

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Iris Murdoch
ateş ve
güneş
Platon Sanatçıları
Niçin Dışladı?



IRIS MURDOCH

Jean Iris Murdoch 15 Temmuz 1919'da Dublin'de doğdu. Çocukluğu Londra'da geçti. Öğrenimini Bristol Üniversitesi'ndeki Badmington College'da ve Oxford Üniversitesi'ndeki Somerville College'da yaptı. II. Dünya Savaşı sırasında UNRRA'da (Birleşmiş Milletler Yardım ve Rehabilitasyon Örgütü) çalıştı. Romanlarıyla birçok ödül kazandı.

Murdoch'un 1953'te yayımlanan ilk kitabı *Sartre, Romantic Rationalist* (Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi) üzerinde önemli etkileri olan Sartre'ın başarılı bir incelemesidir. 1954'te yayımlanan ilk romanı *Under the Net* (Ağa Yakalananlar), onu izleyen 1950'lerdeki öbür romanları gibi, Fransız Varoluşçuluğu'nun etkilerini taşır. Murdoch 1960'larda ve 1970'lerde de hemen hemen her yıl bir roman yayımlamıştır. Bunlarda, felsefi romanın özellikleriyle polisiye romanının gerilimli kurgusunu ve sürükleyici anlatımını birleştirmiştir. İçinde yaşanan koşullara bağımlılık ve onları aşma çabası, insanın suçluluğu, özgürlük arayışı ve yaşamın rastlantısallığı, işlediği başlıca konulardır. İnsan ilişkilerinin gerilim ve karmaşasını, cinsel ve ruhsal çatışmaları, sevgi bağının ve cinsel ilişkilerin yöneldiği egemenlik ilişkilerini felsefi bir bakış, ince alaycı bir anlatım ve şiirsel bir duyarlılıkla çözümlemeye çalışmıştır.

Başlıca yapıtları: *ROMAN*; *Under the Net*, 1954 (Ağa Yakalananlar), *The Bell*, 1958, (Çan, Çev: Hande Özdemir, İmge Kitabevi, 1992); *The Unicorn*, 1963 (Tek Boynuzlu At, Çev: Tülin Nutku, Can Yayınları, 1983); *The Red and the Green*, 1965, (Kırmızılar ve Yeşiller); *A Fairly Honourable Defeat*, 1970 (Onurluca Bir Yenilgi); *The Sea, the Sea*, 1978, (Deniz, Deniz); *Nuns and Soldiers*, 1980, (Rahibeler ve Askerler); *The Philosopher's Pupil*, 1983, (Filozofun Öğrencisi); *The Italian Girl*, 1964 (İtalyan Kızı, Çev: Celal Üster, Remzi Kitabevi, 1991), *A Severed Head*, 1961 (Kesik Bir Baş, Çev: Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1989). **ÇEŞİTLİ**: *Sartre, Romantic Rationalist*, 1954, *İnceleme* (Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi, Çev: Selahattin Hilav, Yazko Yayınları, 1981); *A Year of Birds*, 1978, *Şiir*, (Kuşlar Yılı); *Art and Eros*, 1980, *oyun*, (Sanat ve Eros).

AYRINTI: 53
İnceleme dizisi: 30

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

İngilizce'den çeviren
Serdar Rifat Kırkoğlu

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

Oxford University Press/1978
basımından çevrilmiştir.

Kapak düzeni
Uğur Ural Mut

Baskıya hazırlık
Renk Yayınevi Tel.: 516 94 15

Baskı
Renk Basımevi Tel.: 516 94 15

Birinci basım
Haziran 1992

ISBN 975 - 539 - 020 - 0

Iris Murdoch

ATEŞ VE GÜNEŞ

Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?



I N C E L E M E D İ Z İ S İ

ŞENLİKLİ TOPLUM

Ivan Illich/2. basım

YEŞİL POLİTİKA

Jonathon Porritt/2. basım

MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ

Bruce Brown/2. basım

KADINLIK ARZULARI

Günümüzde Kadın Cinselliği

Rosalind Coward/2. basım

FREUD'DAN LACAN'A

PSİKANALİZ

Saffet Murat Tura

NASIL SOSYALİZM?

HANGİ YEŞİL?

NE İÇİN SANAYİ?

Rudolf Bahro

ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET

Der: David Riches

ELEŞTİREL AİLE KURAMI

Mark Poster

İKİBİN'E DOĞRU

Raymond Williams

DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT

Kürsat Bumin

YARIN

Sanayi Toplumu Yol Ayrımında

Eleştiri ve Gerçek Ütopye

Robert Havemann

DEVLETE KARŞI TOPLUM

Pierre Clastres

RUSYA'DA SOVYETLER

(1905-1921)

Oskar Anweiler

BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ

1917'den 1921'e Devlet ve Karşı Devrim

Maurice Brinton

EDEBİYAT KURAMI

Terry Eagleton

İKİ FARKLI SİYASET

Levent Köker

ÖZGÖR EĞİTİM

Joel Spring

EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ

Paulo Freire

SANAYİ SONRASI ÖTOPYALAR

Boris Frankel

İŞKENCEYİ DURDURUN!

İnsan Helden ve Marksizm

Taner Akçam

ZORUNLU EĞİTİME HAYIR!

Catherine Baker

SESSİZ YİĞİTLERİN

GÖLGESİNDE

YA DA TOPLUMSALIN SONU

Jean Baudrillard

ÖZGÖR BİR TOPLUMDA BİLİM

Paul Feyerabend

VAHŞİ SAVAŞÇININ

MUTSUZLUĞU

Siyasal Antropoloji Araştırmaları

Pierre Clastres

CEHENNEME ÖVGÜ

Gündelik Hayatta Totalitarizm

Gündüz Vassaf

AĞIR ÇEKİM

Değişen Erkeklikler

Değişen Erkekler

Lynne Segal

CİNSEL ŞİDDET

Yeseyenlerin/Yeseyenlerin

Anlatımlarıyla

Alberto Godenzi

ALTERNATİF TEKNOLOJİ

Teknik Değişimin Politik

Boyutları

David Dickson

ATEŞ VE GÜNEŞ

Platon Sanatçıları Niçin Dışlandı?

Iris Murdoch

Hazırlanan Kitaplar

GÖSTERİ TOPLUMU VE

YORUMLAR

Guy Debord

OTORİTE

Alfred Schütz

ÇOCUK HAKLARI

Der: Bob Franklin

DEMOKRASİ VE SİVİL TOPLUM

John Keane

SİVİL TOPLUM VE DEVLET

Der: John Keane

MEDYA VE DEMOKRASİ

John Keane

DÜNYANIN BATILILAŞMASI

Gezegenimizin Birleşmesinin

Anlamı, Önemi ve Sorunları Üstüne

Bir Deneme

Serge Latouche

TÜRKİYE'NİN

BATILILAŞMASI

Cengiz Aktar

AVRUPA MERKEZCİLİK

Bir İdeolojinin Eleştirisi

Samir Amin

MÜSLÜMANLIĞIN BİLİNÇALTINDA

KADIN

Fatma Ait Sabbah

TOTALİTARİZM

Simon Torney

ÇÖKÜŞTEN SONRA

Sosyalizmin Geleceği

Der: Robin Blackburn

DAHA AZ DEVLET

DAHA ÇOK TOPLUM

Özgürlük/Ekoloji/Anerizm

Rolf Cantzen

TÜKETİM TOPLUMU

Jean Baudrillard

ÖRETİMİN AYNASI

Jean Baudrillard

AMERİKA

Jean Baudrillard

MODERNLİĞİN SONUÇLARI

Anthony Giddens

REKLAMCILAR ENTERNASYONALI

Amend Mattelart

OZMOS KRONOS

Adam Sedgwick

John Bayley' e

İlk ağızda şunu söyleyelim ki, elbette Platon bütün sanatçıları siteden kovmadı ya da herhangi birini kovma fikrini her zaman ortaya atmadı. *Devlet* (398 a) adlı yapıtında yer alan unutulmaz bir pasajda, dram şairi ideal devleti gezmeye kalkışacak olursa, kendisine sınıra değin nazikçe eşlik edileceğini söylüyor. Başka bir yapıtında ise daha az nazik Platon. *Yasalar*'da titiz bir sansür sistemi öneriyor. Baştan sona değin bütün yapıtlarına dağılmış olarak, sanatlarla uğraşanlara yöneltilmiş sert eleştiriler, hatta acı alaylar var. Bu, şaşırtıcı bir tutumdur ve bir açıklamayı gerektirir gözüküyor. Ancak, ilginç bir soru gibi gözükken şey, ilginç olmayan bir yanıtla kar-

şılaşabilir. Platon'un sanata niçin bu kadar düşmanca baktığı sorusuna verilmiş oldukça açık yanıtlar vardır. *Devlet*'te (607 b), "felsefe ve şiir arasındaki eski bir kavga"dan söz eder Platon. Şairler, peygamberler ve bilgeler olarak, filozofların ortaya çıkışlarından çok önce var olmuşlardı ve bu kişiler teolojik ve evrenbilimsel bilginin geleneksel yayıcılarıydılar. Herodotos (ii. 53) bize Yunanların Homeros'tan ve Hesoidos'tan önce tanrılar hakkında pek az şey bildiklerini ve onlara bu bilgeleri Homeros ile Hesoidos'un öğrettiklerini söylüyor. Herakleitos ise (fr. 57), 'çoğu insanın öğretmeni' olarak adlandırdığı Hesoidos'a, rakip bir otorite olarak saldırıyor. Tabii, aynı zamanda, toplumsal istikrar ile özellikle ilgilenen herhangi bir siyaset kuramcısının (Hobbes gibi Platon'un da bunun için haklı gerekçeleri vardı) sansürün kullanımlarını düşünmesi olası bir şeydir. Sanatçılar her şeye burunlarını sokan, bağımsız ve sorumsuz eleştircilerdir. Yazın türleri toplumları etkiler (*Devlet* 42 c) ve yeni mimari üslupları duygularda değişiklikler yaratır. Bir başka akla yakın olasılık da, Platon'un sanata değer vermemiş olmasıdır yalnızca (bütün filozoflar vermez). Platon, sanatı kimi zamanlar 'oyun' olarak adlandırır. Ancak Platon, sanat ne denli tehlikeli bir şey olursa olsun, sanatı temelde önemsiz bir şey olarak görseydi, onu başından savmakta daha az duraksardı. Kuşku yok ki Yunanlar, genelde, bizim saygı uyandıran 'güzel sanatlar' anlayışımıza sahip değillerdi; 'güzel sanat' kavramı için Yunanca'da ayrı bir terim yoktu, *tekhne* sözcüğü, sanat, zanaat ve ustalık anlamlarına geliyordu.

Şu var ki, insan böylesi düşüncelerden sonra gene de huzursuz hissediyor kendini. Bizler, en azından yakın zamanlara değin, sanata büyük bir manevi hazine olarak bakmaya eğilim duyduk. Kendisinden önce en iyi sanat yapıtlarından bazıları yaratılmış olan Platon, niye bunun aksini düşündü acaba? Sanatçıların, nedenini açıklayamadıkları şeyleri yaratabilme tarzından etkilemişti o (belki de ona bazı fikirler veriyordu). Her

ne kadar Platon, bazen, sözgelimi *Sokrates'in Savunması* ve *Ion* adlı diyaloglarda, bunu sanatçılara karşı bir koz olarak kullanmışsa da, her zaman böyle yapmamıştır. Platon sanatçının esininden birçok kez, kendisinden büyük kutsamalar edinebileceğimiz ve kendisi olmazsa iyi şiir sanatının da olmayacağı bir çeşit tanrısal ya da kutsal çılgınlık olarak söyler. (*Phaidros* 244-5). Yalnızca teknik, bir şairi şair yapmaya yetmez. Şairler büyük önem taşıyan şeyleri sezgisel olarak anlatabilirler (*Yasalar* 628 a), ve bilinçli düşünceye sahip olmaksızın başarıya erişenler tanrı vergisi yetenekler taşırlar. (*Menon* 99 d). Platon, *Protagoras* diyalogundaki şakalarında düşündüreceği gibi, edebiyat eleştirmenlerini küçümsemişse de ("Şiir üzerine yapılan tartışmalar bana taşradaki içki şölenlerini anımsatıyor"), belli ki beğeni ve yazınsal değerlendirmeye konularında en incelikli, hatta en küçük tartışmalara bile girmekten geri kalmamıştır. (Çorba altın değil, tahta bir kepçeyle servis edilmelidir. *Büyük Hippias* 291 a) Hatta Platon, alttan alta kuşkuyla, şiir sanatının savunusunun bir gün şair olmayan bir şiirsever tarafından (gerçekten Aristoteles tarafından yapıldığı gibi) yapılabileceğini kabul eder. (*Devlet* 607 d). Ancak Platon güzelliğe felsefesinde önemli rol vermekle birlikte, onu hemen hemen sanatı dışta tutacak biçimde tanımlar ve sanatçıları sürekli olarak, üstüne basa basa, ahlaksal zayıflıkla, hatta aşağılık kişiler olmakla suçlar. İnsan böylesi bir tutumun daha derinlerde yatan gerekçelerini aramak için bir eğilim duyuyor içinde; tabii bunu yaparken de, (Plotinus ve Schopenhauer gibi) Platon'un kendisine rağmen, diyaloglarda biraz daha yüceltilmiş Platonik bir estetik keşfetmeye yöneliyor. Platon'un sanattan bu denli kuşkulandırmakta bazı bakımlardan haklı olup olmadığı gibisinden ilginç bir soruyu da sorabilir insan elbette.

Platon insan yaşamını görünüş dünyasından gerçeklik dünyasına yapılan bir yolculuk olarak görür. Doyum arayan zeka,

duyu deneyimlerinin ve davranışın eleştirel olmayan kabulünden yola çıkarak, daha karmaşık ve ahlaksal olarak daha çok aydınlanmış bir anlayışa doğru yönelir. Bunun nasıl mümkün olduğu ve ne anlama geldiği Platon felsefesinde Formlar Kuramı ile açıklanır. Aristoteles bu kuramı (*Mezafizik* 987 a-b) çifte kökene sahip bir kuram olarak tanıtır- bu kökenlerden birisi Sokrates'in ahlaksal tanımlar arayışı, ötekisi ise Platon'un ilk dönem felsefesinde yer alan Herakleitosçu inançlardır. Platon bu kuramını aynı zamanda 'Çok üzerindeki Bir' usamlaması ile 'bilimlerden alınan usamlama'ya dayandırır (990 b). Nasıl oluyor da birçok farklı şey ortak bir niteliği paylaşabiliyor? Nasıl oluyor da bu duyumlar bir akış içinde olmalarına karşın, sadece kanı ya da inanç değil de *bilgi* sahibi olabiliyoruz? Bundan başka: Erdem nedir, onu nasıl öğrenebiliriz ve bilebiliriz? Formlar'ın (İdealler'in) arayan akıl için değişmez, sonsuz, duyulur-olmayan nesneler özellikleriyle postüle edilmesi bu soruları yanıtlayabilmek için tasarlanmıştır. Çoklukta birliği aramak insan aklının karakteristik bir özelliğidir (*Phaidros* 249 b). Bilgi sahibi olabilmemiz için, çeşitlilik gösteren ve değişikliğe uğrayan 'oluş' dünyasından ayrı, yalın ve değişmez şeyler olmalıdır. Bu değişmez varlıklar aynı zamanda ahlakın birliği ve nesnelliğiyle, bilginin güvenilirliğinin de güvencesidir. *Devler*'in 596 a numaralı paragrafında, aynı adı taşıyan bütün nesne grupları için Formlar olduğu söylenir, ancak Platon bu kapsamı geniş savı yalnızca derece derece yorumlar. İlk diyaloglar 'Bir ve Çok' sorununu ahlaksal niteliklere (cesaret, dindarlık, ölçülülük) bir tanım getirme çerçevesinde ortaya koyarlar ve 'hacim' gibi oldukça genel ve ahlaksal-olmayan Formlar *Phaidon* adlı diyalogda görülmekle birlikte, bize tanıtılan ilk Formlar ahlaksal Formlar'dır. Daha sonraları, matematiksel ve 'mantıksal' Formlar boy gösterirler ve zaman zaman da duyumların Formları bunlara eklenir. Güzellik Formu *Symposion* ve *Phaidros* di-

yaloglarında yüceltilir, İyi Formu ise *Devlet*'te aydınlatıcı ve yaratıcı bir ilke olarak ortaya çıkar (İyi'nin ışığı bilgiyi ve aynı zamanda da yaşamı olanaklı kılar). *Phaidros* ve *Plaidon* diyaloglarında Formlar ruhun ölümsüzlüğü öğretisi için geliştirilen bir uslamlamanın parçasını oluşturur. Bizler bu Formlar'ın farkındayızdır, Bu Formlar sayesinde konuşabilmekte ve bilgi sahibi olabilmekteyizdir, çünkü ruhlarımız doğmadan önce açık açık *görülebildikleri* bir yerde olmuşlardır. Anım-sama ya da *anamnesis* adı verilen öğreti budur. Cisimleşmiş ruh, görüsünü (vizyonunu) unutmaya eğilim duyar, ama bu görüş uygun alıştırmalar ve isteklendirmelerle anımsatılabilir. (*Menon* diyalogunda köle, geometri problemini çözebilmektedir). Tek Form ile onun birçok tekil örneği arasındaki ilişki, katılma ve öykünme metaforlarıyla çeşitli biçimlerde açıklanmakta, ancak bu açıklamalar hiçbir zaman tümüyle doyurucu olmamaktadır. Genel olarak, ilk diyaloglar 'paylaşılmış bir doğa'dan, daha sonrakiler ise yetkin olan özgün formların kusurlu kopyalarından söz ederler. Formların *anamnesis* öğretisinde ve uslamlamasında kullanılması duyulur dünyadan tümüyle ayrılmış ('başka bir yerde bulunan') bir varlıklar betimini benimsetmeye yönelir ve bu 'ayırılma' git gide vurgulanır (Estetik bir anlayış). Gerçek dünya hakkındaki bilgilerimize yeniden kavuşmamızı sağlayan yolculuk olayı, *Devlet* adlı yapıtta, dört parçaya bölünmüş, 'Çizgi' ve 'Güneş' imgeleriyle ve 'Mağara' miti aracılığıyla açıklanmaktadır (514). Mağaradaki tutsaklar önceleri yüzleri arka duvara dönük biçimde zincirlenmiş haldedirler ve buradan bütün görebildikleri, arkalarındaki bir ateşin düşürdüğü, kendilerinin ve kendileriyle ateş arasında taşınan nesnelerin gölgeleridir. Tutsaklar daha sonraları arkalarına dönmeyi ve ateşle, bu gölgeleri düşürülen nesneleri görmeyi başarmaktadırlar. Sonunda da mağaradan kaçmakta, güneşin ışığında dünyayı ve nihayet güneşin kendisini görmektedirler. Güneş, ışığında gerçeğin görülebildiği

‘İyi’ Formu’nu simgelemektedir; güneş, şimdiye değin görülmez olan dünyayı açığa çıkarmakta ve aynı zamanda da bir yaşam kaynağı olmaktadır.

Elbette bu mitin yorumlanması, ‘Çizgi’ ile ‘Mağara’ arasındaki ilişki ve Platon’un aydınlanma sürecinin daha alt aşamaları hakkında yapmış olduğu ayrımları ne dereceye kadar ciddiye alacağımız üzerine kapsamlı bir literatür bulunmaktadır. Ben sorunu, ‘Mağara’nın ‘Çizgi’yi aydınlattığı ve bu ayrımlara önem vermemiz gerektiği yönünden ele almak istiyorum. ‘Mağara’da olup biten şeylerin ayrıntılarının ciddi biçimde incelenmesi gerekir. Öykünün ‘daha alttaki yarısı’ ‘daha üstteki yarısı’nın yalnızca açıklayıcı bir imgesi değil, tersine kendinde anlam taşıyan bir şeydir. Yolculuk eden kişinin böylelikle farklı bilinç aşamalarından geçtiği görülür ve bu şekilde de daha yüksek gerçeklik ilkin gölgeler ya da imgeler biçiminde incelenir. Bu bilinçlilik düzeylerinin farklı gerçeklik dereceleri taşıyan nesneleri var (belki de Platon bu konuda çok açık görüşlü olmaya hazırlıklı değil, 533 e, 534 a) ve her biri kendine özgü karakteristik arzular taşıyan bu bilinçlilik düzeylerine ruhun farklı bölümleri karşılık geliyor. Ruhun en alttaki bölümü bencil, usdışı ve yanılsamalarla dolu; ortadaki bölümü saldırgan ve hırslı, en üstteki bölümü ise ussal ve iyi olup tüm görüntülerin ve varsayımların ötesinde uzanan gerçeği biliyor. Adil insan ve adil toplum, aklın ve iyiliğin yönetimi altında uyum içindedir. Bu ussal uyum aynı zamanda (ortadan kaldırılamaz olan) daha alt düzeylere mümkün en iyi tatminleri de verir. Sanat ve sanatçı, Platon tarafından en düşük ve en usdışı bilinçlilik çeşidini, *eikasia* adı verilen, belirsiz görüntülere boğulmuş bir yanılsama durumu sergilemeye mahkum edilirler. Mağara mitini göz önünde tutarsak bu, yüzleri mağaranın arka duvarına dönük ve yalnızca ateşin düşürdüğü gölgeleri gören tutsakların durumudur. Platon, gerçekte, sanatçının bir *eikasia* durumu içinde olduğunu söylemez, ama açık açık bunu ima

eder ve gerçekten de tüm sanat eleştirisi gölgeyle bağlanıp kösteklemiş bilinç kavrayışını geliştirip aydınlığa kavuşturur.

İlkin, Platon'un sanat görüşünü ve daha sonra da güzellik kuramını ele alacağım. Sanata ilişkin görüşleri en kapsamlı biçimde *Devler*'in III. ve X. kitaplarında dile getirilmiştir. Şairler, tanrıları saygınlıktan uzak ve ahlaksız varlıklar şeklinde betimleyerek bizi yanıltmaktadırlar. 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 yarış arabasının arkasında sürüklediğini yahut Troyalı tutsakları Patroclus'un cenaze töreninde cesetlerin yakıldığı odun yığınının arkasında kılıçtan geçirdiğini söylemesine izin vermemeliyiz. Bundan başka, tanrıları gülerken betimlemeye de kalkışmamalıyız. Şairler, ve aynı zamanda da çocuk öyküleri yazarları, dine saygı göstermemize, iyi insanlara hayranlık duymamıza ve suç işlemenin yarar sağlamayacağını görmemize yardımcı olmalıdırlar. Müzik ve tiyatro taşkın, denetimsiz heyecanları değil, Stoacıların savundukları dinginliği özendirmelidir. Kötü bir rol oynayarak ya da kötü bir rolden zevk alarak kendimiz de bu kötülüğe bulaşınız. Sanat, bu şekilde, insana üst üste birikerek çoğalan psikolojik bir zarar verebilir. Mimarlıkta ya da ev eşyalarımızda, yalın, uyumlu tasarımlar, çocukluktan itibaren geliştirilen sağlam bir zanaat ustalığının ürünleri, zihinlerimizde uyum duygusu yaratarak bize yararlı olabilirler. Ancak sanat mimetik yada öykünmeye dayalı olduğu sürece bizim için her zaman kötüdür. Sözgelimi, yatak resmi yapan bir ressamı ele alalım. Tanrı özgün Formu ya da yatak İdeası'nı yaratır (Bu, çarpıcı bir uslamlamadır; çünkü Platon başka hiçbir yerde Tanrı'nın sonsuz olan Formlar'ı yarattığını ileri sürmez). Marangoz, üzerinde uyuduğumuz yatağı yapar. Ressam bu yatağı belli bir görüş açısından kopya eder. Böylelikle de gerçeklikten üç aşamada ötede bulunur. Yatağı anlamaz, onu ölçmez, onu yapacak güçte değildir. Akli fel-

sefe yapmaya doğru harekete geçiren, görünüş ile gerçek arasındaki çatışmadan kaçır. Sanat, görünüşleri sorgulamak yerine, onları safdil ve inatçı bir biçimde kabullenir. Benzer şekilde, bir doktoru betimleyen bir yazar da, doktorun hünerine sahip olamaz, yalnızca doktorun konuşmasına 'öykünür'. Gene de, yaptıkları işin çekiciliğinden ötürü bu tür insanlar yanlışlıkla birer otorite sayılırlar ve basit halk da onlara inanır. Hiç kuşku yok ki, ciddi herhangi bir kimse, gerçekliğin yalnızca yansımaları olan gerçektışı şeyler yapmaktansa, yatak ya da siyasal etkinlik gibi gerçek şeyleri üretmeyi yeğler. Sanat ya da öykünme 'oyun' olarak safdışı edilebilir, ne var ki sanatçılar kötü olan şeylere öykündükleri zaman dünyadaki kötülüğün toplamına bir şeyler eklerler. Ayrıca kötü bir adamı kopya etmek iyi bir adamı kopya etmekten daha kolaydır, çünkü iyi adam sessiz ve aynırken, kötü adam çeşitli, eğlendirici ve aşındır. Sanatçılar yalın ve iyi olan şeylerle değil, adi ve karmaşık olan şeylerle ilgilenirler. Ruhun daha iyi olan bölümünü 'korumasını gevşetme'ye kışkırtırlar. Böylelikle kötülük ve aşırılık imgeleri, iyi insanları bile, gerçek yaşamda kabullenmekten utanacakları duyguları sanat aracılığıyla gizli gizli hoşgörmeye sürükleyebilir. Bu yüzden bizler tiyatrodaki zalimce şakalardan ve kötü beğeniden hoşlanır, sonra da evde kaba bir adam gibi davranırız. Sanat, ruhun en alttaki bölümünü hem dile getirir hem de hoşnut eder, körelmeye bırakılması gereken adi heyecanları besler ve canlandırır.

Her ne kadar incelikle dile getirilmiş olsa da, saldırının acımasızlığı çok şaşırtıcıdır. İnsan bu saldırıya 'safdil' bir saldırı olarak bakamıyor. Bu saldırı kuşkusuz (Bosanquet'nin *A History of Aesthetic* adlı yapıtının III. bölümünde ileri sürüldüğü gibi ironik bir *reductio ad absurdum* olarak da ("Eğer tüm sanat buysa, bir başarısızlıktır bu" şeklinde) düşünülmemiştir. Gerçi Platon uslamalarında kimi zaman neredeyse büyük

*Lat.: Bir önermenin doğruluğunu, karşıtının yanlışlığını göstererek kanıtlamak (Ç.N.)

neşeyle doludur. Tabii ki Yunanlar, tahminen 1750'ye değin hemen herkes gibi, Bosanquet'nin 'özel olarak estetik görüş açısı' adını verdiği şeye sahip değillerdi. Durum böyle olunca, sanata karşı tutumları biçimci olmaktan çok ahlakçı bir eğilim gösteriyordu. Bu, Aristoteles için de geçerlidir. Tolstoy "*Sanat Nedir?*" adlı yapıtında, Yunanların (Tıpkı başkaları gibi her zaman ve her yerde) sanatı, (Başka her şey gibi) 'sanat yalnızca iyiye hizmet ettiğinde iyi olarak gördüklerini' söylediğinde durumu pek az abartmaktadır. Sokrates, iyi yazının, iyi ritmin ve iyi resimin iyi bir karaktere bağlı olduğunu apaçık bir şey olarak ileri sürmektedir. (*Devlet* 400 e). Biz bunu sadece bir varsayım olarak da görebiliriz. Kötü adamları yücelten masalların ya da değersiz, uygunsuz duyguları harekete geçiren sanatın ahlaksal olarak zarar verebileceği fikri, bugün bize kuşkusuz yabancı olmadığı gibi, çocuk hikayelerinin toplumsal rolünün bilincinden de uzak değiliz. 'Doktorların konuşmalarına öykünme' konusu da aynı zamanda sağlam ve sağduyulu yaklaşım gerektiren bir konudur. Yazarın (sözgelimi romancının) sözde-yetkesi gerçekten de gafil kişileri yalnızca sürükleyebilir. Ne var ki insan, sansürün Homeros'un yapıtlarından en sevdiğimiz parçaları çıkaracağını öğrenince korkuyor ve cesaretini yitiriyor. *İlyada*'da -XVII. 584- Akilleus'un kalkanının gerçek bir kalkana benzerliğine hayret eden Homeros'un tersine, Platon'un zanaat ustalığı gibi akıllıca bir öykünmeye bile hayranlık duymaktaki isteksizliği tuhaf gözükabilir. (Yunanların estetik tutumlarının arayışı içinde olan Bosanquet'den yine. Bak *A History of Aesthetic*, II. Bölüm). Bundan başka, sanata basit bir yeniden çoğaltma olarak (tıpkı bir fotoğraf gibi) bakmak, sanatın ne olduğu sorusunu ortaya çıkıyor, ve 'estetik görüş açısı' eksikliği kabul edilse bile, bu da bir yorum gerektirir gözüküyor. Buna karşılık, Aristoteles'in açıklamaları ışıltılar saçan bir sağduyuya tanıklık eder gibidir. Platon'un kendi 'tanrısal çılgınlık' övgüsünün de

düşündürdüğü gibi, sanat elbette dönüştürür, sanat öykünmeden çok yaratmadır. Yeniden yatak örneğine dönecek olursak, ressam, sıradan bir gözlemcinin 'tek bir görüş açısından' açığa vurduğu şeylerin çok daha fazlasını açığa vurabilir. Ressam ile yazar yalnızca birer kopyacı ya da yarılsamalar yaratan kişiler değildir; tersine, onlar, ele aldıkları konunun biraz daha derin bir yanını görerek, gerçeği dile getiren ayrıcalıklı kişiler olabilirler. Plotinos ise, sanatçının mad-desel nesneyi değil, Form'u kopya ettiğini ileri sürdüğünde aklı yanlış yöne sürükleyen bir düzeltme yapmış oldu: İncelendiğinde tatmin edici olmaktan daha da uzak bir görüştür bu.

Devlet'te geliştirilmiş olan görüşlerin bazılarına, uzmanlarca erken dönem diyaloglarından biri sayılan *Ion*'da - Wilamowitz'e göre en eski diyalogdur *Ion*-bir duruşma havası verilmektedir. Sokrates, Homeros'un yapıtları üzerine uzmanlaşmış bir rapsod olan (ezbere şiir okuyan kişi) *Ion*'a sorular sorar. *Ion*'un Homeros'a bağlılığının hüner bilgisine (*tekhne*) dayanıp dayanmadığını, ya da bu bağlılığın salt sezgisel olup olmadığını, yahut Sokrates'in nazikçe belirttiği gibi, bunun tanrı vergisi olup olmadığını merak eder. *Ion*, bu bağlılığın bilgiye dayandığını ileri sürer, ama Sokrates ona Homeros'un hangi yönleri üzerinde uzmanlaşmış olduğunu sorduğunda, cesaretini yitirip korkuya kapılır. Sözgelimi Homeros'un betimlemesini yaptığı şeylerden hekimlik üzerine, ya da gemicilik, dokumacılık yahut araba yarışçılığı üzerine neler bilmektedir? *Ion* bunun üzerine hekimlerin, gemicilerin, dokumacıların ve araba yarışçılarının Homeros'un yapıtlarının gerçeğe uygunluğunun en iyi yargıçıları olduğunu kabul etmek zorunda kalır. O zaman *Ion*'un gerçekten uzman olduğu Homeros'a ilişkin herhangi bir konu var mıdır acaba? Dile dö-külemez bir çekicilikle *Ion* en azından generalliğin böyle bir şey olduğunu söyler, ama gerçekte bunu tabii hiç de-

nememiştir. Sokrates diyalogu biraz acı alayla sürdürdükten sonra sonuçlandırır. Sokrates tarafından azıcık hafiften ele alınmakla birlikte, Ion, hem safdil biri, hem de sinik mizaçlı bir çeşit sofist olarak tanıtılır. Yanış arabaları hakkında çok şey bilmeyebilir ama bir dinleyici kitlesini nasıl ağırlatabileceğini pekâlâ bilmektedir. Dinleyicileri ağılattığında alacağı ücreti düşünerek için için güler. Sokrates sonunda, onun büyük şairin övgüye değer yanlarını herhalde tanrısal esinle (*theia moria*) kavramış olduğunu kabul ederek Ion'u avutur. Platon, Homeros'un 'sözünü ettiği şeyleri kendisinin de bilmediğini' ayrıntılarıyla belirtmez, gerçi şairden genel olarak 'tez kavrayışlı, kanatlı, uysal' ve kendini kaybetmedikçe yazma yetisi bulunmayan biri olarak söz eder. Bu noktada saldınsını ikincil sanatçıyla, eleştirmen-oyuncuyla sınırlandırır. Gerçekte Homeros'un yanış arabaları konusunda belirli yanlışlar yaptığını hiçbir yerde ileri sürmez. *Ion*'da Homeros saygıyla anılır ve dokunduğu şeylere manyetizma özellikleri geçiren büyük bir mık-natisa benzemek gibi güzel bir imajla betimlenir. Bu erdem sayesinde budala Ion da müşterilerini mık-natis gibi kendine çekebilmektedir. Bununla birlikte sorun ortaya, sanatçılarla eleştirmenlerin gerçek uzmanlık bilgisine sahip olmaları gerekip gerekmediği ya da buna nasıl sahip olacakları biçiminde konur. Gerçekten de, bir eleştirmene, bir şairin büyük olduğu yargısına ne çeşit bir uzmanlık bilgisiyle varmış olduğunu sormak haklı bir tutumdur. Ion, üzerinde uzman olabileceği bir şeyler ararken, daha tatmin edici bir biçimde şöyle yanıt verebilirdi: İnsan yaşamı üzerine genel bir bilgi ve bir de tabii şiir sanatı üzerine teknik bilgi. Ama Platon onun bu akla yatkın uslamlamasını sürdürmesine izin vermez. Sokrates'in teknik bilgisiyle 'tanrısal sezgi' arasında yapmış olduğu keskin ayrımla deneyime sahip edebiyatçı kişinin insani yargısı gözden ırak tutulur. Şairin dehası delilik genel başlığı altında analiz edilmeden ve 'delilik-anlamsız sezgi-tanrısal içgörü-' olarak dile

getirebilecek belirsiz denklem de çözüme kavuşturulmadan bir yana bırakılır. Bu sorunların, bu ayrımla bu denklemin ve sanatçının bir sofist olarak portresinin Platon'un yapıtlarında bu kadar erken ortaya çıkmış olmaları anlamlıdır. Shelley bu hoş ve eğlenceli diyalogu İngilizceye çevirmişti. Diyalogun içerdiği imalara kulak asmıyordu o.

Tümüyle istikrarlı bir toplumu betimleyen bir inceleme kitabı olan *Yasalar*'da Platon, sanatlara iltifatta bulunur ki, (bu gerçekten de bir iltifattır) bu iltifatı günümüzde sanatlar Doğu Avrupa'da görmektedirler. Sanatın didaktik kullanımları ayrıntılarıyla incelenir; hatta çocukların oynadıkları oyunların bile denetlenmeleri söz konusudur (797 b). On bin yıl öncesinin resim ve heykellerinin bugünkülerden daha iyi ya da daha kötü olmadıkları Mısır'da olduğu gibi (657, 799), müzik ile şarkıların kutsallaştırılması ve değişmez kılınması bir zorunluluktur. Devletteki en önemli yurttaş eğitim bakanı olacaktır (765 d.) Esin tanrıçaları ve oyun tanrıları yurttaşlara korkularını yenmede, yasalar önünde ve tartışmalarda yardım edecek (783 a), ve yurttaşlar da 'adeta seve seve şarkı söylemek zorunda kalacaklardır' (670 d). İnsanların küçük yaşlardan başlayarak yalnızca iyi zevklerden keyif almak üzere eğitilmeleri gerekir ve şairler adil insanın her zaman mutlu olduğunu açıklamaya zorunlu tutulacaklardır (659 d, 660 e). Bir yazar için bakması gereken en iyi yazınsal paradigma (Kafka çağrışımları vardır bu deyişte) *Yasalar* kitabının kendisidir (957 d). *Yasalar*, Platon'un sanatların gücünü ne denli ciddiye almış olduğunu kanıtlar, ama buna felsefi önemde çok az şey ekler.

Ancak, *Philebos*'ta, sanatın güzellik kavramı bağlamında ele alınmış olduğu göze çarpar ve bu diyalogda bulunan materyalden sınırlı bir estetik kurmak olanaklıdır. Zihnin işleyişini betimlemek üzere estetik imgelerin özgürce kullanılmış olduğu *Philebos*, bir haz tartışmasıdır. Platon daha

önce (*Gorgias*'ta) hazzın tek iyi olduğunu savunan görüşe saldırmış ve daha önceki diyaloglarında da (özellikle *Devler*'te) kaba ya da dar kafalı hazcılığa itirazlar yöneltmiştir. Açgözlülük, *pleoneksia*, ölçülülük duyusunun bozulması, haz peşinde koşan kişinin tipik kusurudur. Aslında Platon'un haz anlayışı, göreceğimiz gibi, *Philebos* diyalogunda ileri sürülenler de içinde olmak üzere, bu biçimsel uslamalardan çok daha karmaşıktır ve böyle de olmak zorundadır. Diyalogun başlangıcında iyi yaşamın hem hazzı, hem de akli içermesi gerektiği kabul edilir, çünkü sorun bunlardan hangisinin yaşamı iyi kıldığıdır. Haz 'temelde sınırsız' olarak betimlenmekte (31 a) ve *Philebos* da (pek ender konuşan, sevimli, hırçın bir oğlandır *Philebos*) hazza en yüce değerini veren şeyin onun sınırsız karakteri olduğunu ileri sürmektedir (27 e). Ancak, Sokrates, iyiliği burada pek de inandırıcı olmayan bir şekilde, Formlar ile ilgili bir fikirle, sınır kavramıyla ilişkilendirmeyi istemektedir. İnsani düzenlemelerimiz, çeşitli türlerden sınırsız materyalin (*to aperion*), dünyanın yaratılmasında tanrısal kozmik zeka tarafından kabul ettirilmiş düzenli sınırlarla oluşturduğu bir karışımdır (26). (Burada söz konusu özgün karışımların temelde iyi oldukları ima edilmekte ve *Timaios*'ta tanrısal zekanın çözümü olmayan sorunlarla yüz yüze olduğu kabul edilmektedir). Biz de, sınırsız olanın ussal sınırlamayla doğru şekilde birleştirilmesi sayesinde (*orthē koinonía*) iyi olan şeyi meydana getiririz. Usamlamada daha sonra, yalnızca akıl tarafından denetlenmiş hazların iyi oldukları ve tanrısal düzene en çok yakın olan zekanın, iyi yaşamın iyilik yaratan bir ögesi olduğu ileri sürülmektedir. Gerçek hazlarla sahte hazlar arasında bir ayrım yapılmakta ve bu da daha sonra saf hazlar ile saf olmayan hazlar arasında yapılan ayrıma dikkatlice eklenmektedir. (62-3). Gerçeğin daha aydınlık değeri iyyinin daha karanlık değerine katılmak üzere belirlemekte ve bunlara da sırayla, Platon için her zaman çok önemli olmuş saf ideası ek-

lenmektedir (Ayrılmış Formlar tinsel görünün saf nesneleridir). Saf olmayan haz örnekleri, fiziksel bir karşıtlığa (rahatsızlığın durdurulması) ya da zihinsel bir karşıtlığa (kıskançlık, kin) bağlı olan, haz ve acının gerçekte bir karışımı olan hazlar, yahut da yargının yanlışlığının hazzâ da bulaşmış olduğu, yanlış yargılara bağlı hazlardır. Hazcılığa karşıt kimi düşünürlerin tüm hazların aynı biçimde saf olmadıklarını (sahte, kötü olduklarını) ileri sürdüklerini söylemektedir Sokrates; ancak Sokrates sonunda kimi saf hazların varlığını onaylamayı da kabul eder. Listesinde bulunan ilk saf hazlar estetik özelliktedir. Hazzın niteliği burada güzelliğin niteliğiyle bağlantılıdır. Bazı şeyler mutlak olarak (gerçek olarak, saf olarak) güzeldir, bazılarıysa, yalnız görece olarak (sahteliğe ya da karşıtlığa bağlı olarak). Bazı renkleri ya da yalın geometrik figürleri gördüğümüzde, yahut saf noktalardan oluşan yalın bir müzik parçasını dinlediğimizde duyumlar aracılığıyla saf güzelliğin zevkine varırız (51 c-da). Böyle hazlar besbelli ki hiçbir zaman aşırı ya da ölçüsüz değildir. Hayvanların güzelliği (*Devlet*'te kabul edilmiştir, 401 a) ya da resimlerin güzelliği özel olarak dışta tutulur ve insan güzelliği de tartışılmaz. Listede estetik olmayan kimi saf hazlar da anılmaktadır, sözelimi kokular (bunların 'daha az tanrısal' oldukları kabul edilmektedir), okuma hazları (fiziksel bir karşıtlığın ortadan kalkmasından doğan süreksiz hazlardan farklı olarak bu tür hazlar, gerçeğe yakınlıkları açısından övülmektedirler, *Devlet* 585), ve burada adı geçmemekle birlikte Platon'un yapıtlarının başka yerlerinde ele alınmış olan, genel olarak sağlık ile, ölçülülük ile ve erdem ile ilgili kimi hazlar (63 e). Gerçekte estetik örnekler az olmalarına karşın (elbette bunlar biçimsel bir 'estetik' olarak düşünülmemişlerdir) bunlar, güzelliği, diyalogda taşıdığı önemli aracı rolde temellendirmek üzere tasarlanmışlardır. Sokrates hazzı, burada ölçü, ılımlılık ve uyumda doyum bulma yoluyla dar anlamda tanımlamış, güzellik biçimindeki akıl ve

gerçeğe bağlayarak 'kurtarmaya' çalışır. İyi'nin gücü güzelin doğasına kaçıp gizlenmiştir, çünkü ölçü ve uyum her yerde güzellik ve erdemle bağlantılıdır (64 e). Gerçek saftır, kapsam olarak küçüktür, aşırı değildir (52 d), gerçeikle ve güzellik deneyimiyle bağdaşan hazlar da sınırlı ve ussal olmalıdırlar. Genelde, akıldan ayrı olarak haz en büyük düzmececiliktir (*alazonistaton*) ve en büyük hazlar gülünç ve çirkin olmaya eğilim gösterir (65 e). (*Timaios*'un 86 a numaralı paragrafında, aşırı haz ve acının aklın en kötü hastalıkları arasında bulunduğu söylenir.) Güzellik söz konusu uslamlamaya hoş bir şey olarak girmekte, ama diyalog genel haz anlayışı üzerine bir saldırıyla son bulmaktadır. Haz, doğası gereği ölçüsüz ve belirsiz bir şeydir, doğru orantılara uygun değildir, bu nedenle de insan ilişkilerinde kozmik zeka tarafından tasarlanmış olan iyi bileşimlerin bozulmasının başlıca nedenidir. Güzelliğin duyum hazlarıyla son derece dar bir bağlantısı olmasına izin verilir, gerçi güzellik kozmosun orantılar taşıyan bir özelliği olmasıyla İyi'nin bir yanıdır ve tam olarak bu özelliğiyle sevgimizi kazanır.

Sanat üzerine geliştirilen düşüncelerde estetik yorumları estetik olmayanlardan ayırmak hiçbir zaman ilk bakışta görüldüğü kadar kolay değildir. Platon'un sanat hakkında söylediği şeylerin çoğu sanat tüketiminin sonuçlarıyla ilgilidir ve bunlar da açıkça estetik olmaktan çok ahlaksal ya da siyasal terimlerle dile getirilmiştir. Platon kabaca didaktik ('pratik') olana karşı olarak estetik ('düşünceye dayalı') olanla açık açık ilgilenir gözüktüğünde bile, onun için estetik olanın ahlaksal olduğu anımsanmalıdır, çünkü estetik ancak bir ruh için bir iyileştirme sağladığı sürece önem taşır. *Philebos* bize, sonuçta metafizik özellikte birtakım niyetler taşımakla birlikte, estetik bir yargı yöntemi, gerçi oldukça sınırlı bir yargı yöntemi sunar gözükmektedir. Kozmik akla öykünmenin görevimiz olduğunun anlaşılması dışında burada tanrısal esine ilişkin hiçbir şey

yoktur. Bizim yalnızca Tanrı'ya öykünmemiz gerekmektedir ve bu öykünme de ancak, evrende daha önce gizli olarak bulunan uyumlu örnekleri ayırt ederek, onların önemini vurgulayıp onlara katılarak mümkün olur. Saf hazzın, gerçek güzelliğin ve duyum deneyiminin örtüştüğü, kabul edilebilir sanat alanı çok küçüktür. Edepli sanat gerçeğe uymalıdır, gerçek gerçekliğin bir anlatımıdır (*aletheia* sözcüğünde iki fikir bir karışım oluşturmaktadır), gerçek saftır, kapsamı küçüktür ve yoğunluğu eksiktir. Yapıtın 58 c numaralı paragrafında felsefi gerçek, saf, beyaz renkli küçük bir parçaya benzemektedir. Sanat, bu yüzden, erdemli ölçülülük taşıyan bir yaşamda alçakgönüllü, dengen yerini almalıdır.

Platon'un bir püriten ve estetiğinin de püriten bir estetik olduğu söylenebilir. Platon elbette bir püritendir. Hiç kuşku yok ki Platon içindeki büyük sanatçı konusunda karmaşık duygular taşıyordu. Yalnızca geç dönem diyaloglarında değil tüm yapıtlarında da, dünya zevklerinin kimi zamanlar neredeyse şiddetle reddedilmesini savunan bir tonla karşılaşırsınız. İnsan yaşamı *meya ti* değildir, fazla bir şeydir (*Devlet* 486 a). Vücut ölümlü bir süprüntüdür -(*Şölen* 211 e). Bizler birer gölgeyizdir (*Menon* 100 a), tanrıların taşınır eşyalarıyızdır (*Phaidon* 62 b). Tabii Yunanlar insanın yeryüzündeki durumu konusunda genel olarak her zaman oldukça asık yüzlü bir görüş taşımışlar, Pythagorasçılar vücudu bir hapisane olarak görmüşlerdir. Ancak Platon'un kendi katı gözlemlerinde şaşmaz biçimde kişisel bir yan vardır ve en çok da *Yasalar*'da bize insanların birer koyun, birer köle, birer kukla oldukları, tanrıların gerçeklik taşımayan eşyaları oldukları söylenir, ayrıca insanlar tanrıların oyuncakları oldukları için de talihtirler. İnsani ilişkilerin ciddiye alınmaları gerekmele birlikte, bu ilişkiler ciddi değildirler. Kozmos bizim için değil, biz kozmos için var oluruz (644 b, 713 d, 803 b-c, 804 b, 902 b, 903 c) ("İnsanları çok düşünmüyorsun", der Megillus. "Özür dilerim,

Tannı'yı düşünüyordum", diye karşılık verir Atinalı.) İnsanlar mutlu olmak için Tanrı önünde çaresiz (uysal, alçakgönüllü) olmalıdırlar (716 a). E.R. Dods (*Greeks and the Irrational* adlı yapıtında, s. 216) genelde bir sövgü ifadesi olarak kullanılan *ta-peinos* sözcüğünün bu Yunanca olmayan kullanımı üzerine bir yorum yapmaktadır. Hiç kuşkusuz Platon'un, *Yasalar*'ı yazdığı zamana değin insanlığı küçümsemek için birçok gerekçesi vardı; ancak yapıtında kullandığı ton insanlığa duyduğu bir kinden çok dinsel bir tutumu düşündürmektedir. Yeryüzündeki her şeyin ölçüsü insan değil, Tanrı'dır (716 b).

Hiç kuşku yok ki sanatın yalnızca yalın, hatta hafif biçimlerinin tümüyle ağırbaşlı bir yaşamın belirsizliklerden uzak eşlikçileri olabileceği ileri sürülebilir. Bütün püritenler gibi Platon da tiyatrodan nefret etmektedir.

Tiyatro büyük bir bayağılık yuvasıdır. Kaba soytanlık, oyunculuk heyecanı, Arisophanes'in Sokrates'e yönelttiği türden iftira dolu alaylar vardır orada. Tiyatroda iyi beğeni son moda şovmenlik gösterileriyle, doğadaki sesleri andıran korkunç ses efektleriyle ve seyirci kitlesinin bağırış çağırışlarıyla fena halde bozulur. (*Devlet* 396 b; 397 a; *Yasalar* 670 a, 700 e). *Philebos*'ta, tiyatro oyunlarına giden kişinin, saf olmayan heyecan, *phthonos*, kin dolu haz ve gülünç olandan haz, *to ye-loion*, duyduğu söylenir ki bu, Delphoi kültünün ilkeleriyle tam karşıtlık içinde bulunan bir çeşit kötü alışkanlık göstergesidir. Beri yandan, böylesi saf olmayan hazlar, yalnızca tiyatronun değil, aynı zamanda 'yaşamın bütün trajedi ve komedisi'nin de karakteristik bir özelliğidir (50 b). *Yasalar*'da da (656 b) tiyatrodan yaşadığımız tasalardan uzak eğlencelerimiz, aralarında yaşadığı kötü insanların alışkanlıklarını sırf şaka olsun diye eleştiren bir kimsenin hoşgörüsüne benzetilir. Ciddi ile absürd olanın bir arada öğrenilmesi gerekir; oysa ki gülünç tiyatro soytanlığı yalnızca yabancılar ve köleler için uygundur. Erdem komik değildir (816 e). Sözcükler eylemlere yol açarlar. Başka

insanlara sövüp sayarak, onlarla alay ederek kabalaşmamamız gerekir (935 a). *Devlet'*te dram şairinin siteden kovulmasından sonra, 'edepli insanın konuşmasına öykünecek daha sade ve daha az eğlendirici yazarla' yetinmeye zorlanınız (398 b). Kaba ya da grotesk herhangi bir alaya bir sahtelik biçimi olarak bakılacaktır. Beri yandan Platon'un yapıtları her ne kadar şakalarla doluyrsa da, (hatta şaşılacak ölçüde çoktur bu şakalar), insan bazen iyi adamın (tanrılar gibi) hiçbir zaman gülmediği izlenimine de kapılabilir. Platon elbette her şeyin gülünç düşürülebileceği bir ortamın değersizleştirici ve kabalaştırıcı etkileri konusunda genel olarak haklıdır (ve sözleri de günümüzde dikkate değerdir). Öte yandan, şu soru da sorulmaya değer: Kendi özel düşüncelerimde bile, tamı tamına nelere gülmeme izin vardır benim?

Tiyatronun tehlikeli siyasal rolü elbette ki Platon'un aklından çıkmış değildi. *Yasalar'*da (701 a) ele avuca sığmaz bir seyirci kitlesinin kurduğu 'aşağılık tiyatro erki' karşısında hayıflanmaktadır Platon. Bütün bunlarda bir kıskançlık payı bile olabilir (Platon kıskançlığı sık sık kınamaktadır; filozoflar kendi kusurlarına saldırırlar). Platon'un kendisi de şiirler yazmış bir kimseydi. İki yeteneğe de sahip olan bir insan bu yeteneklerden birini seçtiğinde (ya da ilgisini biri üzerine yoğunlaştırdığında) öteki yeteneğin sahibi kişilere dudak bükebilir. *Şölen'*de (176 e), Sokrates tiyatroda Agathon'u 'otuz bin Yunanın önündeki' başarısından ötürü kutlamaktadır. ("Alaycı oluyorsunuz" der Agathon. Böyle bir seyirci kitlesine hiçbir filozof hâkim olmamıştır ve herhalde hâkim olmayı da arzu etmezdi. Ancak filozoflar her zaman tutarlı değillerdir. Platon sık sık, filozoflara gösterilen saygı eksikliğinden ve sıradan insanların onları sofistlerden ayırtetmek konusundaki yeteneksizliklerinden acı acı yakınmaktadır. Platon politik bir gerçekçi olarak (sözgelimi *Yasalar'*da) tiyatroya hoşgörü göstermekte, ancak böylesi yapay saçmalıklardan uzak, yalın ve öl-

çölü bir yaşamı düşlemek de hoşuna gitmektedir. *Devlet*'teki (372) insanların peynir, incir ve zeytin satarak alçakgönüllü bir yaşam sürdükleri, başları çiçeklerle süslenmiş, mersin ağacından yapılma sedirlere uzanarak şarap içtikleri küçük doğal ideal devletin hoş, ama kuşkusuz da alaycı olmayan betimini şöyle düşünün bir. Glaucon, "Bir domuzlar kentini betimliyorsun sen" demektedir. Sokrates bu betimlemede Glaucon'un dediklerini düşünerek ve alaylı tavrını sürdürerek bir değişiklik yapana dek sanatlar boy göstermezler. Açgözlülük, toplumlara ve insanlara zarar verir. En iyi *tekhnai*'ler, çiftçilik, fiziksel alıştırma, basit aşçılık ve ayrıntılar üzerine oyalanmayan hekimlik gibi alçakgönüllülükle doğaya yakın duran ve 'doğayla işbirliği yapan' etkinliklerdir. (*Yasalar* 889 d). *Ti-maios* (88-9) ilaç kullanmak yerine beden eğitimiyle doğal rejimi salık verir. Doktora giden akıllı başında marangoz (*Devlet* 406 da) o anda verilen basit bir ilacı kabul eder, ama haklı olarak şöyle adamakıllı bir tedavi için vakti yoktur, bu yüzden ya kendiliğinden iyileşir ya da ölür ve böylelikle de sıkıntısından 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, 636 c; *Şölen* 210; *Phaidros* 256 c). Hiç kuşku yok ki Platon da bu bölünmüş ruh deneyimini yaşamıştı. *Phaidros*'taki (254 e) kötü atın acıları ve *Philebos*'ta anılan (66 a) çirkin, gülünç ve karanlık saatlerde gizlenen, aşırı ve utanç verici hazlar anımsanabilir. Elbette, çoğu kötü sanat bilerek ve çoğu iyi sanat da rastlantısal olarak, erotik aşkın daha küçük düzeydeki görünümleriyle birlik içindedir, bu yüzden sanat artırılıp saflığa kavuşturulmalıdır. *Philebos*'un estetiği iyi devletin acaba hangi sanata sahip olmasına izin verecektir? Platon'un, tasarlanan ya da nesnelerde cisimleşen bazı renklerle matematiksel figürlerin, güzel ve saf hazzın kaynakları olduğu yo-

lundaki düsturu, görünüşte pek açık değildir. Bu sözler dik-
katimizi genel olarak güzel deneyimiyle bağlantı kurulan bi-
çimde çekemeyecek kadar çok soyut ya da çok yalın varlıkları
düşündürmektedir. Platon'un başka yerlerde sık sık verdiği ör-
nekler bize aklında nelerin olduğunu gösterebilir. Buna göre,
ahlakı yücelten basit halk ezgileriyle askeri müziğin an-
laşılması kolay bazı biçimleri kabul görecektir. Platon müzikle
ve Pythagoras'ın ölçü aralıklarının sayısal olarak ifade edi-
lebileceğini savunan buluşuyla ilgileniyordu. Sık sık müziksel
metaforları kullanıyor ve işitilebilir armoniye kozmik düzenin
öğretici bir görünüşü olarak bakıyordu (*Timaios* 47 e). Platon
müziğin simgesel rolünü hiç tartışmadan kabul etmektedir (söz-
gelimi *Devlet*'in 400 numaralı paragrafında). Bununla birlikte,
belki Yunan müziğinin doğasından ötürü, belki onun 'sınırsız'
anlatım güçlerinden korktuğu için, bu müziği matematiğin bir
dalı olarak görerek onun statüsünü yükseltmeye hiçbir zaman
yanaşmamıştır (Oysa daha yeni başka sansürcüler, bu sanatı
fikirden yana yoksun gördüğü için özendirirlerken, müziğe
gösterdiğimiz duygusal tepkimizin önemine özel bir değer ver-
mişlerdir). Platon'un tasarladığı saf renkleri yalın matematiksel
modellerle birleştirilir (biçimlerin incelikli olamayacağı 51c'de
açıklığa kavuşturulmuştur). Bu yalın modeller sözgelimi çöm-
leklerin üzerinde, ya da kendileri de birer güzellik objesi olarak
tasarlanan binaların üzerinde, yahut Platon'un birçok kez sö-
zünü ettiği nakışların üzerinde olabilir. Her şeyden önce, ya-
pıtın ruhu alçakgönüllülük taşımalı ve iddiasız olmalıdır.
Mondrian ile Ben Nicholson'ın bu isterleri karşıladıkları dü-
şünülebilecek resimlerine sanırım Platon oyunculuk dolu ve
tehlikeli biçimde sofistike yapıtlar olarak bakardı. Her türlü ta-
sarıma elbette engellenecektir. Platon'un ideal halkının estetik
doyumlarını genel olarak halk sanatı ve basit el zanaatları ye-
rine getirecektir. *Devlet* ve *Yasalar*'da izin verilen didaktik şiir
sanatı (tanrılara ilahiler yada iyi insanların övgüleri.) hiç kuş-

kusuz pek saf olmayan hazlar yaratmakla birlikte, ruh üzerindeki etkilerinden ötürü savunulacaktır.

Bu noktada bir an durabilir ve Platon'un görüşlerini *Philebos*'ta dile getirildiği biçimiyle, öteki iki büyük püritenin, yani Kant ile Tolstoy'un görüşleriyle karşılaştırabiliriz. Platon'un sanattan korkusu, ve onların da korkusu, bir dereceye kadar hazdan korkudur. Tolstoy için sanat, verebildiği hazla değil, hizmet ettiği amaçla tanımlanmalıdır. Güzellik hazla, sanat ise tümüyle dinle bağlantılıdır, çünkü sanatın işlevi çağın en yüksek dinsel duyuş biçimleriyle iletişim kurmaktır. Tolstoy'un özellikle hoşlanmadığı (ve 'hiçbir şeye benzemediğinden' ötürü de serbestçe eleştirdiği) sanat türü olan, geç dönem romantiklerinin geliştirdikleri içe-bakış sanatı (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine) bile bile karanlık bir sanattır ve 'şairin uyandırdığı duygular kötüdür.' Tolstoy bundan başka Shakespeare'i de, ahlak görüşlerindeki açıklık eksikliğinden ötürü eleştirmiştir. İnceliklerle donatılmış sanat, bir çeşit yalan olmaya eğilimlidir. Tolstoy *Philebos*'un 52 d numaralı paragrafında dile getirilen görüşleri kuşkusuz kabul ederdi: Yoğunluk ve hacmin gerçekte bağlantısı yoktur. Akademik estetik kuramları zararlıdır, çünkü bunlar sanatı bir çeşit karmaşık yüce giz gibi tanıtır. Ancak, giz diye bir şey yoktur. Sağlam sanatın göstergeleri saflık, yalınlık, doğru sözlülük, yapmacılıktan ve iddiadan arınmışlıktır. Basit halk masallarının ve ahlak öykülerinin anlaşıldığı gibi böyle bir sanat da evrensel olarak anlaşılır. Yalınlığı korunmadıkça sanatın değerinden yitireceğini sıradan insanlar içgüdüsel olarak bilirler. Tolstoy bu ölçütlere dayanarak, hemen hemen bütün kendi yapıtlarını kötü olarak nitelemeye tamamen hazır. (*Bir Kafkas Tutuklusu ve Tanrı Gerçeği Görür ve Bekler* adlı yapıtlarını bu yargının dışında tutmuştur. *Sanat Nedir?* VI. Bölüm.) Tolstoy özellikle operadan nefret ediyordu. Herhalde Platon da nefret ederdi operadan. Karmaşık ya da 'büyük' diyebileceğimiz sanat bizleri

anlamadığımız biçimde etkilemektedir. Sokrates'in *Savunma* adlı diyalogta içten bir ilgi ve *Ion* adlı diyalogda da havalı bir alayla söylediği gibi, sanatçının bile kendi etkinliğini kavrayabilme gücü yoktur.

İnsan ruhunun korkunç, çarpık bencilliğinin çok iyi bilincinde oldukları için hem Platon hem de Kant, ruh yoksunluğuna götüren ve iyi bilinen bazı yollar boyunca metafizik engeller dikmeye ve birleşip kaynaşma eğiliminde olan kimi fikirleri de uzakta tutmaya istekli gözükürler. Kant'ın mutlak şekilde doğru sözlü olmak gerektiği konusundaki neredeyse fanatik ısrarının Platon'da bir karşılığı vardır. Ancak bu, Platon'un kurnaz oyunbazlığıyla bir dereceye kadar belirsiz kılınmaktadır. Platon, sanatı güzellikten koparmak istemekte, çünkü güzelliğe sanat tarafından yönetilemeyecek denli ciddi bir mesele olarak bakmaktadır. Ahlak düşüncesinin sanata girmesine izin vermekte, ancak bunun basit bir düzeyde (daha yüksek uyumların bir anımsatıcısı olarak) ya da bir sansürçünün gözleri önünde olmasını kabul etmektedir. Öte yandan, Kant ise, güzelliği ahlaktan koparmayı istemektedir. Daha önemli bir şeye ayakbağı olmasını engellemek için, Platon'un sanatı sınırladığı aynı nedenle Kant güzelliği sınırlamaktadır.

Platon sürekli olarak, parçalarının uygun düzenini belirleyen uyumlu bütün imgesini kullanmaktadır. Bu gerçekten de onun başlıca imgelerinden birisidir. Ruh, devlet, kozmos böyle organik bütünlerdir. Bundan başka (sözgelimi *Plaidros*'un 286 d numaralı paragrafında) esinli düşgücünün bir çeşit bütünlük yaratmak üzere sanatta tekniğin ötesine geçiş biçimlerinden söz etmektedir. Ancak, Aristoteles, estetik yapıyı bizim için tümüyle bildik terimlerle tartışırken (*Poetika* VII, VIII: "Bütün, bir başlangıcı, bir ortası ve bir de sonu olan şeydir;; "Varlığı yada yokluğu algılanabilir bir fark yaratmayan şey bütünün ayrılmaz bir parçası değildir" vb), Platon, 'yapıt yada sanat'ın böylesi bir tanımına hiçbir zaman girişmemekle, aslında, ger-

çek amaçlarını gizlediği zamanlar dışında, sanatı zanaata karşı bir şey olarak da tanımlamamaktadır. Bütünlüğü olan nesnelerin doğasından çok üslup ve modellerin etkilerini tartışmaya eğilim duymaktadır. Biz sanatı temelde nesneler olarak düşünürüz, oysa böyle düşünmeyen birçok sanat gelenekleri, özellikle de İslamın sanat geleneği vardır. Kant, güzelliği, düşgücünün; anlığın genel, düzenli ve nesne-yaratıcı kılavuzluğu altında, ancak bir kavram olmaksızın, duyu deneyimlerini oluşturması olarak betimlediğinde aslında bir sanat tanımını önermiş olmaktadır. Güzelliğin nesnel ve biçimsel bir gerekliliği vardır, ancak güzellik amaçlı bir düzenleme havası taşıyan, gerçekteyse amacı olmayan, kendine özgü, öznel bir oluşumdur. Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzelliğin iki tanımını verir. Bunlardan birincisi dar kapsamlı ve biçimcidir (adeta güzelliğin ne olması gerektiğini söylemektedir); güncel sanat yapıtlarını daha çok göz önünde tutan ve sanatçı fikrini esin sahibi 'deha' olarak geliştiren ötekiyse daha geniş ve daha karışıktır. (Deha kendi yöntemini bilmez). Hemen hemen bütün 'gerçek' sanatların 'saf' olmadıkları ortaya çıkmaktadır. Kant, hiç kuşku yok ki, edebiyatın verdiği hazlar konusunda Platon'la görüş birliğine varırdı. Daha kuralcı olan tanımda, saf beğeni yargısı yalnızca biçimsel özelliklerle ilgilidir, arzu, çekicilik yahut ahlaksal ya da entelektüel içerik dışta bırakılmıştır. Renk yalnızca çekicidir. Taşıdığı özellikler nedeniyle geometrik figürler de güzel değildir çünkü bir kavram tarafından oluşturulmuşlardır. Kant'ın sanatta ya da doğadaki saf, kavram taşımayan güzellik örneklerinin Platonik bir yalınlıkları vardır: Kuşlar, çiçekler (sözgelimi, Kant'ın hoşlandığı anlaşılan laleler), Yunan üslubunda tasarımlar, duvar dağıtılan üzerindeki çiçek motifleri (Platon gösterişsiz duvar kağıdına herhalde karşı çıkmazdı). Saf güzelliğin ahlaksal bir mesajı olmamasına karşın, doğal güzellikten içgüdesel olarak haz almak iyi bir ruhun belirtisidir. Doğal gü-

zelliğin biçimleri tinsel olarak sanatın biçimlerinden daha üstündür.

Platon sanattaki çok yalın, hoşgörülebilir güzelik ile, daha sonra açıklayacağım gibi, doğadaki çok önemli gördüğü güzellik arasında bir ayrım yapmaktadır. Kant doğadaki saf güzelliği, ancak yaprak ve çiçek gibi yalın biçimlerden alınan doyum düzeyinde kabul etmektedir. Doğadaki güzellik her zaman sadece çekici olma tehlikesi içindedir: Bülbülün şakıması 'sevgili küçük kuşu' gözümüzde canlandırmamıza yol açar, ama bunun bize koruluğa gizlenmiş bir oğlan çocuğu tarafından yapıldığı söylenirse gözümüzde canlandırdığımız imgenin güzelliği anında bozulur. Kant için doğanın daha vahşi görünümünün oynayacakları daha önemli roller vardır. Yüceyi güzelden ayırtetmede Kant, tüm düşünce mekanizmasını; tinsel dünyanın isterlerini güzelliğin daha basit, daha bencilce ve daha az titizlik gerektiren hazlarından tamamen ayırmak üzere seferber eder. Duyu deneyimlerimiz düşgücüne biricik ve kavramsal-olmayan bir model formüle etmek üzere esin verdiğinde, güzelliği kavrar ve bu güzelliğin seyrinde dinleniriz. Öte yandan, yüce; aklın anlaşılır bir birlik kurmak için taşıdığı yetkeci istek, doğanın biçimsiz enginliği ya da gücü tarafından yenilgiye uğratıldığında, içimizde doğan rahatsız edici bir duygudur. *Philebos*'un dilini kullanacak olursak, doğanın 'sınırsız' olarak görünüşüdür bu: Yıldızlı gökler, dağlar, şelaler, deniz. Ahlaksal yasanın esinlediği saygıya benzer, hazla acının karıştığı, bir çeşit estetik ama aynı zamanda da ahlaksal bir duygudur bu: Aklın yenilgisinden duyulan acı, ama aynı zamanda aklın ağırbaşlılığı ve tinsel değerinin bizde uyandırdığı duygudan alınan haz. Yüce olan, tinsel doğamızı devinime geçirir ve uyandırır. Bu deneyim içinde biz doğal biçimin kuramsal incelemelerini yapmaya götürülmeyiz, ama doğadaki biçim eksikliği bizde bir şok yaratır ve duyduğumuz canlandırıcı haz, ahlak yetimizin saf bir sonucudur. Bizi en yüksek iyiye, saf-

laşmış heyecan aracılığıyla, güzel değil de yüce bağlar ve yüce, aydınlanmanın en etkin faktörüdür. Kant tarafından üzerinde ısrarla durulmuş olan bu metafizik ayırım, hem sağduyulu bencilliğe (yüceyi reddeden yada ona güzel gözüyle bakan sağduyulu bencilliğe) hem de Hegelci idealizme (iki alanın anlaşılır bir birliğe indirgenmesini isteyen Hegelci idealizme) aykırıdır. Bu yüzden, sözgelimi Bosanquet şöyle demektedir: “Önümüzde Turner ve Ruskin’in yapıtları varken estetik algıyı kavramayız. Kant açısından fırtınalı deniz bu algıya yalnızca korkunç bir şey olarak gözükmektedir. (*A History of Aesthetic*, X. Bölüm). Bu nokta Kant’ın bütün felsefi ereklarının dışına düşmektedir ve romantik akım yüceyi sanata katmaya girişerek Kant’ı adamakıllı şaşırtmaktadır. Kant, Platon’un yaptığı gibi, yatışmak bilmez tinsel özlemi, sanat ya da doğanın hoş biçimlerinde dingin bir doyum bulma çabasından açıkça ve kesin olarak ayırmaya girişmektedir. Platon da doğaya insanı harekete geçiren tinsel bir rol vermektedir, ancak burada düşlere dalan tutsakları uyandıran şey, güzel olarak doğadır. Platon, kuşkusuz doğanın daha sıradan çekiciliklerine kayıtsız olduğu kadar, Kant’taki yüce kavramının birçok görünüşüne de (dağlar, deniz) kayıtsızdır. Sokrates *Phaidros*’ta (230 d) tarlaların ve ağaçların kendisine öğretecek hiçbir şeyleri olmadığını söylemektedir. Platon hiç kuşkusuz yıldızlı göklerin öğretici rolü konusunda Kant’la görüş birliğine varırdı; ancak Kant aklın yenilgisinden bir şeyler öğrenmiş olurken (kuramsal çalışmalar bizi bu şekilde aydınlatmamaktadırlar), Platon için yıldızlar bize tanrısal bir elle kendilerine ruh bahşedilmiş tanıklar (*Ti-maios* 41 e) ya da gözle görülebilir tanrılar olarak (*Yasaklar* 998 b), aslında, geometriyle (Devlet 530 a) ve böylelikle de felsefeyle uğraşma esini vermektedirler. Platon burada Thales’in sözlerini aktararak, “O zaman her şeyin tanrılarla dolu olduğunu yadsıyabilir miyiz?” diye sormaktadır.

Platon, insanın olanaklarına ilişkin büyük bir duyguyu in-

sanın değersizliğine ilişkin büyük bir duyguyla birleştirmekle mizaç olarak Kant'a benzemektedir. Kant akla hem sınırlar koymakla, hem de bu sınırlar içinde akla olan güvenimizi artırmakla ilgilenmektedir. Ne denli tutkulu ve ne denli kötü olduğumuzu bildiği halde, her akıl sahibi varlığın ahlak açısından görevini yapabileceğini uman bir demokrattır Kant. Öte yandan, Platon, ahlak açısından bir aristokrattır ve bu yüzden de çoğumuza, geri dönmemesine yanılısamalara dalmış kişiler olarak bakan, farklı türden bir pütürdür. Platon (*Ti-maios*'ta verdiği mit örneği dışında) akla hiçbir kuramsal sınır koymaz, ancak iyi ile kötü arasında oluşturduğu engin uzaklık onu Hegel'e Kant kadar yabancı kılar. Platon ahlaksal 'entelektüalizmle', yani bildiğimiz ahlaklı oluşla değil de, şu ya da bu biçimde düşünerek kurtulacağımız görüşünü savunmakla suçlanmaktadır. Şimdi Platon'un bu düşünme eyleminden ne anladığına daha yakından bakalım. Platon, ta başlangıçtan beri, insanların iyi olmak için yaşamlarını nasıl değiştirebilecekleriyle ilgilenmekteydi. Tek yöntem olmamakla birlikte bu değişiklik için en iyi yöntem, *diagnostik*, yani tinsel bir disiplin olarak görülen felsefedir. Sokrates'in amacı insanlara bilgisiz olduklarını kanıtlamak, böylelikle de düşünsel ve ahlaksal bir şok yaratmaktır. *Sofist*'te (230 c) diagnostik, *elektos* yöntemiyle, yani kanıtlar ileri sürerek, karşıt fikirleri çürüterek karşısındakine sorular sorarak şaşırtma yöntemiyle ruhun artırılması olarak tanımlanmaktaydı. *Phaidon*'da da (67 e), gerçek filozofların 'ölme pratikleri yaparak ölmeyi öğrendikleri' söylenmektedir. Felsefe, ruhun bedensiz de var olacağı ölüm için yapılan bir anıttır. Felsefe, ruhu maddesel ve bencilce ereklere kurtarmak ve onun zeki, iyiye yakın olan tinsel yetisini canlandırmak için kanıtlar göstererek, gerçeğin ardından titizce koşarak işe girişir. Peki tam olarak nedir felsefe? Kimileri felsefenin birtakım kitaplardaki bazı usamlamalar olduğunu söyleyebilirler, ancak Platon için (gerçekte çağdaş bir

çok filozof için de) felsefe temelde bir konuşmadır. *Viva voce* felsefî tartışma (*Theaitetos*'un 165 a numaralı paragrafındaki *psiloi loyoi*) en saf insani etkinlik, gerçeğin en iyi aracıdır. Platon kuşkularla yazmıştır, çünkü o gerçeğin şu anki bilincimizde yaşaması gerektiğini ve başka bir yerde de yaşayamayacağını biliyordu. Bu kuşkuları *Phaidros*'ta ve (eğer kendisi yazmışsa) *Yedinci Mektup*'ta dile getirmiştir.

Phaidros'taki yazma etkinliğiyle ilgili açıklamalar çok çarpıcıdır ve Platon'un sanat görüşüyle kesinkes bağlantılıdır; üstelik bu, bazı yazılar sanat olduğu için de böyle değildir. Hiç kuşku yok ki Platon'un zamanında kitaplar hâlâ oldukça ender bulunan, lüks nesnelerdi. *Phaidros*, çoğu insanın, sofist olarak adlandırılmak korkusundan, arkalarında yazılı söylevler bırakmaya çekindiklerini söylemektedir (257 d). Sokrates ise bir mit aracılığıyla (274-5) yazmanın uygunluğunu yada uygunsuzluğunu ortaya çıkarmaya girişmektedir. Theuth, (*Philebos*'ta da adı geçen Thoth ya da Hermes) Platon'un sayı, aritmetik, geometri, astronomi, dama ve zar oyunları gibi şeylerin icadını kendisine mal ettiği, Yukarı Mısır'da yaşayan bir yarı tanrıdır. Bu yarı tann, bir gün, Kral ve Tann 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 ise bu sözlere (Tann geometriyle uğraşmakta, ama yazı yazamamaktadır) yazının, tersine, bellek ve canlı anlama yetisinin yerine konamayacak, önemi az bir şey olduğu karşılığını verir. İnsanlar bilgeliğin yazılarda bulunduğunu düşünmeye yöneleceklerdir, oysa bilgelik akılda olmalıdır. Bir kitap sorularımızı yanıtlayamaz ya da akıllı yahut aptal okurları ayırtedemez (Platon bu görüşünü *Protagoras* gibi bir erken dönem yapıtının 329 a numaralı paragrafında dile getirmiştir). Kitap, içindekileri dışavurabilmek için okuyana gereksinim duyar. Resim gibi, her zaman tek bir

şey söyler ve bunu açıklayamaz. Edebiyatın bahçeleri kısa ömürlü çiçekler yaratırlar ve bunlar da yalnızca eğlenceler içindir. Düşüncenin aslında canlı tartışmalarda aktarıldığı anlaşıldığında, bilge adam uygun ruhlara kısır olmayan tohumlar ekecektir ("Mısır'dan ya da hoşlandığın başka bir ülkeden ne kadar da kolaylıkla hikayeler uyduruyorsun!" der Phaidros hayranlıkla. "Geçmişte, sevgili oğlum" diye karşılık verir Sokrates, "gerçeği konuştuğu sürece insanlar bir meşe ağacını ya da kayayı dinlemekle yetiniyorlardı.") Yalnızca dinleyenin ruhuna kazınmış olan sözcükler ona gerçeği ve iyiliği öğrenme gücünü verir; böylesi konuşulmuş gerçekler bir insanın meşru çocuklarıdır. Yazı, şimdiki zamanda bulunan gerçekle doğrudan ilişkiyi bozar. Cisimleşmiş varlıklar için gerçek (zamansız olanla ilişki) yalnızca şu andaki bilinçte, yaşayan diyalektikte var olduğu için, yazı aslında tamı tamına insanın gerçekten ve gerçeklikten bir uzak durma yoludur. *Yedinci Mektup* aynı noktayı daha da vurgulayarak ortaya koymaktadır. Felsefede gerçekten önemli olan, yazılı sözcüklere ve aslında sözcüklere pek dönülmez. (Dilin kendisi bir engel olabilir). Yazılı sözcükler insanların kötü niyetinin çaresiz kurbanlarıdır ve ikinci elden, aşağı düzeyde görüşleri ortaya koymayı özendirirler. Yazı kolaylıkla bir çeşit yalan söyleme şekli, salt kendisi için uçanlıkla sürdürülen bir şey, gerçekte bir sanat formu olabilir. Deneyimli düşünürlere, sürekli ve yoğun tartışmalardan sonra, gerçek kavrayış birdenbire gelir. Ve insan gerçeği bir kez kavradı mı da onu unutma tehlikesi pek yoktur, çünkü gerçek küçük bir sınır içinde bulunur.

Bu tiradın ruhu ilgi çekecek biçimde çağdaştır ve bizlere bildik varoluşçu uslamlamalar ile onların daha yeni uzantılarını, sözgelimi okumuş yazmış kimselerin ve sanatçıların başlattıkları, okur-yazarlık ve sanata saldırı biçiminde ortaya çıkan yeni düşünce akımlarını anımsatabilmektedir. En az ciddi ya da en naif biçimlerinde bile bu kanıtlamalar gerçeğin

yararına olacak tarzda tasarınılanır ve gerçek burada içtenlik, hakiki duygu, özgürlük vb. çeşitli kılıklarda, şekillerde ortaya çıkar. Platon'un uslamamalarının daha gerçek bir mirasçısı ise, dizgeye, felsefi jargona, tumturaklılığa ve gerçekle yalın ve canlı ile ilişki kurmayı engelleyen bol sözlü kuramların geliştirilmesine bir tepki biçiminde ortaya çıkan felsefede bulunacaktır. (Diyalog formunun kendisi de hiç kuşkusuz monolitik dizgelere karşı geliştirilen küçük çaplı bir sakınımdır). Kierkegaard ve Wittgenstein gibi birbirlerinden oldukça farklı iki modern düşünür de Platon'un söylemek istediği şeyleri derinden derine duymuşlardır. Kierkegaard, Hegel'e karşı savaşıırken, kendinden sonra yeni tilmizler edinmemek ve canlı düşüncüyü geliştirmek amacıyla, sanatın kendisini, kuramlar oluşturmaya karşıt bir aldatmaca olarak kullanmaya girişmiştir. Wittgenstein ise, tilmizlerini doğrudan bir yöntemle kendinden uzak tutmuş ve aynı zamanda da kitaplarının aptalların ellerine düşmesinden korktuğu için istemeye istemeye yazmıştır. O da, daha önce iyice anlaşılan şeyi pek az unutma tehlikesi olduğunu düşünüyordu. Kendi yapıtlarından bazılarını eleştirirken, bir konuşmada şöyle söylediği bilinmektedir: "Hayır. Eğer bu felsefe olsa, onu ezbere öğrenebilirdiniz." Açıkça anlaşılan şeye sahip çıkılmaktadır ve anlaşılan bu şey yitirilemez.

Bu noktayı daha fazla tartışmadan önce konunun metafizik arka planına şöyle bir göz atmak gerekmektedir. Sayılarla oyunları icat eden tanrı tarafından bulunan ve gerçeklikten insanda üzüntü uyandıracak derecede uzak olan yazıya, Platon felsefesine özgü daha genel bir sorun olarak bakılabilir. Burada, ilkin *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 ile Kant bu soruyu tutkuyla sormuşlardır) şu soruyu sormaktadır: Bu kadar az şeyi temel alarak bu kadar çok

şeyi nasıl oluyor da bilir gözüyoruz? Yetkin iyiliğin ne olduğunu biliyoruz ve *Menon*'daki köle de geometri biliyor, çünkü ruh bir zamanlar bedenden ayrıydı (ve galiba yine öyle olacak) ve bu şeyleri kendi başına açıkça gördü. Öğrenmek 'anımsama'dır. (*Phaidon* 91 e). Ruh cisimleşmiş haldeyken öğrenme eylemi olağan duyu algılarıyla karışıklığa uğratılmaktadır, ancak ruh, yakın olduğu ve kendini yeniden keşfetmeye kışkırtılmış hissettiği bu sonsuz objeleri seyre dalarsa yine biraz canlılık bulabilir. Tabii böylesi bir seyir (*Phaidon* 66) ruh ve beden bir arada kaldığı sürece, yetkinlikten her zaman uzak olmak zorundadır.

Bilinçdışı bilgi düşüncesi Platon felsefesinde çok çok gerilere uzanır. Bu düşünce özgün biçimiyle hiç kuşkusuz *Phaidon*'un 62 b numaralı paragrafında da adı geçen (Pythagorasçılardan) alınıp benimsenmiştir. Pythagorasçılar ruhun beden içinde tutsak bulunduğunu ve ruhun gidip döndüğü başka bir yerde evi olduğunu ileri sürüyorlardı. Tanrısal esine sahip peygamber düşüncesi Yunanistan'da (başka yerlerde olduğu gibi) bilinen bir düşünceydi; peygamberler açıklayabileceklerinden ya da anlayabileceklerinden, esrarengiz bir biçimde, daha çok bilen kişilerdi. Platon'a göre insan akli gizli olarak karanlık başka bir yerle bağlantılıdır ve şairleri, geleneksel olarak, esin sahibi varlıklar, birer kâhin olarak görmek mümkündür. Sanatçının esin perileri ne de olsa Bellek'in kızlarıdır ve Apollon (*Kratylos* 405 a) hem peygamber, hem de müzisyendir. *Phaidros*'ta peygambersi ve şiirsel delilik yan yana konmaktadır. Platon, sürekli olarak alay ettiği, ama aynı zamanda da bir ipucu olarak kullandığı sanatçı esinindeki bilinçdışı yanın açık açık çekiciliğine kapılmıştı. *Protagoras*'ta (347 e) filozoflarla arkadaşlık etmeyi şairlerle arkadaşlık etmeye yeğlemektedir, çünkü şairler hiçbir zaman neden söz ettiklerini bilmezler ve başkaları da bilmez. Bununla birlikte, *Menon*'da şöyle sormaktadır Platon: Erdem öğretilir mi?

“Hayır”, der sorduğu soruya yanıt olarak. “Erdem The-
mistokles, Aristides ya da Perikles tarafından bile öğretilemez.”
Bazı şeyler öğretilabilir (*didakton*), ötekilerinse ‘anım-
sanmaları’ gerekir (*anamneston*). Akıllı kişiler olan devlet
adamları bile bilgeliklerinin kaynağını bilmediklerinden şairler
gibidirler. Platon bilgeliğin bize her nasılsa ‘tanrısal bağış’
(*theia moria*, 100 b) yoluyla geldiği sonucuna varır. Gerçekten
de anımsamanın gücüne sınır yoktur, çünkü ‘tüm doğa ben-
zerdir ve ruh her şeyi öğrenmiştir’ (81 d). Böylelikle, bir şeyi
ele geçirerek, bu gizemli süreç sayesinde, öteki şeyleri de ele
geçirmeye devam edebiliriz. Yaratıcı akıl içgüdüsel olarak bağ-
lantılar kurar ve derin bir fikir, bize yabancı olan bir fikri bildik
olana fikre birleştirir ve kendi apaçıklığını aydınlatır. Platon
(sözgelimi) *Devlet*’in 572 a numaralı paragrafında, öfkeyi,
sakin düşüncelerle uykuya dalarak yatıştırmaktan söz et-
mektedir. *Yasalar*’daki eğitim tartışması ise ‘bilinçaltı’ ik-
nanın gücü üzerinde ne denli kafa yormuş olduğunu gös-
termektedir.

Anamnesis içinde yeniden keşfedilen dünya Formlar’ın dün-
yasıdır ve Formlar’ın Platon’un düşüncesinde hem karmaşık,
hem de karanlık bir tarihleri vardır. Saygı ve sevgi nesneleri
olarak Formlar’ın en güzel görüntüsü bize *Phaidros*’ta (250)
verilir. Burada Formlar’a (bir mitte) ‘gerçeklikler’ ya da ‘var-
lıklar’ (*onta*) olarak değinilir; Forumlar önümüzden bir tören
alayında olduğu gibi geçtikleri görülebilen nesne benzeri şey-
lerdir. Ruh Formlar’ı ‘tek başına’ aradığında Formlar
‘yalnızca’ ruh tarafından görülürler (*Phaidon* 66 d, 79 d) ve
bu nedenle de Formlar ruhun ölümsüzlüğü umuduyla bağ-
lantılıdır. Güzellik Formu (*Şölen* 211) tekil ve sonsuz halde,
ötede ve kendinden parıltılar saçar, oysa ‘bizimle birlikte’ olan
Formlar pisliğe bulaşp, ‘değersizleşmişlerdir’. Sanat uz-
manları da içinde olmak üzere, ‘görüntülerin ve seslerin
âşıkları’, *Devlet*’in 476 numaralı paragrafında ‘düş gör-

mektedirler, çünkü onlar bir benzerliği gerçeklik sanmaktadırlar. Formlar Kuramı'nın kökeninin 'mantık'tan yola çıkılarak Aristotelesçi tarzda kalmasının, bu betimlemenin yalnızca bir parçası olduğunu anlamak için insanın Platon'u daha fazla okuması gerekmez. Platon'un düşüncesinde Formlar'a duyulan gereksinim ta başlangıçtan beri ahlaksal bir gereksinimdir. Formlar Kuramı, İyilik'in kuşku duyulmayacak biçimde gerçek, birleştirici ve (her nasılsa) yalın bir şey olduğu yolundaki bir kesinliği dile getirmektedir; bir başka deyişle İyilik duyulur dünyada tam anlamıyla ifade edilmemekte, bu nedenle de başka bir yerde var olmaktadır. Platon'un anlatımındaki belagat ve güç, bizi özel bağlamlar içinde, söylediklerini anladığımıza inandırabilir, ama hiç kuşku yok ki Formlar'ın neler olması gerektiğini anlamak hiçbir zaman pek kolay değildir, çünkü Platon onlardan söz ederken sürekli olarak varlıkbilim, mantık ve dinsel mitler arasında girip gelmektedir. F.M. Cornford, kuram ilk ortaya çıktığında, (kavramları ruhlardan ayrımlılaştırma sürecinin) Platon'un zihninde henüz pek billurlaşmamış olduğunu ileri sürmektedir. (*From Religion to Philosophy*, kesim 132.) Bu görüşte Form başlangıçta ruh-maddesi'nin bir parçası ya da daimonik bir grup-ruhu olarak tasarınlanmıştır. Böylesi bir fikri açık seçik olarak geliştirmek pek mümkün değildir. Platon Formlar'dan hem mutlak bir güven, hem de sakınlı bir belirsizlikle söz etmektedir ki bu ikisi dikkate değer bir bileşim oluşturmaktadır. Tarihsel kimliğiyle Sokrates ahlak kavramlarını incelemekle ilgilendiği için, ilk Formlar'ı maddeleştirme eğilimi de erken başlamıştır. Form 'kendinde' olduğu şekliyle (*auto kath' auto*) *definiendum* kavramını temsil eder. Protagoras'ın 330 c numaralı paragrafında bize 'Adalet'in adil olduğu söylenir. İlk Formlar aynı zamanda tikel kavramlara 'katılmakta' ve böylelikle de onlara bir tanım ve belli bir gerçeklik derecesi vermektedir. Ancak *Phaidon*'dan itibaren Platon, özellikle ah-

laksal ve dinsel bağlamlarda, dilin kullanımı aracılığıyla (önermelerle) olmaktan çok doğrudan tanışıklıkla bilinen tinsel görünün (vizyonun) değişmez, sonsuz ve *ayrı* nesneleri olarak bir Formlar betimi geliştirmektedir. Vasat bir yaşam yanılsamalarla dolu bir yaşamdır. Gerçeğin ve gerçekliğin keşfi, erdemli yaşama dönüş, aşkın Formlar'ın engellenmemiş görüşü aracılığıyla olur. Platon, aynı zamanda, daha mantıksal metafizik bağlamlarda, bu betimi terk etmeksizin onu eleştirmekte, hatta ona saldırmaktadır. Söz konusu betim yetkin bir mitolojik kılıkla *Timaios*'ta yeniden ortaya çıkmakta ve belbelli ki, Platon'un kendisi için başka bir formülasyon bulamadığı bir şeyi ifade etmektedir. Formlar'a yapılan son gönderme *Yasalar* adlı yapıtın 965 numaralı paragrafındaki ağırbaşlı göndermedir. "Herhangi bir nesnenin birbirine benzemez birçok şeyden tek bir ideaya bakabilme yeteneğinden başka daha eksiksiz bir görüşü ya da görünüşü olabilir mi?" Buradaki görü (vizyon) ediminin dili, açıkça metaforik bir dil olarak gözükmemektedir. Son dönemlere ait yazılı olmayan gizemli bir öğretilde ise, Formlar ile sayılar arasında bir bağlantı kurulmuş olduğu (İyi Bir'dir) söylenmekte, ancak bu konuda çok az şey belirtilmektedir. Platon 'bir, çok, limit' kavramlarıyla birçok şekilde oynamış olup, 'sayı' öğretisinin bütünüyle yeni bir şeyi temsil etmesi pek olası gözükmemektedir. Diyalektik (felsefe), Formlar'ın değişen yazgılarının yolunu izlemekte, böylelikle de kimi zaman mistik bir görü, kimi zaman titiz bir sınıflandırma olarak, ayrımlar yapma ve farkları ayırtetme yeteneği biçiminde ortaya çıkmaktadır. (*Politikos* 285 a, *Philebos* 16-17.)Maddeleştirilmiş ya da görüsel (visionary) Formlar'a ilişkin en köklü kuşku *Parmenides*, *Theaitetos* ve *Sofist* adlı diyaloglarda ortaya çıkar. *Parmenides*'te genç Sokrates, Parmenides'in yıkıcı eleştirilerine hedef olan bir Formlar öğretisi ortaya koymaya girişmektedir. 'Katılma' fikrine hiçbir anlam verilememekte, bir tikel ile 'benzer' bir Form arasındaki

bağıntı kısır bir döngüye yol açmakta ('üçüncü adam' uslamlaması) ve Formlar'ın nasıl bilinebileceğini temellendirmek de genelde olanaksızlaşmaktadır. Parmenides aynı zamanda bir soruyla da Sokrates'i sıkıştırmaktadır: "Nele-
rin Formlar'ı vardır?" sorusudur bu. Kuram, büyük ahlaksal Formlar'ın, *Devlet*'teki matematiksel Formlar'ın ve büyük genellik taşıyan öteki saygıdeğer Formlar'ın göz önünde tutulmasıyla gelişip büyümüştür. Ancak her şeyin, hatta çamur, tüy ve kir gibi önemsiz şeylerin bile Formlar'ı var mıdır acaba? (*Devlet*'in 596 a numaralı paragrafında, Formlar ile cins isimler arasında bağıntı kurulmasının düşündüğü gibi tıpkı). Sokrates 'yoktur' demeye kalkıştığı an, eğer bu noktada diretecek olursa, kendisine henüz bir filozof denemeyeceğini belirtmektedir Parmenides haklı olarak. Bundan başka, eleştirilerine ve sorularına karşın Parmenides (her nasılsa) Formlar'ın bilgi ve söylev için gerekli oldukları görüşünü savunmaktadır, çünkü ona göre 'aynı adla her zaman aynı şeyi söylemek gerekir' (147 d). Kimi önemli 'ortak nitelikler' tartışılrsa da *Theaitetos* doğrudan doğruya Formlar'a gönderme yapmamaktadır. (185 c). Diyaloğ, esas olarak, bilgi ile görüş arasındaki saltık farkı ilgilendirmektedir ki bu, kuramın özgün bir kurucu ögesidir. Sokrates, Parmenides'in taraftarlarıyla Herakleitos'un taraftarları arasındaki kavgayı (Tek insan ile akış insanları kavgasını) tartışırken, 'tam devinim' ile 'tam devinimsizlik' görüşlerini reddederek, *Sofist* adlı diyalogdaki uslamlamaları öngörmekte ve bize aynı yapının 182 b numaralı paragrafında hiçbir şeyin 'salt kendi başına' (*anto kath anto*) olmadığı söylenmektedir. 'Yanlış görüş' kavramı göz önünde tutulmakta olup (nasıl oluyor da yanlış yargılara varabiliyoruz?) 'bilgi'yi tanımlama yolunda uzun ve sonuç getirmeyen bir girişim söz konusudur. Uslamlamalar, bilginin algı olduğu fikrini (zihnin bilinene dokunduğu yerde, bilinenin belirgin varlığı), ya da doğru görüş olduğunu, yahut buna bağlı

açıklamalı bir doğru görüş (*logos*) olduğunu reddetmektedir. Tikelleri ayırtetme yeteneği, söz konusu farklar konusunda, ifade edilenlerden her zaman daha fazla sezgi gerektirmektedir, bu yüzden tikeller erişilmez şekilde anlatım kipinin ağı altında yatarlar.

Sofist diyalogu (burada Theaitetos, Parmenides ile Zenon'un konuk bir taraftarı tarafından sorgulanmaktadır) Formlar tartışmasına dönmekte ve *Parmenides* ile *Theaitetos* diyaloglarında çözümlenmeden bırakılmış olan sorunları yeniden ele almaktadır. Bilgi nedir? Olumsuzlama ve yanlışlık nedir? Nasıl oluyor da Formlar, düşünce için çok önemli oluyorlar? "Varlık", "Oluş" a nasıl girmekte, nasıl girebilmektedir? Platon, bundan başka, bilen varlığın (ruh, *psnkhe*) bilinen şey kadar (Formlar) gerçek olması gerektiğini kabul ederek önemli bir adım atmaktadır. Bu ise, *Timaios* adlı diyaloga giden yolu açmakta ve *psnkhe*'nin hem bu diyalogdaki, hem de *Yasalar*'daki fazlasıyla artmış olan rolünü göstermektedir. *Yasalar*'da gerçeği bilen gerçek ruh, değişmez varlık ile duyu dünyası arasında bir aracı olarak ortaya çıkmakta ve gerçek olarak sahip olduğu statü şimdiden itibaren oldukça yükselmektedir. Varlık hem devinimi hem de devinimsizliği barındırmalıdır. Zaten Platon da burada, devinim kuramının zorunluluğunu bir gerçek kuramının parçası olarak kabul etmekte ve böylelikle de kendisinden önceki filozofların bilimsel ilgilerine daha çok yaklaşmaktadır. Bu ilgileri *Timaios* adlı diyalogunda da sürdürecektir. *Sofist* diyalogunun biçimsel gerekçesi ise, 'sofist'i tanımlamak üzere diyalektik 'bölme' yönteminin kullanılmasıdır. Bu yöntem de taklit ve uydurma türleri hakkında, daha sonra daha genel olumsuzlama sorunları hakkında zihinde sorular uyandırmaktadır. Karmaşık bir tartışma sırasında 'Eleali yabancı', 'Formlar'ın Dostları'nın savunduğu görüşleri (muhtemelen Platon'un daha önceki kendi öğretisidir bu) eleştirmektedir. Neyin olmadığını nasıl söyleyebiliriz? Yanlış yar-

gılar nasıl anlamlı olurlar? Yanlış görüşler, taklitler, görüntüler, resimler, aldanmalar, kopyalar, mimesis ürünleri nasıl olabilir? Yanlışlığın varlığını ve aklın geçerliliğini yadsıyarak sansürden kaçmaya çalışan ve sonunda da alaycı, cahil, düşlemler uyduzan biri olarak tanımlanan sofistin beylik düşünceleridir bunlar. Sofist, yokluğun karanlığına kaçır ve yolunu pratikle bulmaya çalışır (254 a). Yanlış yargıların nasıl anlamlı olabildiklerini göreceksak eğer, mutlak varlık ile mutlak yokluğu karşı karşıya koyan eski Eleacı görüşlerden kaçınmamız gerektiğini açıklamaktadır diyalog. (Baba Parmenides'in söz konusu olduğu meselede yabancı, bir anlamda baba katili olduğunu ifade etmektedir.) Theaitetos, yokluğun varlıkla oldukça iç içe geçmiş göründüğünü kabullenmekte (240 c) ve yabancı da yokluğun varlığın karşıtı değil, tersine, varlığın farklı olan parçası olduğunu açıklamaktadır (257-8). Biz bir şeyin X olduğunu yadsıdığımızda, onun o olduğunu yadsımayız, tersine, onun başka bir şey olduğunu ileri süreriz. Bu olanaklıdır, çünkü dünya ne yoğun bir birlik, ne de kavranılmaz bir akıştır, dünya ayrılık ve farklılıklardan oluşan düzenli bir ağıdır (249). Bu ağ (*snmploke*) yanlışlık ile yanlışlamayı ve aynı zamanda da gerçek ile dili olanaklı kılar. Böylelikle Formlar sistematik biçimde birbirlerine bağlanırlar ve burada sınıflar olarak ortaya çıkarlar. Biz, 'Formlar'ın iç içe geçmesinden anlamlı bir konuşma türetiriz' (259 e). Bu iç içe geçme eylemi kimi- 'büyük türler'in her tarafa yayılan varlığına; varoluş, ayrılık, farklılık, devinimsizlik ve devinim gibi oldukça genel yapısal kavramlara ya da mantıksal özelliklere bağlıdır. Bunlar, sınırlı sayıdaki olanaklı kümelerde öteki harfleri bir araya getiren sesli harflere benzetilirler (253 a). Gerçeklik öyledir ki bazı şeyler bağdaşır, bazıları bağdaşmaz, bazı düzenlemeler olanaklı, bazıları ise olanaksızdır (253 c). (Aynı problemi ele alan Wittgenstein *Tractatus*'ta benzer usamlamalar ortaya koyuyor. *Theaitetos* ile *Sofist* arasındaki iliş-

ki üzerine, Wittgenstein'in açıklamalarıyla birlikte, McDowell'in *Theaitetos* diyalogunun 201-2 numaralı paragrafı hakkındaki yorumuna bakınız.) Formlar sorunu *Philebos*'un 16, *Phaidros*'un 266 b ve *Yasalar*'ın 965 numaralı paragraflarında belirtildiği gibi, teklik ve çokluk kavramları üzerine yalnızca bir sınıflandırma diyalektiğiyle yanıtlanabilecek bir sorun değildir. Bu bir mantuksal yapı, bir anlam sorunudur. *Parmenides*'in 130 a numaralı paragrafında Sokrates'in gerekliliğini gördüğü yapı budur. Bu yapının varlığına bilgiyi algı olarak görme düşüncesine karşı ileri sürülen uslamlamanın bir parçası olarak *Theaitetos*'ta da (185-6) şöyle bir göz atılmaktadır. (Ancak burada Formlar'a herhangi bir gönderme yapılmamıştır). *Devlet*'te birbirinin içine geçen bir Formlar ağı (*snmploke*, 476 a) oldukça belirsiz tarzda gösterilmekte (bunların matematikte olduğu gibi 'zorunlu bağıntıları' var mıdır?) ve özgürlüğüne kavuşmuş akıl (511 c) onların arasında hiçbir aracıya gerek olmaksızın hareket ederken betimlenmektedir. ("Pek anlayamıyorum" der Glaucon. İlk ilke olarak "İyi" ideası gerçekte hiçbir zaman açıklanamamaktadır). Sokrates *Phaidon*'da (99 c) güneşe bakmadığını ve *logoi*'ye (önergeler, söylem) dönmek zorunda kaldığını itiraf etmiş ve bunların da birer imge olarak (yani, algı nesneleri değil de, konuşma olarak) düşünülmemesi gerektiğini eklemiştir.

Sofist'in sonunda açıklığa kavuşturduğu şey, Form dizgesinin bize yalnızca konuşma içinde ulaşabildiğidir. Düşünmek iç konuşmadır- 263 e, 264 a ve *Theaitetos* 190 a. (Platon'un uslamlaması gerçekte, Wittgenstein tarafından haklı olarak yadsınan bu özdeşliğe bağlı değildir. *Investigations*, s. 217. Aynı zamanda *Tractatus* 4.002'ye bakın.) Burası gerçek ile bilginin ve aynı zamanda da akla yakınlık ile yanlışlığın bulunduğu yerdir. Gerçeklik böyle dizgesel olduğu için (yokluğun varlığa düzenli olarak girmesinden dolayı) yazı da, taklit

de, uydurmacılık da, sanat da, sofistlik de mümkündür. Böylelikle neyin söz konusu olmadığını anlamlı ve akla yakın bir biçimde söyleyebiliyoruz: Fantezilere kapılmak, spekülasyonlar yapmak, yalan söylemek ve hikaye yazmak. Böyle bir dünyada sofist, bir şarlatan ve yalancı olarak, doğal bir fenomendir, çünkü gerçeğin var olabilmesi için yalanın da var olabilmesi gerekir. Üstelik, eğer bilgi konuşma düzeyinde var oluyorsa (*Sofist*'in söz konusu olduğu kadarıyla), daha önce tasarladığımız belki de mistik (yarı-estetik) anlamda, Formlar'ı bilemeyiz. *Phaidon* bedenden kaçıştan söz etmekte ve *Theaitetos* (176 b) bile bize tanrılara kaçmamızı söylemektedir. *Sofist*'te ise bilgi böyle yer değiştirmeler üzerinde ısrar edilmeksizin tartışılır. Aklın gözüyle görnek gibisinden doğrudan tanışıklık olarak bilgi imgesi (gerçi Platon bu imgeyi daha sonra da kullanmaktadır), burada yerini, önermelerin kullanımıyla ve yapıyla tanışıklık kurma olarak bilgi anlayışına bırakmaktadır. Gerçek, görülerde değil konuşmalarda yatar, bu yüzden ne küçük bireysel tikeller (*Theaitetos* bunların bilinmezliğini itiraf ederek sona ermiştir), ne de duyularüstü, ayrılmış bireyler olarak Formlar, akıl için doğrudan doğruya erişilebilir değildir. Sofist, yapının 254 a numaralı paragrafında, Mağara'da bulunan bir kişi olarak betimlenir. Ne var ki, burada, tinsel ilerlemenin imgeleri mevcut değildir ve diyalog bilgi açısından, *Theaitetos*'ta yadsınan görüşten (yani bilginin algı olduğu görüşünden) ya da *Devler*'te ileri sürülen görüşten (bilginin, her nasılsa, Formlar ile yüz yüze olduğu görüşünden) daha az güçlü bir iddiada bulunmaktadır.

Şimdi belki de mimetik sanat da içinde olmak üzere Platon'un yazı ya da taklit olayına karşı düşmanlığının daha derinde yatan nedenlerini anlamak olanaklı. İnsan, sofistin zehir zemberek betiminin sanatçıların başka yerlerdeki betimine benzerliğine şaşıp kalıyor. Eğer doğruluktan uzaklığın olması gerekiyorsa, o zaman, tüm bir aldatma sanatı da var olabilir (264

d). Bilginin ideali yüz yüze görmektir, yoksa karanlık bir ay-
nada (*eikasia*) görmek değil. Bununla birlikte, gerçek, ko-
nuşmayı içerir ve düşünce de zihinsel bir konuşmadır, bu yüz-
den düşünce bir algı olmaktan çok bir simgeciliktir, gerekli bir
kötülüktür. (Gerekli kötülüklerin iki anlamlılığı ve genel olarak
da *Sofist*'teki sorunlar üzerine, Jacques Derrida'nın parlak de-
nemesi *La Pharmacie de Platon*'a bakın.) Umabileceğimiz en
iyi şey; dikkat, bilgi dolu bir konuşma gerçekleştiğinde, canlı
bir felsefi tartışmada olabilecek, azami derecede söze dayalı bir
anlayışın parıltısıdır (*Yedinci Mektup* 341 c). Konuşulan dilin
kendisi zaten yeterince kötüdür. Yazı ve mimetik sanat ise, kötü
bir durumu nedensiz yere daha da kötüleştiren ve akıllı yanlış
yönlere sürükleyen, daha çok sayıda simgenin ve gidimli
logoi'nin ya da *logoi* benzeri usamlamanın işin içine gir-
mesidir. (Derrida, Platon'un, öldürebilen ya da iyileştirebilen
şeyi dile getirmek üzere, *pharmakon*, ilaç sözcüğünü sık sık
kullanması üzerine yorumlar yapmaktadır. *Phaidros*'un 275 a
numaralı paragrafında ise yazı, ilaç olarak tanımlanmaktadır.)
Sofist iğrenç biridir, çünkü ciddi olan bir yetersizlikle oy-
namakta, bilgi sahibi olmaksızın imgeler yaratmakla övün-
mekte ve bir kurmaca dünyasında yaşadığından dolayı da,
doğru ile yanlış arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktadır (260
d). Bir öznelci, bir görececi, bir siniktir sofist. Sofistin tanımına
götüren bölme eylemi sürecinde, Mağara'nın gölge dünyasında,
yani *eikasia* alanında kopyacı sanatçıya bile birazcık daha yük-
sek bir yer verilmektedir. Sofist, ironik bir taklitçi, *ieronikos mi-
metes* olarak betimlenmektedir. (Eski Yunancadaki *ieronikos*
sözcüğü bazen 'içten olmayan' diye de çevrilir, ancak burada
'ironik' sözcüğü sakınımlı, zeka dolu, kinayeli konuşma fikrini
en iyi biçimde vermektedir). Safdil taklitçilere karşıt olarak iro-
nik taklitçiler felsefeden rahatsız olmuşlar (286 a) ve bu kişiler
açık açık anladıklarını duyurdukları şeyleri gerçekte bil-
mediklerinden huzursuzluk duyarak kuşkulanmışlardır. Bu

noktada, *Phaidros*'ta sözü edilen (269 e), bütün büyük sanatların gereksinim duyduğu, *adoleskhias kai meteoroloyias phnseos peri'*yi, yani şeylerin doğası hakkındaki tartışmaları ve kurgulamaları anımsayabiliriz. Perikles bile bu konularda Anaksagoras'tan yüzeysel bir bilgi kapmakla talihli biri sayılmıştır. Bize aynı zamanda, *Devler*'in X. kitabında da (599 c), sanatçının, 'doktor konuşmasını taklit edebilen', sözde her şeyi bilir gözüken biri olarak betimlendiği anımsatılmaktadır. Sanatçı gerçekten de bir çeşit özel türde sofist olarak gözükmeye başlamaktadır. Beri yandan, sanatçının, dikkatimizi, sezgisel olarak bilinebileceklerini ileri sürdüğü tikellere çekmesi ve bunu da felsefenin, tikellerin bilinebilirlikleri konusunda ciddi kuşkular varken yapması, işlediği suçlardan yalnızca birisidir. Sanat, bilgiyi tanışıklıkla ve yine bilgiyi betimlemeyle kasten kaynaştırarak felsefenin ortaya koyduğu şeyleri bozmaktadır.

Buraya kadar yaptığımız uslamlamalar hep sanat hakkındaydı; şimdiyse, Platon'un sanattan farklı olarak büyük bir önem verdiği 'güzellik'ten söz etmenin zamanı. Platon'da güzellik, tinsel bir öge olarak, sanatı dışta bırakır. Daha önce de belirttiğim gibi, Platon'un yapıtları, büyük ölçüde ruhun kurtuluş yollarıyla ilgilidir. Zorunlu olarak gerçek bir aydınlanmaya götürmeksizin, ruhunun farklı düzeylerini aklın genel kılavuzluğuyla az çok iyi bir uyuma kavuşturabilecek herhangi bir kişiye açık olan (demokratik) bir 'adalet yolu'ndan söz edebiliriz. Her bir düzeyin karakteristik arzuları ortadan kaldırılmayacak, tam tersine, aklın önderliği altında, en iyi genel doyumlarını elde edeceklerdir. Daha altta olan bölüm eğer ussal olarak denetlenirse, gerçekten de daha mutlu olacaktır. Bu ussal bencillik ruhun daha alttaki düzeylerine *Devler*'te erişecektir. Platon kuşkusuz az kişinin 'kurtulabileceğini' düşünüyor, ama birçok kişinin de kendi tinsel düzeylerinde doğru bir yaşam sürebileceğini kabul ediyordu.

(*Devlet*'in IX. kitabının sonunda ortaya konan kuşkular elbette ki ideal devletin gerçek devlet olarak var oluşunu ilgilendiriyor, yoksa ruhun bir alegorisi olarak onun çok daha önemli etkililiği konusunda bir kuşkuyu değil). *Yasalar*'da, sıradan adil adamın durumuna ilişkin olarak bir ölçüde daha haşın bir tablo çizilir. Platon, çoğu insanın erdemi değil de iktidarı istediğini (687 c) ve bu kişilerin adaleti yeğ tutabilmek için haz ve acıyla eğitilmeleri gerektiğini belirtir. (Burada sanatın yardımı olabilir). Elbette adalet, adaletsizlikten daha iyi olduğu kadar, ondan daha da hoştur, ama böyle olmasa bile böyle olduğunu söylemek amaca daha çok yararlı olurdu (653, 663). Siyasal sistemler insanları iyi ya da kötü yaparlar. Adalet yolu, benim 'Eros yolu' ve 'Kozmos yolu' diye adlandıracağım daha yüksek bir yolun altında yer alır. Adalet arzuların bir uyumunu gerektirdiğine göre, ve arzular da (Platon'un *Şölen*'de söylediği gibi, 205 e) güzel biçimi altında 'iyi'ye yöneliyorlarsa, o zaman adalet yolu daha yüce yollara götürülebilir ve en mütevazı bir yurttaş bile tanrısal bir rahatsızlığa uğrayabilir. *Devlet*'te, 'güzel' kavramının adı geçmekle birlikte (sözgelimi 476 b'de), güzellik bilimi ya da sevgisinden çok matematik incelemeleri bizi en yüce bilgeliğe götürebilir. Beri yandan, her ne kadar matematik de güzelse de, bu henüz vurgulanmaz.

Güzellik anlayışında Platon, cinsel aşka ve dönüştürülmüş cinsel enerjiye felsefesinde merkezi bir yer verir. Kozmik bir güç olarak cinsel aşk (Afrodit), daha önce, Sokrates-öncesi düşüncede, Empedokles'in öğretilerinde ortaya çıkmıştı (Fr. 17). Platon'un Erosu, en sıradan insani arzuyu en yüce ahlaklılığa ve evrendeki tanrısal yaratıcılık modellerine bağlayan bir ilkedir. Sokrates, bir aşk uzmanı olduğunu birden çok kez ileri sürmüştür (*Şölen* 177 e, 212 b; *Phaidros* 257 a). Platon filozofların iffetli kalmaları gerektiğini ısrarla bildirmesine ve ruhun bedenden kaçmaya çalışması gerekliliğini ileri sürmesine karşın, onu ilgilendiren, yalnızca tutkudan uzak kalan

bir anınma 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 çocuğu. Eros yoksul ve evsiz barksızdır; iyinin ve güzelin ardında hep kumpas kurup duran bir çeşit büyücüdür, bir sofisttir. Ne akıllı, ne de aptaldır, sadece bilgelik âşığıdır. Bizler kendimizde eksik olan şeyleri arzulanız (Tanrılar bilgeliği sevmezler çünkü ona sahiptirler). Sevgili değil de âşık olan bu Eros, insanlığın belirsizlik taşıyan tinsel aracısı ve devinen ruhudur. Eros ruhta bütün düzeylerde etkin olan ve sayesinde gerçekliğe doğru dönebildiğimiz iyi ve sevinç arzusudur. Tut-sakları özgürlüğe kavuşturup onları ışığın ve özgürlüğün daha yüce doyumlarına doğru çekebilen temel güçtür bu. Eros aynı zamanda da (*Devlet*'in VIII. ve IX. kitaplarında betimlenen) tıranın gem vurulamayan iştihalarında ifade bulan güçtür. Evrende sınırlı nicelikte ruh enerjisi vardır (*Devlet* 458 d), bu yüzden de, iyi ya da kötü yolda, bir arzu ötekini zayıflatacaktır. 'İyi'yi ne olarak kabul edersek edelim, Eros, ölümsüzlük arzusunun, 'iyi'ye sürekli sahip olmanın bir biçimidir. Hiç kimse isteyerek yanlış yapmaz; yalnızca iyi her zaman gerçek olarak arzulanır (*Devlet* 505 d) ve aslında da yalnızca iyi arzulanır. Bu arzu güzellik içinde ve güzellik aracılığıyla yaratma özlemi biçimini alabilir (*tokos an kalo*, *Şölen* 206 b) ki bu da cinsel aşk (*Yasalar* 721 b), ün sevgisi (şairlerin ölümsüz çocukları vardır) yahut bilgelik sevgisi olarak ortaya çıkabilir. (Bunlar *Devlet*'te ortaya konan üç arzu düzeyidir. Arzu bütün düzeylerde anılmalıdır.) Gerçek gizler ötelerde yatsa da Diotima, Sokrates'e onun bile okumaya girişebileceği bu erotik kitaplardan söz eder durur. Bu tip kitapları okumaya başlayan kişinin güzelliğin tek bir cisimleşmesiyle yetinmemesi, tersine, fiziksel güzellikten ahlaki güzelliğe doğru, yasaların ve *mores*'in (törelere) güzelliğine doğru, tüm bilimlerin ve bilgilerin kendisine doğru yönelmesi ve böylelikle de 'özel bir durumun bayağı tut-

saklılığından' kaçması gerekmektedir. Şehevî aşk bize istediğimiz şeylerin her zaman 'ötede' olduklarını öğretir ve ayrıca bize yaratıcı erdeme dönüştürülebilecek bir enerji verir. Bir insan, düşünceleriyle arzularını bu şekilde aklın ve ruhun güzelliğine doğru yöneltti mi, birdenbire, bir lütufla geliveren, *theia moira*'nın, Güzellik Form'unun ta kendisinin, *anto kath anto meth anton monoei des aei on*, yani salt, lekesiz ve saf olan bu formun görüsüne ulaşacaktır. F.M. Cornford (*The Unwritten Philosophy* adlı yapıtında) "Şölen üzerine yapılmış en iyi yorumun *İlahi Komedya*'da bulunduğunu" söylüyor. *Araf* kantosunun XXVII. bölümünün sonundan alıntı yapıyor. Dante, Vergilius'un insani bilgeliğinden yola çıkıp 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 açlığının giderilmesine olanak vereceğini ve böylelikle de yetkinliğe kavuşan istenciyle arzusunun onun haklı kılavuzu olacağını söyler. *Tratto l'ho qui con ingegno e con arte: Lo tuo piacere omai prendi per duce.*

Şölen ile *Phaidros* edebiyatın büyük erotik metinlerine iki örnektir. *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 yüce biçimi güzellik sevgisi, yani, âşık olmaktır (249 d). Güzelliği severiz çünkü ruhumuz doğumundan önce Formlar'ı örtüsüz gördüğünden güzelliği anımsamaktadır: "Kendimiz de saf olduğumuzdan, saf ışıktaki gördüklerimiz yetkin, yalın ve mutlu görülerdir" (250 c). Ancak ruh cisimleştiğinde bunu bir ölçüde unuttur ve Formlar'ın yeryüzündeki kopyalarını gördüğünde de onu belli belirsiz anımsar. Bilgeliğin, adaletin, ölçülülüğün kopyaları cisimleşmiş ruhun akli için genellikle karanlıktır, ama güzellik

kendi ortaya çıkışlarında en açıkça görülendir (*ekphanestaton*), en dokunaklı olandır ve bu görüyü cennete özgü bir saflık içinde en çok anımsatandır. Bilgelik, kendisine böylesine bir açıkla bakılabilse ne kadar sevgi çılgınlığı uyandırır kim bilir!

Platon, öğretisini açıklamaya, ruhu, biri iyi biri de kötü iki ata sahip bir araba sürücüsü şeklinde betimleyen bir imgeyle devam eder. Sevilen ata yaklaştıklarında kötü ve şehvetli at ileriye doğru fırlar ve iyi at itaatli ve alçakgönüllüken, kötü atın sertçe gemlenmesi gerekir. Güzellik kendini ruhun en iyi bölümüne arzulanan, ancak saygı duyulan, çok sevilen, ancak sahip olunmayan bir şey olarak gösterir. Ruhun anımsadığı gibi saltık güzelliğe iffetli olunarak erişilir. *Philebos*'ta da söylenildiği gibi, sevgi *anamnesis*'i harekete geçirir ve iyi, bize güzel kılığında gelir.

Yarı mitik, yarı metafizik bu yorum uyanış sürecinin hem başlangıcını hem de sonunu canlı bir biçimde ortaya koymaktadır. Bizler durmadan düşüncesizce 'iyiler' ardında koşarsınız ve bunlar bizi tatmin etmede yetersiz kalır. Erdem genellikle bize çekici gelmeyebilir, ama güzellik daha erişilebilir ve daha çekici biçimde tinsel değerler sunar. Doğadaki güzel (buna sanattaki güzeli de eklemek isterdik) açgözlü egoya tümüyle dışsal ve kayıtsız olarak kavranan bir şeye dikkat edilmesini ister ve bu dikkati ödüllendirir. Biz güzeli ele geçirip kendimize mal edemeyiz (Kant'ın da açıkladığı gibi): Güzeli bu öğretici anlamda aşkındır ve bizim aşkınlığa ilişkin olarak edindiğimiz ilk ve muhtemel en kalıcı imgeyi (deneyimi) de sağlayabilir. 'Âşık olmak', Platon'un birçok kez canlı bir biçimde betimlediği bu yoğun süreç (aşk feragattir, düşkünlüktür, köleliktir), çoğu insan için yaşamlarının en olağanüstü ve en esin verici deneyimidir; bu deneyim içinde önem merkezi birdenbire insanın kendisinden kopar ve düşlere dalan ego tümüyle farklı bir gerçekliğin bilincine varıp şoka uğrar. Aşk bu biçimiyle biraz belirsiz bir eğitmen olabilir. Platon, *Eros*'ta so-

fist bir yan bulunduğunu kabul etmiştir. Güçlü kuvvetli egonun (yani kötü atın) sevilen ata hizmet edip ona hayranlık duyacağı yerde, ona egemen ve sahip olma arzusu, ezici biçimde güçlü olabilir. Bizler ötekini gerçekdışı kılmak, yiyip bitirmek, sindirmek ve kendi fantezilerimizin işleyişine tutsak etmek isteriz. Oysa, sevmekle birlikte, sevilene saygı da duyulan ve (yine Kant'ın sözcüklerini kullanacak olursak) sevilene bir araç olarak değil de bir amaç olarak bakılan bir aşk, tüm aşklar arasında en aydınlatıcı aşk olabilir. Platon'un (eşcinsel) aşkın iffetli olması gerektiği yolundaki ısrarı sözcüğün gerçek anlamında yorumlanabileceği gibi güzelliğin, aşkın ve yola gelmez doğasının bir imgesi olarak da yorumlanabilir. İffetli aşkın bir şeyler öğrettiği gerçeği, hakikatte de, erotik diyaloglardaki ahlaki öğenin genel bir ortaya konuş biçimidir. Platon, *Yasalar*'da düzenli evlilik içi aşkı över ve cinslerin eşitliğini savunur. Ancak aile yaşamı kavramı aklından hiç geçmemiştir ve bu konuda esas olarak bencillikten uzak durmanın öğretilmesi gerektiğini ileri sürmez: Bu ona bazı eleştirmenlerin düşmanlığını kazandırmış bir noktadır. Erotik mitlerde son derece tutkuyla vurgulanan metafizik sav, güzellik duyusunun açgözlülüğü, bencilliği azaltıp, ruhun enerjisini gerçek ve iyiye doğru yöneltmekte olmasıdır. Bu sav Platon tarafından Formlar Kuramı aracılığıyla (kendisinin de güçlüklerle dolu olduğunu kabul ettiği bir kuram) ortaya atıldığı için, karanlık olup pek inandırıcı gözükmeyebilir. Daha inandırıcı ve çok daha aydınlık görünen (ve bir dereceye kadar da önceden inceden inceye hazırlanmış metafizik dizgeden ayrılabilir olan) şey, bize burada ve *Devlet*'te önerilmekte olan ahlak psikolojisidir. Bu, kötünün açıklanması yolunda (iyinin bencillığe dönüşüp nasıl yozlaşabileceği konusunda) Platon'un sözgelimi *Philebos*'taki daha sıkı felsefi uslamlamalarının bize verebildiklerinden alttan alta çok daha iyi bir açıklama getiren bir psikolojidir. Yozlaşmış bir 'iyi'nin ardından koşulduğunda bile, Eros her na-

sılsa iyiye yönelme arzusudur.

Freud ile Platon arasında kurulan benzerlik ilginç ve apaçık olan bir benzerliktir ve Freud, birçok kez, Platon'a ve aynı zamanda da Empedokles'e olan borçlarını açık açık belirtmiş olmasaydı da bu benzerlik kendini ortaya koyardı. Ruh-çözümlemesinin genişletilmiş cinsellik kavramı Platon'un Erosuyla bağdaşmaktadır (*Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme*, üçüncü basıma önsöz). Freud, cinselliği bir çeşit evrensel ve tinsel enerji, yıkıcı olabilen ya da iyi amaçlarla kullanılabilen belirsiz bir güç olarak tasarımladığında hiç kuşku yok ki Platon'un düşüncesi doğrultusunda önemli bir çizgiyi izlemektedir. Freud da ruhu üç bölüme ayırmakta ve ruh sağlığını bu bölümlerin uyumu olarak görmektedir. Platon gibi (*Devlet* 439) Freud da, Empedokles'i izleyerek (Sevgi ve Çatışma) önce ruhu ikiye bölmüş ve onu bir atlı ya da sınıflara bölünmüş bir devlet olarak tasarımlamıştır. Üçlü bir bölümlmeyi yeğlemesinin gerekçeleri Platon'un kilerle aynıdır. Arada dolayım içermeyen bir çatışma insan kişiliğinin gerçekçi bir betimini ortaya koymaz. Kant'ın böyle bir dolayım karşı çıkmakta kendine göre anlaşılır birtakım gerekçeleri vardı. Hume'un dolayım kurma girişimleri ise yapıtlarının en iyi bölümlerini oluşturmaktadır. Platon'un ruhbilimi merkezi bölgenin daha kapsamlı incelenmesinden yarar sağlardı. Platon ruhtan sık sık hasta ve iyileşmeye gereksinim duyan bir varlıkmişçesine söz etmektedir. Hem Platon hem de Freud, insanda gerçeklik konusundaki bilinçlenmeyi artırmak yoluyla iyileştirmeyi arzu etmektedir. Ancak Freud bizim, gerçekliği, ideal olanın 'eleştirel, cezalandırıcı etkinliği' aracılığıyla değil de egomuzla kavradığımızı savunmakta; oysa Platon, makul bir bencilliğin üstünde, gerçek dünyayı ayırdeden ve kendisine tam bir egemenliğin ait olduğu saf bir ahlaki yetinin var olduğunu ileri sürmektedir. Başka bir deyişle söylersek, Platon din ve 'Baba'nın lehinde bir tutumu benimsemektedir. Tabii Sok-

rates'in ölümünün, üzerinde bıraktığı etkiye aşırı bir önem ya-
kıştırmak güç olurdu; ancak Platon hiçbir zaman bütünlüklü bir
'Baba-Tannı' kavramı 'icat' etmemekle birlikte, yapıtlarında
baba olma niteliğine ilişkin bir sürü imge bulunmaktadır. Oysa
Freud dine ve babalara karşıdır. Freud yukarıya giden yolu
tıkar ve egoya tam bir denetim hakkı verir. Elbette, Tannı ile
insan arasında demonik bir arabulucu olan Platon'un Eros'u,
hemen hemen tümüyle (cisimleşmiş varlıklar için belki de tü-
müyle değil) biçimi değiştirilebilecek bir cinselliği simgeler.
Gerçek iyi olduğuna göre, enerjimiz 'kökensel olarak' saftır.
Öte yandan Freud, cinsel enerjiyi doğal düzeyden ideal düzeye
doğru (oldukça tehlikeli biçimde) bir tırmanma olarak görür.
Her iki düşünür de ruhu (aklı) organik bir bütünlük olarak,
içsel olarak güçlü bir biçimde bağlanmış ve sınırlı bir gerece
sahip bir bütünlük olarak görme gibisinden önemli bir fikri pay-
laşırlar. "İnsanların zihinsel yaşamları üzerine bir şeyler bilen
herhangi bir kimse için bir zamanlar tatmış oldukları bir haz-
dan vazgeçmekten daha güç bir şey bulunmadığının bi-
lincindedir. Gerçekten de bizler herhangi bir şeyden hiçbir
zaman vazgeçemeyiz, yalnızca bir şeyin yerine başka bir şeyi
koyarız. Bir şeyden vazgeçer gibi gözüktüğümüzde, gerçekte
bütün yaptığımız onun yerine koyabileceğimiz bir şeyi be-
nimsemektir" (*Yaratıcı Yazarın Gündüz Düşleriyle İlişkisi*,
Toplu Yapıtlar, cilt IV.) Platon bu görüşleri hiç kuşkusuz
kabul ederdi. Kurtuluşun tüm ruhu ilgilendirdiğini hiçbir fi-
lozof ondan daha açıkça göstermemiştir: "Ruh, enerjisi ben-
cilce fantezilerden gerçekliğe doğru yeniden yönlendirilerek tüm-
müyle kurtarılmalıdır." Platon diyalektiğin bizi kurtara-
bileceğini düşünmez, gerçekten de, ortadan kaldırılamaz daha
alttaki bölümü de içinde olmak üzere tüm ruh uyum içinde bu-
lunmadıkça bu mümkün olmayacaktır. Platon bu bakımdan yıl-
maz bir psikolojik gerçekçidir ve ruhu birçok kez mekanik çe-
kimsel güçlerce yönetilen bir şey olarak betimler. Bu ise iyiye

doğru değişikliği çok güçleştirir. Platon'un canı sıkkın anlarda, sözelimi *Yasalar*'da bir belirlenimci (determinist) gibi konuştuğu bile olur (bizler itkilerin iplerinde oynayan birer kuklayızdır, 732 e), ama başka yerlerde (904 b) karakterin gelişmesini istencimize ve arzularımızın genel eğilimine bağımlı kılar. *Phaidros* 247'nci paragrafında ruh göçü miti, özlem duyan ruhu bir çeşit doğal çekime mahkum 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 gerçekte ne dereceye kadar 'inandığı' çok tartışılmıştır. Ancak benimsediği dogma ne olursa olsun, psikolojisi konusunda pek kuşku yoktur. Adalet kavramı bu bakımdan otomatik bir işlev taşır. Platon bana eski 'Zeus adaleti'ni yumuşatmış gibi gözüküyor (Hugh Llyod-Jones'un aynı adlı kitaptaki ilginç yorumuna bakın) Platon uslamlamalarını daha incelikli ve bir hayli de adil hale getirmiştir. Bizler günahın nedenselliğinden kaçamayız. *Theaitetos*'ta (176-7) bize, kötücüllüğün kaçılmaz cezasının insanın yalnızca olduğu kişi gibi biri olması ve *Yasalar*'da da kötülük yapanların bu dünyada Hades'te oldukları söylenir. Wittgenstein Freud'un, 'on dokuzuncu yüzyılın dinamik bilimi fikrinden etkilenmiş olduğunu' belirtmiştir (*Conversations on Freud*). Belki de etkilenmişti; ancak dinamik model Platon'da daha önceden vardır. *Anamnesis* kavramının Freud'un zamansız ve erişilmez bilinçdışı zihin fikrini etkilemiş olduğundan da kuşkulanamaz. Freud yirmi üç yaşındayken, J.S. Mill'in *anamnesis* kavramı üzerine kaleme aldığı bir makaleyi çevirmiştir. (Bak. Rieff, *Freud*, 1959, s. 364). Bununla birlikte ben, onun bu öğretiye ilişkin olarak yaptığı hiçbir açık gönderme bilmiyorum.

Platon'un Erosu bize güzellik duyumuz aracılığıyla esin verir, ancak Eros düzenbaz bir varlık olup eleştirel bir gözle ele alınmalıdır. *Yasalar*'da bize (687 b) insan ruhunun her şeye

gücü yetme arzusu içinde olduğu söylenmiştir. Bizi kurtarabilecek olan enerji kendimiz ile gerçeklik arasına engeller dikebilmek amacıyla kullanılabilir, böylelikle kendimizin yönettiğı bir düş dünyası içinde rahat rahat kalabiliriz. Freud'un nevroz durumu, insanda büyülü bir kendini aldatmayı yeğleyerek gerçekliğin bu reddini temsil eder. Nevrozlu kişi, "ideal bir bağlantıyı yanlışlıkla gerçek bir bağlantı olarak görür" 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 saltık gücünün yalnızca sanatta muhafaza edilmiş olduğunu" söyler. Freud, Platon'un esinlenmenin doğasına duyduğu ilgiyi paylaştığı gibi, onun sanata duyduğu derin güvensizliği de paylaşır. Tabii Freud öte yandan, Avrupa sanat geleneğinin büyüklüğüyle en güvenilir düzeyde karşı karşıya gelince, sanata çok kaba davranmaya cesaret edemez. "Yaratıcı sanatçı sorununda önce, ne yazık ki, analizin silahlarını bırakması gerekir" (*Dostoyevski ve Baba Katilliğı*, Toplu Yapıtlar, cilt V). Bununla birlikte Freud, sanatı eleştirileriyle ıg-nelemekten geri kalmaz. Bize bir başka yerde (*Yaratıcı Yazarın Gündüz Düşleriyle İlişkisi* adlı yazısında) sanat yapıtının çarpıcı ve övgüden uzak bir tanımını sunar. Herkesin kişisel, gizli fantezileri vardır ve bu fanteziler dile dökülecek olurlarsa, tiksindirici olurlar. "Asıl *ars poetica* tiksinti duygumuzun yenildiğı teknikte yatar... Yazar gündüz düşlerinin bencil karakterini değişikliklerle ve biçimsel dönüşümlerle yumuşatır ve bize fantezilerinin ortaya konulmasında tümüyle biçimsel, yani estetik bir haz sunarak bir çeşit rüşvet verir." Estetik rüşvet Freud tarafından orgazma götüren hazlara benzer bir 'ön-haz' (*Vorlust*) olarak betimlenir. (Bu kavram daha ayrıntılı bir biçimde *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme*'de tartışılacaktır iii.1) Bu yüzden sanat yapıtı sanatçı ile alıcısı arasına yerleştirilen büyülü bir sözde obje (ya da *eikhon*)

olmaktadır ve bu obje aracılığıyla her iki taraf da, ayrı ayrı, kendi özel fantezi yaşamlarını denetlenmeden sürdürebilmektedirler. “Edebiyattan gerçekten haz alma zihinlerimizdeki gerilimin ortadan kaldırılmasından kaynaklanır. Belki de bu sonuca yol açan da, yazarın bizi gündüz düşlerimizden utanç duymadan haz alacağımız bir konuma yerleştirmesinde yatmaktadır.”

Platon *Devlet*’te (606 d), sanatçının, ruhun en iyi bölümünün ‘korunmasını gevşettiğini’ söyler. Freud’un tanımının inceliklerinden biri de sanat yapıtının ‘biçimsel değeri’ne kayıtsız olmasıdır, çünkü gerçekte etkin ve gerçekte çekici olan gizlenmiş düşlemdir. W.H. Auden’in dediği gibi, -ki bu pekâlâ Platon tarafından da ileri sürülebilecek bir düşüncedir- “hiçbir sanatçı.. yapıtlarının büyü olarak kullanılmasını engelleyemez, çünkü bu, ister ince beğeni sahibi, ister düşük beğeni sahibi olalım, hepimizin de sanatın, olmasını gizli gizli istediğimiz şeydir (*Kareler ve Dikdörtgenler Poets at Work*). Sanatın ruhun daha altındaki bölümüne ait olup temelde gölgeler üreten bir etkinlik olarak daha bütünlüklü bir tanımını pek bulamazdık herhalde. (Maddesel bir eşya olarak sanat objesi, bir taş parçası ya da kağıt vb. sıradan görülür duyumlara sahip bir varlık olarak sınıflandırılabilir; sanatçının ve alıcısının ‘görecekları şey’ gölgeler olacaktır). W.D. Ross ‘Platon’un, sanat yapıtının amacının yanılsamalar yaratmak olduğunu varsaymakla hiç kuşkusuz yanılığa düştüğünü’ söyler. Aslındaysa, Platon’un yanılsama olarak sanat görüşü kesin ve karmaşık bir görüştür. İmgeler, düşünce için yardımı dokunabilecek değerli şeylerdir; bizler daha yüce olanı ilkin ‘imgeler halinde’ inceleriz. Ancak imgelerin verimli bir tinsel çaba hiyerarşisi içinde tutulmaları gerekir. Sanatçının ürettiği şeyler ‘başıboş gezen imgeler’dir. Bu bağlamda sanat, iyi arzuların yozlaştırılmasında uzmanlaşmakla bile suçlanabilir, çünkü estetik örtünün hilesi iyinin alçalmasını olanaklı kılar. Sanat objesi tatmin edici ek-

siksizlik havasını, alıcısının, ve Platon'un sık sık belirttiği gibi neler yaptığı konusunda muhtemelen pek az fikri olan sanatçının yarı-mekanik fantezi yaşamlarındaki bambaşka bir sürecin başıboş kalmasına borçlu olan, sahte bir bütündür. Sanat objesinin biçimsel özellikleri aldatıcıdır. Sanatın bilinçdışı ile ilişkisi elbette sorunun temelinde bulunur. Platon'un sözcükleriyle söyleyecek olursak, sanat *anamnesis*'in bir çeşit tehlikeli karikatürüdür. Hazzın 'sınırsız' usdışı doğası onu kuşku duruma sokar. Sanatın hazla bir suç ortaklığı vardır ki bu kısmen gizli olduğu için daha da zararlıdır. *Philebos*'ta açıklandığı gibi, en basitleri dışında herhangi bir sanatın verdiği haz, saf olmayan hazdır. (Bu muhtemelen 'saf' ve 'saf olmayan' herhangi bir makul tanım için de doğru olacaktır). Düşlerle bir kaçış yolu olarak sanat, 'karşıtıyla haz vermede' uzmandır. Bu durum, kuşkusuz, çaresiz ve acılı ölümlüler için çekici bir şey olmakla birlikte, (sözelimi, okuma eyleminin saf ve olumlu hazlarıyla pek karşılaştırmaz, en yüksek haz, dinging ve açık bir algının bulunduğu, değişmez olanın seyrinde yatar. Sanattan alınan hazda 'sınırsız' olma ögesi, onun tümüyle bencil bilinçdışı ile (Freud'un terimleriyle) bağlantısından gelir ve bu sınırsızlık ögesi sanatı gizli gizli, *aletheia*'dan, doğru sözlülükten ve gerçekçilikten uzaklaştırır. Sanat, gerçeğe yakınlık sağlayan hiçbir disipline sahip değildir, sanatta gerçeği eleştirel bir biçimde değerlendirmek bilindiği gibi zordur. İnsanlar doğuştan yalancıdırlar ve sofistlerle sanatçılar en kötü yalancılar arasında yer alırlar. Sanat gerçeklik duyumuzun temelini yıkar ve bizi düşüncenin her şeye gücü yettiğine inanmaya özendirir. Böylelikle sanatın varsayılan 'içeriği' 'sınırsız olana' karışır ve hiçbir hakiki cümle ortaya konmaz. Gerçek, sanatla herhangi bir bağlantı kurmaya izin vermeden önce (matematikte olduğu gibi) kendinden son derece emin olmalıdır, bu yüzden, eğer sanatın var olması gerekiyorsa, nakışla ya da duvar kağıdı kaplamacılığıyla uğraşmak daha iyi olur.

Platon, nevrozun, ahlaksal bozukluk ya da inatçı cahillikten farklı olarak, bir akıl hastalığı olduğundan habersiz değildi ve bu hastalık için *eleykhos*, yani acımasız sorgulama uygun bir arındırma yöntemi idi. *Therepeia psnkhes* (ruh hastalığının sağaltılması) konusunda genellikle oldukça katı bir görüşü benimsemiş olmasına karşın Platon, *Timaios*'un 86 b numaralı paragrafında deliliğin bir ruh hastalığı olduğunu belirtmekte ve *Yasalar*'ın 731 numaralı paragrafında da bize iflah olabilir hastalarla nazikçe konuşmamızı söylemektedir. Her iki bağlamda da hiçbir insanın bile isteyerek yanılgıya düşmeyeceği yinelenir. Müziğin ruhun üzerindeki derin etkisinden elbette sık sık söz açılır ve *Yasalar*'da (790) kaygı durumlarının tedavisi amacıyla sanata gönderme yapılır (Bu konuda, E.R. Dodds'un *The Greeks and the Irrational*, Bölüm III'e bak). Bu elbette, Platon'un sık sık vurguladığı gibi, sanatın büyüsel doğasının bir yanıdır. Freud, sanatın, nevrozu ortadan kaldırmaksızın, onu nasıl istikrarlı hale getirebileceğini görmüştür. Sanatçı kendi zaaflarını (hatta kötü eğilimlerini) sanatta kullanarak onlarla uzlaşır, böylelikle de (akıl sağlığı açısından) tatmin edici olmaktan uzak bir istikrar kurar. Nevrozun yıkıcı gücü sanatla engellenir, sanat objesi nörotik çatışmaları dile getirir ve bu çatışmaların patlama fitillerini ateşler. Bu tür bir 'kusurlu' ve yanıltıcı dönüşüm ya da sözde tedavi (Freud ya da Platon'un görebileceği gibi) sanatçıyı özellikle (safdil bir düşçüye karşıt olarak) kafasındaki usamlamalar ve kurgulamalarla altüst olmuş bir 'ironik kopyacı' olarak nitelendirirdi. Böylesi bir sanatçı biraz felsefe ya da ruhbilim bilgisine sahiptir. Böylesi bir 'tedavi' gelişmeyi durdurmak olarak görülebilir. (Freud hiç kuşkusuz yetkin tedavileri aklından geçirmiyordu ve şurası kesin ki çoğu sanatçıyı da sorunlarını pek iyi çözemeyen kişiler olarak görürdü). Burada bir *corruptio optimi pessima* ögesi var. Platon'a göre şair bir tehdittir, çünkü iyi bir insanı

*Lat: "En kötü şey, iyi'nin soysuzlaşmasıdır." (Ç.N.)

bile bozabilir. Sanat ne denli karmaşıklılaşırsa, tehlikesi de gizilgüç olarak o denli artar. Mağara miti imgelerine dönecek olursak, ironik sanatçıyı, güneş olarak gördüğü ateşe kadar (mağaradaki ateş dış dünyadaki güneşe karşılık gelmektedir, *Devlet* 517 b) *eikasia*'nın gölgeli alanının dışına çıkmış biri olarak düşünebiliriz. Burada o, gölgeleri düşüren nesneleri oldukları gibi tanıyabilir. Ateşin parlak titreşen ışığı, keşiflerinden hoşnut kalıp avuntu bulan, ama gerçek dünyanın başka bir yerde olduğunu kavrayamadığından hâlâ kendi içine kapanmış olan, rahatsız ve yarı aydınlanmış egoyu simgeler. (*Devlet*'te önerilen 'daha düşük' genel bir eğitim ölçülü ve oldukça ussal bir bencilliği geliştirebilir). Delphik ilke ise o çeşit bir kendi bilgisini gerektirmez. Kendini gerçekten bilen biri gerçekliği bilir ve güneşin ışığında kendini tüm dünyanın bir parçası olarak görür. Farklı amaçlarına karşın, Platon ile Freud'un sanata aynı nedenlerle güvensizlik duymaları tartışmalı bir noktadır, çünkü sanat onların sağaltım etkinliklerini karikatürize eder ve bu etkinliklere müdahale edebilir. Sanat haz ardında koşan, kendi kendinden hoşnut, sözde bir kişilik çözümlemesi ve sözde bir aydınlanmadır.

O zaman güzellik sanatçılara bırakılamayacak denli önemli bir sorundur; ya da şöyle dersek, sanatçı güzelliğe ancak, sözelimi matematiksel bir model örneğinde olduğu gibi, denetlenebilir basit bir düzeyde karışabilir. Doğa bizi eğitir, sanatsa eğitmez. Şu anlama gelir bu: Heykeller değil, oğlan çocukları yapalım. (Gerçekliği biz, üssal olarak denetlenmiş insan sevgisinin ıstıraplarıyla öğreniriz, *Şölen* 211 b). Bu aynı zamanda çevremizdeki fiziksel dünyaya gerektiği gibi dikkat yöneltme anlamına gelir. Platon'un burada bu denli eğitimsel bir unsur olarak gördüğü doğa, hiç kuşku yok ki, romantiklerin doğası da (ağaçların ve tarlaların mesajları yoktur), Kant'ın "Yücesi" de değildir. Doğal görünümün ölümlü yüzünün mülkiyetle ilgili ereklere yendiğini söylemek bile ileri bir görüş açır.

sını benimsemektir. Platon'u doğada ilgilendiren şey, doğadaki örnekçeler, gerçeğin sınanması olan gerekliliklerdir. Bunlar, kanıları kesinliğe dönüştürürler. Biçim incelemesi akli özgürlüğüne kavuşturur, ama bunlar, sanatın eğilip bükülebilir, içtenlikten uzak biçimleri değil; 'katı, bükülmeyen, gerçek biçimleri olmalıdır. Gerekli olanla karşılaşma sonsuz ve değişmez olanın bilgisine götürür. Gerçeğin bu eğitimsel, doğru sözlü 'katılığı' Platon tarafından ilkin en belirgin biçimde matematikte görülür ki matematik, *Devlet*'in eğitim dizgesinde önemli bir aracı rolü oynar. Matematik bizi dikkatle seçilmiş hikayelerden, müzikten ve şiirden oluşan daha alttaki (daha yumuşak) eğitimin (III. kitapta betimlenmiştir) ötesine götürür. Matematiğin duyu deneyiminden nasıl bağımsız olduğunu anlamak bizi *Formlar*'ın nasıl olduklarını anlamaya götürür ve zorunlu matematiksel ilişkiler, *Formlar* arasında zorunlu ilişkileri akla getirir. *Savunma* ve *Phaidon*'daki ilk Sokrates bilimsel çalışmalara karşı çıkıyordu. *Devlet*'in 529-30 numaralı paragraflarında da bize, geometriyi anımsamak için göklerin karniçesini kullanmamız, ancak yıldızların bilgi nesneleri olabileceklerini kafamızdan geçirmememiz söylenir. Daha sonraları Platon bu zorunlu 'katılığı' *Form* dünyasının 'mantıksal' katılığında (*Sofist*) ve daha sonraları da, kozmik aklın kimi belirimlerinde bulur (*Timaios*). Burada yıldızlar (47 a) sayı, zaman gibi kavramları ve aynı zamanda da evrenin doğasına ilişkin araştırmaları akla getirirler. *Yasalar*'da astronomi saygın bir bilgi konusu olmuştur, çünkü tanrısal zeka tüm nesnelerde kendini dışa vurur (966 a) ve bilim zorunlu olarak tanıtanımlılaşmaya götürmez. Atinalı, gençken astronomi okumadığına hayıflanır (821). Tanrılar kendi sırlarını kiskanmazlar, tersine, eğer bizler bu sırları inceleyerek iyi kişiler olursak, bundan memnurluk duyarlar (*Epinomis* 988 b). Bununla birlikte Platon daha *Devlet*'ten başlayarak, sanata karşı girişilen saldırı bağlamında, kozmik 'yolu' zanaatçının erişebildiği bir

yere koymuştur. Ölçme ve sayma eylemleri, aklın ruhu görünüş dünyasından gerçekliğe götürdüğü 'mutlu işlemlerdir' (602 d). Duyu deneyiminin paradoksları bize felsefe yapma esini verir ve matematikte olsun, doğada olsun, zorunlu biçimlere olan saygımız ve bunlardan aldığımız doyum, ussal yetilerimizin güçlenmesine yardım eder (Platon'dan beri felsefe bu tür çıkış noktalarını büyük ölçüde özendirmiştir). Suyu girerken kınılır gibi gözükten nesne, gerçeğin ne olduğu konusunda bir hayli şaşkınlık uyandırır ve 'ölçmeye ve hesaplamaya güven duyan ruhun o bölümü en iyi bölümdür' (Devlet 602 c, 603 a). Ölçmeden, simetriden ve çevremizdeki dünyanın uyumundan aldığımız doyumun bizim nasıl gerçeklik ve güzellik duygumuzu oluşturduğu *Philebos*'ta açıklanmıştır. Gerçek aşığı Eros, bir matematikçiye olduğu kadar, bir marangoza da esin verebilir. Ancak sanat her zaman için doğal görünümün denetimini eline almak ister ve aslında bizim onu nasıl gördüğümüzü de etkiler. Sanatçının ve alıcısının kendinden hoşnut düşgüçleri, doğal zorunluluk dünyasının ilişkilerini hafifletme eğilimi gösterir. Ressam suda 'kırılmış' gibi gözükten nesneden hoşnuttur ve onu olduğu gibi (edebiyatta da *mutatis mutandis*) kutsamaya hazırdır. Sanat araştırma güdüsüne engel olur. İster insan sevgisinden, ister kozmik biçim sevgisinden bizi felsefeye götürmesi gereken Eros'u büyüler ve eğlendirir sanat. Ruhun daha alttaki bölümüne büyülu bir doyum verir ve güzelliğı kişisel büyücülükle karıştırarak onun yüzünü değiştirir. Güzellik, bize iyi arzusunun dolaysız bir imgesini verir, bu, iyilik arzusu ve gerçek arzusudur. Biz güzellik kılığındaki gerçeğe doğru çekiliriz ve bu çekime verdiğimiz karşılık sevinç getirir. Fantezilerin ve yanılsamaların durmadan değişen biçimlerindeki bencilliğı yenmek (*per tanti rami cercando*) otomatik olarak daha ahlaklı olmaktır; gerçeğı görmek onun bağımsızlığını ve dolayısıyla da onun iddialarını

*Lat.: Gereklı değışikliklerle birlikte (Ç.N.)

görmektir. Güzelliğin en uygun kavranışı, arzunun biçiminin değişmesi yoluyla gerçeklikten sevinç duymaktır. Böylelikle biz tepkide bulunurken, gerçeğin aşkınlığını deneyimleriz. *Şölen*'de dile getirildiği biçimde (210 d) söylersek, 'özel durumların adı, küçük köleliklerinden kaçıp güzelliğin açık denizlerine yelken açarken, kişisel ego ortadan silinir.'

Platon'da iyinin gerçekle bağlantısı (birçok anlama gelebilecek, çok biçimli varlıkbilimsel kanıt fenomeni) düşüncesinin merkezinde bulunur ve felsefedeki en verimli fikirlerden birisidir. Bu, içgüdüsel bir düzeyde hemen anladığımızı düşündüğümüz bir fikirdir. Oxford Üniversitesi'nin, açık bir kitabın üzerinde sergilenen *Dominus illuminatio mea* düsturundan bir anlam çıkarabilmemiz için Tanrı'ya inanmamız gerekmez. İleride de savunacağım gibi, bütün günahlarına karşın, sanat bize bu bağlantıyı da gösterebilir. Gelgelelim, Eros'un bizi yönelttiği ve sanatın, ileri sürüldüğü gibi, bizi uzaklaştırdığı bu 'gerçeklik' nedir? Formlar Kuramı bunu açıklamak için geliştirilmiş ve *Parmenides* ile *Sofist*'te de bu sorundan kaynaklanan kimi güçlükler ortaya konmuştur. Platon, katılma metaforundan öykünme metaforuna belli belirsiz geçer ve git gide artan biçimde Formlar'ın 'aynı' olduklarını vurgularken, Formlar'ın tikellerle ilişkisi hep bir sorunsal olarak kalmaktadır. Formlar başlangıçta daha çok 'içkin evrenseller' ve daha sonraları da 'aşkın modeller' gibidirler. Kuram, *Parmenides*'te belirgin bir geçiş sürecindedir. *Sofist* bir keşif anını simgeler ve yeni bir kuram önerir. Burada önemli olan Formlar'ın tikellerle kurdukları şaşırtıcı ilişki değil, Formlar'ın birbirleriyle kurdukları şimdi daha anlaşılır olan ilişkidir. Form dünyasındaki mümkün olan ve olmayan şeylerden ötürü, gerçeklik derin ve katı bir yapıya sahiptir ve konuşmak olanaklıdır. Diyalektik daha çok uzmanlık kazandığından, daha az tutkuyla ama daha güvenilirlikle iş-

*Lat.: "Tanrı beni aydınlatır." (Ç.N.)

leyebilir. Devlet'teki filozof 'Mağara'ya döner ve bir kez ona alışınca da, 'Mağara'yı tutsaklardan daha iyi yönetir (520 c). (Çalışmalarından vazgeçer ve eğitim gördüğü politikaya girer). Daha sonraları ise (*Theaitetos* 172-4, *Philebos* 58 c, *Yedinci Mektup* 344 e) diyalektiğin 'kendisi için' yapılan bir şey olduğu ve pratik yaşamın filozofun kafasını karıştırdığı ima edilir. Devlet'teki İyi Formu, ilk açıklama ilkesi olup aynı zamanda da (güneş imgesini göz önünde tutarsak) bir çeşit genel ilk nedendir. *Sofist* ahlaksal Formlar'dan çok mantıksal Formlar'la ilgilenir ve her ne kadar 'ruh' bir yaşam ve devinim ilkesi olarak ortaya çıkarsa da, bu fikirde yine de ahlaksal ve teolojik gelişim eksiktir, Platon'un daha önceki 'ruhbilimi' iyiliğin rolünü hâlâ en iyi açıklayan ruhbilimdir. Sanat, elbette, başlangıçta tasarlanan görünüş ve gerçeklik sorunuyla birlikte, bu 'ruhbilimsel' başlık altında yer alır. Geriye Platon'un (kuşkusuz doğru olan) şu görüşü kalmaktadır: Kötü (ya da sıradan) insan bir yanılsama içindedir ve bunun en genel adı bencilliktir, gerçi kimi özel durumlar elbette daha ayrıntılı betimlemeler gerektirebilir. Saplantı, önyargı, kıskançlık, kaygı, cahillik, açgözlülük, nevroz ve bunun gibi durumlar gerçekliği *örtüp gizlerler*. Yanılsamaları yenmek ahlaksal bir çaba gerektirir. Bilgili ve ahlak saflığına ulaşmış kişi gerçekliği açık bir biçimde görür ve hakikatte de (önemli bir anlamda) bizi gerçeklik kavramıyla yüz yüze getirir. Formlar'ın asıl rolü bizi gerçekliğini yitirmiş başka bir yere götürmek değil, tersine, bize gerçek dünyayı göstermektir. Yanılgıya düşen ve başka yerde olan, 'Mağara'daki düşü kişidir.

Formlar'ın tikellerle ilişkisi sorunu burada ne olmaktadır ve bu sorun hâlâ önemli midir? Eğer diyalektik, *infimae species*'in aranmasını gerektiren bir çeşit sınıflandırmayla birlikte bir mantıksa, o zaman *Theaitetos*'un sonunda tikel varlıkların bilinemezliği konusunda ortaya konmuş olan sorun gerçekten de

*Lat.: "En küçük türlerin." (Ç.N.)

bir sorun olarak kalabilir, ancak aynı zamanda da önemini yitirmiş bir sorun olarak değerlendirilebilir. Tikel şeyler Formlar'a 'katıldıkları' için, ilk diyaloglarda duyu deneyimleri en azından kısmen gerçeğe yakın gözükmemektedir; daha sonraları ise, *Theaitetos*'un 155-7 numaralı paragrafında, algı olgusunun oldukça doğru (gerçekçi) bir tartışması yapılmaktadır. Formlar'ın, aşkın varlıklar olarak görüldükleri *Devler*'te, düşünce nesneleri, var oluş cetvelinin aşağı ucunun yakınlarında 'varlık'tan 'yokluk'a doğru azalırlar (478-9). *Sofist* beceriksizce yapılmış bu varlıkbilimsel ayrımı 'mantıksal' bir ayrıma dönüştürür. Ama bizi ilgilendiren şeyin ahlaksal kavrayış açısından nüfuz edilebilir gerçeklik olduğunu varsayarsak, o zaman ne olacaktır? (Mantık kendi başının çaresine bakabilir; etik bakamaz). Peki ya çamur, kıl ya da kir için ne diyeceğiz (*Parmenides* 130 c) ve bunlardan hangi anlamda -şayet böyle bir anlam varsa- 'vazgeçilecektir'? Bir görü olarak bilgi metaforu, varlık cetvelinin her iki ucunda da, bu kadar kolaylıkla saf dışı edilmemektedir. Örtü kaldırılıp da akıl sahibi erdemli insan gerçekliği gördüğünde ne kadar -ve gerçekte neyi- görmektedir? Sokrates'in *Parmenides* diyalogunda belirtme eğilimini duyduğu gibi, her nasılsa var olan, ama ciddi düşünce açısından konu dışı şeyler mi vardır? 'Biçim ağı'nın ötesini görmek olanaklı mıdır? (İçgüdü, olanaklıdır der). Güneşin ışığı neleri ortaya çıkarır ve en küçük tikelleri kimler görür; bu tikel varlıkların üzerine kimler titrer ve onları işaret eder? İnsan dil kafesi adı verilen şeye çarptıkça, sanatçıyı, iyi insanı betimlemeye giriştiğinde bile bu tablonun dışında tutmak güçtür. Elbette burada biz de, *Parmenides*'in Sokrates'e söylediği bu yapılması gereken şeyi yapmanın sıkıntısını, yani Sokrates gerçekten felsefenin içine 'nüfuz' etmek istiyorsa (*Parmenides* 130 d, e) hiçbir şeyi gözden ırak tutmamak ve tek bir şey için doğru olanın bütün şeyler için de doğru olup olmadığını görmek durumunda çektiği sıkıntıyı çekiyoruz. Ahlakçı kişinin

görüş açısından, *Sofist*'te doruğuna erişen uslamlama sanki çok şeyi ortadan kaldırmış gözüküyor, çünkü bu görüş açısından bizim Formlar'ı doğrudan görmemizi ve onların (her nasılsa) ışık ve varlık kaynakları olarak kesin rollerini de ortadan kaldırmış bulunuyor. Bununla birlikte Platon, duyulur dünyanın gerçekliği ve anlaşılabilirliği sorununu burada bırakmamakta, onu yeni bir biçimde tasarlamaya başlamaktadır.

Formlar'ın ilk betimi tatmin edici olmaktan uzaktır ve bu durum ayrı, değişmez, yetkin varlıkların değişen ve yetkin olmayan bir dünyayla ilişkilerinin yalnızca aydınlığa kavuşturulmamış olmasından ötürü değil, Formlar'ın tek gerçeklikler olduğunun varsayılmasından da ötürüdür. *Phaidon* ve *Phaidros*'daki göç eden ruhlar değişmez ruhlara 'benzemekle' birlikte, açıklığa kavuşturulmamışlardır ve daha az önem taşırlar (*Phaidon* 786). Bundan başka *Phaidon*'da duyulur dünya; gerçek bilgiye, felsefeye ve erdeme kesinkes bir engel oluşturan, düşmüş bir alan olarak ortaya çıkar. Bu yüzden filozoflar 'ölmenin pratiğini' yaparlar (67 e). İlk diyaloglarda devinimsiz ve gerçek olan şeylerle devinimli ve gerçekdışı olan şeyler arasındaki karşıtlık vurgulanır. Kötü alışkanlıklar yerinde duramayan şeylerdir, sanat da öyledir (*Devlet*, 605 a). Kötü adam ile sanatçı değişmez bir gerçekliği değil, yer değiştiren gölgeleri (*eikones*'i) görür. Bununla birlikte *Sofist*'te tutkuyla şöyle denir (248 e): "Elbette deviminin, yaşamın, ruhun ve zekanın gerçekte saltık varlıklar olmadıklarına ve bunların ne yaşadığına, ne de düşündüğüne, yalnızca ağırbaşlı, kutsal, akılsız, devinimsiz ve sabit olduklarına kolay kolay ikna olmayacağız" *Parmenides* ve *Theaitetos*'taki bilgi kuramsal uslamlamaların etkisinde kalmış olan Platon, kötü alışkanlığın bir yanılısama durumu olduğu yolundaki psikolojik-ahlaksal fikri, duyulur evrenin gerçekliği ve fiziksel doğası sorunundan tümüyle ayırmaya hazır değildir. Daha önce, Eros'un varlığında, her şeyi Formlar'a bağlayan yetkeci ve

etkin bir ilke kavramını temellendirmiştir (Aşağıdaki Eros yüksekteki Eros'tur). Ne var ki, bir aracı olarak, olağan dünyanın önemsizliklerinden bir 'kurtarıcı' olarak Eros, yine de kopuk bir bakış açısı ve psikolojik bir mittir. *Sofist*'te sonul varlığa yaşam ve devinim yakıştırmak bu 'dolayım' kavramını felsefî tartışma alanına getirir; gerçi bundan bir sonuç çıkmayacak, çünkü Platon kısa bir süre sonra yeniden mitlerle 'açıklama' yoluna dönecektir. Bilginin olanaklarını (kanıya karşıt olarak) genişletmek için, devinim halinde olan bir bilineni izleyecek devinim halinde bulunan bir bilen tasarlar ve devinimin kökeni sorununa daha kesin bir statü verir. Bunu yaparken de, sonul biçimde gerçek olanın yapısında temel bir bölme işlemi gerçekleştirir, çünkü (*kinesis*), devinim, (*ksoe*) yaşam, (*psnkhe*) ruh ve (*phronesis*) zekanın şimdi her nasılsa hâlâ değişmez olan Formlar'a eşlik etmelerine izin verilir. Bu 'çatlak' ve Formlar'ı tikellere bu yöntemle bağlama girişimi de ortaya kendine özgü çözülmez sorunlar çıkarır, gerçi, bir yandan da bu girişim, metafizik imgeler bakımından büyük bir köprübaşı olduğunu kanıtlamıştır. Ruh daha önce, *Phaidros*'un 245-6 numaralı ve *Politikos*'un 272 b numaralı paragraflarında kendi kendine devinen tek şey ve bu yüzden de devinimin kökeni olarak tanımlanmıştır. Şimdi ise, yaşamla devinimin anlaşılır şeyler oldukları kabul edildiği için, yaratıcı zeka ya da akıl (*phronesis*, *noys*) ruhun yüce kılavuzu olmak üzere ortaya çıkmaktadır. Bu dolayımın bir sonucu, iyinin gücünün, etkin bir yaratım tekniği yoluyla, duyulur dünyanın ayrıntılarına değin uzanmasıdır. Platon tüm yapıtlarında da, Formlar Kuramı'nın zorunlu kıldığı, ancak açıklayamadığı *mimesis* betimlemesini kullanmaktadır. Platon Formlar'a bir yandan ışıltılı, ancak gizemli son bir rol verirken, görkemli bir mitte imgeyi içtenlikle kucaklamakta ve sanatçıyı kut-sallaştırmaktadır. 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, Platon, *Timaios*'u tutarken bir parmağıyla yukarıya işaret etmekte, Aristoteles ise *Ethika*'yı tutarken elini dünyaya doğru uzatmaktadır. *Timaios* dünyanın Tanrı tarafından yaratılmasının bir öyküsüdür ve Origenos'tan Simone Weil'e kadar Hristiyan düşünürler bu yapıtta Üçlem (Trinitas) öğretisini bulmakta hiç güçlük çekmemişler, 'daha az iyi niyetli' başka düşünürler ise (Paul Shorey) söz konusu yapıtta bir hayli modern fizik kavramı görebilmişlerdir. Akıl sahibi ve iyi Demiurgos evreni yaratır ve onu kavrayışlı bir ruh ile donatır. Demiurgos, değişmez ve düşünülür özgün bir varlığın değişebilen ve duyulur bir kopyasını yaratabilmek için yetkin bir model bakarak (Formlar) elinden geldiğince iyi çalışır. Ancak, yetkin şeyler yaratamaz, çünkü Demiurgos usdışı öğeler ve kendine özgü, ussal olmayan minimal bir düzene yönelip indirgenmez nitelikleri temsil eden 'başıboş nedenler' içeren, daha önceden var olan gereçleri kullanmaktadır. Bu nedenlerin etkinliğine 'zorunluluk' (*anayke*) adı verilir ve bu da mekanik bir sistemi değil, ussal amaçların yanı-rastlantısal bir kesintiye uğramasını ifade eder. (Bu konuda Cornford'un 47-8 numaralı paragraf hakkındaki yorumuna bakın. Yunanlar makinelerden değil, aletlerden anlıyorlardı.) Amaç sahibi Demiurgos'un gücü her şeye yetmez ve bu başıboş nedenleri yola getiremez, ama olası en iyi dünyayı yaratabilmek için, bu nedenleri *ikna* eder o. Bu süreç içinde Formlar daha önce oldukları gibi, tümüyle ayrı ve dokunulmamış olarak kalırlar. Kopya edilmiş yansımaları, geçici olarak, sonsuz ve yaratılmamış bir aracı olan uzay içinde gözükür. (Zaman Formu olmasına karşın, Uzay Formu yoktur). Demiurgos genç tanrılar ve insan ruhu yaratır ve tanrılara bizleri yaratma görevini verir. O aynı zamanda da, davranışlara göre yazgılar saptayan adil bir yargıçtır. Hem varlığa hem de oluşa ait olan bizler, ahlak kılavuzumuzu, tanrısal bir elin yaptığı olan evrenin kendisinde buluruz. Demiurgos dünyayı ya-

ratır, çünkü iyi ve kıskançlıktan uzak olduğundan, her şeyin mümkün olabildiğince kendisi gibi olmasını arzu eder ve ayrıca insanların olası en iyi yaşamı elde etmelerini ister.

Sokrates *Phaidon*'da (97-9) Anaksagoras okumaktan vazgeçtiğini, çünkü onun yapıtlarında amaçlı neden-sonuç ilişkisine hiç değinilmediğini söylemiştir. Platon'un evrimci 'materalist' öncelleriyle açıktan açığa tartışmaya giren *Timaios*, bir mit biçiminde, dikkatle dönüştürülmüş yan-erekbilimsel bir evrendoğum (kozmogoni) modeli koyar ortaya; bu evrendoğumda ahlaksal betimlemelerle bilimsel spekülasyonlar dikkat çekici bir biçimde bir araya getirilir. Demiurgos (Platon'un sanatçı portresi ve çok çekici bir figür) varlığını *Philebos*'ta belli belirsiz duyulmuş olan, yeni bir kavramdır. Platon'un öncelleri (*Gorgias*'ın 508 a numaralı paragrafında adı geçen 'bilge') evreni zaten bir 'düzen' (*Kozmos*) olarak tasarımlamışlardı ve Yunan mitolojisi de yavaş yavaş, ahlaksal olarak iyi ve egemen Zeus'u, öteki Olympos tanrılarından ayırmaya yönelmekteydi. Ancak, Platon'un tanrısı, bu yeni Zeus'la özdeşleştirilmemelidir. Platon, Olympos tanrılarına mesafeli, ancak saygılı kuşkuculuktan da tümüyle uzak olmayan bir gözle bakıyordu. (Bak. *Timaios* 40 a; ayrıca *Kratylos* 400 d; *Phaidros* 246 c; *Eponimis* 984 d). Bu tanrı, Sokrates öncesi filozofların 'kozmetik' tanrıları gibi de değildir hiç. Her ne kadar Platon, Zeus'un dünyayı yaratmak üzere Eros olduğunu söyleyen Pherekydes'ten alıntılar yapmış olsa da, Demiurgos, Platon'un Erosu değildir, ancak yine de onunla bağlantısı vardır. Demiurgos Formlar'a ussal bir tutku ve bir yaratma özlemiyle (*tokos en kalo*) bakar, ama o gereksinimleri olan bir daimon değil, özgür ve tanrısal bir varlıktır. Ahlaksal olarak yetkindir (gücü her şeye yetmemekle birlikte) ve Olympos tanrılarının ölümlülere karşı sık sık duydukları kıskançlık dolu kinden (*phthonos*) arınmıştır. (Yunanlılar bu kinden her zaman korkmuşlar ve onu edebiyatlarında sürekli dile getirmişlerdir). Öte

yandan Demiurgos, tapınma ya da şükran istemediğinden ötürü de, Yahova'ya da, Hristiyan tanrısına da benzemez. Bize iyilik dileklerinde bulunur ve kurtuluşumuz için umut besler (insan ruhlarına uyarılarda bulunur, 42 d), ama biz zorunlu olarak onun ilgi odağında bulunmayız. O belki de yıldızlarla daha çok ilgilidir. *Yasalar'*ın 903 c numaralı paragrafında söylendiği gibi, evren bizim için var olmaz, biz onun ereği değilizdir. *Devlet* de içinde olmak üzere, öteki diyaloglar gibi *Timaios'*un verdiği mesaj da, bizim evrende var olduğumuz ve bir bütünün parçaları olarak elimizde bulunabilecek böylesi bir yetkinliğin ardında koşmamız gerekliliğidir.

*Sofist'*teki düşüncelerden geliştirilmiş olan dünya ruhu kavramı Platon'un 'Üçlem' öğretisini tamamlar. Bu gizemli ruh, tüm duyulur evreni saran ve Demiurgos tarafından bu amaçla yaratılmış olan tinin bir cisimleşmesidir. *Sofist'*in 44 a-b numaralı paragrafında dünya ruhunun tümüyle ussal olmayabileceği ve iki ortağı henüz yaratılmamış olduğundan, 'Üçlem'in hiç kuşku yok ki en genci ve en otoritesizi olduğu ima edilir. Hristiyan Üçlem'i açısından sanatçı figürü, yaratıcı Demiurgos tabii ki 'Baba Tanrı' konumunda değil 'Kutsal Ruh' konumunda bulunur. Demiurgos, burada en iyi "us" ile çevrilebilecek olan etkin "noys"tur. Saluk asıl otorite Formlar'da yatmaktadır ve duyulur dünyada cisimleşmiş tin olan dünya ruhunun, bir ölçüde 'düşmüş' olduğu ima edilir (*Phaidon'*daki cisimleşmiş Formlar'ın 'düşmüş' olmaları gibi). Bu denli karmaşık bir şeye burada yalın ve safdil bir tutumla bir yanıt verilebilirse eğer, ben ahlaksal olarak Platon'un 'Üçlemi'ni Kilise'ninkinden daha parlak bulduğumu itiraf edeceğim. Beri yandan, *Timaios'*taki teoloji de Platon'un *Yasalar'*ın X. kitabındaki teolojik spekülasyonlarından çok daha yetkindir. Tanrı'nın gücünün her şeye yetmediğini ileri sürmek her zaman önde gelen Hristiyan sapkınlığı olmuştur. Ahlaksal olarak yetkin, ancak gücü her şeye yetmeyen bir iyilik imgesi

bana, kendi durumumuza ilişkin sonul (dile getirilmez) bir gerçeği daha iyi ifade ediyor gibi geliyor. *Genesis*'in Yahovası, insani ya da tanrısal sanatçıdan tümüyle farklıdır, çünkü o yoktan yaratır ve yetkinlik bekler (Belki de Demiurgos daha zekice davranarak sınırlarını daha başlangıçta kavramış, Yahova ise bu sınırları ancak daha sonra kavrayıp huysuzlaşmıştır). Bundan başka, sonsuz, ayrı ve bozulmamış Formlar düşüncesi bana; ahlaksal ve tinsel gerçekliğin, kişisel, ancak iyi bir baba düşüncesinden çok daha derinlikli bir imgesiymiş gibi geliyor. Formlar, Tanrı'yı ahlaksal yetkinlik bilgimizden ayırmış olan Kant'ın değişik bir biçimde olmakla birlikte çok güzel vurguladığı gibi, ahlaksal gereklerin saltık ve nedensiz doğasını simgelerler. Mitik Demiurgos yaratmaktadır çünkü etkin usun hareket etmesi gerekir (hareketin sonul varlığa ait olduğu fikri *Sofists*'te kabul edilmiştir). Demiurgos ayrıca da Formlara olan sevgisinden ötürü onları başka bir ortamda taklit etmek üzere harekete geçirilmektedir. Ancak ölümlü sanatçı gibi başarısızlığa uğrar Demiurgos, çünkü hem bu başka ortam (pek iyi bilincinde olduğu gibi) asıl ortamı yeniden üretemez, hem de maddesel öge düşüncelerine ve gücüne direnir. Sonuç, oldukça farklı bir varlıktır ki bu 'mümkün olan en iyi'dir. Platoncu Üçlem Eros kavramının bir gelişimi, bir alt-bölümüdür. Bu üçlem, Eros'u evrene bağlar, ve alternatif ve karmaşık bir biçimde, varlıkbilimsel kanıtın ayrılmaz bir parçası olan iynin insanları çektiği fikrini ifade eder. Yaratılmış dünya içinden canlı bir güç iyiye doğru hareket eder. Demiurgos, burada varlık ile oluş arasındaki aracı figürdür. İyi, etkin usun saflaşmış, hatta yarı saflaşmış bakışında güzel olarak görülür. Bizler *noys*'a akrabayızdır ve hiç kimse isteyerek yanılgıya düşmez. Hristiyan Üçlemi'nde sevgi, hepsi de sürekli olarak hareket halinde bulunan üç kişi arasında geçer. Platon'un Üçlemi'nde ise, bir özne hareketsizken öteki ikisi etkinlik halindedir. Dünya ruhu yapabileceğinin en iyisini yapmakla birlikte, yaptığı şey-

den pek emin değilken, Demiurgos zekice bir uğraş içindedir (bağımsız nedenler çoğalırlarken, onun işini sürdürmesi gerekir). Cisimleşmiş tin, azizlerde ve dâhilerde bile, karmakarışık ve zayıftır. Formlar değişmez ve sonsuz kalırlar. Formlar'ın gerçekleşmeyi özlediği ya da gerçekleşmeye yönelmiş olduğu gibisinden Hristiyanca bir fikre karşı çıkılması gerektiğinden eminim. Böylesi bir "özlem" tümüyle mitik Demiurgos'a aittir. Platon'un *Devlet*'in 509 b numaralı paragrafında da belirttiği gibi, iyi 'varlığın ötesinde'dir ve bu fikri gerçekte hiçbir zaman açıklamaz. "Duyulur dünya niçin vardır" sorusu elbette bir soru olarak kalır ve kalmalıdır da. Yaradılış mitleri felsefi açıklamalar değildirler. Platon böyle olduklarını hiç düşünmemiş ve Formlar ile duyu verileri arasındaki ilişkiyi felsefi olarak hiç açıklığa kavuşturmamıştır.

Philebos'ta iyiyi belli bir yere oturtmanın güçlüğünden ve iyi ve güzelin karakteri içine nasıl sığınmış olduğundan söz edilmiştir. *Timaios*, iyiye bakan ve kendi iyi olmayan 'Akıl'ı ilk neden olarak temellendirdiği gibi, aynı zamanda iynin güzelliğe yönelen bu yaratıcı devinimini sergiler. Formlar bir dinginlik durumu içindelerken Demiurgos etkinlik halindedir. Güzellik zorunluluğun tanrısal zekayla ikna edilmesi sonucu ortaya çıkar, var olan her şeyin hem zorunlu hem de tanrısal bir nedeni vardır. Güzellik Tanrı'ya aittir ve Tanrı evren aracılığıyla onu görünür kıldığı şekliyle yalnızca onda aranmalıdır. Evren en yüce ve en örnek anlamında estetik bir nesnedir ve gerçekte estetik olan tek nesnedir. Demiurgos'un elde ettiği doyumlar ve gereçleriyle kurduğu ilişki bir sanatçının doyumları ve ilişkileridir. Söz konusu gereçler, düzenlemelere bir bilim adamının gereçleri gibi direnmez -sistemlerin henüz ortaya konmadığı durumda sözgelimi- bir sanatçının gereçleri gibi direnir, çünkü bu gereçler temelde kendisinden hiçbir şeyin yapılamayacağı bir karışıklıktır (Muhtemelen modern fizik de kendini sanatçının durumuna yakın hissetmektedir).

Tabii ki Demiurgos mitik bir varlıktır (Tanrı'yı betimlemek olanaksızdır, 28 c), ancak onun kısmi yenilgisi daha önceki bir gerekliliğin de başarısızlığını simgelemektedir. *Devlet*'te tasarlandığı biçimiyle yetkin bilginin zeka için elde edilebilirliğidir bu gereklilik. *Devlet*'te bilinebilen, yetkin olarak bilinebiliyordu, bilinemeyen ise gerçektışı olma ve bu nedenle de hiçbir şey olmama tehlikesiyle karşı karşıyaydı: *Sofist* diyalogunda Tanrı'nın mantıksal sınırlarının açıklanmasıyla karşılanan bir problemdir bu. Burada, *Timaios*'ta ise, uygulamalı fizikçinin gördüğü gibi biz de ilgili güçlükleri görebiliyoruz.

Doğa bilimlerine başlangıçta karşı çıkmış olan Platon daha sonraları bu konuda bir hayli şey öğrenmişti. Beri yandan Platon hâlâ varlığın bilgisi ile oluş hakkındaki kanı konusunda eskisi kadar sıkı bir ayırım yapmakla birlikte -bu sonuncu tür bilgiyi gülümser bir ifadeyle kabul etmekteydi- bazı bilimsel spekülasyon yöntemlerine başvurmaktan da kendini alamıyordu. Şöyle düşünüyordu Platon: Bizler 'eğlenmek için' gerçeklik hakkındaki uslamlamalarımızı bir yana bırakabilir ve 'oluş'un olası açıklamalarını düşünebiliriz (59 c). Bu savunma ortaya doğal fenomenlerin ayrıntılı ve hiç kuşkusuz 'olası' açıklamalarını koymaktadır. Demiurgos'un daha genel ve geniş kapsamlı hareket tarzları bize, gücünün sınırlarının açık göstergeleriyle birlikte, daha güven içinde sunulmaktadır. Yaradılışın hammaddesinin yaradılıştan gelen nedensel eğilimleri vardır ve bu maddenin işlendiği uzay ortamı da Demiurgos tarafından yaratılmamıştır. Bu ortam sonsuz olarak gerçek olmakla birlikte, aslında tümüyle anlaşılır değildir (52 b), bu ortam bizi 'her şeyin bir yerde' olduğunu 'düşlemeye' götüren 'çarpık bir uslamlama' tarafından kavranabilir, ancak (Kant'ın ortaya attığı sorunun da bir ön belirtisidir bu: Bizler uzayı anlamadan deneyimleriz). Uzay geçici akışı taşıyan ve görünüşlerin en gölgeli olanına bile varlık kazandıran bir ger-

çekliktir; gerçi, söz konusu yapının 52 c numaralı paragrafında, bunun biraz şaşırtıcı ve betimlenmesinin güç olduğu da kabul edilmektedir. Demiurgos zamanı anlar, çünkü onu 'sonsuzluğun devinen bir imgesi' olarak yaratır (zaman döngüseldir). Ne var ki Demiurgos'un uzayı anladığı tümüyle açık değildir. *Yasalar*'da, gene ilk neden olarak adlandırılan (899 c) yaratıcı bir ruh vardır ve bize *physis*'in *tekhne* ve *noys* tarafından oluşturulduğu söylenir (892 a-b). Ancak *Timaios*'ta kimi zamanlar yarı oyunbaz bir sanatçılık *élan*'ı (coşkusu) içinde kavranan bu sorunlar, hiçbir sonuca vardırılmaz.

Diyaloğun ilgiye değer yanı, elbette, temelde, ahlaksaldır ve bilimsel öngörüler hiçbir zaman ahlaksal ilgiden fazla uzağa gitmezler. Platon, buradaki bilginin tanımı ve sınırları konusundaki her zaman ısrarla ele aldığı problemini tartışmamaktadır (gerçekte bir daha hiç tartışmaz). Mitte anlatılmak istenen, savlarımızın her zaman alçakgönüllü savlar olmaları gerektiğidir, ancak bu bizim görüşümüzü daha az esin verici kılmaz. *Timaios*'ta, Platon tarafından bu ana değin açıkça kesinleşmemiş olan, tüm maddesel evrenin anlaşılır gerçekliği ilan edilir. Maddesel evren betimlemeleri, modern fizikçinin ortaya koyduğu betimlemeler gibi bizim olağan deneyimlerimizle bağlantılıdır ve modern fizikçinin betimlemelerinden de tümüyle farklı değildir. Doğrudan algı yoluyla bilmenin ayrıcalığı, varlık cetvelinin her iki ucunu da -büyük, yaratılmamış tikeller ve küçük, yaratılmış tikeller- görebilen Demiurgos'a aktarılır. Bu imge sayesinde Platon, neşeyle parıldayan bir sanat başyapıtı içinde, yaratıcı Eros'u doğrudan doğruya iyyinin sonsuz otoritesine ve onun aracılığıyla da dünyaya bağlayarak en eski sorunlarından birini 'çözümleme' başarısına erişir. Bu türden bir şeyi nasıl 'bilebileceğimizi' açıklamak ne denli güç olursa olsun, ahlakçı için bu bağlantı fikrini gizil anlamda doğrudan bir şey olarak terk etmek güçtür. Sözcükler bir kez bu ortaya çıkışa yer açtılar mı, sanat ve sanatçı,

'basit sözcükler'in ortaya koyduğu açıklamaların ötesinde neler yattığını gösterebilir. Her ne kadar biz insanlar 'resmi olarak' bu gizemlerin neler olduklarını göremeyebilirsek de, hiç olmazsa ölümlü bir sanatçı kendisiyle çelişerek bize bu gizemlerden söz edecektir.

Büyük mitik uzlaşmanın bağlamı içinde, Platon Formlar'ın varlığını göstermekten çok, onları varsayar. *Timaios'*un 51 d-e numaralı paragrafında, son derece kısa tutulmuş, ama esaslı bir yorumla, Formlar'ın var oluşuna ilişkin bir uslamlama ortaya konur; bu uslamlamada bize ayrıca bilgiye yalnızca tanrıların ve çok az sayıda kişinin sahip olduğu söylenir. Bu türden başka hiçbir uslamlama ortaya konmaz, ancak Platon'un belki de ele alınan sorunların çözülemezliğini kavradığı bu noktada Formlar'a yakıştırılan konum birçok bakımdan, iyinin yaratıcı bir rol oynadığının varsayıldığı *Devler'*deki konumundan (509 b) daha anlaşılırdır. Bu rol, evreni bizim deneyimlediğimiz gibi (çamur, kıl ve kir de içinde olmak üzere) anlaşılır bir modele göre yaratan Demiurgos tarafından üstlenilir; Demiurgos her bir olayda kendi tanrısal nedenselliğini başlangıç maddesinin zorunlu nedenselliğine katarak ve böylelikle de evreni kut-sallaştırarak onu insan aklı için gizil olarak nüfuz edilebilir kılar. O zaman güzellik her yerde fark edilebilir, gerçi bu ne Platon ne de ilgileri çok gösterişli olmaya eğilim gösteren Demiurgos tarafından vurgulanır. Sonuçta sanatçının Tanrı olması gerekir, hatta o zaman bile tam anlamıyla başarılı olamaz. Formlar'ın ayrılığı yapıtın 52 a numaralı paragrafında en uzlaşmaz terimlerle dile getirilir. Formlar'ın otoritesi Demiurgos'un varlığından hiç zarar görmez ve bu savın gizemli büyüklüğünde de tüm kuramın derin anlamı yatar.

Yaratıcı sürecin bu olağanüstü karmaşık mitik görüntüsü ölümlü türden sanatla ilginç benzeşimler akla getirir ve gerçekte bu benzeşimleri ister. Bunları daha sonra gözden geçireceğiz. Demiurgos kendini elbette yalnızca fizik ve kimya

bilgisi olan bir mühendis olarak değil; bir geometrici, bir mimar ve bir müzikçi olarak da gösterir (37 c). Görme duyusu insan duyularının en yücelticisidir (47 b), ancak Tanrı'nın yeğlediği güzel sanat, elbette işitilmez olan müziktir. (Bütün sanatlar böylesi bir duruma mı özlem duyarlar?) İşitilebilir türün bizim için yararlı olduğu kabul edilir (47 c). İnsan vücudunun yapısı Demiurgos'u ilgilendirir, ancak Demiurgos, işlenebilir cisimleşmiş bir psike'nin icadıyla birlikte, cisimleşme sürecini daha genç altlarına havale eder, bunlar insanın hayatta kalması için gerekli olan 'korkunç ve zorunlu' heyecanları büyük nicelikler halinde karıştırıp bir araya getiren varlıklardır (69 d), (Doğrusu bu oldukça gelişigüzel bir işmiş gibi gözüküyor). Psikosomatik bozukluklara ilişkin bazı ilginç ve hoş açıklamalar yapmasına karşın Platon (89-90), burada ahlaksal psikolojimizle fazla ilgilenmez: Tabii bu, sözü edilen konu üzerindeki eski görüşlerini terk ettiği anlamına da gelmez. *Timaios*'ta duruma Tanrı'nın görüş açısından bakılmaktadır; bu görüş açısına göre, kötülük, ussal bir düzen getirmek konusundaki başarısızlık olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte şu da kabul edilmelidir ki, insanın yetkinleştirilebileceği konusundaki daha sonraki diyaloglar daha az güçlüdür. (Çoğu diyalog sıralaması *Phaidros*'u *Sofist*'in önüne; *Sofist*'i *Timaios*'un önüne ve *Yasalar*'ı da sona koymaktadır). İnsan türü belki de, kozmik sanat nesnesinin en başarılı ya da kendisinden ders alınabilecek bir bileşeni değildir.

Üzerimize düşen en önemli görev (68-9) yaratılmış varlıklarda tanrısal neden ile zorunlu neden arasında bir ayırım yapmak, tanrısal nedeni anlayıp kendimizi ona uydurmaya çalışmak ve tanrısal neden için zorunlu nedeni aramaktır, çünkü tanrısal zorunlu neden olmaksızın göremeyiz. Böylelikle doğamızın olanak verdiği mutluluğu ve kutsallığı ele geçirmiş oluruz. Bunu yaparken, dünyanın güzelliğini, geometri ve mantık da içinde olmak üzere, tanrısal mimarinin yapısal işleyişini

inceleyerek görürüz. Hem yaratılmış varlıklar, hem de kendi sınırlı halimizde yaratıcılar olarak konumumuz, bununla birlikte, alçakgönüllü bir konumdur. Sonsuz ve anlaşılır olana bakan yaratıcı iyi olanı ortaya koyar, ama yalnızca oluş dünyasını kopya eden zekadan yoksun kişi ise değersiz bir şey meydana çıkarmış olur (28 a). Usdışı bir haz vermek için değil de, uyumsuzlukları azaltmak için sanatlar zekice kullanılmalıdır (*tekhnai*). Konuşma ve müzik bunun için vardırlar (47 c-d). *Timaios*, insani kavrayış ve yaratıcılık yeteneği üzerine alçakgönüllü bir bakışı benimser. Sanatçı kişinin asıl etkinliği, tanrısal yaradılışın uyumlu ritimlerini yalın biçimlerde ayırt etmek, vurgulamak ve geliştirmektir. Sözelimi gösterişli, karşıt nesneler yaratmaktansa, iyi bir tasarım ortaya koymak (İslam sanatını düşünün). Öteki zanaatçılar gibi böyle sanatçıların da, dünyanın gerçekliğini görünüşünden ayırt etmek için onu titiz biçimde incelemeleri gerekir. Bu şekilde fark edilen tanrısal modellerle ilişkimiz mimetik bir hırs taşımamalı (mimesis görünüşe öykünür), tersine, daha çok katılımcı ve sürekli olmalıdır. Akli başında sanatçı sabırla kaostan düzen çıkarır. Bunu (Platon'da görmediğimiz biçimde) Kantçı terimlerle dile getirmek istersek şöyle diyebiliriz: İyi bir insan başka bir insanı, tıpkı bir aktörün bir rolü oynayıışı gibi kopya etmez; tersine, kendisi, tanrısal zekanın bir parçası ya da işlevi olmaya 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 onlar bize daha uzak olup Tanrı tarafından görülürler ve yine onun tarafından yaratıcı bir biçimde başka bir ortama dönüştürülürler. Yaratılışın bir parçası olarak bize düşen daha alçakgönüllüce görev, kendimizinkine akraba kozmik zeka aracılığıyla Formlar'ı anlamaktır. Doğu'nun Tao öğretisinde olduğu gibi, sanatçı kendi kişisel istencini tanrısal düşüncenin ritmine teslim et-

melidir. Eğer sanatçı mimetik sanat yapacak olursa, İslamda ve Musevilikte her zaman olduğu gibi, dine bir çeşit küfürle suçlanabilir. Tevrat'ın ikinci buyruğu şöyledir: "Kendine hiç put yapmayacaksın; yukarıdaki gökte, aşağıdaki yeryüzünde ya da yeryüzünün altındaki suda herhangi bir varlığa benzeyen bir şey yapmayacaksın." (Exodus 20:4). Kant, Tevrat'taki bu sözlerle ilişkin olarak, "Yahudi yasasında bundan daha yüce bir pasaj yoktur" der (*Yargı Gücünün Eleştirisi*, 274). Bencillik dramı için hiçbir güçlü aracı, hiçbir ipucu olmamalıdır. Kant *Grundlegung*'da İsa'yı bile aracı olarak bir kenara bırakır: Bizim egemen ve erişilebilir kılavuzumuz akıldır ve Tanrı uzak bir inanç nesnesidir. *Phaidon*'da Sokrates güneşin kendisini kör edeceğinden korkar, ama *Devlet*'te (516 b) gerçekten adil olan insan güneşe bakar ve 'onun ne olduğunu' görebilir; bunu da, suda bir yansıma ya da onun yabancı bir mekandaki fantazmaları olarak değil, kendi yerinde kendisi tarafından gerçekleştirir. *Theaitetos*'ta olası bir bilgi betimi olarak karşı çıkılan doğrudan algıdır bu. *Phaidros*'un tanrısı ise yazıyı mahkum eder, çünkü yazı bilen ile bilinen arasına konuşmasız bir aracı sokmaktadır. Bununla birlikte, *Parmenides*'te bilgi nesnesi olarak Formlar güçlükler sunarlar ve *Sofist*'te de bilgi, bireysel gerçekliklerle bir tanışıklıktan çok, iç içe geçmiş yapılarla bir tanışıklık olarak ortaya çıkar. Platon *Philebos* ve *Timaios*'ta, *Şölen* ve *Phaidros*'ta mitik olarak mevcut bulunan bir fikri, güzelliğin bizimle iyi arasında bir aracı olarak var olduğu fikrini geliştirir ve bu değerli aracı sanatın kirli ellerinden uzak tutmaya daha da titizlikle özen gösterir.

Tüm yapılarında da Platon, entelektüel uğraşı tinsel bir şey, *Şölen* ile *Philebos*'ta sözü edilen öğrenme *sevgisi* olarak anlamaktadır. Güzeli yoluyla dolayım (mediation) yalnızca entelektüel çalışmalarda değil, aynı zamanda kişisel sevgi yoluyla, çeşitli *tekhnai*'ler yoluyla, Platon'un farklı zamanlarda önem verdiği (mimetik sanatı dışta tutmak üzere) her türlü za-

naat ve beceri işlerinde de ortaya çıkar. Güzellik sevgisi ile yaratma arzusu bize gerçeği kavrama gücümüzü arttıran etkinliklerin esinini verir ve fantezilerle dolu bencilliğimizi azalttığı için de açıkça iyidir. Her *tekhne* gerçeklik bilgisini bize zorunluluk deneyimiyle 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 aktarımı olarak düşünülmesi gerektiğini de ileri sürmemektedir. Akıllı âşık yalnızca kendisine çekici gelen aşkı sevmez, çekici olmayan aşkın tinsel güzelliğini de ayırt eder. *Şölen*'in 215 numaralı paragrafında, Alkibiades'in Sokrates'e ölümünden sonra sunduğu saygı ifade eden sözcüklerde, dokunaklı bir biçimde betimlenen bir süreçtir bu. Platon daha sonraki yapıtlarında ve özellikle de *Devlet*'te, dünyanın büyük yapısal özelliklerinin; mantığın, matematiğin (ve sonradan göreceği gibi) bilimin kendilerine konu olarak aldıkları şeylerin, nasıl 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 götüren güzelliğin (uyum ve oran olarak iyi) bu çekiciliğidir. Bir başka deyişle saf hazlar veren saf incelemeler. *Timaios*'un mitolojisinde, dünyayı ancak tutkulu, özgecil, kıskanç olmayan akıl anlayabilir, çünkü onu tutkulu, özgecil, kıskanç olmayan akıl yaratmıştır ve güneş imgesine dönecek olursak, biz bunu iyinin ışığında görürüz. *Timaios*'taki evrendoğum modeli 'erekbilimseldir', çünkü Demiurgos amaçlı çalışır, ancak Demiurgos bunu yaparken Kant'ın tanımını da tatmin eder gözükmemektedir, çünkü onun amaçlılığı sonul bir amaçtan yoksundur. Hiç kuşku yok ki düzen, düzensizlikten daha güzel ve iyidir. Cömert olan ve kıskançlık dolu *phthonos*'tan uzak olan Demiurgos'un kendini ifadesi, bağımsız bir modelin otoritesi altında gerçekleşir. Bununla birlikte bu sevinçlere katılımımız ölçülü görünmelidir.

Saf, yaşayan akıllı kavrayarak gerçekleştirilen değişmez gerçeğe temas yalnızca cisimleşmiş varlıklar için sınırlı olabilir ve bizim tannısal nedenlerden çok, zorunlu nedenler görmemiz olasıdır. Kavradığımız gerçek sessiz bir şeydir, kapsam olarak küçüktür (*Philebos* 52 c) ve yalnızca doğrudan kavrayışın yaşanmış gerçek anında bulunabilir. Mimetik sanatın dolaylılığı, yazı, belki dil ve gidimli düşünce bu kavrayıştan bizi her zaman uzaklaştırma eğilimindedir. Kurtulmak isteyenlerin, yazmak ya da tiyatroya gitmek yerine, yıldızlara bakmaları ve felsefe tartışmaları yapmaları gerekir.

Platon'un kendi dinsel deneyiminin ve yaşantısının felsefesinden ne kadar ayrı kaldığını ve (birçok kez ima ettiği gibi) bu yaşantının ne kadarının dile getirildiğini, herhalde hiçbir zaman bilemeyeceğiz. *Phaidon*'un 69 numaralı paragrafında, 'aydınlanmış olanlar' (bakkhoi) gerçek filozoflarla özdeşleştirilirler. Platon'un bu konudaki tavrının, felsefi uslamamalarından ayrı olarak, 'sır açıklama törenlerine' çok şey borçlu olduğu doğru bir tahmindir ve Platon tannısal kayrayla tannısal adalete güvenini bu kaynaktan almış, bu güveni daha sonraları da felsefi ve mitik biçimlerde dile getirmiştir. (Bak. Solmsen, *Plato's Theology*, bölüm VII). Platon'un teolojisi daha bilinçli biçimde formüle edildikçe 'kötümserliği' de bazı bakımlardan artmış gözüküyor. Platon bizim *meşa* tı, fazla bir şey olduğumuzu hiç düşünmemişti. *Timaios*'taki yaratılmış varlıklar da küçük ve çaresiz görünürler (bunlar yalnızca Tanrı tarafından görülmektedirler); 'zorunlu tutkuların' harekete geçirdiği bu varlıklar *Yasalar*'daki 'kuklaların' bir ön habercisi gibidirler. Tannısal olan yoluyla zorunlu olana inanma gerçekten de ötesini görebileceğimiz bir şey değildir. Bunu Kantçı bir 'akıl ideası' olarak düşünmek bile meseleyi çok toz pembe görmek olur. Platon, tüm 'akılcılığına' karşın, akıllı hiçbir zaman Kant'ın temellendirdiği gibi temellendirmemiştir. Kant bizim aklın yenilgi şokundan, 'yenilenin' gücünü ve üstün de-

ğerini hemen hissederek aydınlanma kazandığımızı söyler. Platon ise mevcut hiçbir insan aklıyla bizi avutmaz (Dünya Ruhı biçiminde vücut bulmuş aklın bile sınırları vardır) ve düşüncesi geliştikçe tinsel dünya git gide geriler. *Devlet*'te, duyu deneyimine ilişkin paradokslar bizim bir şeyi düşünmeden kabullenmemizi altüst edip akli, gerçeği sınamaya yönelttiğinde, tinsel olanla zorunlu olan kılığında karşılaşınız; matematikteki değişmez, bilinebilir varlıklarla karşılaşmamız da bize düşüncemizin doğruluğu konusunda cesaret verir. Etkin, kozmik *noys*'un, *Devlet*'teki varsayımsal-olmayan (non-hypothetical) ilk ilkenin yerine geçtiği *Timaios*'ta, daha iyi bir durumda sayılmayız. Gerçekten de, *Timaios*, tanrımerkezci bir mit olmakla birlikte, bu yapıtta daha kötü bir durumda gibiyizdir, çünkü burada *Devlet*'te gördüğümüz gibi, anlaşılır bir yükseliş merdiveni yoktur ve iynin engellenmemiş görüsü Demiurgos'a saklanmıştır. Kozmik Tanrı geldiğinde, ondan, Platon'un bağılılığını lirik ve mutlu bir ifadeyle belirttiği *Phaidros*'taki Zeus'tan daha uzak görünürüz.

Platon, yetkin bir yaratıcı-hükümdar fikrini (bu mitolojik fikri) benimsetmek için, gerçek tek arzu nesnesi olan yetkin, karışmamış iyi imgesini onaylamıştır. Bu 'Tanrı'yı hiçbir zaman İyi Formu ile özdeş tutmamıştır. Zihnın kusursuz olarak aradığı şeyin, en azından düşünce olarak, Tanrı kavramından ayrı tutulması gerekir. *Devlet*'te o kadar önemli rolü olan ahlaksal görü metaforu, burada da sürdürölür, ama şimdi Tanrı Formlar'ı görürken, biz yıldızları görürüz (47 b). Kozmik tanrısalılık saltık 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 vurgulanır. Hiç gerçek değildir (889 c paragrafındaki sanat yapıtları gibi), haz ve acı ipleriyle oynatılan iğrenç yaratıklarınızdır, *tapeinoi* (*Yasalar*, 644, 716, 902-7). *Pha-*

idon ve *Theaitetos*'ta Platon Tanrı'ya kaçış imgelerini kullanır. *Yasalar*'da ise çoğu kez hemen hemen bütünsel bir ayrılık ve kölelik imgesi ağır basar. Platon'un köleler hakkında söylediği sözler (777) belki şaşırtıcı biçimde sert, belki de duygusallıkla doludur. Kölelere yalnızca emirle hitap edilmelidir. (Vlastos, Platon'un öteki boyun eğme biçimleri için kullandığı *doyleia* kavramı üzerinde yorum yapar: *Slavery in Classical Antiquity*, Finley yay.) Diyaloğun ilk bölümü dinsel buyrukları yerine getirme ve popüler kültürlere ilişkin bazı dar kapsamlı tartışmalar içerir; bu kültür gerçeği yalnızca 'imgeler' halinde görebilenler için elverişli, daha betimsel din biçimleridir. Elbette, Mısırlıların olağanüstü bir başarıyla kullandıkları 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 ki, yapıtlarındaki birçok önemli şey gibi bu da çoğu kez şaka biçiminde ortaya çıkar. Yalnızca Tanrı ciddi bir meseledir. Bizler, ciddi olmayan bir oyun için harcadığımız ciddi bir çaba olarak görmemeliyiz yaşamlarımızı. Bizim için, yalnızca oyun 'ciddi'dir, çünkü bizler tanrıların oyuncaklarıyızdır. Bu yüzden sanat (müzik) tanrısal lütfu bir yardım olarak değerlidir (803). (Bunlar oyunun, dinin ve sanatın doğası konusunda söylenmiş derin sözlerdir). 'Her şey tanrılarla doludur' (899 b); ancak Tanrı bile astronomik bir uzaklığa çekilmiş gözükür.

Hem burada hem de *Devlet*'te, Platon'un en belirgin hedeflerinden biri de, dinsel anlayış ve uygulamada yapılacak olan ahlaksal reformdur. O zamanlar, geleneksel kent devleti dini, günümüz Hristiyanlığından pek de farklı olmayan bir 'mitlerden kurtulma' bunalımı yaşamaktadır. Bu yüzden *Yasalar* yeni dinsel düşünce olanaklarını 'boş yere' araştırmaz. Bu gibi köklü değişikliklerin göz önünde tutulduğunu oyun yazarlarının yapıtlarından anlayabiliriz. Diyaloğun X. kitabı daha

pozitif ve kuramsal açıdan daha tutarlı teolojik bir spekülasyona dayandırılmıştır ve söz konusu bölüm, birkaç bildik felsefi temayı da kullanmakla birlikte, üslup olarak mitiktir. Kozmos, *Timaios*'ta ortaya çıkışından çok daha belirgin olarak, içinde parçaların bütünsel tasarıya boyun eğdiği, uyumla organize olmuş bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkar yine. *Timaios*'un yüce figürleri burada değişmez bir kılık içinde belirirler; 'Ruh'un işlevi artmış, Formlar ise gölgede kalmışlardır. 'Çok ve Tek' kavramından, erdemin birliğiyle bağlantılı olarak, yapıtın 965 numaralı paragrafında söz edilir. 895 d numaralı paragrafta da, Platon'un hâlâ Formlar'ın ortaya çıkardığı sorunlar üzerinde kafa yorduğu anlaşılır, ancak bu düşünüp taşınmaların meyveleri verilmez bize. Şimdi ruh duyulur niteliklerin ayrıntıları da içinde olmak üzere, her şeyin nedenidir ve her yerde etkindir. Ancak, ortaya çıkardığı şeyler her ne kadar bir sanat objesine benzeseler de, ruh, Demiurgos gibi, bir kopyacı-sanatçı değildir ve dünyamız da sonuçta bir kopya değil, bir gerçektir. Bununla birlikte 'İyi Ruh' olduğu gibi bir de 'Kötü Ruh' vardır. Bu ikilik Platon'un düşüncesinde yeni değildir (*Devlet* 397 b, *Politikos* 270 a), ancak yine bu ikilik hiçbir yerde enine boyuna tartışılmaz. Ruh hâlâ 'Akıl'ın otoritesine bağlıdır, ama akıldışına da katılabilir (897 b). Yasalara yapılacak en iyi 'prelüd' (887 c) tanrıtanımazlığın ve özellikle de tanrıların hiçbir şeye aldırış etmedikleri görüşünün çürütülmesidir. Bizler onların 'malı' olduğumuzdan dikkatle, adaletle ve sevgiyle gözetiliriz. Özel eşyalar zorunlu olarak hoşgörölmezler ve *Phaidon*'un 62 b numaralı paragrafında bir 'sır açıklama töreni' olarak geçen imge dindarca bir imgedir. Kötü insanlar mal ve mülk kazansalar bile, tanrısal lütuf adil ve iyidir. (Platon, kötülüğün başarısı üzerinde sık sık kafa yorar.) Tanrılar en küçük şeyler için bile endişe ederler, ama aynı zamanda bunu bütünü göz önünde tutarak yaparlar. Tıpkı bir doktorun, bir vücut uzvuna tüm vücutla ilişkisi içinde

bakması, devlet adamlarının tüm bir devlet yapısına, zanaatçıların bir nesnenin bütününe bakmaları gibi (902). Tek tek ruhlar önem taşırlar ve kozmik sanat objesinin önemli parçaları olarak, tanrısal oyuncunun kılavuzluğu altında (*petteytes* 903 d) uygun yerlerine giderler. (Tanrı her zaman yalnızca geometri yapmaz, ama her zaman dama oynar.)

Yasalar'da arada bir beliren ve insanı güçsüzlüğe düşüren kasvet duygusunun yaşanmakta olan bir insanın sinizmi olarak yorumlanması 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 ettiğimiz bir devlet olsa da, bu diyalog gerçekte kasvet dolu bir baskı altında tutma olayının hikayesi değildir. *Yasalar*'ın otoriter yanı, özellikle son zamanlarda, yapının ahlakından ve siyasal bilgeliliğinden çok daha öne çıkarılmıştır (Platon için modern eleştiride yer alan 'gerici' nitelemesi, çoğu kez tarihsel açıdan safdilliktir). Platon öteki diyaloglarda sürekli değiştiği büyük felsefi sorunlara burada değinmez, ama yaptığı son derece titiz tartışmalar 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; verdiği pratik ayrıntılar dikkate değer, öğütleri çoğu kez iyidir. Daha önce birçok kez övgüsünü yaptığı ölçülü yaşam, fiziksel sağlık ve ussal erdem burada ayrıntılı olarak örneklenir ve bizler bu tabloda adil olanların adil olmayanlardan nasıl daha mutlu olduklarını görürüz. Sanat, sansürün sınırları içinde, ilgiyle, hatta bir çeşit saygıyla karşılanır. Müzik ve dans canlı ayrıntılarla betimlenir ve *tekhne*'nin 'doğal olarak açık ve doğrulardan yana olduğu' söylenir (921. b). Ahlaksal değerlendirmelerde açık ve sade söz söyleme sanatı yeni ve etkilidir, burada Platon daha önceki kuramları konusunda kaygı duymadan bize bir ahlaktan söz eder, ama bunu yaparken aynı

zamanda sorunu devletler ve halklar konusundaki geniş deneyimleriyle ömекlendirir. Hepimiz de kendimizi sevmekten ötürü acı çekeriz, bu yüzden ıslah edilebilir suçlulara karşı nazik olmamız ve onların da nasıl isteyerek hata etmemiş olduklarını anlamamız gerekir (731). Eğer insanlar kendilerine uygun olanı almazlarsa, görünüşteki 'eşitlik' gerçek eşitsizlik anlamına gelir; bununla birlikte, daha titiz bir adalet anlayışı her zaman hoşgörü ve sağduyuyla ölçülü hale getirilmelidir (757). *Yasalar* bundan başka, cinsiyetlerin eşitliği konusunda büyük bir filozof tarafından yapılmış, yalnızca en erken değil, aynı zamanda en uzlaşmaz bildirimi de içerir (805): Kadınlar felsefe bile yapabilirler.

Olympia tanrılarına son derece dikkatli bir mesafelilikle yaklaşmış olan Platon, gerekli bir kült ya da felsefi bağlamda açıklayıcı bir mit olmaları dışında kişileştirilmiş etkin bir 'Tanrı'nın yahut tanrıların belirsiz doğalarının elbette pekâlâ farkındaydı. Büyüden hep korkmuştu ve felsefesinin hemen hemen tamamı da yanıltıcı ve eleştirilmeden kabullenilmiş imgelere karşı -ki bunların bazıları kendisininindir- verilen bir savuştur. Ciddi şekilde tasarlanmış herhangi bir 'Tanrı', Zeus'tan bir kez kurtuldu mu, geri çekilmek zorundadır, çünkü ona ilişkin olarak söylenebilecek herhangi bir şey bizi muhtemelen yanlış yerlere sürükleyecektir. "Tüm şeylerin yaratıcısını ve atasını bulmak gerçekten de bir görevdir ve bulmuşken onu tüm insanlara açıklamak ise bir olanaksızlıktır" (*Timaios* 28 c). *Yasalar*'da Tanrı teolojik bir araç olarak, yan-felsefi, yan-mitik bir spekülasyon olarak, ya da acı şakalara yol açan bir yokluk olarak ortaya çıkar. Mağara'dan kaçış ve İyi'ye yaklaşma görece özellikteki sahte iyilerden, varsayımlardan, imgelerden ve gölgelerden git gide kurtulmaktır. Bununla birlikte, en aydınlanmış konuşma bile dili gerektirir ve dünyayla temas etmek, Platon'un da genellikle tasarladığı gibi, Formlar'ın örnekleri ve kopyalarıyla temas etmektir ki bunların büyük asıllarıyla iliş-

kisi hiçbir zaman tatmin edici bir şekilde betimlenemeyecektir. Demiurgos'un görkemi, *Devlet*'te tüm parlaklığı içinde ortaya çıktığı biçimiyle İyi Formu'nun görkemini hiçbir zaman bulanıklaştırmaz. Güçlükler baş gösterince Platon betimlemesini değiştirmiş ve sonunda da felsefi uslamlamasını tümüyle terk etmiştir. Platon, yanlış anlaşılma olasılığının her zaman bilincindeydi ve *Yedinci Mektup*'un yazarı bu kaygıyı heyecanla dile getirir. Aziz John of the Cross, "Tüm imgelerini kendimizden uzaklaştırdığımızda içine düştüğümüz bir inanç uçurumudur Tanrı" der. Platon da tam bu noktada şakalar yapmaya başlar.

Şimdi, Platon'un sanata karşı çıkışının temeldeki dinsel yanını ve onu niçin o kadar kararlılıkla *eikasia*'nın zihin düzeyine indirgediğini anlayacak durumdayız. Platon'a göre sanat tehlikelidir, çünkü esas olarak tinsel olanı taklit eder ve inceden inceye onun kılığını değiştirip önemsizleştirir. Sanatçılar dinsel imgelerle sorumsuzca oynarlar. Aslında bu imgeler aklın içsel ya da dışsal otoritesiyle eleştirel olarak denetlenmelidir. Sanatçılar, gerçekten çok akla yakın olanı hedefleyerek düşüncenin ve hünerin aydınlatıcı gücünü karanlıklaştırırlar. Sanat tatsız tuzsuz enti-püften şeylerden ve anlamsız imgelerin sonsuz çoğalmasından haz duyar (televizyon). Sanatın oyunbazlığında uğursuzca bir yan vardır, kötülüğün kin dolu (*phthonos*) ve eğlenceli bir kabullenilişidir sanat. Aynı zamanda da soytarlık ve alay yoluyla iyiyi kötünden ayırt etme yeteneğimizi zayıflatır sanat. Sanatçı, iyiyi ne temsil edebilir ne de yüceltebilir; sanatçı yalnızca şeytani, fantastik ve aşırı olanı temsil edebilir ya da yüceltebilir. Oysa gerçek, sessiz, ağırbaşlı ve sınırlıdır. Sanat sofistiktir, sanat en iyi halinde bile sahte 'doğru sözlülüğü' erdemin kurnaz bir düşmanı olan, ironik bir *mimesis*'tir. Dolaylılık ve ironi, canlı konuşmada ortaya çıkan, gerçeğe doğrudan ilişkiyi engeller, sanat bu yüzden diyalektiğin de düşmanıdır. Yazı ve resmin dili bizi gerçekten

daha da çok uzaklaştırır. Bunlar akli durduran, konuyu katı kâlıplara indirgeyen ve sıradan sanat alıcılarına karşı savunmasız olan bir imge engeli yaratırlar. Gerçek *logos*, en yüce (dile getirilmeyen) gerçeğin karşısında sessiz kalır; ama sanat objesi kendi gevezeliğini sever, gerçeği değil, kendini sever ve ortadan kaldırılmaz ve sonsuz olmayı arzular. Sanat, bizi görünüşlerle hoşnut kılar ve belli imgelerle büyülu bir şekilde oynayarak dünyanın eğitim harikasını felsefeden çalar ve gerçeğe doğru yönelme duyumuzu altüst edip onu fark etme motiflerimizi bozar. Sanat 'en açık biçimde', güzellik kılığına bürünen, saflığını yitirmiş çekicilik olarak görülür. Form bu yüzden bilginin düşmanı olur (*Venedik'te Ölüm*'ün sonuna bakın). Sanat, yaşamın bütünü üzerine eğilip kafa yorması gereken zekayı yalnızca bir noktada toplayarak sınırlandırır. Sanatta form yalnızsamarlar içindir ve form, gerçek kozmik güzellik ile zorunluluk ve nedenselliğin gerçek katı formlarını gizler, düşünce doğuran paradoksları fantezilerle bulanıklaştırır. Sanat objeleri gerçek birlikler değil, gerçeklikten kaçıp fantezilere sığınan aklın tamamladığı sözde-objelerdir. Aşkın olanın gerçeklik ve iyi olarak çekiciliğı karışık ve taklitlidir. Gerçekliğin bir sevinç duygusu olarak gerçek anlamı sanatın 'çekicilik-sevinç' ögesi tarafından aldatıcı biçimde taklit edilir. Çok az iyi sanat vardır ve bu bile (*corruptio optimi pessima*) tehlikelidir. Sanattan hoşlanmak temiz bir insanı bile, sağlıklı bencillik üzerine temellenen sahte bir kendini tanıma sağlayarak aldatır: Mağaradaki ateş yanlışlıkla güneş sanılır ve insan mağarada aydınlandığını hayal ederek rahat rahat oyalanır. Sanat böylelikle sözde bir tinselliğı, doğrudan sezgisel bilginin akla yakın taklidini ve varlık cetvelinin tepesinde değil de dibindeki gidimli zekanın yenilgisini ortaya koyarak tüm insanlığın kurtuluşunu engeller. Sanat düzmece bir varlık ve düzmece bir durumdur. Sözde bir tinsel etkinlik olarak, daha kaba amaçlar değersiz görüldüklerinde bile bizi yine de çekebilir sanat. Biz iyiye, son-

suza değin sahip olmaya çabalarız, oysa sanat değersiz, sahte bir ölümsüzlük sunar bize. Bu yüzden de bu çetin tinsel yolculuğu sekteye uğratar ve gerçek *catharsis*'in (arınmanın) doğasını çarpıtır. Verdiği hazlar saf olmayıp, belirsizdir ve bu hazlar bencillikle gizli gizli yandaşlık ederler. Sanatçı, egonun düşsel yaşantısını ve onun her şeye gücü yetme arzusunu besleyen büyülü nesneler yaratarak, kurtarıcı Eros'u aldatır. Sanat kendini 'her türlü deneyimi ortadan kaldırabilecek bir duyarlık mekanizması' olarak ortaya koyar (T.S. Eliot'ın sözünü ettiği bağlantılarını koparmamış duyarlık. Platon, belki de haklı olarak, böylesi bir duyarlılığı sanatçılarda esaslı bir özellik olarak görmektedir). Sanatın ayrılığı, başkalığı bir yapmacıklık, bir sahte aşkınlık, başka bir dünyanın sahte bir taklididir. (Sartre'ın *Bulanık* adlı romanındaki, gramofon plağında şarkı söyleyen zenci kadın). Sanat böylelikle felsefenin yerine geçebilecek büyülü bir şey, gerçekliği sınıflandırıp açıklayabileceğini ileri süren, saflıktan yoksun bir aracı olabilir. Ancak aydınlanmaya götüren kestirme bir yol yoktur ve *Philebos* bize (16) dünyadaki varlıkları aceleyle sözde bir birlik, bir *eikon* yaratarak değil, sabırla sınıflandırmamız gerektiğini söyler. Sanat sahte, yozlaşmış bir *anamnesis* gerçekleştirir ve bu anımsama eyleminde aranıp da bulunan şey, kişisel bir 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 biricik bir şey olarak tasarlanmıştır.

Platon sık sık, mit ve *logos* arasında yaptıkları ayrım kendi yapıtlarındaki ayırmadan daha az belirgin olan felsefi öncelleri hakkında şakalar yapmaktadır. Mit unsurunun felsefesine sızmasının tedirginlikle farkına varması Platon için hiç kuşkusuz 'felsefe ile şiir arasındaki eski çatışmanın' bir parçasıdır. Sokrates *Phaidon*'da (100 a) bilimi reddedip, *logoi*'ye döndüğünde,

yalnızca imgeler kullanmadığını söyler. Platon da ‘resimler’ ile ‘konuşmalar’ arasında açık bir ayrım yapma konusunda sürekli titizlenir. Bununla birlikte, içindeki sanatçı yan (yoksa, filozof mu diyelim?) onu yine de imgeler kullanarak açıklama yapmaya zorlar. “Bir metafor mu bu” sorusu elbette metafizik açıklamalar hakkında, sözgelimi bize *Saf Aklın Eleştirisi* ile *Aklın Fenomenolojisi*’nde söylenen şeyler hakkında sorulabilecek temel önemde bir sorudur. Doğrusunu söylemek gerekirse, böylesi yapıtlar metaforun yardımı olmaksızın hiç var olamazlardı. Platon (*Timaios* 47 b’de) görme duyumuzun en büyük nimetimiz olduğunu ve onsuz felsefe yapmanın mümkün olamayacağını üstüne basa basa vurgular. Görsel olmayan yapıları anlamak için (aynı zamanda da farklı görsel yapıları) görsel yapıları kullanma yeteneğimiz herhangi bir alanın açıklanması bakımından temel özellik taşır. Formlar Kuramı, çizgi ve mağara metaforlarıyla bağlantılı olarak okunduğunda (Platon’un yorumladığı bir Orpheus miti olabilir bu), zihinde keşinkes bazı güçlü imgeler yaratabilir ve bunlar da eninde sonunda Formlar Kuramı’nı anlamayı engelleyebilir. Felsefi açıklamadaki güçlüklerden bazıları şu gerçekte yatabilir: Her ne kadar Platon başlangıçta Formlar’ı nesne benzeri şeyler (yetkin tikeller, ‘ruh maddesi’) ve sonra da öznelitellikler (attributes) olarak görürse de, *Timaios*’ta onları tanrısal görüş nesneleri olarak ele alır (gerçi neye ‘benzedikleri’ söylenmez bize), çünkü yalnızca bu imgeyle açıklanabilecek temel özellikte bir şey vardır. Platon daha önceki imge bütünü bozup değiştirmek için bir hayli zaman harcamış (*Parmenides*, *Theaitetos*, *Sofist*) ama sonraları *Timaios*’ta, daha olağanüstü, tümüyle yeni ve açıklayıcı bazı mitolojik imgeler yaratmıştır. F.M. Cornford’un da belirttiği gibi, Yunanlar (Sokrates’in zamanının) geometrideki ilerlemeden dolayı akla sonsuz bir güven duyuyorlardı. Bu güvenin yarattığı dram, bir ölçüde Platon’un filozofluğunda ortadan kalkmıştır. Ne var ki, başarısızlıkları Platon’u (daha sonraları, Hristiyan ya da liberal

bir düşünürü götürebileceği gibi) insan aklının temelde sınırlı ve yanılabilir bir şey olduğu sonucunu alçakgönüllülük ve hoş-görüyle kabullenmeye götürmemiştir. Tersine bu başarısızlıklar daha katı bir hiyerarşi anlayışına götürmüştür. Bilgelik *oradadır*, ama bu bilgelik tanrılara ve çok az sayıda ölümlüye aittir (*Timaios, Yasalar*). Ne de olsa Platon siyasetle sürekli olarak ilgileniyordu ve orta yaşlarında bile insanların çoğunluğu konusunda iyimser değildi. Diyaloglarında neredeyse doğrudan hiç anılmayan (Sokrates'in ölümü dışında), şimdiye değin ayrıntılarıyla kaydedilmiş en korkunç ve sinir bozucu bazı tarihsel olayların içinde aktif olarak yer almıştı. (*Theaitetos*, Corinth savaşından sonra limandan getirilen, yaralar içindeki, dizanteriden ölmekte olan Theaitetos'un haberleriyle açılır, ancak felsefi tartışmalar bizi hemen geçmişe götürür). Yaşam ve bu bağlamda sanat diye adlandırabileceğimiz şey, burada dikkate değer bir gerilim içinde tutulur. Diyalogların dramatik zamanlaması estetik olarak göz alıcıdır.

Daha neşeli bir hava taşıyan ilk yazıları da içinde olmak üzere tüm yapıtlarında Platon, nesnel olanın yüceliğini ve ona yükselmenin zorluğunu vurgular. Öte yandan Platon, en sıkıntılı anlarında bile temelde hiçbir zaman kuşkucu değildir. İyi (gerçek, gerçeklik) bizden uzaktır ve erişilmesi zordur; ama iyi yine de oradadır ve bizi ancak iyi tatmin edecektir. Bu gerçek, sanatçı kılığındaki imge yaratıcı ve avutucu ego tarafından -ki hepimiz de bir dereceye kadar öyleyizdir- gizlenir. Sanat, en yüce güce sahip olduğunu gizli gizli iddia etmesiyle, gerçekliğin varlığı ve yokluğu arasındaki farkı bulanıklaştırır ve etkileyici imgelerle, insan ile Tanrı arasındaki uzaklığın katı, ancak esin taşıyan gerçeğini örtmeye çalışır. Bu boşluk elbette aynı zamanda filozofun metafizik varlık merdiveni tarafından da gizlenebilir; bize bu merdiveni bir yana atmamızı söylemek iyi, hoştur ama; bu merdiven ilginçtir. Sanat, bazen felsefenin içinde, bazen de dışında, bu çetin yolculuğu görmezden gelip bizi daha önceden orada olduğumuza inan-

dırabilir ve gerçeklik ile aklın ölçüye gelmezliğini yadsıyabilir. Gözü yaşlı bir romantizm sanat kılığında felsefenin ardından gelir. “Şiirsel çoğulculuk ‘Bir’ gizemciliğinin mantıksal sonucudur” (Edgar Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, 1958, s. 176). Ancak bu boşluğun bilincinde olmak insanın zihninde bir köprü kurması değildir. Platon kendi sanatçılığının tehlikelerini biliyordu ve *Yasalar*’da kırgınlıkla dile getirilen teolojik açıklamalar, felsefenin *psiloi logoi*’yi, yani mesafeli, sade, jargon içermeyen düzyazıyı terk eder terk etmez büyü olarak kullanılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunabileceğini göstermektedir. Felsefe yapmak için duyulan en güçlü güdü, belki de, sanat yapmak için duyulan en güçlü güdüyle aynıdır, yani Demiurgos olma ve insanın kaosu kendi kusursuz planına uygun olarak yeniden düzenleme arzusu.

Tinin herhangi bir dışavuruluşu, gücü açısından belirsiz olabilir ve hem görsel sanatçılar, hem de edebiyatçılar, Platon ile Freud’un çok iyi anladığı bazı nedenlerden dolayı bu belirsizlik alanını severler. Sanatla din arasında her zaman tehlikeli bir ilişki olmuştur. Teolojinin duraksadığı yerde, sanat büyük bir istekle açıklamalara girer. ‘Saf düşünce’nin daha az güçlü olduğu yerde sanat daha ‘tehlikeli’ olarak görülebilir. Herhalde o zamanlar ‘yüksek diyalektik’e inancının azalmış olduğunu hisseden Platon’un, özel dinsel spekülasyonların kösteklendiği ve *pitoresk* popüler dinin bir devlet gücü aygıtı olduğu *Yasalar*’da sanatçıları böylesine katı bir denetim altında tutmasına (kendi görüş açısından) şaşmamak gerek. Gerçekte sanat, özel olarak engellenmediği sürece, Tanrı’yı ve dinsel yaşamı içgüdüsel olarak maddeleştirir. Bu hiçbir yerde, çok sayıda din bilgininin hizmet ettiği Hristiyanlıkta olduğundan daha gerçek olmamıştır. Üçlem’in bildik figürleri büyük resimlerde öylesine yüceltilmiş ve öylesine güzelleştirilmişlerdir ki, sanki ressamlar bu konuda son yetkeymiş gibi gözükmektedirler. Platon’un dediği gibi, şairler Yunan tanrılarının etrafında gibidirler. Hristiyan imajları, bir ölçüde Hı-

ristiyanlığın tarihsel doğasından ötürü, 'gerçek' sanılma eğilimi gösterir. Sanat, belki de yanıltıcı bir 'tinsel' yolla, dinin maddesel donanımına katkıda bulunmakta ve aslında uzlaştırmacı bir araç olması gereken şey tümüyle köstekleyici bir engel olabilmektedir. Çok sayıda modern tanrıbilim uzmanı bu katılmış ve günümüzde kabul edilemez olan mitolojik engeli, Hristiyanlığı sıradan insanlar ile sofistike nitelikler taşıyan insanlardan ayıran bu engeli ortadan kaldırmaya çalışmaktadırlar. Hristiyan inancının bu süreçten sağ çıkıp çıkamayacağı merak edilecek bir konudur. Sanat, dini yüksek bir düzeyde büyüler ve bütünsel gerçeğin ortaya çıkarılması meselesinde en yüksek engeli oluşturur. 'Tinsel' imgelerin katı betimlerle verilmesi aklı tutsaklaştırır, tinin özgürce devinimini engeller ve dili bulanık eğretilmelerle doldurur (İnanç uçurumu imgelerin ötesinde ve aynı zamanda da *logoi*'nin ötesinde yatar). Daha önce de belirttiğim gibi, sanat konusunda duyulan huzursuzluğun bilincine varmış modern öncülerden olan Kierkegaard, bu sorunların önemini sezmiş ve gerçekten daha doğrudan bir ilişki kurmak ve estetik olarak allanıp pullanmış katı bir teolojinin yol açtığı dogmatik gevşemeyi engellemek için sanatı yıkıcı, kuramlara karşıt bir aldatmaca olarak kullanmıştır (Ancak sanat hileli bir şeydir: Başarmış mıdır acaba bunu?).

Doğu'da (Avrupa usçuluğunun kurucularına şaşırtıcı derecede yakın olan bir alan) sanat dinin daha alçakgönüllü ya da daha isabetli bir deyişle, daha belirsiz bir hizmetkârı olarak görülür. Oysa Batı sanatı, tam da Platon'un korktuğu gibi, dinden ayrılıp büyük bir 'yetke' haline geldiğinden, gücünü hizmet etmeyi amaçladığı dinin kemikleşmesine gizli gizli ödünç vermiştir (Kibirin günahı). Her ne kadar Doğu'da sanat dinle, Batı'da olduğundan daha genel tarzda (daha gevşek tarzda) bağlantılı olmuşsa da, imgeleri çoğu kez, anlamlı olmakla birlikte, daha az uzmanlaşmış, daha az ussallıkla aydınlanmış ve yazınsal açıdan daha az katıdır. Görkemli Hindu tanrıları, ne

denli açıkça ve sevgiyle ifade edilmiş olsalar da, daha gizemlidirler. Doğu dinleri Hristiyanlığın korkunç tarihsel açıklığından yoksundur. Doğu sanatı daha alçakgönüllü, daha az 'görmek'lidir ve tinsel olanla daha dingin, belki bu yüzden de daha derin bir ilişki içindedir. Belki de Platon'un tutumuyla İslamın 'figürler' ve 'objeler' konusundaki -buna rol oynama ilkesine dayanan tiyatroyu da katalım- yasaklayıcı ilkeleriyle belirginleşen ağırbaşlı püritenliği arasında bir koşutluk bulabiliriz. *Tekhne*'yi kullanmaları bakımından Platoncu olan ama felsefeyi reddeden Zen Budistleri, sanatı aslında bir karşı-sanat olarak kullanmaktadırlar; çünkü en sevdikleri imgeler, ustalıklı olmakla birlikte, yalnızca saçma biçimde yalın değil, aynı zamanda çoğu kez kasten de eksiktir. Birçok modern görüntü sanatçısı da, karşı-sanatı bir sanat olarak etkin kılmak için ne kadar hüner gerektiği konusunda birbirlerinden ayrılırlar da, böylesi bir tutuma karşı belirgin bir duygudaşlık duymaktadırlar (Bu elbette onun tam amacına bir ölçüde bağlı olacaktır). Zen aynı zamanda eğitim paradokslarından da (*kaon*) yararlanır. Platon'un paradoksları (suda 'bükülmüş' görünen nesne) ölçümlere ve böylelikle de kozmik Eros'a götürürler, oysa Zen paradoksları daha gerçek ve doğrudan anlayışlar uğruna ussal düşünceyi ezmek için tasarlanmıştır. Sanat kendini çok ciddiye almadığı sürece Zen, sanatı kullanmaya hazırdır ve Zen aynı zamanda sanat imgelerinin düzmece dinlenme yerleri yaratabilme gücünün de pekâlâ farkındadır. Saf, gösterişsiz, yalın sanat dindar insanın en iyi arkadaşısıdır. Hiç kuşkusuz Platon, bu görüşü benimserdi. Zen, hüneri vurgular, ama değeri olmayan ürünleri de gözetir. Platon (*Yasalar*'ın 956 b numaralı paragrafında) tanrılara sunulacak şeylerin tek bir günde yapılabilecek şeyler olması gerektiğini söyler.

Gilbert Ryle, Platon'u bir Nestor'dan çok bir Odysseus olarak tanımlar. Düşüncelerinde ısrarla direten her düşünürün yapıtlarında tutarsızlıklar ve tümüyle rastlantısal öğeler bulunur.

Bununla birlikte, Platon'un öteki felsefi sorunlara karşı tavrının değiştiği dönemlerde, filozofluğu dışındaki yaşantısının (burada tartışılmayan) önemli tarihsel dönemeçlerinde, hatta siyasete katılma konusunda duyduğu son derece karmaşık duyguların egemen olduğu dönemlerde, onun sanata karşı gösterdiği tepkide hem düşünce, hem de bir duygu birliği var gibidir. *Savunma*'da şairlere bir saldırı bulunması kuşkusuz anlamlıdır. *Phaidon*'un 61. paragrafında, Sokrates'in, bir *mythologikos* olmadığı halde, düşünde gördüğü 'müzik yapma' buyruğuna nasıl uyduğu anlatılır. Bu sanat alanında son derece yetenekli olan mirasçısı Platon da, bu buyruğa en iyi nasıl uyulabileceği konusunda hocası kadar şaşırmıştır. Özgür sanata karşı siyasetin yönlendirdiği düşmanlık -ki Platon bunu modern diktatörlerle paylaşmaktadır- hem felsefi özellikli olan, hem de düşünürün mizacından kaynaklanan daha incelikli karşı çıkışlardan ayrılabilir. Bizler Platon'un suçlamalarına karşı her ne kadar sanatı savunmak isteyebilirsek de, daha yüce bir ilgi bağlamında, bu suçlamaların bazılarının düşünülüp taşınmaya ne kadar değer suçlamalar olduğunu da kabul edebiliriz. Sanatı dışta bırakan bir çeşit dinsel yaşam vardır ve bunun nedenini anlamak olanaksız değildir.

Gerçekte bütünlüklü bir estetik için gereken materyalin büyük bir bölümünü, yani sanatın savunulmasını ve makul bir eleştirisini Platon'un kendisi sağlamaktadır. Sanatın gerçekle ve iyilikle ilişkisi, onun herhangi bir ciddi eleştirisinin temel ilgisi olmalıdır. 'Güzellik' kendi başına tartışılmaz. Bu anlamda hiçbir 'saf estetik' bakış açısı yoktur. Felsefe ile teolojinin kötü olanı açıklarken onu reddetmeleri gerekir, ama sanat temelde Platon'un Erosuyla bir benzerliği paylaşır. Felsefe ve teolojinin pürist oldukları yerde, sanat utanmaz bir işbirlikçidir ve Platon haklı olarak ironiyi ve gülmeyi başlıca işbirlikçilik yöntemleri olarak görür. Usta sanatçının yargılar veren aklı, incelikli bir kendini silip ortadan kaldırma aygıtıdır. Yazarın ya da ressamın kendilerini açığa vurdukları ton ya da

Üslup kumazca bir itensizliğe çok yakın olabilir. (Sözgelimi, eleştirmenlerin bir romanda karakterlerin ‘yaratılması’ diye adlandırdığı Őeyde 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 ahlaksal çekimi olarak ortaya çıktığıyla ilgilendiğinden, Platon’un kendi olumsuz ve tepeden bakan tavırlarına karşın, yazılarından olumlu bir estetik denektaşı çıkmayı umabiliriz. Bu görüşümüzü somutlaştırmak üzere bir an için Platon’un daha da şaşırtıcı olan bir çeşit ‘aylak’ pritenlik olarak görebileceğimiz bir tavrını: *to yeloion*’a, yani gülünç ya da saçma olana ilişkin görüşünü göz önünde turalım.

Her ne kadar felsefenin genelde komik olmaktan çok nükteli olduğu ve aynı Şeyin din için de geçerli sayılabileceği söylenebilirse de (İsa şaka yapmaz ama nükteli sözler söyler) Platon’un yapıtları gerçekte hoş şakalarla doludur ve yapıtlarının her yanına bir mizah ışığıyla tatlı bir eğlence dşknlğ yayılmıştır. Bununla birlikte Platon, gülünç olanı, *poneria tis* olarak, yani bir çeşit kötülük olarak reddeder (*Philebos* 48 c) ve bunun insanın kendini tanınmasına ilişkin bir eksikliğe işaret ettiğini söyler. Platon herhalde, *İlyada*’nın başlangıcındaki (*İlyada* I. 599, *Devlet* 389 a) glen tanrıların olağanüstü bir biçimde betimlendiği bölümü sansür ederdi. Gülmek belki de pek iyi niyetli bir Şey değildir, ama Platon’un asıl söylemek istediği Şey, bu noktada bulunmaz. Gülme (eğlendirici glmsemlerden farklı olarak) ağırbaşlılıktan uzak, patlayıcı, şiddetli ve aşını bir Şeydir. *Philebos*’ta son derece etkileyici kuramlar ileri sürülerek övülen alçakgönüllü ciddiye karşı incitici bir yanı vardır gülmenin. Hiç kuşkusuz şiddetli glmede otoriteye karşı bir yan da vardır ve günümüzde bile, toplu halde gülmenin hoş karşılanmadığı, aslında hiç de ilkel olmayan toplumlar bulunmaktadır. Korkan ya da suçluluk duyan akıl her zaman şunu merak edecektir. Acaba neye gülüyor bunlar? Platon daha kesin bir tavırla, hem *Devlet*’te, hem de *Yasalar*’da,

diyaloglar boyunca ara ara, saçmalığı reddeden ağırbaşlılığı bir çeşit erdemli öz-saygı ile bir tutar gibidir. Bu konuda, komik olana, insanın uzun ve çetin yaşam yolculuğunda merkezi bir önem veren Zen meslektaşlarıyla karşıt görüştedir. *Koan*, çoğu kez bir çeşit çılgınca şaka olarak gözüktür. Elbette kötü bir saçma vardır (alçaltıcı, incitici), ama aynı zamanda iyi bir saçma da yok mudur? Ağırbaşlılık yitiminin ahlaksal yitim olması gerekmez; bu yitim, kendini beğenmişlikten uzaklaşmak, alçakgönüllülüğü keşfetmek olarak görülebilir. Beri yandan gülünç olanı sezebilmek, sanatta hiç de az rastlanılmayan gösterişli tutumlara karşı bir savunmadır. Bununla birlikte Platon, iyi insanı tanımlamak için yaptığı ilk girişimlerinden birinde, kahramanın tersine, insanın ağırbaşlılığına önem verir. Musevi-Hıristiyan geleneği de genelde iyi insanın gülünç olarak tanıtılmasından kaçınmıştır (Eyüp gülünç değildir). Bu, bize doğal gelebilir, gerçi insanın zedelenmemiş bir ağırbaşlılıkla alçakgönüllü olup olamayacağı da sorulmaya değer bir sorudur. Elbette modern (burjuva) edebiyatı da gülünç, çekici, iyi görünümlü kahramanlar yaratmaktan zevk duymuştur ki bu kahraman tipi Platon'un hiç kuşkusuz, belki de haklı olarak, tiksintiyle bakacağı bir tiptir. Gülmenin ve onu yaratan sanatın, herkesçe bilindiği üzere, hiçbir *logos*'u olmayabilir. Analize karşı direnen durumlara ve saçma şakalara niçin olduğunu bilmeden (kendini tanıma eksikliği) çılgınca güleriz. Platon, *Philebos*'ta (65-6) cinselliğin gülünçlüğü'nün tiksindirici olduğunu ileri sürer gibidir. Freud, şakaları tartışırken (*Şakalar ve Onların Bilinçdışı ile İlişkisi*, iv.2) sanatın gizemli hazlarının genel betimlenmesinde de kullandığı ve 'ön-haz ilkesi' olarak adlandırdığı şeye göndermede bulunur. Diyaloglardaki nazık ve çoğu kez de derin anlamlı şakalar zevki ilişkilerine göz atıldığı bazı durumlarda yapılır; sözgelimi, söylev çeken genç Sokrates'i dinlerken birbirlerine gülümseyen Zeno ile Parmenides'in betimlendiği hoş resimde olduğu gibi. Bunlar, sanatçı Platon'un, iç içe geçen es-

tetik ve ahlaksal nedenlerden ötürü, olası sonuçlarını gözden uzak tutmaya çalıştığı 'ön-hazlar'dır. Sevgi konusunun ele alınışındaki bu ağırbaşlı yaklaşım Platon'un sanatının en yüce etkilerinden birisidir.

“Düzen güzeldir (iyidir), düzensizlik kötüdür.” *Devlet* hakikaten gerçek olan bir dünyanın uyumlu olduğunu benimser gözükür ve bizler kendimizi ve dünyamızı anlamaya makul biçimde girişebiliriz. *Timaios*'ta Demiurgos düzensizliği tümüyle egemenliği altına alamaz ve biz ölümlüler 'zorunlu tutkuların' kurbanları oluruz. *Yasalar*'daki anlamlı pasajlardan birinde (923 a), yurttaşlara, 'kendilerini tanıyamayan bir günlük yaratıklar' olarak hitap edilir. *Devlet*'te son derece yüksek bir yer verilen matematik biliminin aydınlatılmış dünyasının paradigmatik görüntüsü, altüst olmuş bir dünyayla karşı karşıya gelen aklın daha gerçekçi bir betimine olanak verir. Demiurgos sanatçının öğretici bir portresidir, şöyle ki o da, nedensel özelliklere sahip olmakla birlikte, mekanik açıdan sistematik olduğundan ötürü değil, temelde kısmen karışık oluşundan ötürü, direşken maddeyle uğraşır. F.M. Cornford (*Thucydides Mythis-toricus*, cilt. vi, *Timaios*'un 47-8 paragrafları üzerine yapılan yorumlardan alıntılanmıştır) Tükidides'in sıradan insanı kavrayış alanını nedensel bir yasa alanıyla değil de tanrıların ve ruhların öğretilabilir etkinlikleriyle dolu bilinmeyen bir rastlantı alanıyla nasıl karşıt şeyler olarak gördüğünden söz eder. Öyle ki, bu bilinmeyen alanın karşısında insani güdüler mutlak başlangıçlar olarak görülme eğilimindedirler. Bu, bilimsel bir çağın çocukları olan bizler için bile bazen, kendi talih alanımızı görme biçiminden tümüyle farklı değildir. Demiurgos bir 'saçmalık' (karışıklık) derecesini kabul etmek zorundadır, ama Demiurgos uyum idealini elinde tutar. Demiurgos'un karşısında duran düzensizlik ne abartılmalı ne de yüceltilmelidir, bu, üzüntü duyulması gereken bir düzensizliktir.

Philebos'taki (49-50) tartışma, gülünç ya da saçma olanı Platon'un özellikle tiyatroyla ilişkilendirdiği neşeli ve kışkırtıcı

kötülük duygusunun (*phthonos*'un) en azından bir çeşidiyle birleştirir ve Platon bu ilişkinin kapsamı: daha sonra 'yaşamın tüm traji-komedisi'ne dek yayar. *Phthonos* sözcüğünü İngilizceye çevirmek zordur, çünkü bu sözcük ne 'kötülük' ne de 'kıskançlık'ta tümüyle bulunmayan sado-mazoşistik bir neşe, bir sevinç ögesi içerir. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'daki anlatıcısı bu kavramı hem dile getirir hem de analiz eder, ayrıca sanatın ahlak bakımından düşük bir kafaca 'kullanımının' da hoş bir betimlemesini yapar: "Her şey hep beni hoşnut edecek biçimde sona erdi. Var oluşun 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 kağıdı yapma aşamasının ötesine geçmek istiyorsa, sakın olan, kıskanç olmayan Demiurgos'u taklit etmelidir; Demiurgos, malzemesinin yola gelmez karışıklığını adil gözlerle ve bir orantı anlayışıyla görür. *Philebos*'un 16. ve 17. paragraflarında dile getirilen bu orantı ve doğru düzen anlayışı diyalektik tarafından beslenir. Ancak Platon bunun mümkün olduğunu kabul etmeyecektir. Kötü sanatçı (hepimizde bulunur bu), *Sofist*'te yapılan ayrımı ve mağara imgelerini kullanacak olursak, safdil bir hayalci olarak, yalnızca hareket eden gölgeler görür ve dünyayı, kendi kişisel düş yaşamı'nın kolay, dirençsiz, mekanik 'nedenselliğine' göre yorumlar. (Kötü gerilim romanı ya da sıradan romanslar ve onların alıcıları). Kendini 'çok çok iyi tanıdığını düşünen' sıradan sanatçı (eğer şöyle nitelendirebilirsek, ateşin yanındaki ironik adam) gerçek düzeni anlama konusunda herhangi bir ciddi ya da doğru girişimin umutsuzluk dolu dramatik bir reddi olarak, kendi alayının ve sıkıntısının parodisini yapar. Bu figür (Platon'un diyaloglarında oldukça tanıdık bir figür olarak ortaya çıkar ve eleştirilir, modern edebiyat ise aynı figüre hoşgörüyle bakar) sinik sofistin

'her şeye izin vardır' ve 'insan her şeyin ölçüsüdür' düsturlarına giden yolun üzerinde bulunmaktadır. Bunların hiçbirisi de, sanatçı olarak ya da insan olarak, kendilerine ilişkin gerçek bilgiye sahip değillerdir ve kendilerine direnen madenin katılığını, dünyanın zorunluluğunu, *anayke*'sini tam olarak kavramazlar. Demiurgos yarı-kaosla karşı karşıya geldiğinde (eğer gereksinim duyarsa) Formlar'ın varlığıyla kendini destekler. Ancak, bir çeşit kendine düşkünlüğe mahkum olmuş ölümlü sanatçının bir düşü ya da bir sinik olması gerekir mi? Bu kişi yaratılmış dünyayı Formlar'ın saf ışığında görmeye girişemez mi?

Büyük sanat yapıtlarının varlığına işaret ederek Platon'un görüşlerini 'çürütmeye' girişmek ve bunu yaparken de bu yapıtların oluşumlarını ve değerli yanlarını Platoncu terimlerle betimlemek akıl çelici bir şeydir. Kant, güzellikten, çekiciliğe kayabilme olasılığı yüzünden kuşkulandığı halde, onu iyyinin bir simgesi olarak görmeye hazırdı (*Yargı Gücünün Eleştirisi* i.59). Peki, Platon'un karşı çıkışlarını ciddiye alsak bile, sanata hiç olmazsa bu gözle bakılamaz mı acaba? Bir bildirimden çok simgesel bir güç olarak düşünülen iyi sanat; saf, aşkın değer in insanı harekete geçiren bir imgesini, kalıcı, görülür, daha yüksek bir iyiyi sunar ve belki de, duasız ya da ayinsiz dinden uzak bir çağda, ayrı, yararlı, değerli olarak kavranan ve sessiz, sakin, mülkiyet duyguları yaratmadan dikkate alınan bir şey in en açık *deneyimini* yaratır. 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 zevkli heyecandan oldukça farklıdır. Platon'un dediği gibi, güzellik, görünür biçimde aşkındır. Aslında, estetik ve ahlak tartışmalarında son derece elzem olan görü metaforu bundan çıkmıştır. İyi insanlara ve kahramanlara hayranlık duyduğumuz zamanlarda olduğu gibi, iyyinin başka biçimlerde

seyri, bir deneyim olarak çoğu kez daha karışık ve daha az etkilidir. Kierkegaard'ın da dediği gibi, hayran olur ve gevşeriz. Öte yandan, iyi sanat, ruh için çalışma sağlar. Elbette ahlak büyük ölçüde bir eylem meselesidir, gerçi derinlemesine baktığımız şeyler yaptığımız şeyleri etkiler ("Hangi şeyler dü-rüstlüğe açıksa.. hangi şeyler safsa.. bu şeyleri düşün.." *Philippians* 4:8). Ve tabii kişisel ilişkilerin yerine getirilmesi erdemin temel okuludur. İnsanlarla alışverişimizde ortaya çıkan tinsel keşifler sanat yoluyla kazandıklarımızdan belirgin bir biçimde daha önemlidir, gerçi açık olmaya daha az eğilimlidir. Bir şeyi yaparken gerekçelerimiz nelerdir ve bunların önemleri var mıdır? Özgecilik ne zaman iktidarın bir ifadesidir? (vb. vb. vb.). Elbette böylesi sorunların özel durumlarda yanıtları olması gerekir. Ancak sanat, bencilliğin zeki bir düşgücüyle nasıl antılabileceğinin bir deneyimi olarak elimize canlı bir kanıt verir. Sanat-güzellik ilişkisi bir anlamda iyiden ayrılmalıdır, çünkü sanat temel bir özellik taşımaz. Sanat, ahlaksal bir çaba gerektirmekle ve insanlara sakın bir dikkat gücü vazetmekle birlikte (herhangi bir ciddi çalışmanın yapabileceği gibi) insana zevk ve neşe veren olağanüstü bir şeydir; Kant'ın Yücesi gibi, bir fazlalıktır. Bizler Alpleri ya da Cairngorms'u görmeden de, Tiziano ya da Mozart'la karşılaşmadan da kurtarılabiliriz. Bizim ahlaksal seçimler yapmamız gerekir, büyük sanattan hoşlanmamız gerekmez. Hiç kuşku yok ki çoğu insan büyük sanattan hiç hoşlanmaz. Ama elbette büyük sanat iyinin yönünü gösterir ve ahlakçı için en azından bir düşman gibi tehlikeli olmaktan çok bir yardımcıdır. Kötü sanatın (hiç kuşkusuz bir hayli kötü sanat vardır) nasıl ve ne zaman ahlaksal olarak zararlı olacağı, ya da zararlı olup olmayacağı, bildiğimiz gibi, kolaylıkla yanıtlanamayacak derinlikli bir sorudur. Çünkü büyük sanatın var olabilmesi için sanatın genel bir uygulamasının var olması gerekir. Aslında Platon'un *Yasalar*'da kabul etmeye hazır gö-ründüğü gibi önemsiz sanat bile oldukça zararsız bir avuntudur.

Elbette sanat çok büyük bir şeydir ve Avrupa felsefesi de garip bir biçimde küçüktür, öyle ki bu yüzden Whitehead “Avrupa felsefesi, Platon’a düşülmüş dipnotlardır” dediğinde pek de abartıya kaçmış olmamaktadır. Platon’un görüşleri tartışıldığında insanın sürüklendiği, ‘sanat’a ilişkin genel konuşmalar her zaman için anlamsız olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bir eleştiri bilimi yoktur. Her sözde eleştirel ‘sistem’in, sonunda, en iyi aygıt tarafından, yani kafası kuramlarla mümkün olduğu kadar az karışmış, zeki ve deneyimli eleştirmenin sakın ve açık yargılarıyla değerlendirilmesi gerekir. Akademik estetikle bildiği şekilde hesaplaşmış olan Tolstoy’un içgüdüleri sağlam temellere dayanıyordu. Onun bütün bilmemiz gereken şeyin iyi sanatın iyiyi yeryüzüne yaymakta olduğu yolundaki sözü, benimseyebileceğimiz bir sözdür. Bununla birlikte insan, bir ölçüde Platon’un uslamalarına hakkını teslim edebilmek için, büyük sanatın bizim için nasıl iyi olduğunu daha ayrıntılarıyla açıklamaya ve bunu yaparken de en iyi açıklama malzemesini Platon’un kendisinden almaya sürükleniyor. Sanat, gerçeğe ilişkisi içinde, özel, ayıncı özellikleri olan bir zeka alıştırmasıdır. Her ne kadar estetik form temel özellikte hile ve büyü öğeleri içerse de, sanatta form, felsefede olduğu gibi, iletişim kurmak ve birtakım şeyleri açığa vurmak için tasarlanmıştır. İyi sanata bir yanıt olarak verilen hazzın yarattığı şoktaki temel bir öğe de, gerçekliğin, gerçek olarak gerçeğin, *ontos on*’un açığa çıkmasındaki duyumdur. Yani daha önce hiçbir zaman bu denli açıkça göremediğimiz şekliyle dünya. Burne-Jones şu sözleri söylediğinde; “Ben bir resimle, hiç kimsenin tanımlayamayacağı ya da anımsayamayacağı bir ülkede, şimdiye değin ısıtılar saçmış herhangi bir ışıktan daha parlak bir ışıktaki, hiç olmayan, hiç olmayacak olan bir şeyin güzel, romantik düşünüşü ve tanrısal olarak güzel formları söylemek istiyorum” dediğinde, kafamız karışmaktadır ama, kafamızın karışması hiç de bu sözlerin onun resimlerini hoş ya da harika olarak gös-

termesinden değil, tersine aslında büyük göstermemesinden ileri gelmektedir. (Bak F.de Lisle, *Burne-Jones*, 1904, s. 173 Hayward Galerisi'nde bulunan Burne-Jones sergi kataloğunda, John Christian tarafından aktarılmıştır, 1975). İnsan böylesi bir dili (sözgelimi) Seurat ya da Cézanne'ın yapıtlarına yahut Botticelli ile Tiziano'nun işlediği mitolojik konular gibi daha uzak ve besbelli daha 'hayalci' bir sanat anlayışına uygulamayı düşünmezdi. Akteon düşerken Artemis hızlandığında, vahiy gizemli ama her nasılsa yine de gerçek bir şey olarak kalmakta ve gerçeğin 'katılığı' ortaya çıkmaktadır. 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 yansır. Romantikler tarafından sık sık ve belagatle betimlenmiş olan yaratıcı düşgücünün yüksek ısıli birleştirici kuvveti, ağırbaşlı ve doğru sözlü aklın ödülüdür; bu akıl, düşündükçe ve aradıkça, kendini koruyan, kendini öne çıkaran fantezinin kolay görülerine sürekli olarak hayır, hayır, hayır der. (Sokrates'in, yalnızca 'Hayır' diyen daimonu gibi). Sanatçının özgürlüğü güç kazanılan bir özgürlüktür ve onun gerçeği kavrayışının bir işlevidir. Buna Platon'un imgelerini uyarlayacak olursak, Demiurgos, zamanı, sonsuzluğun ilginç bir şekilde dönüştürülmüş bir imgesi olarak yaratır, ancak uzayın gizemli ve temel özellikteki ortamını daha önceden var olan bir şey olarak bulur. Gerçeği somutlaştıran imgeler uzaya sonunda kendiliğinden gelirler ki bunu kavrayıp kabullenmek ve onu çöktürme eğiliminde olan baskılara karşı boş olarak tutmak çok zordur. (*Vorlust* her zaman bir sonuç için sabırsızlanır). Düşgücü birleştirir, ama bunu yapabilmek için, saplantılı egonun kolayca birleştirme eğilimlerine direnerek, gerçeklikte ayrı olanı düşüncede de ayrı tutması gerekir. O zaman, sanat için verilecek tavsiye diyalektik için verilen tavsiyeyle aynıdır. Kişisel fantezileri, bencilce kaygıları ve kendine düşkün gündüz düşlerini yen. Dünyayı adil bir şekilde düzenle, ayır ve ayır

et. Gerçeğin kişisel ego tarafından tüketim için fantastik bir biçimde yorumlanması olarak büyü, bu ahlakla bağdaşmayan biçimi içinde, felsefenin olduğu gibi sanatın da felaketidir. Saplantılar gerçekliği tek bir kalıba indirger. Sanatçının en kötü düşmanı, onun aynı zamanda sonsuz yoldaşı olan, bir köşeye çekilip düşler kuran egodur, bir başka deyişle *eikasia*'nın çatısı altında oturan kişidir. Elbette en yüce sanat bireysel, bilinçdışı bir aklın gücünden destek alır; ama en yüce felsefe için de bu böyledir ve her iki durumda da teknik tanrısal öfke olmaksızın yararsızdır.

İnsan yazgısında zor, gerekli ve kaçınılmaz olan şeyler büyük sanatın konusudur. Platoncu ve Kantçı dillerin bir karışımını kullanarak konuşacak olursak, bir düşte, sanatın aslında sentetik *a priori* ile, yani *dianoia* ile *noesis*'nin sınır bölgesiyle, *Devlet*'te en yüce zihinsel durumlar olarak betimlenen şeyle ilgilendiğini görürüz. Sanat, görünüş dünyasından gerçeklik dünyasına yapılan uzun ve çetin yolculuk hakkındadır (her iyi oyun ya da romanın konusu) ve Platon'un söylediklerine karşın, onun felsefesinin ruhun iyileştirilmesiyle ilgili olarak vazettiği şeylerin örneğini oluşturur. Bu, Tolstoy'un, sanatçının kendine özgü alanı dediği 'evrensel'dir, en yüce ilgi alanıdır. Tanrısal neden zorunlu nedeni, olası en iyi şeyi ortaya çıkarmak için ikna eder. Zorunlu olanı anlaşılır olanın uğruna anlamak, dünyanın gerçek özelliklerinin katılığını, boşta gezen nedenlerin etkilerini, iyi amaçların niçin denetlendiğini ve rastlantısalın sırtının nerede kabul edilmesi gerektiğini saf ve adil bir ışıktaki görmek ölümlülerin görevidir (Sanatçı ve insan olarak). Bu katılığa ve rastlantısallığa, onları düşlemlerle yumuşatmadan da, onları (sinik) bir saçmalığa dönüştürecek biçimde abartmadan da hakkını teslim etmek kolay değildir. Gerçekten de sanatta çoğu kez kolay fantezileri bir yenme girişimi olarak ortaya çıkan 'absürd' ögesi, bunu ancak karmaşık bir kılık altında sağlayabilir. Büyük sanatçı bize kurtarılmamış olanı gösterirken, alttan alta kurtuluşun ne ol-

duğunu da gösterir. Tabii Demiurgos başa çıkılmaz güçlülere karşı uyumlu ve adil bir dünya yaratmak için uğraşmaktadır. Platon'un adi bir karikatür olarak gördüğü (iyi) sanatçı kişi, dünyayı olduğu gibi betimlemeye uğraşmakta, bunu yaparken de hoş ve güzel bir şey yaratmaya girişmektedir. Bu ise, Demiurgos'un yapısal sorunları olarak adlandırılacak şeylerin akıllıca ve disiplinli bir şekilde anlaşılmasını gerektirir. Kusurağın nereden kaynaklandıklarını anlamaya bağı, komik ya da trajik, bir 'yüce absürd' vardır (Hem *IV. Henry* hem de *Kral Lear* V.iii). Bağışlanabilir ya da bağışlanamaz biçimleriyle, günahın kısmen anlaşılır bir nedenselliğı vardır. İyi sanatçı bizlerin insan yaşamındaki zorunluluğun yerini görmemize, katlanılması gereken şeyleri, yapıcı ve bozucu şeyleri görmemize ve korkunç ve absürd de içinde olmak üzere gerçek dünyayı (genellikle endişe ve fantezilerle örtülü olan gerçek dünyayı) gözlemleyebilmek için düşgücümüzü artmamıza yardımcı olur. Platon, *Devlet*'in 395 a numaralı paragrafında, hiç kimsenin, hem komedi hem de trajedi yazamayacağını söylemiştir. *Şölen* sona ererken Sokrates, Agathon ile Aristofanes'e bunun mümkün olduğunu söyler. Bu konuşmanın bir metnine sahip olmak isterdik doğrusu. Platon, anlaşılması güç bir ihmalkârlık ederek, bize hiçbir ciddi yazın eleştirisi sunmamaktadır.

İnsanın zayıflığını analiz etmeye girişen ahlak filozofları, oldukça gerçekdışı bazı şemalar oluşturmuşlardır; bunun nedeni, genellikle aynı anda birçok şeyi yapmaya çalışmış olmalarıdır. Çağdaş filozof bu bakımdan daha alçakgönüllüdür. 'Hangi genellik düzeyinde çalışmam gerekir' sorusu, elbette, hem sanatçının hem de filozofun karşılaştığı bir sorundur. 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 eksikliği, okuru, 'kansız kategorilerin hayaletimsi balesi'ni

değil de, gerçekte 'insan yaşamını' gördüğüne inan-
dırmayabilir. Bu 'kansız kategorilerin hayaletimsi balesi' be-
timinde yatan görü (vizyon), bir başka Platoncunun, F.H. Brad-
ley'in zihnini bir hayli uğraştırmıştır. Buna bir örnek verecek
olursak, ruhun farklı düzeylerini toplumdaki ve farklı devlet
tiplerindeki farklı görevlere karşılık getirmek isteyen Platon,
thymoeides kavramını, yani ruhun merkezi dönüşümsel böl-
gesini, özellikle onur ve hırs duygularıyla bağlantılandırmakta
ve böylelikle de ahlaksal değişiklik analizi için temel bir özel-
lik taşıyan bir kavramı aşırı basitleştirme yoluna gitmektedir.
Öteki birçok büyük etik incelemesi gibi *Devlet* de, kesin bir
kötülük tanımı vermekten yana eksiktir. 'Tiran kişi'nin çok
fazla şeyi kanıtlaması gerekmektedir. Ahlaksal düşünüp ta-
şınmanın ve ahlaksal değişimin bir portresi (yozlaşma, iyiye
gitme) her etik sistemin en önemli parçasıdır. İyiye olduğu
kadar kötüyü de görme gibi konulardaki yanılabilirliğimizin
açıklanması, daha aydınlatıcı şekilde (gerçi daha az sistematik
olarak) şairler, oyun yazarları ve romancılar tarafından ger-
çekleştirilir. Felsefenin bunu kabullenmesi çok uzun zaman al-
mıştır. Ünlü 'tartışma' ve sanatın temelde çok önemsiz bir şey
olduğu kuşkusunu, gerçekten de çoktan beri sürmektedir. Ahlak
filozofları ancak son zamanlarda edebiyatın yardımını bir açık-
lama şekli olarak görmeye gönül indirmişlerdir.

Kötülüğün görüntüsü kafa karıştırıcıdır ve kötülük, üze-
rinde genelleme yapılması zor olan bir konudur, çünkü her-
hangi bir analiz bir dizi değer yargısı vermeyi de ge-
rektirmektedir. Adil insanın, adil olmayan insanı açık açık
gördüğünü düşünmek isterdik (Tanrı onu açıkça görür). Sa-
natın kötülükle arası (çoğu kez) oldukça bantıktır ve sanat kö-
tülüğü güzelleştirmekte çabuk davranır. Bununla birlikte, tar-
tışmalı olarak, iyi edebiyatın kötülüğü ancak herkese
duyurarak aydınlığa kavuşturabileceği ve sanatçının sanatı dı-
şında adil olması gerekmezsiniz -budur onun ayrıcalığı- adil
insanın kişisel görüşüne hayranlık duyabileceği de bilinir. Bu

aynılığın mümkün olduğu, deneyimlerle ortaya çıkmış bir olgu gibi gözüküyor. Sanat, tüm insanların belirsizliğini kabullenir ve bu belirsizlikten haz alır. Büyük sanatçılar kendi sanatlarına belirgin bir zarar vermeden kötü eğilimlerini yaratıcı amaçlarla 'kullanır' gözükebilirler. Bu gizem gerçekten de ölçüsüz ve sınırsız olanın alanına aittir. Platon eleştirinin sürekli neyin farkında olması gerektiğini, insan doğasının kötü yanının sanatta gizli gizli ve eğreti bir biçimde nasıl etkinlikte olduğunu anlamaktadır. Sanatta çok gizli acımasızlık vardır ve eğer sanat yeterince iyiye (Dante ya da Dostoyevski'yi düşünün), bu acımasızlığı 'hoş görmenin', sanat yapıtının değerine ya da alıcısına ne zaman zarar verdiğine karar vermek zor olabilir. Ancak, büyük acıları ve kötülüğü adil olarak görmek, estetik çabanın en yüksek noktalarından birisidir ve hiç kuşku yok ki bazen erişilen bir noktadır. Bunun nasıl güzel bir şey olduğu ise, Platon'un kendi düşüncesindeki bazı merkezi ve çok canlı karanlık noktalara yakın gözükebilen bir gizemdir (Tanrısal neden her zaman zorunlu nedene yakın olmaktadır). Shakespeare, Iago'nun kötücüllüğünden 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 çalımli acımasızlığından bir güzellik yaratmış olması gibi. Sanat, ender olarak, ancak yetkeyle, 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 lütfun şiddetiyle isteksiz bir bilgeliğe sürüklenmişizdir. Tabii ki sanat hiç açıklama yapmadan gerçeği açığa vurabilir ve adaleti eğlenceli de olabilir. Zorunluluğun zekaya boyun eğen uysallığı mimetik-olmayan ve kavramsal-olmayan sanatta canlı bir biçimde görülebilir ('saf aygıt' ve 'mutlak yetenek'). Söz konusu bu sanatlar, sanki sanatçı, gerçeğe oyunun gizemli bir şekilde bir-

birine karıştığı Demiurgos'un yaratıcısı düşlemine gerçekten nüfuz edebiliyorlarmış gibi, gerçekliğin derin yapılarını zaman zaman aydınlatırlar.

İnsan, sanatı Platon'a överken şu noktayı bile ekleyebilir: Eğer etkin bir inandırıcı güç olarak varlıkbilimsel bir kanıt varsa (ne de olsa Platon'un ana düşüncesi budur) sanat bu kanıtın çok akla yakın bir yorumunu sağlayabilir. Belki de genel olarak sanat, felsefenin kanıtlayabileceğinden daha fazla *kanıtlar*. Bir sanat biçimiyle tanışıklık kurma ve beğenin gelişmesi güzele ilişkin bir eğitimidir; bu ise, iyi olanın, saf olanın, derinden ve adil biçimde düşlenenin, doğru gözükene; önemsiz ya da sığ olandan, düzmece, kendine düşkün, gösterişli, duygusal, görünüşte aydınlık, aslında karanlık vb olandan büyük ölçüde içgüdüsel ve güvenli bir şekilde ayırt edilmesini gerektirir. Çoğu alçaltıcı eleştirel terimler bir çeşit sahtelik yakıştırmalar, öte yandan Keats, "düşgücünün güzel olarak kavradığı şey gerçek olmalıdır" der. Kötü sanat dünya hakkında bir yalandır; iyi olarak görülen şey ise, önemli ve açık bir anlamda, *ipso facto* doğru olarak görülür ve gerçekliği ifade eder. Seurat'ın Burne-Jones'tan, Keats'ın Swinburne'den, Dickens'ın Wilkie Collins'ten vb daha iyi olduğu anlamdır bu. Platon, *Philebos*'ta, bir haz deneyimine sahteliğin bulaşmış olabileceğini söyler. Sanatta sahte olanı meydana çıkarmayı öğrenmek ve doğrudan haz almak ömür boyu süren ahlak eğitiminin bir parçasıdır. Bu, estetik bir manastırda yaşamak değildir. İyi sanat, ne denli karmaşık olursa olsun, saflık ve gerçekliğin belirgin bir bileşimini sunar. Aynı şeyi yapan ahlak öğretilerini de 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, gerçekliği (zorunluluğu) kavrayışı arttırır. Bir sanatı öğrenmek, her türlü

*Lat.: "Fiilen, bir olgu olarak" (Ç.N.)

garip hileleri öğrenmek, ama esas olarak algılanmış bir gerçeğin biçimsel bir ifadesini yapabilmeyi öğrenmek ve bu öğrenme süreci içinde gerçeği çarpıtmadan onu eğitilmiş, saf-laşmış bir dikkate sunabilmektir. Platon, gülünç olandan hoşlanmanın 'kendini tanıma' buyruğuna uymak olduğunu söylediğinde (*Philebos* 48 d) edebiyat eleştirisinin önemli bir ilkesini kullanmış olmaktadır (gerçi çarpık bir biçimde), yani kendini tanımaya karşı çıkan her şey kuşkuludur ilkesini. Kendini *dünyada* tanımak (onun parçası olarak, ona maruz olarak, onunla bağlantılı olarak) gerçeğin en sağlam kavrayışına sahip olmaktır. Platon'un erdemle ilişkilendirdiği, alçakgönüllü 'orantı duygusu'dur bu. Elbette, fotografik doğalcılık olmayan güçlü ve çevik bir gerçeklik, konuların duygusal olmayan, kişisel olmayan tarzda kavranışı bütün sanatlarda bir değer olarak kabul edilmesi gereken bir şeydir ve gerçekliği özgürlüğe kavuşturan esinti olarak adlandırılabilir o özel, yarı-samalardan uzak hazzı veren de budur. Elbette sanat, oyunu sever, ama onun oyunu ciddidir. *Tes spondes adelphe paidia*. Freud oyunun karşınının iş değil gerçeklik olduğunu söyler. Bu, fantezi oyunu için doğru olabilir, ama gerçeği zevkle arayan ve açığa vuran iyi sanatçının oyunseverliği için olamaz. Böylelikle, uygulamada, git gide artan şekilde bir kavramı ötekine bağlarız ve güzelliği, gerçeği aydınlatmak ve gerçekliği yüceltmek için, formun ustalıklı biçimde kullanılması olarak görürüz. İşte o zaman Platon'un sözünü ettiği, ama sanattan ayırmayı arzuladığı şeyi de algılayabiliriz: Bu, güzeli arzu etme şeklinin gerçeği ve iyiyi de arzu etme şekli olduğudur.

Burada, iyi sanatçıyı, doğru ve disiplinli bir biçimde anlamamanın ve ayırt etmenin bir çeşit *ayrı* ahlaksal 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 zorlayarak bir totolojinin ötesine götürmek zordur. İyi sanatçılar kötü insan olabilirler. Daha önce de söylediğim gibi, erdem, tümüyle ya-

pıtta yatabilir, doğru görüye yalnızca yapıtta erişilebilir. Ne de olsa, birbirimizi ne denli idolleştirirsek idolleştirelim, bizler sınırlı, uzmanlığı olan hayvanlarızdır. Bundan başka, yapıtın kendisi bile görüldüğünden daha az yetkin olabilir. Bizler bir günün yaratıklarıyızdır, daha fazlasının değil. Kendimizi anlamayız, gerçeklikten yana yoksuluzdur, sahip olduğumuz ve bildiğimiz *ontos on* değil, yalnızca *on pos*'tur. Bizlere 'Sıgılık' ve 'Sessizlik'in rolleri verilmiştir ve sanat ya da felsefenin lehinde, çok fazla itiraz etmememiz gerekir (Bu türde en iyi gölgelerdir, eğer düşgücü onları değiştirirse, en kötü de daha kötü değildir). Sanat alıcısının zihninin içgüdüsel tamamlama etkinliğinden ötürü, ve onun sanatçıyla 'sınırsız' işbirliğinden ötürü, çoğu kez büyük sanat yapıtlarının bile ne denli tamamlanmamış olduklarını görmeyiz. Eğer sanatçı dikkatimizi buna çekmek isterse şoke oluruz, çünkü yetkinliğe inanmak için içimizde öylesine büyük bir istek kök salmıştır. Büyük sanat yapıtları çoğu kez gerçekten de yetkin tükeller gibi gözükürler ve biz burada, *Theaitetos*'un sonunda bizden yadsınan o 'fazladan bilgi'ye sahip oluruz. İnsan yaşamının karışıklığından ötürü ve estetik formun belirsizliğiyle oyunseverliğinden dolayı, sanat olsa olsa ancak kısmen açıklayabilir, ancak kısmen açığa vurabilir. Elbette her karmaşık yapıt, görmezden gelmeyi yeğlediğimiz katışık öğeler ve arazlar içerir. Demiurgos bile hiçbir zaman tümüyle anlamayacaktır. Sanat bizim için çok iyi olabilse bile, şu yarılsama öğelerinden bazılarını içerir ki, sanata karşı olanlar bunları bir malzeme olarak kullanma yoluna gideceklerdir. Sanat objesinin parçalanmış yapısı -ki bu parçalanmışlıktan anlamı yaşama akar- onun ölümlü doğasının temel bir parçasını da oluşturur. Sanat en seçkin halinde bile kusurludur. Hayranlık duyabileceğimiz bir Platoncu olan Simone Weil, bir şiirin, şair düşüncesini dile getirilmez olan üzerinde odaklaştırdığı sürece, güzel olacağını söylemiştir. Sanat, felsefe gibi (Platon'un görüşüne göre) dile getirilenin tam ötesinde so-

luduğumuz o çok ince havanın etrafında dolaşır.

Bununla birlikte, sanatı alçaltmak için de sanatı savunmak için de, insanın metafizik ya da psikolojik tartışmalara girnesi gerekmez. Sanatın daha basit ve daha sağlam değerleri ortadadır: Yozlaşmış, yalan söyleyen bir sanat, despotik bir toplumun göstergesi olduğu gibi, özgür bir sanat da özgür bir toplumun temel görüntüsüdür. Büyük, genel, evrensel bir haber kaynağı olarak sanat felsefeye ve bilime açık bir rakiptir, ama zorunlu olarak bunların düşmanı değildir. Platon sanatın gerçeği taşıyan bu biricik kapasitesine hakkını hiç teslim etmemiştir. İyi ya da edep sahibi yazar 'doktorların konuşmasını yalnızca taklit etmez', doktorların dünyasını anlamaya ve betimlemeye çalışır. Öteki dünyalara ilişkin bu betimlemeler nedenli alçakgönüllüce olurlarsa olsunlar, ilginç ve değerlidirler. Sanatın tinsel belirsizliği, 'sınırsız' bilinçdışı ile bağlantısı, ironiyi kullanması, kötülüğe ilgi duyması, Platon'u kaygılandırmıştır. Ne var ki, sanatın bizzat bu belirsizliği ve doymak bilmez her yerde oluşu, onun karakteristik özgürlüğüdür. Sanat, özellikle de edebiyat, hepimizin buluşabileceği ve güneşin altındaki her şeyin incelenip gözden geçirilebileceği bir düşünme salonudur. Bu yüzden diktatörler ve sözünü ettiğimiz Platon gibi otorite yanlısı ahlakçılar tarafından korkulur ve saldırılır. Sanatçı büyük bir haber kaynağıdır, en kötüsünden bir dedikoducu, en iyisinden bir bilgedir ve her iki rolde de çok sevilir. Aklımızda tutamadığımız tikele bir yer ve ad veririz. Sanatçı dünyayı düzene sokar ve bize varsayımsal hiyerarşiler ve aracı imgeler verir: Diyalektikçi gibi 'Bir' ile 'Çok' arasında aracılık eder. Kumazca aklımızı karıştırabilmesine karşın, genelde bize yol gösterir. Sanat, sahip olup olacağımız en eğitici şeydir, felsefe, teoloji ve bilim gibi rakiplerinden daha çok sahiptir bu özelliğe. Sanat yapıtının parçalanmış doğası, olağan yaşamla sınırsız bağlantısı, hatta alıcılara karşı savunmasızlığı, onun karakteristik el altında bulunabilirliğinin ve özgürlüğünün bir parçasıdır. Bilimin, felsefenin ve dinin ge-

rekleri son derece serttir. Tinsel ve spekülâtif yaşam için bazı sınırlamalar söz konusudur: Ahlaksal ya da entelektüel olarak tepeye çok az kişinin çıkabildiği bir gerçektir. Sanat uluslararası, büyük bir dildir, herkes içindir. Tabii ki sanatın biçimsel bir 'toplumsal' rolü yoktur ve sanatçıların 'toplumlarına hizmet etme zorunluluğunu' hissetmeleri de gerekmez. Sanatçılar gerçeğe bağlı kalırlar ve yaratabileceklerinin en iyisini (yani en güzel şeyleri) yaratmaya çalışırlarsa, bu otomatik olarak yerine getirilir. Gerçeğin güzellikle bağlantısı bu noktadır: Kendisi için olma başarısını gösteren sanat, aynı zamanda herkes için de olur. Platoncu estetiğin garantisi olmaksızın bile, sanatın çok fazla alçakgönüllü olması gerekmez. Jane Austen'ın şu sözlerine kulak verin (*Northanger Abbey*, Bölüm V): "Ne okuyorsunuz küçükhانım?". "Aa, şey, sadece bir roman" diye yanıtlar genç hanım soruyu, kitabını yapmacıklı bir kayıtsızlık ya da bir anlık utançla bir yana bırakırken- "Sadece Cecilia, yada Camilla ya da Belinda"dır gerçekte bu; ya da kı-sacası, içinde aklın büyük güçlerinin sergilendiği, insan doğasının en tam bilgisinin, bu bilginin çeşitlerinin en iyi be-timinin, nükte ile 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 gerekmez. Gelecek kuşakların bilginleri yapıtları bir araya getirir ve problemleri icat ederler. Platon'un başka sorunları vardı ve bunların çoğu da siyasal sorunlardı. O sofistliğe ve büyüye karşı uzun bir savasım verdi ve yine de Avrupa felsefesinin anımsanmaya en çok değer bazı imgelerini ortaya koydu: Mağara, yarış arabası sürücüsü, kumaz ve evsiz barksız Eros, *Anima Mundi*'yi şerit şerit kesip çaprazlamasına yayan Demiurgos. Platon 'iyi'nin imgelerle dile getirilemeyecek uzaklığını durmadan vurgulamıştı, ama yine de ifadelerinde sanatın en incelikli kullanımlarına dönmekten de geri kalmadı. Düşünürsek, diyalog

formunun kendisi bile sanat dolu, dolaylı bir şeydir, ironik ve oyun öğeleriyle dolup taşar. Elbette sanatın ortaya koyduğu ifadeler insan yaşamının özgür belirsizliğinin içine kaçıp kaybolurlar. Sanat, dinsel iççağnya (vocation) son anda ihanet eder ve felsefi kategorilere düşmanlık besler. Ancak, ne felsefe ne de din onsuz yapabilirler; *Philebos*'taki akılla haz arasındaki anlaşma gibi onların arasında da bir antlaşma olması gerekir.

Platon, hiçbir aklı başında insanın düşüncelerini söze dökmeyeceğini ve insanın düşüncelerinin muhtemelen yazılanlardan daha iyi olduğunu söyler (*Phaidros*, Mektup VIII). Bir insanın düşüncelerinin ne *oldukları* hakkında felsefi sorunlar ortaya koymadan, insanın kendini aydınlatılmış açık biçimlere bağlamasının, uygun ve ödüllendirici olduğu söylenebilir: Sonul ve en iyi keşifler çoğu kez tam da cümlelerin formüle edildikleri sırada yapılmaktadır. Sözcükleri dikkatlice, sorumluluk duygusuyla ve ustalıkla bir biçimde kullanmamız, bizim en yüce düşünce aracımız ve en yüce var olma kiplerimizden birisidir. Apaçık gibi görünmekle birlikte, şimdilerde evrensel olarak kabul görmeyen bir düşüncedir bu. Sannatta olduğu gibi, kuramsal çalışmalarda da, her düzeyde aşırı söze dayalı anlayışlar olabilir; ancak, sonul gerçeğin dile getirilmez olduğunu söylemek daha alçakgönüllü gerçeklerin dikkatle söze dökülmesine karşı çıkarılmaması gereken yarıdinsel bir ilkeyi de dile getirmektedir. Platon da gerçekte bunu yapmamıştır. O, birçok kez sözünü ettiği şeyi, sanat yoluyla ölümsüzlüğü istemiştir. Sanatçının birleşmiş, ayrılabilir, biçimsel, kalıcı objeler yaratabilmek için duyduğu arzuyu hissetmiş ve bu arzuya düşkünlük göstermiştir. O aynı zamanda da, yüksek bir yazınsal biçim ve sonsuz bir model olan saf, dingin ve sakin bir felsefe serimleme tarzının da ustası, daha doğrusu mucididir. Elbette metafor kullanmıştır, ancak şu var ki felsefenin metafora gereksinimi vardır ve metafor temel özellikte olan bir şeydir. Platon hiç kuşkusuz, kendisini yazmaya iten, güçlü bir kişisel güdüye de sahiptir. Sokrates kendisini

kısır bir ebe olarak adlandırmıştır (*Theaitetos* 210 c). Platon yapıtlarında sık sık babalık imgesini kullanmaktadır. Sanat, dinin yolunu açtığı gibi, felsefenin de yolunu açar. Söz'ün kısır olmaması ve babalık sorununun meşru bir sorun olarak kabul edilebilmesi için, İncil yazarları için olduğu gibi Platon için de yazmak gerekliydi.

Platon sanatın vereceği avuntulardan korkuyordu. O avutucu bir teoloji önermemiştir. Psikolojik gerçekçiliği, Tann'yı, insanlığı yargılamaya mahkum eden, yaşlı Zeus kadar acımasız, gerçi ondan daha adil bir varlık olarak betimlemiştir. Ruhun yazgısını incelikli bir ağ biçiminde örülmüş ahlaksal bir nedensellik belirler. Eros'un kurtarıcı hareketinin kişisellikten arınmış, imgesiz bir boşluğa doğru yönelmesi, bütünlüklü bir dinin paradokslarındandır. Tann fikrini, bir mit olarak bile olsa ortaya atmak, avundurucudur, çünkü bu imgeyi sanatın güzelleştirici dikkatine karşı savunmak olanaksızdır. Sanat aracılık eder ve süsler; ve Tann'nın yokluğunu ya da uzaklığını gizlemek için büyüsel yapılar geliştirir. Günümüzde böyle çok sayıda yapıtın çöküşü arasında yaşamaktayız ve Batı'da din ve metafizik sanatın kendilerine kucak açmasından uzaklaştıkça, öyle gözüküyor ki, bizler, aklımızı tatmin edecek imge eksikliğinden ötürü birer mistik olmaya zorlanıyoruz. Sofistlik ve büyü arada sırada bozulur ama hiçbir zaman ortadan kaybolmazlar. Onların sanatla yaptıkları gizli anlaşmalara ve sağladıkları, insan soyu için belki de talihli bir şey olarak görülebilecek avuntulara hiç son yoktur. Ve sanat, tıpkı yazı gibi, Eros gibi, iyi de olsa, kötü de olsa var olmayı sürdürür.



Iris Murdoch
**ateş ve
güneş**

Platon Sanatçıları
Niçin Dışladı?



9 789755390208
AYRINTI • İNCELEME
ISBN 975-539-020-0

Tanınmış İngiliz romancısı ve felsefecisi Iris Murdoch, Ateş ve Güneş adlı incelemesinde, Antikçağ'ın büyük filozoflarından Platon'un sanata karşı almış olduğu olumsuz ve kuşkucu tavrın bir yandan düşünsel temellerini araştırırken, bir yandan da 'sanat' ve 'sanatçılık' kavramlarının filozofun yapıtlarında çeşitli ortaya çıkış biçimlerini, 'gerçek' kavramı ile sanat olgusu arasındaki karmaşık ilişkiyi, sanatçıların 'gerçeği' çarpıtan kişiler oldukları yolundaki Platoncu savın geçerliliğini sıkı bir eleştirel süzgeçten geçirir.

Ve Kant, Kierkegaard, Wittgenstein gibi çağdaş düşünürlerin bu konuya ilişkin yaklaşım ve görüşlerini de aktararak sanat olgusunun günümüz insanının yaşamında tutması gereken yeri zengin ve yorumlarla dolu, derinlikli ve ustalıkla bir üslupla dile getirir.