerde enine boyuna tartışılmamışsa da Platon'un felsefesinde yeni değildir (*Devlet* 397b, *Politikos* 270a.) Ruh hâlâ Akıl'ın otoritesine gerektiği gibi bağlıdır, ama akıldışına da katılabilir (897b). Yasalara yapılacak en iyi "prelüd" (887c) tanrıtanımazlığın ve özellikle de tanrıların hiçbir şeye aldırış etmedikleri görüşünün çürütülmesidir. Bizler onların "mal"ı olduğumuzdan, dikkatle, adaletle ve sevgiyle gözetiliriz. Özel eşyalar ille de hor görülmez ve *Phaidon*'un 62b numaralı paragrafında bir "gizem" olarak geçen imge dini bir imgedir. Kötü insanlar zenginleşebilseler bile, tanrısal lütuf adil ve iyidir. (Platon, kötülüğün başarısı üzerinde sık sık kafa yorar.) Tanrılar en küçük şeylere bile aldırır ama bunu yaparken bütünü de göz önünde tutarlar: Tıpkı, bir vücut uzvuna vücudun bütünüyle ilişkisi içinde bakan bir doktor, devletin bütününe bakan devlet adamları, objenin bütününe bakan zanaatçılar gibi (902). Tek tek ruhlar önem taşırlar ve kozmik sanat objesinin temel parçaları olarak, tanrısal oyuncunun kılavuzluğunda (*petteyties* 903d), uygun yerlerine giderler. (Tanrı her zaman yalnızca geometri yapmaz, ama her zaman dama oynar.)

*Yasalar*'da arada bir beliren ve insanı güçsüzlüğe düşüren kasvet duygusunu yaşlanmakta olan bir insanın kinizmi olarak yorumlamak gerekmez; gerçi Platon'un siyasal serüvenlerinin ters gittiği ve büyük felsefi sabır oyununun boşa çıktığı da doğrudur. Platon'un son Devlet'i birçok bakımdan nefret edeceğimiz bir devlet olsa da, bu diyalog gerçekte kasvetli bir baskı hikâyesi değildir. *Yasalar*'ın otoriteciliği, özellikle son zamanlarda, yapıtın insani, ahlâksal ve siyasal bilgeliğinden çok daha fazla öne çıkarılmıştır. (Platon için modern eleştiride yer alan "gerici" nitelemesi, çoğu kez tarihsel açıdan naiftir.) Platon öteki diyaloglarda sürekli değindiği büyük felsefi sorunları burada ele almaz, ama yaptığı son derece titiz tartış-

malar çoğu zaman daha önce daha genel biçimde ortaya koyduğu kuramlarını aydınlatır. Platon ister mülkiyetten, yasalardan, adaletten söz etsin, isterse hamile kadınların yapmaları gereken egzersizlerden, yahut düzgün saçın ve ayakkabıların öneminden; uygulamaya yönelik olarak verdiği ayrıntılar dikkate değer, öğütleri genellikle faydalıdır. Daha önce birçok kez övgüsünü yaptığı ölçülü yaşam, fiziksel sağlık ve ussal erdem burada örneklerle ayrıntılı olarak betimlenir ve bizler de bu tabloya bakarak adil olanların adil olmayanlardan nasıl daha mutlu olduklarını görebiliriz. Sanat, sansürün sınırları içinde, ilgiyle, hatta bir çeşit saygıyla karşılanır. Müzik ve dans canlı ayrıntılarla betimlenir ve *tekhne*'nin "doğası itibarıyla açık ve doğrudan yana olduğu" söylenir (921b). Verilen ahlâk derslerinin sade, açık, rahat ve başından sonuna kadar aynı seviyede sürdürülen belagati yeni ve etkileyici bir şeydir; burada Platon bize ahlâktan söz ederken artık arka plandaki kuramı dert etmiyor, onu doğru kabul edip devletler ve halklar konusundaki geniş deneyimlerinden yola çıkarak betimliyordur. Özsevginin acısını hepimiz çekeriz, bu yüzden, düzeltilebilir hatalar yapanlara karşı nazik olmamız ve isteyerek hata etmemiş olduklarını anlamaya çalışmamız gerekir (731). Eğer insanlar kendilerine uygun olanı almazlarsa, görünüşteki "eşitlik" gerçek eşitsizlik anlamına gelir; bununla birlikte, kılı kırk yaran bir adalet her zaman hoşgörü ve sağduyuyla yumuşatılmalıdır (757). *Yasalar* bundan başka, cinsiyetlerin eşitliği konusunda büyük bir filozof tarafından yapılmış, yalnızca en erken değil, aynı zamanda en uzlaşmaz bildiriyi de içerir (805). Kadınlar felsefe bile yapabilir.

Olympia tanrılarına son derece dikkatli bir mesafelilikle yaklaşmış olan Platon, gerekli bir kült ya da felsefi bağlamda açıklayıcı bir mit olmaları dışında kişileştirilmiş de olan faal tanrıların yahut "Tanrı"nın ikircikli doğasının elbette pekâlâ farkındaydı. Platon büyüden hep korkmuştur ve felsefesinin neredeyse tamamı, yanıltıcı ve eleştirilmeden kabullenilmiş imgelere –ki bunların bazıları kendisine aittir– karşı verilen sürekli bir savaştır. Ciddiyetle tasavvur edilmiş herhangi bir "Tanrı", Zeus'tan bir kez kurtuldu mu, geri çekilmek zorundadır, çünkü ona ilişkin olarak söylenen herhangi bir

şeyin bizi yanlış yönlendirmesi olasıdır. "Tüm şeylerin yaratıcısını ve atasını bulmak bir görev, bulduktan sonra onu tüm insanlara açıklamak ise bir olanaksızlıktır" (*Timaios* 28c). *Yasalar*'da Tanrı teolojik bir araç olarak, yarı-felsefi, yarı-mitik bir teolojik spekülasyon olarak, ya da acı şakalara yol açan bir yokluk olarak ortaya çıkar. Mağara'dan kaçış ve İyi'ye yaklaşma, sonunda oldukları gibi görünen görece sahte iyileri, varsayımları, imgeleri ve gölgeleri adım adım terk etmektir. Bununla birlikte, en aydınlamış söylem bile dili gerektirir ve dünyayla meşgul olmak, Platon'un genellikle tahayyül ettiği şekliyle, Formlar'ın örnekleri ya da kopyalarıyla meşgul olmaktır, ki bunların büyük asıllarıyla ilişkisi hiçbir zaman tatmin edici bir şekilde betimlenemeyecektir. Demiurgos'un görkemi, *Devlet*'te tüm parlaklığıyla ortaya çıkan İyi Formu'nun görkemini hiçbir zaman azaltmaz. Güçlükler baş gösterince Platon kullandığı imgeler örgüsünü değiştirmiş, felsefi argümanını zaman zaman ve sonunda tümüyle terk etmiştir. Platon yanlış anlaşılma olasılığının her zaman bilincindeydi ve *Yedinci Mektup*'un yazarı bu kaygıyı hararetle dile getirir. Aziz Juan de la Cruz*, Tanrı'nın, tüm Tanrı imgelerini terk ettiğimizde içine düştüğümüz inanç uçurumu olduğunu söyler. İşte Platon tam bu noktada şakalar yapmaya başlar.

Şimdi, Platon'un sanata karşı çıkışının temeldeki dinsel yanını ve sanatı niçin bu kadar kararlılıkla *eikasia* zihin düzeyine indirgediğini anlayacak durumdayız. Platon'a göre sanatın tehlikeli olmasının başlıca nedeni tinsel olanı taklit etmesi ve inceden inceye kılığını değiştirip önemsizleştirmesidir. Sanatçılar dinsel imgelerle sorumsuzca oynarlar. Oysa ki bu imgeler aklın içsel ya da dışsal otoritesi tarafından eleştiri yoluyla denetlenmelidir. Sanatçılar, hakikatten çok, akla yakınlığı hedefleyerek düşüncenin ve becerinin aydınlatıcı gücünü gözden saklarlar. Sanat yavan ve önemsiz şeylerden ve anlamsız imgelerin sonsuz çoğalmasından (televizyon) keyif alır. Sanatın oyunbazlığında uğursuz bir yan vardır, kötülüğün çekemezlik dolu (*phthonos*) ve eğlenceli bir kabullenilişidir sanat.

* Aziz Juan de la Cruz (1542-1591): Bir Karmelit rahibidir. "Ruhun Karanlık Gecesi" başlıklı mistik şiirleriyle de tanınır. (ç.n.)

Üstelik soytarılık ve alay yoluyla, iyiyi kötüden ayırt etme yeteneğimizi de zayıflatır. Sanatçı, iyiyi ne temsil edebilir ne de yüceltebilir; sanatçı yalnızca şeytani, fantastik ve aşırı olanı temsil edebilir ya da yüceltebilir. Oysa hakikat sessiz, ağırbaşlı ve sınırlıdır. Sanat sofistliktir, sanat en iyi halinde bile sahte "doğru sözlülüğü" erdemin kurnaz bir düşmanı olan, ironik bir *mimesis*'tir. Dolaylılık ve ironi, canlı söylemde ortaya çıkan, hakikatle doğrudan ilişkiyi engeller; sanat bu yüzden diyalektiğin de düşmanıdır. Yazı ve resim, bizi hakikatten daha da uzaklaştıran bir notasyon ortaya koyar ve cazibesiyle onu yerine sabitler. Bunlar aklı durduran, konuyu katı kalıplarla sınırlayan ve sıradan müşteriler karşısında savunmasız olan bir imge engeli yaratırlar. Gerçek *logos*, en yüksek (dile getirilemeyen) hakikat karşısında sessiz kalır; ama sanat objesi kendi gevezeliğini sever, hakikati değil, kendini sever ve ortadan kaldırılmaz ve öncesiz-sonrasız olmayı arzular. Sanat, görünüşlerle yetinmemize neden olur ve belli imgelerle büyülü bir şekilde oynayarak dünyanın harika eğiticiliğini felsefeden çalar ve gerçekliğe yönelme duyumuzu ve onu ayırt etme güdümüzü tahrip eder. Sanat, arınmamış bir cazibeyle güzellik kılığına bürünerek, "en açık şekilde görülür." Böylelikle "Form" bilginin düşmanı haline gelir (*Venedik'te Ölüm*'ün sonuna bakın.) Sanat, yaşamın bütünü içindeki oranları düzeltmekle uğraşması gereken zekâyı belirli bir alana sıkıştırarak sınırlandırır. Sanatta biçim yanılsama için vardır ve gerçek kozmik güzelliği, zorunluluk ve nedenselliğin gerçek katı biçimlerini gizler, düşünceyi kışkırtan paradoksları fantezilerle bulanıklaştırır. Sanat objeleri gerçek birlikler değil, fanteziler kuran aklın gerçeklikten kaçarken tamamladığı sözde-objelerdir. Aşkın olanın gerçeklik ve iyi olarak çekiciliği tahrip ve taklit edilir. Gerçekliğin bir sevinç duygusu olarak gerçek anlamı, sanatın "cazibe-sevinç" öğesi tarafından aldatıcı biçimde taklit edilir. Çok az iyi sanat vardır ve bu bile (*corruptio optimi pessima*) tehlikelidir. Sanattan alınan zevk iyi insanı bile yanıltır; bunu sağlıklı egoizme dayalı sahte bir kendini tanıma sağlayarak yapar: Mağaradaki ateş güneş zannedilir ve aydınlandığını hayal eden insan huzur içinde mağarada kalmaya devam edebilir. Sanat böylelikle sözde bir tinselliği ve doğrudan sez-

gisel bilginin akla yakm bir taklidini (görü, mevcudiyet), varlık cetvelinin tepesinde değil de dibindeki gidimli zekânın bir yenilgisini ortaya koyarak tüm insanlığın kurtuluşunu engeller. Sanat düzmece bir varlık ve düzmece bir durumdur. Sözde bir tinsel etkinlik olarak sanat, daha bayağı amaçlar değersiz görüldüğünde bile bizi kendine çekebilir. Biz iyiye sonsuza değin sahip olmaya çabalarken sanat bize değersiz, sahte bir ölümsüzlük sunar. Böylelikle tinsel yolculuğu sekteye uğratır ve gerçek *katharsis*'in (arınmanın) doğasını gözden saklar. Verdiği hazlar ne saftır ne de belirli; bu hazlar egoizmin gizli işbirlikçileridir. Sanatçı, egonun fantezi yaşamını ve tümgüçlülük arzusunu besleyen büyülü nesneler yaratarak, kurtarıcı Eros'u aldatır. Sanat kendini "her türlü deneyimi yalayıp yutabilen bir duyarlık mekanizması" olarak ortaya koyar. (T.S. Eliot'ın sözünü ettiği bağlantılarını koparmamış duyarlık. Platon, belki de haklı olarak, böylesi bir duyarlığı sanatçıların başlıca özelliği olarak görür.) Sanatın ayrılığı, ötekiliği, bir hile, bir sahte aşkınlık, başka bir dünyanın sahte bir taklididir. (Sartre'm *Bulantı* adlı romanında gramofon plağında şarkı söyleyen zenci kadın.) Sanat böylelikle felsefenin yerine geçen büyülü bir şey, gerçekliği sınıflandırıp açıklayabileceğini iddia eden, saflıktan yoksun bir aracı haline gelebilir. Ancak aydınlanmaya götüren kestirme bir yol yoktur ve *Philebos*'un (16) bize söylediği gibi, dünyadaki varlıkları alelacele bir sözde birlik, bir *eikon* yaratarak değil, sabırla sınıflandırmamız gerekir. Sanat sahte, yozlaşmış bir *anamnesis* gerçekleştirir ve bu şekilde aranıp bulunan maskelenmiş şey, kişinin bilinçdışının özel imge deposundan çıkan bir gölgeden başkaca bir şey değildir. Hatta sanat yapıtı Form'un tehlikeli bir karikatürü olarak bile düşünülebilir, çünkü Form başlangıçta saf, daimonik, tikel bir şey; zamandışı, ışıltılı, gerçeklik veren, ayrı, doğrudan bilinebilir ve eşsiz bir şey olarak tasarlanmıştır.

Platon sık sık, mit ile *logos* arasında yaptıkları ayrım kendi yapıtlarındaki ayrımdan daha az belirgin olan felsefi öncelleri hakkında şakalar yapar. Mit unsurunun felsefesine (bir anlamda) belki zorunlu olarak sızmasıyla ilgili yaşadığı tedirgin edici farkındalık Platon için hiç kuşkusuz "felsefe ile şiir arasındaki eski kavga"nın bir parçasıdır. Sokrates *Phaidon*'da (100a) bilimi reddedip, *logoi*'ye

döndüğünde, yalnızca imgeleri kullanmıyor olduğunu söyler. Platon da "resimler" ile "konuşmalar" arasında açık bir ayrım yapma konusunda sürekli titizlenir. Bununla birlikte, içindeki sanatçı (yoksa, filozof mu?) onu yine de imgeler kullanarak açıklama yapmaya zorlar. Metafizik açıklamalar sözgelimi *Saf Aklın Eleştirisi* ve *Tinin Görüngübilimi*'nde bize söylenen şeyler söz konusu olduğunda, "Bu bir metafor mu?" sorusu elbette sorulması gereken temel bir sorudur. Doğrusunu söylemek gerekirse, metaforun yardımı olmasaydı böylesi yapıtlar hiç var olamazdı. Platon (*Timaios* 47b) görme yetimizin (görü) en büyük nimet olduğunu ve onsuz felsefe yapmanın mümkün olamayacağını üstüne basa basa vurgular. Görsel olmayan yapıları (ve de farklı görsel yapıları) anlamak için görsel yapıları kullanma yeteneğimiz, herhangi bir alanda bir açıklama yapmak için şarttır. Formlar Kuramı, açıklayıcı birer metafor olan Çizgi ve Mağara metaforlarıyla bağlantılı olarak okunduğunda (Platon'un yorumladığı bir Orpheus miti olabilir bu) elbette zihinde son derece güçlü bazı imgeler yaratabilir ve bunlar da anlamayı eninde sonunda pekâlâ engelleyebilir. Felsefi açıklamadaki güçlüklerden bazıları şu gerçekte yatıyor olabilir: Her ne kadar Platon Formlar'ı başlangıçta nesne benzeri şeyler (bir sözcüğün ne anlama geldiği, yetkin tikeller, "ruh maddesi") ve sonra öznitelikler olarak ele alsa da, *Timaios*'ta onları tanrısal görü nesneleri olarak işler (gerçi neye "benzedikleri" söylenmez bize), çünkü yalnızca bu imgeyle açıklanabilecek temel nitelikte bir şey vardır. Platon daha önceki imge örgüsünü bozmak için bir hayli zaman harcamış (*Parmenides*, *Theaitetos*, *Sofist*), ama sonra *Timaios*'ta daha başka olağanüstü, tümüyle yeni, mitolojik, fakat yine açıklayıcı bazı imgeler yaratmıştır. F.M. Cornford'un da belirttiği gibi, Yunanlılar (Sokrates'in zamanında yaşayanlar) geometride kaydedilen ilerlemeden dolayı akla sonsuz bir güven duyuyorlardı. Bu güvenin yarattığı hareketlilik Platon'un felsefe yaşamı süresi içinde kısmen tükenmiştir. Ne var ki, başarısızlıkları Platon'u insan aklının temelde sınırlı ve yanılabilir olduğunu alçakgönüllülük ve hoşgörüyle kabullenmeye götürmemiştir (oysa ki ondan sonra yaşamış, Hıristiyan ya da liberal, bir düşünürü götürebilirdi). Tersine, daha katı bir hiyerarşi anlayışına

yol açmıştır. Bilgelik *oradadır*, ama tanrılara ve çok az sayıda ölümlüye aittir (*Timaios, Yasalar*). Yine de Platon siyasetle sürekli olarak ilgileniyordu ve orta yaşlarında bile insanların çoğunluğu konusunda iyimser değildi. Diyaloglarında (Sokrates'in ölümüyle ilgili olanlar dışında) neredeyse doğrudan hiç anılmayan, şimdiye değin ayrıntılarıyla kaydedilmiş en korkunç ve sinir bozucu bazı tarihsel olayların içinde aktif olarak yer almıştı. (*Theaitetos*, Korint savaşından ölümcül yaralar ve dizanteriyle dönmüş olan Theaitetos'un limandan getiriliyor olduğu haberleriyle açılır; ancak uslamlama bizi hemen geçmişe taşır.) Yaşam ve sanat (bu bağlamda buna sanat adını vermek gerekir), burada dikkate değer bir gerilim içinde tutulur. Diyalogların dramatik zamanlaması estetik açıdan göz alıcıdır.

Daha neşeli bir havada geçen ilk yazıları da içinde olmak üzere tüm yapıtlarında Platon nesnel olanın yüceliğini ve ona yükselmenin zorluğunu vurgular. Öte yandan, en sıkıntılı anlarında bile temelde hiçbir zaman kuşkucu değildir. İyi (hakikat, gerçeklik) bizde yoktur ve erişilmesi zordur; ama yine de oradadır ve bizi ancak İyi tatmin edecektir. Bu gerçek, sanatçı kılığındaki imge-yaratan ve avutan ego tarafından –her birimiz bir ölçüde sanatçıyızdır– gizlenir. Sanat, üstün güce sahip olduğu yönündeki gizli iddiasıyla, gerçekliğin varlığı ve yokluğu arasındaki farkı bulanıklaştırır ve insan ile Tanrı arasındaki mesafenin katı, ancak esin veren hakikatinin üzerini etkileyici imgelerle örtmeye çalışır. Bu boşluk elbette filozofun metafizik varlık merdiveni tarafından da gizlenebilir; bize bu merdiveni bir yana atmamızı söylemek iyi, hoştur ama, merdiven de ilginçtir. Sanat, bazen felsefenin içinde, bazen de dışında, bizi halihazırda orada olduğumuza inandırarak yolculuğu boş vermemize neden olabilir ve gerçekliğin ve aklın ölçülemezliğini yadsıyabilir. İnsanı yumuşatan bir romantizm sanat kılığında felsefenin peşine düşer. "Şiirsel çoğulculuk, Bir gizemciliğinin doğal sonucudur" (Edgar Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, 1958, s. 176). Ancak aradaki boşluğun farkında olmak tek başına köprü değildir. Platon kendi sanatçılığının tehlikelerini biliyordu ve *Yasalar*'daki öfke dolu, sert teolojik açıklamalar belki de, Platon'un, *psiloi lo-*

*goi*'yi, yani sakin, sade, jargon içermeyen düzyazıyı terk ettiği anda felsefenin kendisinin de büyü olarak kullanılma tehlikesi içinde olacağının farkında olduğunu ifade ediyordu. Felsefe yapmak için duyulan en güçlü güdü, muhtemelen, sanat yapmak için duyulan en güçlü güdüyle aynıdır: Demiurgos olma ve kaosu kendi kusursuz planına uygun olarak yeniden düzenleme arzusu.

Tinin herhangi bir ölçüde serbest bırakılması, gücü açısından ikircikli olabilir ve hem görsel sanatçılar hem de edebiyatçılar, Platon ve Freud'un çok iyi anladığı bazı nedenlerden dolayı bu ikircikliliik alanını severler. Sanatla din arasında her zaman tehlikeli bir ilişki olmuştur. Teolojinin duraksadığı yerde sanat büyük bir istekle açıklamalar yapmaya çalışır. "Saf düşünce"nin daha az güçlü olduğu yerde sanat daha "tehlikeli" olan olarak görülebilir. Herhalde o zamanlar "yüksek diyalektik"e inancının azaldığını hissetmiş olan Platon'un, şahsi spekülasyonların kösteklendiği ve pitoresk popüler dinin bir devlet erki aygıtı olduğu *Yasalar*'da sanatçıları böylesine katı bir denetim altında tutmasına (Platon'un görüş açısından bakıldığında) şaşmamak gerek. Gerçekte sanat, özel olarak engellenmediği sürece, Tanrı'yı ve dinsel yaşamı içgüdüsel olarak maddeleştirir. Bu en çok, çok sayıda din bilgininin hizmet ettiği Hıristiyanlıkta görülmüştür. Teslis'in bildik figürleri büyük resimlerde öylesine yüceltilmiş ve öylesine güzelleştirilmiştir ki, neredeyse ressamlar bu konuda nihai otoriteymiş gibi gözükür. Şairlerin sanki Yunan tanrılarının yakınındaymış gibi göründüğünü söylerken Platon da bunu kastetmiştir. Hıristiyan imgeleri, kısmen Hıristiyanlığın tarihsel doğasından ötürü, "gerçek" sanılmaya müsaittir. Sanat, belki de yanıltıcı bir biçimde "tinsel" yolla, dinin maddi donanımına katkıda bulunmakta ve uzlaştırıcı bir araç olması gereken şey gerçekte tümüyle köstekleyici bir engel haline gelebilmektedir. Pek çok modern teolog Hıristiyanlığı kültürlü ve kültürsüz sıradan insanlardan ayıran bu büyük, katılaştırılmış ve artık genellikle kabul edilemez bulunan mitolojik engeli ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Hıristiyan inancı bu süreçten sağ çıkacak mı, göreceğiz. Sanat, dini yüksek bir düzeyde büyüler ve bütün hakikate ulaşma amacı önündeki en yüksek engeli oluşturur. Bütünleşmiş "tinsel" imgeler-

den oluşan katı ve yüksek bir model, aklı durdurur, tinin serbestçe hareket etmesini engeller ve dili bulanık eğretilemelerle doldurur. (İnanç uçurumu imgelerin ve de *logoi*'nin ötesinde yatar.) Daha önce de belirttiğim gibi, modern çağda sanat konusunda duyulan pek çok rahatsızlığın habercisi olan Kierkegaard, bu sorunları sezmiş ve hakikatle daha doğrudan bir ilişki kurmak ve estetik olarak allanıp pullanmış katı bir teolojinin yol açtığı dogmatik gevşemeyi engellemek için sanatı kuram-karşıtı yıkıcı bir şaşırtmaca olarak kullanmıştır. (Ancak sanat uğraşılması zor bir malzemedir. Acaba Kierkegaard başardı mı?)

Doğu'da (Avrupa usçuluğunun kurucularına şaşırtıcı derecede yakın bir yer) sanat, dinin daha mütevazı ve daha uygun bir ikincikliğe sahip bir hizmetkârı olarak görülür. Oysa Batı sanatı, tam da Platon'un korktuğu gibi, dinden ayrılıp görkemli ve "bir otorite" haline geldiğinden, gücünü güya hizmet ettiği dinin kemikleşmesi için sinsice kullanmıştır. (Yedi günahtan biri olan kibir.) Doğu'da sanat dinle Batı'da olduğundan daha genel (daha gevşek) bir şekilde bağlantılıdır ve imgeleri çoğu kez, anlamlı, fakat daha az uzmanlaşmış, daha az ussallıkla açıklanmış ve daha az katı bir şekilde yazınsaldır. Görkemli Hindu tanrıları, ne denli açıkça ve sevgiyle ifade edilmiş olsalar da, daha gizemlidirler. Hıristiyanlıktaki korkunç tarihsel açıklık Doğu dinlerinde yoktur. Doğu sanatı daha alçakgönüllü, daha az "görkemli"dir ve tinsel olanla daha dingin, belki bu yüzden de daha derin bir ilişki içindedir. Belki de Platon'un tutumu ile "figürler" ve "objeler" konusunda çekinceleri olan ve rol oynama ilkesine dayanan tiyatroyu reddeden İslam'ın ağırbaşlı püritenliği arasında bir koşutluk bulabiliriz. *Tekhne*'yi kullanma şekilleri bakımından Platoncu olan, ama felsefeyi reddeden Zen Budistleri, sanatı aslında bir karşı-sanat olarak kullanırlar; en sevdikleri imgeler, ustalıklı olmakla birlikte, hem absürd derecede yalın hem de çoğu kez kasten yarım bırakılmıştır. Birçok modern görsel sanatçı, karşı-sanatı bir sanat olarak etkin kılmak için ne kadar hüner gerektiği konusunda birbirlerinden ayrılsalar da (bu elbette kısmen sanatın tam olarak neyi amaçladığına bağlı olacaktır), böylesi tutumlara açık bir sempati beslemektedir. Zen aynı zamanda eğitici paradokslardan

(*koan*) da yararlanır. Platon'un paradoksları (suda "kırılmış" görünen nesne) ölçüm konusuna ve böylelikle de kozmik Eros'a götürür, oysa Zen paradoksları daha doğru ve doğrudan bir anlayış için ussal düşünceyi tuzla buz etmek üzere tasarlanmıştır. Zen, sanat kendini çok ciddiye almadığı sürece sanatı kullanmaya hazırdır ve sanat imgelerinin sahte dinlenme yerleri yaratabileceğinin pekâlâ farkındadır. Saf, gösterişsiz ve çok yalın sanat dindar insanın en iyi arkadaşıdır. Platon bu görüşü hiç kuşkusuz benimserdi. Zen, hüneri vurgular, ama saklama değeri olmayan ürünlerden yanadır. Platon (*Yasalar* 956b) tanrılara sunulan insan yapımı nesnelerin tek bir günde yapılabilecek şeyler olması gerektiğini söyler.

Gilbert Ryle, Platon'u bir Nestor'dan çok bir Odysseus olarak tasvir eder. Düşüncelerinde ısrarla direten her düşünürün yapıtlarında tutarsızlıklar ve tümüyle rastlantısal öğeler elbet bulunur. Bununla birlikte, diğer felsefi sorunlara karşı tavrının değiştiği dönemlerde, filozofluğu dışındaki yaşantısının (burada tartışılmadı) önemli tarihsel dönemeçlerinde, hatta siyasete katılma konusunda ıstırap verecek denli karmaşık duygular içinde olduğu dönemlerde bile Platon'un sanata gösterdiği tepkiler hem düşünce hem duygu açısından birlik içinde görünür. *Savunma*'da şairlere bir saldırı bulunması kuşkusuz anlamlıdır. *Phaidon*'un 61 numaralı paragrafında, Sokrates'in, bir *mythologikos* olmadığı halde, düşünde gördüğü "müzik yapma" buyruğuna uyduğu anlatılır. Sokrates'in bu alanda son derece yetenekli olan mirasçısı Platon, bu buyruğa en iyi nasıl uyulabileceği konusunda hocası kadar şaşırmıştır. Özgür bir sanata siyasi nedenlerle duyulan düşmanlık –ki modern diktatörler bu düşmanlığı Platon'la paylaşmaktadır– hem felsefi nitelikteki itirazlardan hem de düşünürün mizacından kaynaklanan daha incelikli itirazlardan ayrılabilir. Bizler sanatı Platon'un suçlamalarına karşı savunmayı isteyebilsek de, en yüksek ilgi konusu bağlamında, bu suçlamalardan bazılarının dikkate alınmaya değer olduğunu da kabul edebiliriz. Sanatı dışlayan türden bir dinsel yaşam vardır ve bunun nedenini anlamak olanaksız değildir.

Aslında Platon eksiksiz bir estetik için gereken malzemenin büyük bir bölümünü, sanatın bir savunusunu ve makul bir eleştirisini

sağlamaktadır. Sanatın hakikatle ve iyilikle ilişkisi, sanata yönelik herhangi bir ciddi eleştirinin temel konusu olmalıdır. "Güzellik" "kendi başına" tartışılamaz. Bu anlamda hiçbir "saf estetik" bakış açısı yoktur. Felsefe ve teoloji kötü olanı açıklarken onu reddetmelidir, ama sanat esasen daha özgürdür ve bütün insanın ikircikliğine, dolayısıyla doğal olarak Platon'un Eros'uyla paylaştığı ikiliğe sahiptir. Felsefe ve teolojinin pürist oldukları yerde, sanat utanmaz bir işbirlikçidir ve Platon haklı olarak ironiyi ve gülmeyi başlıca işbirlikçilik yöntemleri olarak tanımlar. Hünerli sanatçının muhakeme yapan aklı hassas, çekingen bir aygıttır; yazarın ya da ressamın kendini "temize" çıkarma şekli ya da tarzı, kurnazca bir içtensizliğe çok yakın olabilir. (Sözgelimi, eleştirmenlerin bir romanda karakterlerin "yaratılması" diye adlandırdığı şeyde olduğu gibi.) Bu yüzden Platon'un kavrayışı sanattaki değer yargılarımızın en derin düzeylerine erişir. Platon'un felsefesi büyük ölçüde, güzelliğin çekiciliğinin nasıl olup da gerçekliğin ahlâksal çekimi olarak ortaya çıktığıyla ilgilendiğinden, Platon'un yazılarından, kendi olumsuz ve çoğu zaman tepeden bakan tavırlarına karşın, olumlu bir estetik denektaşı çıkarabilmeyi umabiliriz. Bunun için önce, Platon'un bir tür "boş" püritenlik olarak görüp reddetme eğilimi gösterebildiğimiz daha şaşırtıcı görüşlerinden biri olan *to geloion*, yani gülünç ya da absürd görüşü üzerinde düşünelim.

Her ne kadar felsefenin genelde komik olmaktan çok nükteli olduğu ve aynı şeyin din için de geçerli olduğu söylenebilse de (İsa şaka yapmaz, ama nükteli sözler söyler), Platon'un yapıtları gerçekte hoş şakalarla dolu, bir mizah ışığı ve tatlı bir neşeyle kaplıdır. Ancak Platon gülünç olanı *poneria tis* olarak, yani bir çeşit kötülük olarak ele alıp reddeder (*Philebos* 48c) ve bunun insanın kendini tanımasına ilişkin bir eksikliğe işaret ettiğini söyler. *İlyada*'nın başlangıcındaki (*Devlet* 389a) o olağanüstü gülen tanrılar betimlemesini Platon herhalde sansür ederdi. Gülmek belki çok iyi tabiatlı bir şey olmayabilir, ama Platon'un asıl söylemek istediği bu değildir. Gülme (neşeli gülümsemelerden farklı olarak) ağırbaşlılıktan uzak, patlayıcı, şiddetli ve aşırı bir şey, *Philebos*'ta son derece etkileyici bir kuram desteğiyle övülen alçakgönüllü ciddiyete aykırı bir dav-

ranıştır. Hiç kuşkusuz şiddetli gülmede otoriteye karşı bir yan da vardır ve toplum içinde gülmenin hoş karşılanmadığı, aslında hiç de ilkel olmayan toplumlar günümüzde bile bulunmaktadır. Korkan ya da suçluluk duyan akıl hep merak edecektir: Acaba neye gülüyorlar? Platon daha olumlu bir yaklaşımla, hem *Devlet*'te hem de *Yasalar*'da, diyaloglar boyunca ara ara, absürd olanı reddeden ağırbaşlılık ile bir çeşit erdemli öz-saygıyı bir tutuyor görünür. Bu konuda Platon, insanın uzun ve çetin yaşam yolculuğunda komik olana merkezi bir önem veren Zen meslektaşlarıyla karşıt görüştedir (peki ya diğer ahlâkçılarla?) *Koan*, çoğu kez bir çeşit çılgınca şaka olarak gözükür. Elbette kötü bir absürd vardır (alçaltıcı, incitici), ama aynı zamanda iyi bir absürd de var mıdır? Ağırbaşlılığın azalması ille de ahlâksal duruşun yitirilmesi anlamına gelmez; kendini beğenmişliği bırakıp alçakgönüllülüğü keşfetmek olarak da görülebilir. Gülünç olanı sezebilmek, sanatta hiç de az rastlanmayan yapmacık tavırlara karşı bir savunmadır. Bununla birlikte, Avrupa'da kahramanı değil de iyi insanı tanımlamak için yapılmış ilk girişimlerden birinde Platon insanın ağırbaşlılığına önem verir. Musevi-Hıristiyan geleneği de genelde iyi insanın absürd olarak tanıtılmasından kaçınmıştır. (Eyüp absürd değildir.) Bu bize doğal gelebilir, ama insanın zedelenmemiş bir ağırbaşlılıkla alçakgönüllü olup olamayacağı da sorulmaya değerdir. Elbette modern (burjuva) edebiyatı absürd, çekici, iyi görünümlü kahramanlardan keyif almıştır, ki bu kahraman tipi Platon'un hiç kuşkusuz, belki de haklı olarak, hoşlanmayacağı bir tiptir. Gülmenin ve onu yaratan sanatın, herkesçe bilindiği üzere, bir *logos*'u olmayabilir. Analize direnen durumlara ve absürd şakalara nedenini pek de bilmeden (kendini tanıma eksikliği) çılgınca güleriz. Platon, *Philebos*'ta (65-6) cinselliğin absürdlüğünün tiksindirici olduğunu ileri sürer gibidir. Freud, şakaları tartışırken (*Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*) sanatın gizemli hazlarının (daha önce bahsedilen) genel betimlenmesinde de kullandığı ve "ön-haz ilkesi" olarak adlandırdığı şeye göndermede bulunur. Diyaloglardaki nazik ve çoğu kez de derin anlamlı şakalar genellikle, sözgelimi genç Sokrates'in söylevini dinlerken birbirlerine gülümseyen Zenon ile Parmenides betimlemesinde olduğu gibi, aşk iliş-

kilerine göz atıldığı durumlarda yapılır. Bunlar, sanatçı Platon'un, estetik ile ahlâksalın bir araya geldiği nedenlerden ötürü, olası sonuçlarını gözden uzak tuttuğu "ön-hazlar"dır. Bütün bir aşk konusunun ele alınışındaki bu ağırbaşlı zarafet Platon'un sanatının en yüksek etkilerinden birisidir.

"Düzen güzeldir (iyidir), düzensizlik kötüdür." *Devlet* hakikaten gerçek olanın uyumlu olduğu bir dünya varsayıyor gibidir ve bizler kendimizi ve dünyayı tanımaya makul biçimde girişebiliriz. *Timaios*'ta Demiurgos düzensizliği tümüyle kontrol altına alamaz ve biz ölümlüler "zorunlu tutkular"ın kurbanıyızdır. *Yasalar*'daki anlamlı pasajlardan birinde (923a), yurttaşlardan, "kendini tanıyamayan" "bir günlük ömrü kalmış yaratıklar" olarak söz edilir. *Devlet*'te son derece yüksek bir yer verilen matematik biliminin aydınlatılmış dünyasının paradigmatik imgesi yerini karmakarışık bir dünyayla karşı karşıya gelen aklın daha gerçekçi bir betimine bırakır. Nedensel özelliklere sahip olmakla birlikte, mekanik bir şekilde sistematik oluşundan ötürü değil, kısmen temelde karışık oluşundan ötürü inatçı da olan bir malzemeyle uğraşan Demiurgos öğretici bir sanatçı portresidir. F.M. Cornford (*Thucydides Mythistoricus*, cilt 4, *Timaios*'un 47-8 paragrafları üzerine yorumlar), Thukydides'in sıradan insanın öngörü alanını nedensel bir yasa alanıyla değil de tanrıların ve ruhların anlaşılmaz etkinlikleriyle dolu bilinmeyen bir rastlantı alanıyla karşılaştırdığından söz eder. Öyle ki, bu bilinmeyen alan karşısında insani güdüler genellikle mutlak başlangıçlar sayılmıştır. Bu, bir bilim çağının çocukları olan bizler için bile, kendi talih alanımızla ilgili olarak zaman zaman benimsediğimiz görüşten tümüyle farklı değildir. Demiurgos bir miktar "absürdlük"ü (karışıklığı) kabul etmek zorundadır, ama uyum idealinden de vazgeçmez. Demiurgos'un karşısında duran düzensizlik ne abartılmalı ne yüceltilmelidir; bu üzüntü duyulması gereken bir düzensizliktir.

*Philebos*'un 49-50 numaralı paragraflarındaki tartışma gülünç ya da absürd olanı, Platon'un özellikle tiyatroyla, ama daha sonra kapsamını genişleterek "yaşamın tüm traji-komedisi"yle ilişkilendirdiği neşeli ve kıskanç kötülük duygusunun (*phthonos*'un) en azından bir çeşidiyle birleştirir. *Phthonos* sözcüğünü İngilizceye çe-

virmek zordur, çünkü bu sözcük (*Philebos*'ta anlaşılması gerektiği şekliyle) ne "kötülük" ne de "kıskançlık"ta tam olarak bulunmayan sado-mazoşistik bir neşe, bir sevinç öğesi içerir. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının anlatıcısı bu kavramı hem dile getirir hem de analiz eder, ayrıca sanatın daha kötü fikirlilerce "kullanım"ının da hoş bir betimlemesini yapar: "Her şey hep beni hoşnut edecek biçimde sona erdi. Varoluşun en zevkli biçimlerinden olan sanata insanı büyülercesine tembel bir geçişle yani... Benim için her şey hazır ve elimin altındaydı, şairlerden ve romancılardan yürütülmüştü ve her türlü olası talebe ve kullanıma da uyarlanabilirdi. Sözgelimi ben herkese üstün çıktım..." vb. Sanatçı, ideal olarak, eğer duvar kâğıdı yapma aşamasının ötesine geçmek istiyorsa, dingin olan, kıskanç olmayan Demiurgos'u taklit etmelidir; Demiurgos, malzemesinin yola gelmez karışıklığını adil gözlerle ve hâkim bir orantı anlayışıyla görür: *Philebos*'un 16 ve 17 numaralı paragraflarında dile getirilen bu orantı ve doğru düzen anlayışını besleyen şey diyalektiktir. Ancak Platon bunun mümkün olduğunu kabul etmeyecektir. Kötü sanatçı (hepimizin içinde vardır), *Sofist*'te yapılan ayrımı ve Mağara imgelerini kullanacak olursak, naif bir hayalci olarak, yalnızca hareketli gölgeler görür ve dünyayı, kendi kişisel düş yaşamının kolay, karşı koyulmamış, mekanik "nedenselliği" uyarınca yorumlar. (Kötü gerilim romanı ya da derinliği olmayan romans ve müşterisi.) "Kendini çok çok iyi tanıdığını" düşünen vasat sanatçı (nitelendirme yerindeyse, ateşin yanındaki ironik adam) alaycı sözlerini ve huysuzluğunu, gerçek düzeni anlama konusunda herhangi bir ciddi ya da adil girişimin umutsuzluk dolu dramatik bir reddi olarak sergiler. Bu figür (Platon'un diyaloglarında epey alışılmış bir figürdür ve eleştirilir; modern edebiyat ise aynı figüre hoşgörüyle bakar) kinik sofistin "her şeye izin vardır" ve "insan her şeyin ölçüsüdür" düsturlarına giden yolun üzerinde bulunmaktadır. Bunların hiçbirisi kendine ilişkin gerçek bilgiye ya da kendine direnen maddenin katılığına, dünyanın zorunluluğuna, *anangi*'sine ilişkin doğru bir kavrayışa, ne sanatçı olarak ne de insan olarak sahip değildir. Demiurgos yarı-kaosla karşı karşıya geldiğinde (eğer gereksinim duyarsa) Formlar'ın varlığıyla kendini destekler. Peki, bir çeşit ken-

dine düşkünlüğe mahkûm olmuş ölümlü sanatçı ille de bir düşçü ya da kinik mi olmalıdır? Yaratılmış dünyayı Formlar'm saf ışığında görmeye çalışamaz mı?

Büyük sanat yapıtlarının varlığına işaret ederek Platon'un görüşlerini "çürütme" ve bunu yaparken de bu yapıtların oluşumlarını ve değerli yanlarını Platoncu terimlerle betimleme fikri akıl çelicidir. Kant, güzellikten, çekiciliğe kayabilme olasılığı yüzünden kuşkulandığı halde, onu iyinin bir simgesi olarak ele almaya hazırdı (*Yargı Gücünün Eleştirisi*). Peki, Platon'un itirazlarını ciddiye alsak bile, sanata hiç olmazsa bu gözle bakılamaz mı acaba? Bir önermeden çok, simgesel güç olarak düşünülen iyi sanat, saf bir aşkın değerin insanı harekete geçiren bir imgesini, değişmeyen, görünür, devamlı ve daha yüksek bir iyi sunar ve belki de pek çok insan için duanın ya da ayinin bulunmadığı, dinden uzak bir çağda ayrı, yararlı, değerli olarak kavranan ve sahiplenmeden, sakin bir şekilde dikkate alınan bir şeyle ilgili en açık *deneyimi* sağlar. Hoşlandığımız iyi sanat kutsal gözükebilir ve bu sanata katılmak, dua etmek gibi bir şey olabilir. Böylesi bir sanatla ilişkimiz gerçi "herhalde hiçbir zaman" tümüyle saf olmasa da, belirgin biçimde bencillikten arınmıştır. Resim galerisinde hissedilen dingin haz, satış salonunda duyulan haz verici heyecandan çok farklıdır. Platon'un dediği gibi, güzellik, görünür biçimde aşkındır. Aslında, görü metaforunun estetik ve ahlâk tartışmalarında bu denli vazgeçilmez olmasının nedeni de budur. Başka biçimlerdeki iyi *gösteri*si, örneğin iyi insanlara ve kahramanlara hayranlık duyduğumuzda, bir deneyim olarak, çoğu kez, daha karışık ve daha az etkilidir. Kierkegaard'ın da dediği gibi, hayran olur ve gevşeriz. Öte yandan iyi sanat ruha meşgale sağlar. Elbette ahlâk büyük ölçüde bir eylem meselesidir, ama derinlemesine baktığımız şeyler yaptığımız şeyleri etkiler. ("Doğru... saf... ne varsa, onu düşünün..." Filipililer 4:8.) Ve tabii kişisel ilişkilerin yürütülmesi erdemin temel okuludur. İnsanlarla alışverişin beraberinde getirdiği tinsel keşifler, daha az açık olabilse de, sanat yoluyla elde edilebilir olanlardan belirgin bir biçimde daha önemlidir. Saikler nelerdir ve önemli midir? Özgecilik ne zaman iktidarın bir ifadesidir? (vb, vb, vb.) Elbette böylesi sorunlar, belli durumlarda, ya-

nıtlanmak ister. Ancak sanat, bencilliğin zeki düşgücüyle nasıl arındırılabileceğine ilişkin elde edilebilir ve canlı bir deneyim olmaya devam eder. Sanat-güzellik iyiden bir anlamda ayrılmalıdır, çünkü sanat esas değildir. Sanat, ahlâksal çaba gerektirmekle ve insanlara sakin bir dikkat gücü (herhangi bir ciddi çalışmanın yapabileceği gibi) vazetmekle birlikte, hoşa giden fazladan bir ikramdır; Kant'ın Yüce'si gibi, fazladan bir şeydir. Bizler Alpler'i ya da Cairngorms'u görmeden de, Tiziano ya da Mozart'la karşılaşmadan da kurtarılabiliriz. Ahlâksal seçimler yapmamız gerekir, büyük sanattan hoşlanmak zorunda değilizdir; hiç kuşku yok ki pek çok iyi insan hoşlanmaz. Ama büyük sanat şüphesiz iyinin yönünü gösterir ve hiç değilse, ahlâkçı için, bir yardımcı olarak değeri, bir düşman olarak tehlikesinden daha fazladır. Kötü sanatın (hiç kuşkusuz bir hayli kötü sanat vardır) nasıl ve ne zaman ahlâksal olarak zararlı olacağı ya da zararlı olup olmayacağı, bildiğimiz gibi, kolaylıkla yanıtlanamayacak derinlikli bir sorudur. Büyük sanatın var olabilmesi için genel bir sanat pratiğinin var olması gerekir. Aslında Platon'un *Yasalar*'da kabul etmeye hazır göründüğü gibi, önemsiz sanat bile gayet zararsız bir avuntudur.

Elbette sanat çok büyük bir şeydir ve Avrupa felsefesi de garip bir biçimde küçüktür; öyle ki, Whitehead Avrupa felsefesinin Platon'a düşülmüş dipnotlar olduğunu söylerken pek de abartmamıştır. Platon'un görüşlerini tartışırken insanın içine sürüklendiği genel "sanat" konuşmaları her zaman için anlamsızlaşma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bir eleştiri bilimi yoktur. Her sözde eleşti "sistem"i, sonunda, en iyi araç tarafından, yani kafası kuramlarla mümkün olduğunca az karışmış, zeki ve deneyimli eleştirmenin dingin, açık, muhakeme yeteneğine sahip aklı tarafından değerlendirilmelidir. Akademik estetikle bildiği şekilde hesaplaşmış olan Tolstoy'un içgüdüleri sağlam temellere dayanıyordu; bilmemiz gereken şeyin, iyi sanatın iyi olanı teşvik ettiği şeklindeki yanıtı, paylaşabileceğimiz bir yanıttır. Yine de insan, kısmen Platon'un uslamlamasının hakkını teslim etmek için, büyük sanatın bizim için ne kadar iyi olduğunu daha ayrıntılı bir şekilde açıklamaya çalışma ve bunu yaparken de en iyi açıklama malzemesini Platon'un kendisinden alma

arzusuna kapılıyor. Sanat, gerçeğe ilişkin özel ve ayırt etmeye yönelik bir zekâ alıştırmasıdır. Her ne kadar estetik biçim temel nitelikte hile ve büyü öğeleri içerse de, sanatta biçim, felsefede olduğu gibi, iletmek ve açığa vurmak için tasarlanmıştır. İyi sanata bir yanıt olarak ortaya çıkan sevincin yarattığı şoktaki temel bir öğe de, gerçekliğin, gerçekten gerçek olanın, *ontos on*'un, yani daha önce hiçbir zaman bu denli açıkça göremediğimiz dünyanın açığa vurulması duygusudur. Burne-Jones'un şöyle dediği aktarılır: "Benim bir resimle yapmak istediğim, hiç kimsenin tanımlayamayacağı ya da anımsayamayacağı, yalnızca arzulayabileceği bir ülkede, şimdiye değin ışıltılar saçmış tüm ışıklardan daha parlak bir ışıkta, hiç olmamış, hiç olmayacak bir şeyin güzel, romantik bir düşünü ve tanrısal güzellikteki biçimleri anlatmaktır." Bu ifade insanı rahatsız eder. Bunun en büyük nedeni ressamın pek çok tablosunu tam olarak büyük değil de, hoş ya da harika gösteren bir açıdan tarif ediyormuş gibi görünmesidir. (Bkz F. de Lisle, *Burne-Jones*, 1904, s. 173. Hayward Galerisi'nde bulunan Burne-Jones sergi kataloğu, aktaran John Christian, 1975.) Böylesi bir ifadeyi (sözgelimi) Seurat ya da Cézanne'ın yapıtları yahut Botticelli ve Titian'ın işlediği mitolojik konular gibi daha uzak ve açıkça "hayal ürünü" sanat için kullanmak insanın aklına bile gelmez. Akteon düşerken Artemis başarı sağladığında açığa vurulan şey gizemli, ama her nasılsa gerçek, hem de tüm "katılık"ıyla gerçek olarak kalır. Platon'u okumak, iyi sanatın nasıl doğru sözlü olduğunu anlamamıza yardım eder. Düş, sanatın düşmanı ve onun sahte imgesidir. *Devlet*'te betimlendiği gibi, daha yüksek düzey daha alttaki düzeyde bir imge olarak yansıtılır. Romantikler tarafından sık sık ve belagatle betimlenmiş olan yaratıcı düşgücünün yüksek ısılı kaynaştırıcı, birleştirici kuvveti, ağırbaşlı ve doğru sözlü aklın ödülüdür; bu akıl, düşündükçe ve aradıkça, kendini koruyan, kendi kendini destekleyen fantezinin kolay, hazır görülerine sürekli olarak hayır, hayır, hayır der. (Sokrates'in yalnızca "Hayır" diyen daimonu gibi.) Sanatçının özgürlüğü güç kazanılan bir "özgürlük"tür ve onun gerçekliği kavrayışının bir işlevidir. Platon'un imgelerini buna uyarlayacak olursak, Demiurgos zamanı sonsuzluğun ilginç bir şekilde dönüştürülmüş bir imgesi

olarak yaratır, ancak gizemli ve temel uzay ortamının daha önceden var olduğunu keşfeder. Hakikati şekillendiren imgeler uzaya, sonunda, kendiliğinden gelirler. Bunu kavrayıp kabullenmek ve uzayı, onu çökertme eğiliminde olan baskılara karşı boş tutmak çok zordur. (*Vorlust** bir sonuca varmak konusunda hep sabırsızdır.) Düşgücü kaynaştırır, birleştirir, ama bunu yapabilmesi için, takıntılı egonun birleştiriverme eğilimlerine direnerek, gerçeklikte ayrı olanı düşüncede de ayrı tutması gerekir. O zaman, sanat için koyulacak kural diyalektik için koyulan kuralla aynı olur: Kişisel fantezileri, bencilce kaygıları ve kendinden hoşnut gündüz düşlerini yen. Dünyayı adil bir şekilde düzenle, ayır ve ayırt et. Gerçeğin kişisel ego tarafından tüketilmesi için fantastik bir biçimde çarpıtılması olarak büyü, bu ıslah kabul etmez biçimi içinde, felsefenin olduğu kadar sanatın da felaketidir. Saplantı gerçekliği tek bir kalıp içine tıkıştırır. Sanatçının en büyük düşmanı, onun daimi yoldaşı olan, onu rahat ettiren, düşler kuran egodur, bir başka deyişle, *eikasia* mahzenlerinin sakinidir. Elbette en yüksek sanat bireysel bir bilinçdışı aklın gücünden destek alır; ama en yüksek felsefe için de bu böyledir ve teknik her iki durumda da tanrıların öfkesi olmaksızın yararsızdır.

İnsan yazgısında zor, zorunlu ve kaçınılmaz olan şeyler büyük sanatın konusudur. Platoncu ve Kantçı dillerin bir karışımını kullanacak olursak, bir düşte, sanatın aslında sentetik *a priori* ile, *dianoia* ve *noesis*'in sınır bölgesiyle, *Devlet*'te en yüksek zihinsel durumlar olarak betimlenen şeyle ilgilendiğini görürüz. Sanat, görünüşten gerçekliğe yapılan uzun ve çetin yolculuk hakkındadır (her iyi oyun ya da romanın konusu budur) ve Platon'a rağmen felsefesinin ruhun iyileştirilmesiyle ilgili olarak vazettiği şeylerin örneğini oluşturur. Bu, Tolstoy'un, sanatçının uygun faaliyet alanı dediği yüksek ilgi alanı,"tümel"dir. Tanrısal (akıllı) neden, zorunlu nedeni olası en iyi şeyi ortaya çıkarmak için ikna eder. Zorunlu olanı anlaşılır olan aşkına anlamak, dünyanın gerçek özelliklerinin katılığını, başıboş nedenlerin etkilerini, iyi amaçların niçin denetlendiğini ve rastlantısalın gizeminin nerede kabul edilmesi gerektiğini saf ve adil bir

* Vorlust (Alm.): Ön-haz. (y.h.n.)

ışıkta görmek, (sanatçılar ve insanlar olarak) ölümlülerin ödevidir. Bu katılığı ve rastlantısallığı fanteziyle yumuşatmadan ya da (kinik) bir absürdlüğe dönüştürecek biçimde abartmadan takdir etmek kolay değildir. Gerçekten de sanatta çoğu kez kolay fantezileri yenme girişimi olarak ortaya çıkan "absürd" öğesi, bunu ancak karmaşık bir kılık değiştirmeyle sağlayabilir. Büyük sanatçı bize kurtarılmamış olanı gösterirken, alttan alta kurtuluşun ne olduğunu da gösterir. Demiurgos uyumlu ve adil bir dünya yaratmak için başa çıkılmaz güçlüklere karşı uğraş vermektedir. Platon'un adi bir karikatür olarak gördüğü (iyi) insan sanatçı ise kısmen başarısızlığa uğramış dünyayı olduğu gibi betimlemeye, betimlerken de hoşa giden güzel bir şey üretmeye çalışmaktadır. Bu, Demiurgos'un yapısal sorunları olarak adlandırılabilecek şeyin akıllıca ve disiplinli bir şekilde anlaşılmasını gerektirir. "Kusurlar"ın nereden kaynaklandığıyla ilgili bu kavrayışa bağlı, komik ya da trajik, bir "yüce absürd" vardır (*4. Henry* III.ii ve *Kral Lear* V.iii.) İster bağışlanabilir ister bağışlanamaz olsun, günahın kısmen anlaşılır bir nedenselliği vardır. İyi sanatçı zorunluluğun insan yaşamındaki yerini, katlanılması gereken şeyleri, yapan ve bozan şeyleri görmemize ve düşgücümüzü, korkunç ve absürd de dahil gerçek dünyayı (genellikle kaygı ve fanteziyle örtülü olan gerçek dünyayı) seyredebileceğimiz şekilde arındırmamıza yardımcı olur. Platon, *Devlet*'in 395a numaralı paragrafında, hiç kimsenin hem komedya hem tragedya yazamayacağını söylemiştir. *Şölen* sona ererken Sokrates, Agathon ve Aristophanes'e bunun mümkün olduğunu söyler. Bu sohbetin ayrıntılarını bilmek isterdik doğrusu. Platon ciddi bir yazım eleştirisi sunarak işimizi kolaylaştırmayı inatla ihmal eder.

İnsanın zayıflığını analiz etmeye girişen ahlâk filozofları epeyce gerçekdışı bazı şemalar oluşturmuşlardır; bunun nedeni genellikle aynı anda pekçok şey yapmaya çalışmış olmalarıdır. Çağdaş filozof bu bakımdan daha alçakgönüllüdür. "Hangi genellik düzeyinde çalışacağım?" sorusu, elbette, hem sanatçının hem de filozofun karşı karşıya olduğu bir sorudur. Büyük keşifler büyük genellik düzeylerinde yapılır. Tıpkı Platon'un, "Hiç kimse isteyerek hata yapmaz" gibi derin bir fikri, bilen ve eyleyen insan ruhunun genel tablosu

içinde bazı dönüşümlere uğratması örneğinde olduğu gibi. Öte yandan, ayrıntı verilmeyişi okuru "ruhsuz kategorilerin hayaletimsi balesi"ni değil, gerçekten de "insan yaşamı"nı gördüğüne ikna olmamış bir halde bırakabilir. Bu "ruhsuz kategorilerin hayaletimsi balesi" görüsü, bir başka Platoncunun, daha yakın zamanda yaşamış olan F.H. Bradley'nin zihnini bir hayli meşgul etmiştir. Buna bir örnek verecek olursak, ruhun farklı düzeylerini toplumdaki farklı görevlere ve farklı devlet tiplerine karşılık getirmek isteyen Platon *thymoeides* kavramını, yani ruhun dönüşümle ilgili merkezi bölgesini özellikle onur ve hırsla bağlantılandırır ve böylelikle ahlâksal değişim analizinde büyük önem taşıyan bir kavramı fazlasıyla basitleştirir. Diğer pek çok büyük etik incelemesi gibi *Devlet* de kesin bir kötülük tanımı vermekte yetersiz kalmıştır. "Tiran"ın çok fazla şeyi kanıtlaması gerekmektedir. Ahlâksal yansımanın ve ahlâksal değişimin bir portresi (yozlaşma, iyiye gitme) her etik sisteminin en önemli parçasıdır. Yanılabilirliğimiz, örneğin daha kötü olanı daha iyi gibi görmemiz, şairler, oyun yazarları ve romancılar tarafından (elbette daha az sistematik fakat) daha aydınlatıcı biçimde açıklanmıştır. Felsefenin bunu kabullenmesi çok uzun zaman almıştır: Ünlü "kavga" ve sanatın temelde boş bir şey olduğu kuşkusu aslında çoktandır devam etmektedir. Ahlâk filozofları bir açıklama şekli olarak edebiyatın yardımını kabul etme lütfunu nispeten yakın zamanda göstermiştir.

Kötülüğün görüntüsü kafa karıştırıcıdır ve kötülük, üzerinde genelleme yapılması zor bir konudur, çünkü her analiz bir dizi değer yargısı vermeyi gerektirir. Adil insanın, adil olmayan insanı açık açık gördüğünü düşünmek isterdik ("Tanrı onu açıkça görür".) Sanatın kötülükle arası (çoğu kez fazlasıyla) fütursuzca iyidir ve onu güzelleştirmekte çabuk davranır. Bununla birlikte, iyi edebiyatın kötülüğü herkes için açıklığa kavuşturmak konusunda, sanatçının da sanatı dışında adil olması gerekmeksizin –bu onun ayrıcalığıdır– adil insanın kişisel görüşünü taklit etmeye çalışmak konusunda eşsiz bir yeteneğe sahip olduğu savunulabilir. Bu ayrılığın mümkün olduğu, deneyimle ortaya çıkmış bir gerçek gibi görünmektedir. Sanat, tüm insanların ikircikliğini kabullenir ve bu ikirciklikten haz

alır. Büyük sanatçılar kendi kötü eğilimlerini sanatlarına belirgin bir zarar vermeden yaratıcı amaçlarla "kullanıyor" görünebilirler. Bu gizem gerçekten de ölçüsüz ve sınırsız olanın alanına aittir. Platon, eleştirinin sürekli farkında olması gereken şeyi, insan doğasının kötü yanının sanatta nasıl gizli ve tehlikeli bir biçimde iş başında olduğunu anlar. Sanatta çok sayıda gizli acımasızlık vardır ve eğer sanat yeterince iyiyse (Dante ya da Dostoyevski'yi düşünün), bu acımasızlığı bir disipline bağlayarak "hoş görme"nin yapıtın değerine ya da müşterisine ne zaman zarar verdiğini belirlemek güç olabilir. Fakat, büyük acıları ve kötülüğü doğru bir şekilde görmek, estetik çabanın en yüksek ve hiç kuşku yok ki bazen erişilen noktalarından biridir. Bunun nasıl güzel bir şey haline geldiği ise, Platon'un kendi düşüncesindeki bazı merkezi ve çok canlı karanlık noktalara çok yakın gözükebilen bir gizemdir. (Tanrısal neden zorunlu nedenle hep temas halindedir.) Shakespeare, Iago'nun kötü niyetinden ve Cordelia'nın dayanılmaz ölümünden yalnızca bir görkem değil, aynı zamanda bir güzellik de yaratır, tıpkı Homeros'un anlamsız bir savaşın ıstıraplarından ve Akilleus'un çalımlı acımasızlığından bir güzellik yaratmış olması gibi. Sanat, ender olarak, fakat inandırıcı bir şekilde, acılardan nasıl bir şeyler öğrendiğimizi gösterir bize. Agamemnon'un birinci korosunda her nasılsa bize Platon'u anımsatan sözcüklerle betimlendiği gibi –öyle görünüyor ki Platon, Aiskhylos'un erdemlerine utanılacak bir biçimde kayıtsız kalmıştır (kıskançlık mı acaba?)– bizler tanrısal inayetin şiddetiyle zoraki bir bilgeliğe sürüklenmişizdir. Tabii ki sanat hiç açıklama yapmadan gerçeği açığa vurabilir ve adaleti eğlenceli de olabilir. Zorunluluğun zekâ karşısındaki uysallığı, mimetik-olmayan ve kavramsal-olmayan sanatta da bir o kadar canlı bir biçimde görülebilir ("saf araç" ve "mutlak hediye"*). Böyle bir sanat, sanki sanatçı, Demiurgos'un hakikatle oyunun gizemli ve içinden çıkılmaz bir şekilde birbirine karıştığı yaratıcı hayallerine nüfuz etmiş gibi, gerçekliğin derin yapılarını kısa süreliğine aydınlatır.

Sanatı Platon'a överken şu nokta bile eklenebilir: Eğer etkili bir inandırıcılığa sahip ontolojik bir kanıt varsa (ne de olsa Platon'un

* W.M. Auden'in "The Composer" adlı şiirinden. (y.h.n.)

ana düşüncesi budur) sanat bu kanıtın çok akla yakın bir yorumunu sağlar. Belki de genel olarak sanat, felsefenin yapabildiğinden daha fazlasını "kanıtlar". Bir sanat biçimiyle tanışıklık kurma ve beğeninin gelişmesi, güzele ilişkin bir eğitimdir; bu ise, iyi olanın, saf olanın, derinlikli ve adil biçimde düşlenenin, doğru gözükenin; önemsiz ya da sığ veya bir şekilde sahte, ehlikeyif, gösterişçi, duygusal, sözde anlaşılması güç vb olandan çoğu zaman büyük ölçüde içgüdüsel ve gittikçe daha güvenli bir şekilde ayırt edilmesini gerektirir. Çoğu küçültücü eleştirel terim bir çeşit sahtelik yükler ve öte yandan "düşgücünün güzellik olarak kavradığı şey hakikat olmalıdır" (Keats). Kötü sanat dünya hakkında söylenmiş bir yalandır; iyi olarak görülen şey ise, önemli ve açık bir anlamda, *ipso facto** doğru ve gerçekliğin ifadesi olarak görülür: Örneğin Seurat, Burne-Jones'tan; Keats, Swinburne'den; Dickens, Wilkie Collins'ten bu anlamda daha iyidir. Platon, *Philebos*'ta, bir haz deneyimine sahtelik bulaşmış olabileceğini söyler. Sanatta sahte olanı bulmayı öğrenmek ve doğrudan haz almak, ömür boyu süren bir eğitimin ahlâken iyi olanla kötü olanı ayırt etme eğitiminin bir parçasıdır. Bu estetik bir manastırda yaşamak anlamına gelmez. İyi sanat, ne denli karmaşık olursa olsun, saflık ve gerçekçiliğin apaçık bir bileşimini sunar: Aynı şeyi yapan ahlâk öğretilerini düşünürsek (İnciller, Aziz Augustinus, Norwich'li Julian, Platon'un bazı yapıtları) bunların da kendi yetkin ve doğal biçimlerinde birer sanat oldukları kabul edilmelidir. Herhangi bir hünerin geliştirilmesi, gerçeklik (zorunluluk) duygumuzu artırır. Bir sanatı öğrenmek, her türden garip hileyi öğrenmektir, ama esas olarak, algılanan bir hakikati biçimsel bir şekilde ifade etmeyi ve ifade ederken onu yanlışlamamayı, eğitilmiş, arındırılmış bir dikkate fazlasıyla değer kılmayı öğrenmektir. Platon, gülünç olandan hoşlanmanın "kendini tanıma" buyruğuna uymak olduğunu söyleyerek (*Philebos* 48d), (çarpık bir biçimde de olsa) edebiyat eleştirisinin önemli bir ilkesini kullanmıştır: Kendini tanımaya engel olan her şey sakıncalıdır. Kendini *dünyada* (onun parçası olarak, ona tabi olarak, onunla bağlantılı olarak) tanımak, gerçeğin en sağlam kavrayışına sahip olmaktır. Platon'un erdemle

* Lat.: "Fiilen, bir olgu olarak." (ç.n.)

ilişkilendirdiği, alçakgönüllü "orantı duyusu"dur bu. Güçlü ve çevik gerçekçilik (elbette fotografik doğalcılık değil), konuların duygusal olmayan, kötü ve kişisel olmayan yaratıcı bir şekilde kavranması, bütün sanatlarda bir değer olarak kabul edilebilen bir şeydir ve gerçekliğin özgürleştiren esintisi denebilecek o özel, yanılsamalardan uzak hazzı veren de budur: Yaratıcılığı tamamen serbest bırakılmış aklın netleşen yaratıcı dikkati, nesnesine sabitlenir. Elbette sanat oyunbazdır, ama onun oyunu ciddidir. *Tis spoydes adelphi paidia.* Freud oyunun karşıtının iş değil, gerçeklik olduğunu söyler. Bu, fantezi oyunu için doğru olabilir, ama gerçeği zevkle arayan ve açığa vuran iyi sanatçının oyunbazlığı için değil. Böylelikle, uygulamada, gitgide artan şekilde, bir kavramı bir başkasıyla ilişkilendirir; güzelliği, hakikati aydınlatmak için biçimin ustalıklı biçimde kullanılması olarak görür; gerçekliği yüceltiriz. İşte o zaman Platon'un sözünü ettiği, ama sanattan ayırmayı arzuladığı şeyi hissedebiliriz: Güzeli arzu etmenin nasıl gerçeği ve iyiyi arzu etmek olduğunu.

Burada, iyi sanatçıyı, disiplinli bir biçimde anlamanın ve doğru bir şekilde ayırt etmenin bir çeşit *ayrı* ahlâksal kesinliğe bağlı olduğunu söylemek (şayet *Timaios*'taki mit üzerinde daha fazla kafa yormak istiyorsak) akıl çelici olabilir. Yine görü metaforu çıkıyor karşımıza: Bir ışık kaynağı. Ancak bu fikri totoloji statüsünden kurtarmak zordur. İyi sanatçılar kötü insan olabilirler. Daha önce de söylediğim gibi, erdem, tümüyle yapıtta yatabilir, doğru görüye yalnızca yapıtta erişilebilir. Ne de olsa, birbirimizi ne denli idolleştirirsek idolleştirelim, bizler sınırlı, uzmanlaşmış hayvanlarızdır. Dahası, yapıtın kendisi bile göründüğünden daha az yetkin olabilir. Bizler bir günlük ömrü kalmış yaratıklarızdır, daha fazlası değil. Kendimizi anlamayız, gerçeklikten yana yoksuluzdur, sahip olduğumuz ve bildiğimiz *ontos on* değil, yalnızca *on pos*'tur. Bizlere "Sığlık" ve "Sessizlik" rolleri verilmiştir ve sanat ya da felsefe lehine çok fazla itiraz etmememiz gerekir. (Bu türün en iyileri gölgelerdir ve eğer düşgücü onları değiştirirse, onlardan kötüsü yoktur.) Müşterinin zihninin içgüdüsel tamamlama etkinliğinden ve sanatçıyla "sınırsız" işbirliğinden ötürü, çoğu kez büyük sanat yapıtlarının bile ne

denli tamamlanmamış olduklarını görmeyiz. Yetkinliğe inanmayı öyle çok isteriz ki, eğer sanatçı dikkatimizi buna çekerse şoke oluruz. Büyük sanat yapıtları çoğu kez gerçekten de yetkin tikeller gibi görünürler ve biz burada, *Theaitetos*'un sonunda bizden esirgenen o "fazladan" bilgiye sahip görünürüz. İnsan yaşamının karışıklığından ve estetik formun ikircikliği ve oyunbazlığından dolayı sanat olsa olsa ancak kısmen açıklayabilir, ancak kısmen açığa vurabilir; ve elbette her karmaşık yapıt, görmezden gelmeyi yeğlediğimiz katışıklık ve arazlar içerir. Demiurgos bile hiçbir zaman tümüyle anlamayacaktır. Sanat, bizim için çok iyi olabilse bile, sanata karşı olanların iddialarını desteklemekte bolca kullandığı o yanılsama öğelerinden bazılarını gerçekten de içerir. Sanat objesinin delinmiş yapısı –ki anlamı yaşamın içine bu delikten akar– onun ölümlü doğasının temel bir parçasıdır. Sanat en seçkin halinde bile kusurludur. Hayranlık duyabileceğimiz bir Platoncu olan Simone Weil, bir şiirin, şairin düşüncesi dile getirilmez olan üzerinde odaklandığı ölçüde güzel olduğunu söylemiştir. Sanat, (Platon'a göre) felsefe gibi, dile getirilmiş olanın hemen ötesinde soluduğumuz o çok ince havanın etrafında dolaşır.

Bununla birlikte, sanatı alçaltmak için de, sanatı savunmak için de, insanın metafizik ya da psikolojik tartışmalara girmesi gerekmez. Sanatın daha basit ve daha sağlam değerleri ortadadır: Alçalmış, yalan söyleyen bir sanat despotik bir toplumun bir niteliğiyken, özgür bir sanat da özgür bir toplumun temel bir yanıdır. Büyük, genel, evrensel haber kaynağı olarak sanat felsefeye ve hatta bilime açık bir rakiptir, ama bunların ille de düşmanı değildir. Platon sanatın hakikati iletme konusundaki eşsiz yeteneklerini hiç takdir etmemiştir. İyi ya da edep sahibi yazar "doktorların konuşmasını [yalnızca] taklit et[mez]", doktorların "dünya"sını anlamaya ve betimlemeye çalışır. Öteki "dünyalar"a ilişkin bu betimlemeler ne denli alçakgönüllüce olursa olsun, ilginç ve değerlidir. Sanatın tinsel ikircikliği, "sınırsız" bilinçdışı ile bağlantısı, ironiyi kullanması, kötülüğe duyduğu ilgi Platon'u kaygılandırmıştır. Ne var ki, sanatın karakteristik özgürlüğü, tam da bu ikircikliği ve doymak bilmez her yerde oluşudur. Sanat, özellikle de edebiyat, hepimizin buluşabile-

ceği ve güneşin altında her şeyin incelenip gözden geçirilebileceği bir düşünme salonudur. Bu yüzden diktatörler ve Platon gibi otorite yanlısı ahlâkçılar ondan korkar ve ona saldırır. Sanatçı büyük bir haber kaynağıdır, en kötüsünden bir dedikoducu, en iyisinden bir bilgedir ve her iki rolde de çok sevilir. Ele geçmez tikele yerel bir doğal çevre ve ad verir. Dünyayı düzene sokar ve bize varsayımsal hiyerarşiler ve ara imgeler verir: Diyalektikçi gibi sanatçı da bir ile çok arasında aracılık eder; ve aklımızı ustalıkla karıştırabilmesine karşın, bütününe bakıldığında, bize yol gösterir. Sanat, sahip olup olacağımız en eğitici şeydir; hem de felsefe, teoloji ve bilim gibi rakiplerinden çok daha eğiticidir. Sanat yapıtının delinmiş doğası, gündelik yaşamla sınırsız bağlantısı, hatta müşterileri karşısındaki savunmasızlığı, onun karakteristik elde edilebilirliğinin ve özgürlüğünün bir parçasıdır. Bilimin, felsefenin ve son tahlilde dinin gerekleri son derece katıdır. Tinsel ve spekülatif yaşamın da yüksek bir bedeli vardır: Ahlâksal ya da entelektüel açıdan tepeye çok az kişinin ulaştığı bir gerçektir. Sanat uluslararası, büyük bir dildir, herkes içindir. Tabii ki sanatın resmi bir "toplumsal rol"ü yoktur ve sanatçıların "toplumlarına hizmet etme" zorunluluğu hissetmeleri de gerekmez. Sanatçılar hakikate bağlı kalır ve yaratabilecekleri en iyi sanatı (yani en güzel şeyleri) yaratmaya çalışırlarsa topluma otomatikman hizmet etmiş olurlar. Hakikatin güzellikle bağlantısı bu noktadır: Kendisi için olma başarısını gösteren sanat, herkes için olma başarısını da göstermiş olur. Platoncu bir estetik garantisi olmaksızın bile sanatın çok fazla alçakgönüllü olması gerekmez. Jane Austen'ın şu sözlerine kulak verin (*Northanger Abbey*, Bölüm V):

> "Ne okuyorsunuz küçükhanım–?" "Aa, şey, sadece bir roman," diye yanıtlar genç hanım, kitabını yapmacık bir kayıtsızlık ya da bir anlık utançla bir yana bırakırken. "Sadece Cecilia, ya da Camilla ya da Belinda"; ya da kısacası, aklın en büyük güçlerinin sergilendiği, insan doğasının en tam bilgisinin, çeşitliliğinin en iyi betiminin, nükte ve mizahın en canlı ifadesinin seçilmiş en iyi dilde dünyaya aktarıldığı bir yapıt sadece.

Ele aldığımız problemdeki en belirgin paradoks, Platon'un büyük bir sanatçı olmasıdır. Bu paradoksun onu çok fazla rahatsız etmiş olduğunu düşünmek belki de gereksiz. Sonraki kuşakların bilginleri yapıtları toplar ve problemler icat eder. Platon'un başka sorunları vardı ve bunların çoğu da siyasal sorunlardı. O sofistliğe ve büyüye karşı uzun bir savaşım verdi ve yine de Avrupa felsefesinin en unutulmaz bazı imgelerini yarattı: Mağara, savaş arabası sürücüsü, evsiz barksız şirin Eros, *Anima Mundi*'yi şerit şerit kesip çaprazlamasına yayan Demiurgos. Platon, İyi'nin imgelerle dile getirilemeyecek uzaklığını durmadan vurgulamış, ama açıklamalarında sanatın en incelikli kullanımlarına dönmeye de devam etmiştir. Diyalog formunun kendisi bile ironik öğelerle ve oyun öğeleriyle dolu, sanatkârane ve dolaylıdır. Elbette sanatın yaptığı önermeler insan yaşamının özgür ikircikliği içine kaçıp kaybolur. Sanat, dinin çağrısına son anda ihanet eder ve felsefi kategorilere düşmanlık besler. Ama ne felsefe ne de teoloji onsuz yapabilir; *Philebos*'taki akılla haz arasındaki antlaşma gibi, onların arasında da bir antlaşma olması gerekir.

Platon, hiçbir aklı başında insanın düşüncelerini kelimelere dökmeyeceğini ve insanın düşüncelerinin muhtemelen yazılarından daha iyi olduğunu söyler (*Phaidros*, Mektup VIII). Bir insanın düşüncelerinin ne *oldukları* hakkında felsefi sorunlar ortaya koymadan, insanın kendini açıklanmış ve herkese açık biçime adaması disiplininin uygun ve ödüllendirici olduğu söylenebilir: En kesin ve en iyi keşifler çoğu kez tam da önermelerin formüle edildikleri sırada yapılır. Sözcükleri dikkatlice, sorumluluk duygusuyla ve ustalıklı bir biçimde kullanmak, en yüksek düşünce aracımız ve en yüksek var olma kiplerimizden birisidir: Apaçık gibi görünebilmekle birlikte, şimdilerde hiçbir şekilde evrensel olarak kabul görmeyen bir fikir. Sanatta olduğu gibi kuramsal çalışmalarda da, her düzeyden sözde aşırı-sözel anlayışlar olabilir; ancak, nihai hakikatin dile getirilemez olduğunu söylemek, daha alçakgönüllü hakikatlerin dikkatle söze dökülmesine karşı kullanılmaması gereken yarı-dinsel bir ilkeyi dile getirmektir. Gerçekte bunu Platon da yapmamıştır. O, birçok kez sözünü ettiği şeyi, sanat yoluyla ölümsüzlüğü istemiştir; sanatçının

birleşmiş, ayrılabilir, biçimsel, kalıcı objeler yaratma arzusunu hissetmiş ve yerine getirmiştir. Aynı zamanda Platon yüksek bir yazınsal biçim ve sonsuz bir model olan saf, dingin ve sakin bir felsefi serimleme tarzının da ustası, daha doğrusu mucididir. Elbette metafor kullanmıştır, ancak şu var ki felsefenin metafora gereksinimi vardır ve metafor temeldir; hem de en temel felsefi soru kadar temeldir. Platon hiç kuşkusuz, onu yazmaya iten güçlü bir kişisel saike de sahipti. Sokrates kendisinin kısır bir ebe olduğunu söylemiştir (*Theaitetos* 210c). Platon yapıtlarında sık sık babalık imgesini kullanır. Sanat, dinin yolunu açtığı gibi, felsefenin de yolunu açar. Yazmak, söz'ün kısır olmaması ve Baba meselesinin meşruluğunun kabul edilmesi için, İncil yazarları için olduğu gibi, Platon için de gerekliydi.

Platon sanatın vereceği avuntulardan korkuyordu. Avutucu bir teoloji önermedi. Psikolojik gerçekçiliği, Tanrı'yı, insanlığı yaşlı Zeus kadar acımasız, ama daha adil bir şekilde yargılayan bir varlık olarak betimledi. Ruhun yazgısını incelikli bir ağ biçiminde örülmüş ahlâksal bir nedensellik belirler. Eros'un kurtarıcı hareketinin kişidışı, betimsiz bir boşluğa doğru yönelmesi, bütünlüklü bir dinin paradokslarındandır. Tanrı fikrini, bir mit olarak bile olsa ortaya atmak, bir avuntudur, çünkü bu imgeyi sanatın güzelleştirici sevgisinden korumak olanaksızdır. Sanat aracılık edecek ve süsleyecek ve Tanrı'mn yokluğunu ya da uzaklığını gizlemek için büyülü yapılar geliştirecektir. Bu türden pekçok yapının çökmekte olduğu bir zamanda yaşıyoruz ve Batı'da din ve metafizik sanatın kendilerine açtığı kucaktan uzaklaştıkça, aklı tatmin edecek imgelerden yoksun kalan bizler, birer mistik olmaya zorlanıyormuşuz gibi görünebiliyoruz. Sofistlik ve büyü arada sırada bir çöküntü yaşar, ama hiçbir zaman ortadan kaybolmaz. Sanatla aralarındaki gizli anlaşmaların ve sağlayabildikleri –insan soyu için belki de bir talihtir bu– avuntuların sonu yoktur. Ve sanat, tıpkı yazı gibi, Eros gibi, iyi de olsa, kötü de olsa, var olmayı sürdürür.

# Dizin


A

acı 20, 21, 24, 28, 42, 50, 51, 70, 73, 74, 92
adalet 35, 41, 42, 44, 48, 69, 72, 73, 92
Afrodit 42
Agathon 23, 90
ahlâk 11, 12, 14, 15, 16, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 42, 43, 45, 46, 47, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 64, 66, 73, 71, 72, 73, 82, 83, 84, 86, 87, 91, 93, 94, 96, 98
*Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi* 67
Aiskylos 14
Akıl 12, 14, 19, 20, 21, 31, 34, 39, 40, 43, 51, 53, 58, 59, 61, 62, 67, 68, 69, 72, 83, 86, 88, 94, 97
*aletheia* 21, 50
Alkibiades 68
Anaksagoras 41, 59
*anamnesis* (anımsama) öğretisi 12, 33, 34, 44, 48, 50, 76
*Anima Mundi* 97
Aristides 33
Aristophanes 22, 90
Aristoteles 11, 15, 16, 27, 58
arzu 13, 23, 25, 27, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 54, 59, 68, 70, 75, 76, 79, 88, 94, 98
âşık olmak 44, 45
Auden, W.H. 49
Austen, Jane 96
aydınlanma 13, 29, 41, 52, 69, 76
Aziz Juan de la Cruz 74

B

Baba-Tanrı 47
Baudelaire 26
bilgelik sevgisi 43
bilgi 10, 11, 12, 17, 18, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 51, 53, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 67, 68, 75, 76, 85, 95, 96
bilim 42, 43, 48, 53, 63, 68, 84, 87, 95, 96
bilimlerden hareket eden kanıt 48
bilinçdışı zihin 48
Bir ve Çok 12, 38
Bosanquet 15, 16, 29
Botticelli 88
Bradley, F.H. 91
Burne-Jones 88, 93

C-Ç

Cézanne 88
cinsel aşk 42, 43
cinsel enerji 42, 47
Collins, Wilkie 93
Cornford, F.M. 35, 43, 59, 77, 86
Çizgi imgesi 13
Çok karşısında Bir 11
Çok ve Bir 71

D

daimon 35, 42, 60, 76, 88
Dante 44, 92
Delphoi kültü 23
Demiurgos 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 72, 74, 79, 84, 85, 88, 90, 92, 94, 97

Derrida, Jacques 40
*Devlet* 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 34, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 94
devlet 9, 24, 27, 34, 42, 46, 71, 72, 73, 79, 91
*dialektik* 80
Dickens 93
dil 23, 28, 35, 38, 40, 57, 69, 74, 80, 89, 96
din 14, 22, 25, 35, 47, 69, 71, 74, 79, 80, 81, 82, 86, 96, 97, 98
Diotima 42, 43
diyalektik 30, 31, 36, 37, 38, 47, 55, 56, 75, 79, 85, 89, 96
Dodds, E.R. 22, 51
doğa 12, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 34, 41, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 61, 63, 66, 67, 73, 76, 79, 92, 95, 96
Doğu dinleri 80
Doğu sanatı 80
Dostoyevski 49, 85, 92
duyulur-olmayan nesneler 12
Dünya Ruhu 60, 61, 62, 70

E

edebiyat 27, 44, 49, 54, 60, 83, 85, 91, 93, 95
ego 45, 46, 47, 52, 54, 76, 78, 88
*eikasia* 13, 14, 40, 41, 52, 74, 89
*eironikos mimetis* 41
*elegkhos* 30, 51
Eliot, T.S. 76
Empedokles 42, 46
entelektüalizm 80
*Eponimis* 60
erdem 11, 20, 21, 23, 33, 35, 42, 43, 45, 56, 57, 68, 71, 73, 75, 83, 86, 92, 93, 96
Eros 42, 43, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 58, 60, 62, 64, 76, 81, 82, 97, 98
Eros yolu 42
*Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* 83
estetik 11, 15, 16, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 39, 49, 50, 52, 78, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 92, 93, 95, 96
eşcinsel aşk 24
*Etika* 58
evren 21, 42, 53, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65
evrendoğum (kozmogoni) 59, 68

F

felsefe 9, 11, 15, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 41, 42, 51, 53, 54, 57, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98
Formlar 11, 12, 14, 16, 19, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 85, 86
Formlar Kuramı 11, 32, 34, 46, 55, 58, 77
Freud 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 79, 83, 94

G

geometri 11, 20, 28, 29, 31, 33, 53, 65, 66, 72, 77
Glaucon 39
*Gorgias* 19, 60
Güneş imgesi 13, 55, 68
güzel 17, 24, 28, 29, 34, 42, 44, 45, 53, 54, 61, 62, 66, 68, 69, 90, 92, 95, 96
güzel sanatlar 10, 65
güzellik 14, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 34, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 52, 54, 62, 65, 68, 75, 82, 86, 87, 88, 92, 93, 96
Güzellik Formu 34, 43

H

hacim 12
haz 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 42, 47, 49, 50, 52, 54, 66, 68, 70, 76, 83, 84, 86, 91, 93, 94, 97
Hegel 30, 32
Hegelci idealizm 29
Herakleitos 10, 36
Herodotos 10
Hesoidos 10
Hıristiyan Tanrısı 60
Hıristiyan Teslisi 59, 61, 62, 79
Hıristiyanlık 61, 62, 71, 79, 80
Hobbes 10
Homeros 10, 14, 16, 17, 92
Hume 23, 46

## I-İ

*Ion* 10, 17, 18, 26
iktidar 42, 86
*İlahi Komedya* 44
*İlyada* 16, 82
İsa 67, 82
İslam 27, 66, 67, 80
İyi 12, 20, 21, 39, 43, 58, 62, 64, 65, 68, 70, 74, 78, 97
İyi Formu 12, 13, 55, 70, 74

## K

Kafka 18
Kant 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 45, 46, 52, 61, 63, 67, 68, 69, 86, 87
Keats 93
Kierkegaard 32, 80, 86
Kilise 61
kozmik Akıl 21
kozmik zekâ 19, 21, 67
kozmos 21, 22, 27, 60, 71
Kozmos yolu 42
*Kratylos* 33, 60
Kutsal Ruh 61

## L

Lisle, F. de 88
Lloyd-Jones, Hugh 48
*logoi* 30, 39, 40, 76, 78, 80
*logos* 37, 75, 76, 83

## M

Mağara miti 13, 14, 40, 41, 52, 55, 56, 74, 75, 77, 85
McDowell 38
*Menon* 11, 12, 22, 33
*Metafizik* 11
metafizik 21, 26, 29, 32, 35, 44, 45, 46, 58, 77, 78, 95, 98
Mill, J.S. 48
mimarlık 14
mimetik 14, 40, 67, 68, 69, 92
mit 13, 30, 31, 34, 35, 44, 45, 48, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 69, 70, 73, 76, 77, 94, 98
Mondrian 25
Mozart 87
Musevilik 67
müzik 14, 18, 20, 25, 33, 51, 53, 65, 66, 71, 73
*mythologikos* 81

## N

nevroz 48, 51, 56
Nicholson, Ben 25
*nous* 58, 61, 62, 64, 70

## O-Ö

Oluş 12, 30, 37, 38, 59, 62, 63, 66, 84
Origenos 58
Orpheus 77
ölme pratiği 30, 57
öncesiz-sonrasız nesneler 12, 14, 33, 36, 35, 53, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 75
özgecilik 86
özgürlük 32, 39, 43, 50, 88, 95, 96

## P

Parmenides 36, 37, 38, 55, 57, 73, 83
pay alma 12, 36, 55
Perikles 34, 41
*Phaidon* 12, 22, 30, 31, 33, 34, 35, 53, 57, 59, 61, 67, 69, 70, 72, 76, 81
*Phaidros* 10, 12, 24, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 40, 41, 42, 44, 48, 57, 58, 60, 66, 67, 68, 70, 97
*Philebos* 19, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 31, 36, 38, 44, 46, 50, 54, 55, 60, 62, 68, 69, 76, 82, 83, 84, 85, 93, 97
*physis*
Platon 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98
Plotinus 11, 16
*Poetika* 27
*Politikos* 36, 58, 72
*Protagoras* 11, 31, 33, 35
*psihi* 37
psikanaliz 46, 49
püriten 21, 22, 24, 25, 30, 80, 82
Pyhtagoras 25

## R

Raphaello 58
Rieff 48
Ross, W.D. 50
ruh 12, 13, 15, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49
Ruskin 29
Ryle, Gilbert 81

## S-S

saf 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 43, 44, 47, 50, 56, 68, 69, 76, 81, 86, 89, 93, 98
*Saf Aklın Eleştirisi ve Tinin Görüngübilimi* 77
sanat 10, 14, 15, 16, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 34, 39, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98
sanatçı 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 26, 27, 30, 32, 33, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 94-97
sansür 9, 10, 16, 25, 26, 38, 73, 82
Sartre 76
*Savunma* 10, 26, 53, 81
Schopenhauer 11
Seurat 88, 93
Shakespeare 26, 92
Shelley 18
Shorey, Paul 59
*Sofist* 30, 36, 37, 38, 39, 40, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 66, 67, 77, 85
sofistlik 23, 39, 51, 75, 97, 98
Sokrates 11, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 53, 56, 57, 59, 60, 67, 68, 76, 77, 78, 81, 83, 88, 90, 98
*Sokrates'in Savunması* 10
Solmsen 69
Swinburne 93
şiir 9, 10, 11, 17, 18, 23, 25, 44, 53, 70, 76, 95
*Şölen* 12, 22, 23, 24, 34, 42, 43, 44, 52, 54, 68, 90

## T

taklitçi sanat 14
Tanrı 14, 21, 22, 31, 43, 47, 53, 55, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 89, 91
tanrısal zekâ 19, 53, 62, 67
Tao 67
Tek Form 12
*tekhnai* 24, 66, 68
*tekhne* 10, 17, 64, 68, 73
*Tekvin* 61
teoloji 10, 55, 60, 61, 69, 71, 74, 78, 79, 80, 82, 96, 97, 98
Tevrat 67
Thales 29
*Theaitetos* 30, 36, 37, 38, 39, 40, 48, 55, 56, 57, 67, 70, 77, 78, 95, 98
Theaitetos 37, 38, 78
Themistokles 33
Thukydides 84
Tikeller 35, 37, 39, 41, 55, 56, 58, 64, 77, 95
*Timaios* 19, 20, 24, 25, 29, 30, 35, 37, 51, 53, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 77, 78, 84, 94
Titian 88
tiyatro 14, 15, 22, 23, 24, 69, 80, 84
Tiziano 87
Tolstoy 15, 25, 26, 87, 89
*Totem ve Tabu* 48
*Tractatus* 38, 39
Turner 29
tümgüçlülük 48, 51, 59, 60, 61, 76

## U-Ü

uyumlu bütün 27
uzay 59, 63, 64, 89
ün sevgisi 43

## V-W

Varlık 37, 62
*Venedik'te Ölüm* 75
Vlastos 70
*Vorlust* 49, 89
Weil, Simone 58, 95
Whitehead 87
Wilamowitz 16
Wind, Edgar 78
Wittgenstein 32, 38, 39

## Y

*Yargı Gücünün Eleştirisi* 27, 67, 86
*Yasalar* 9, 11, 18, 22, 23, 24, 25, 29, 34, 35, 37, 38, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 53, 60, 61, 64, 66, 70, 71, 73, 74, 78, 79, 81, 83, 84, 87
yazı 16, 30, 31, 32, 39, 40, 67, 69, 75, 78, 98
*Yedinci Mektup* 30, 31, 40, 55, 74
Yehova 60, 61
Yunan teolojisi 60
yüce 26, 28, 29, 41, 52, 67, 71, 87, 90

## Z

zanaat 10, 16, 25, 27, 68
Zen Budistleri 80
Zen paradoksları 81
Zenon 37, 83
Zeus 48, 60, 70, 73, 98

Romancı ve felsefeci Iris Murdoch'un, "Romanesk Konferansları"na dayanarak kaleme aldığı bir çalışma olan *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?*, antikçağın en önemli filozoflarından Platon'un genel olarak "sanat"a karşı takınmış olduğu kuşkucu tavrın düşünsel temellerini irdelemektedir. Iris Murdoch, bir yandan, "sanat" ve "sanatçılık" kavramlarının ünlü filozofun çeşitli metinlerinde ortaya çıkış biçimlerini incelerken, bir yandan da, "gerçek" kavramı ile bir çeşit sofistlik olarak gördüğü "sanat" olgusu arasındaki karmaşık ilişkiyi, sanatçıların "gerçeği çarpıtan" kişiler oldukları yolundaki savın geçerlilik düzlemlerini sıkı bir eleştirel süzgeçten geçirir.

Murdoch'a göre, Platon'un "sanat"a karşı çıkışının temelinde, "dinsel öğe" ön plandadır. Platon'a göre, sanat tehlikelidir, çünkü sanat esas olarak "tinsel olan"ı taklit eder ve kılığını inceden inceye değiştirip önemsizleştirir. Sanatçılar dinsel imgelerle sorumsuzca oynarlar. Hatta Platon'a bakılırsa, sanatın oyunbazlığında uğursuzca bir yan vardır, kötülüğün çekemezlik dolu ve eğlenceli bir kabullenilişidir sanat. Gerçek *logos*, en yüksek hakikat karşısında sessiz kalır; ama sanat objesi kendi gevezeliğini sever, hakikati değil, kendini sever ve öncesiz-sonrasız olmayı arzular.

Iris Murdoch, Platon'un sanat karşısındaki olumsuz tavrının filozofun düşün yaşamının son dönemlerinde yumuşadığını, sözgelimi son yapıtı olan *Yasalar*'da, "sanat"m sansürün sınırları içinde, ilgiyle, hatta bir çeşit saygıyla karşılandığını vurgulamaktadır. Öte yandan Murdoch, gerçek-sanat ilişkisini daha çağdaş bir ahlâksal bağlamda ele alıp Platon'u bu görüşler çerçevesinde okumanın, iyi sanatın nasıl "doğru sözlü" olabileceğini anlamamıza yardım edeceğini de belirtmektedir. Çünkü sanat, özellikle de edebiyat, hepimizin buluşabileceği ve güneşin altında her şeyin incelenip gözden geçirilebileceği bir düşünme salonudur. Şöyle demektedir Murdoch: "Bizler sanatı Platon'un suçlamalarına karşı savunmayı isteyebilsek de, en yüksek ilgi konusu bağlamında, bu suçlamalardan bazılarının dikkate alınmaya değer olduğunu da kabul edebiliriz."

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-020-0
9 789755 390208

KİTAP 2008