

Makale Geliş Tarihi | Received: 16.04.2024

E-ISSN: 2148-9327

Makale Kabul Tarihi | Accepted: 18.09.2024

<http://dergipark.org.tr/kilikya>

Araştırma Makalesi | Research Article

## PLATON'DA SANATI OLUMLAMA DENEMESİ: *TEKHNÉ*, *POİESİS* ve *KALON*

Tezcan KAPLAN<sup>1</sup>

**Öz:** Bu çalışmada, felsefe literatüründe genel kabul gören, sanatın Platon felsefesindeki olumsuz yeri tartışmaya açılmaktadır. Özellikle *Devlet* diyalogunda iyice gün yüzüne çıkan sanat eleştirisi, başka diyaloglarla birlikte düşünüldüğünde tutarsız görünebilir. Bu makale, bu tutarsızlığı veya çelişkiyi, Platon felsefinin barındırdığı bir zenginlik olarak kabul edip sanatın felsefenin evine girebilmesi için kapı aralamaktadır. Bunun için çalışma şu üç kavram üzerine oturtulmuştur: *tekhné*, *poiesis* ve *kalon*. Sanat özelinde merkeze alınmış olan diyaloglarla birlikte (*Ion*, *Phaidros*, *Büyük Hippias* ve *Şölen*) bu üç kavram sanatla ilişkisine göre değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Platon, Sanat, Kalon, Tekhné, Poiesis.

## AN ATTEMPT TO AFFIRM ART IN PLATO: *TEKHNÉ*, *POİESİS* ve *KALON*

**Abstract:** In this study, the commonly accepted negative view of art in Plato's philosophy is discussed. Considering Plato's conceptualization of art in other dialogues, his criticism of art—particularly in the *Republic* dialogue—may appear inconsistent. This article takes this inconsistency or contradiction as a richness of Platonic philosophy and opens the door for art to enter the house of philosophy. For this purpose, the study is based on the following three concepts: *tekhné*, *poiesis* and *kalon*. Together with the dialogues centered on art (*Ion*, *Phaedrus*, *Greater Hippias* and *Symposium*), these three concepts are evaluated according to their relationship with art.

**Keywords:** Plato, Art, Kalon, Tekhné, Poiesis.

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr. | Research Assistant Dr.

Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Türkiye | Pamukkale

University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Turkey

E-Posta: [tezcankaplan@gmail.com](mailto:tezcankaplan@gmail.com)

Orcid No: 0000-0003-2907-7530

## 1. Giriş

“Eğer sanatın insan yaşamında kalıcı ve gerekli bir unsur olduğunu söylemek onu övmekse, o zaman hiç kimse sanatı Platon’dan daha vurgulu bir şekilde övmemiştir; eğer onun tek ve en yüksek düzlemde yer almadığını söylemek onu yermekse, o zaman hiç kimse onu daha şiddetli bir şekilde yermemiştir” (Collingwood, 1925, s. 170).

Platon felsefesinde sanat genellikle olumsuz sonuçlar çıkarılan bağlamlar içerisinde değerlendirilir. *Doksa*<sup>2</sup> alanının bir formu olan sanat bilgisel düzeyde aşağı derecede kalır. Ontolojik açıdan varolanların basit bir taklidi (taklidin taklidi) olmanın ötesine geçemez. Hatta insanları mimetik bağlamda yanıltması bakımından toplum nezdinde düzen bozucu ve baştan çıkarıcı sonuçlara neden olur.

Platoncu sanatın olumsuzluk maskesinde belki de en önemli unsur *mimêsis*'tir. Öncelikle bu kavramın sanatla ilişkisine değinmeliyiz. Özellikle *Devlet*'te, bir taklit veya öykünme olan *mimêsis* sanatçıların eylemselliği olması bakımından şiddetli bir şekilde eleştirilir. "En genel anlamıyla taklit etmek, bir şeyi ses ya da şekil olarak başka bir şeye benzetmek, yani insanların taklidi başka bir şey sanmasını sağlamaya çalışmaktır" (Belfiore, 1984, s. 145). *Devlet*'te Homeros üzerinden başka şey haline gelmeyle ilgili Sokrates şu soruyu sorar: "bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?" (393c). 3. kitapta sanatçılar *mimêsis* etkinliği bakımından polise sokulmaz: "her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şairlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyum olmaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak" (398a). 10. kitapta ise *mimêsis* bu sefer hakikatle ilişkine göre eleştirilir. İdealar teorisindeki kopya-model ilişkisinde *mimêsis*'e bağlı etkinlik en aşağı derecededir. Platon sedir örneği üzerinden bu ilişkiyi üçe böler: "asıl sedir, dülgerin yaptığı sedir ve ressamın yaptığı sedir" (597b). İkincisi bilgi tarafından yönlendirilen bir kanaatten (opinion) ibarettir. Sonuncusu ise bir kanaat hakkında kanaattir, ikinci derece bir kanaattir (Collingwood, 1925, s. 156). Son sedir ideadan en uzak olan "sedir"dir. Öyle ki böylesi sedirleri/üçüncü derece şeyleri yapmak için – hakikatten uzaklaşmak için, bir ressam veya şair olmaya bile gerek yoktur. Bunun için bir ayna bile yeterli olacaktır: "Bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" (596e). Bir *mimêsis* etkinliği olan sanat için hüküm kesin ve açıktır, polis dışarda tutulmalıdır.

Platoncu felsefenin evinde yer bulamayan sofist de bir taklitçidir. *Sofist* diyalogu yöntem açısından diğer taraftan başlasa da -"önce daha küçük ve daha kolay örnekler üzerinde denemeler yapmak ve ancak bundan sonra asıl büyük konulara geçmek" (218c)- içerik

---

<sup>2</sup> *Doksa*, Platon'un çizgi teorisindeki kısımlardan birini oluşturur: *horaton* ve *noeton* (Diğer taraf ise ikiye bölünür: *episteme* ve *noesis*). İmgelem, tasarım (*eikasias*) ve inanç (*pistis*) alanına aittir. Kısaca, mağara alegorisindeki zincire vurulmuş *psukhe*'nin durumunu ifade eder.

açısından *Devlet*'in devamı niteliğindedir. Burada *mimêsis* sofistin faaliyetine uygun görülür: "afsunucu ve talitçi" sofist (235a). Sofist "tek bir sanatla her şeyi meydana getirebileceğini" iddia ederek, aslında, "gerçeklerin ancak taklitlerini ve eş-adlarını meydana getirebilir" (234b).

*Mimêsis* aracılığıyla sanatçının sofistle aynı çizgide buluşturulduğu düzlemde sanata dair bir olumlama gerçekten mümkün müdür? Sanat söz konusu olduğunda Platon felsefesi oldukça katı görünür. Platon diyaloglarının genellikle karar verilemez bir durumla sonlandırıldığı dikkate alınır, bir şeyin ya siyah ya beyaz olma zorunluluğu bazı bağlamlarda istikrarlı olmayabilir. Sanatı da böylesi bir gri alan olarak kabul etmenin olanağını tartışmaya çalışıyoruz. *Mimêsis* üzerinden sanata bir kapı aralamak bile olası görünür. Haşlakoğlu, *mimêsis*'in Platon felsefesinde basit bir sahne unsuru olarak değerlendirilmesinin eksik ve yanlış bir okuma olduğunu savunur. Hatta ona göre Platon diyaloglarına doğrudan felsefe metinleri olarak değil, felsefe hakkında yazılmış "senaryolar" olarak yaklaşmak gerekir. *Mimêsis*'in *tekhné*'le ilişkili olduğu ve aynı zamanda bu ilişkinin felsefe yapmanın "zorunlu" tarzı olduğu bağlam tam da burasıdır. Platon diyalogları tekrar edilmesi imkânsız olan fiilin (*poiesis*) taklididir (*mimêsis*) (Haşlakoğlu, 2019, s. 118-119, 2016, s. 22).<sup>3</sup> İhsan'a göre tam da bu noktada "Platon'un 'ölümcül' ironisi" kendisini gösterir: "onun *mimetik* sanatlara, hatta bizzat sanata düşman olduğunu düşünenlerin gözlerinin içine baka baka, o bütün düşüncesini *mimetik* bir sanat eseri olarak sunar" (2023, s. 218).

Platon'da sanatı bir ucundan tutup olumlamanın eğer bir yolu varsa, bunun şu üç kavram üzerinden yapılabileceğini savunuyoruz: *tekhné*, *poiesis* ve *kalon*. Bu üç kavram arasında doğrudan çevirisi en kolay görünen *kalon*'dur. Güzel olarak çevrilebilir olan *kalon*, soyut ve somut şeyler için kullanılabilir bir niteliktir. Fiziksel cisimlerden politik kurumlara kadar uzanan geniş bir kullanım ağı vardır (Anderson, 1939, s. 65). Fakat aynı zamanda güzel ideası da vardır. Her ne kadar çevirisi kolay gibi görünse de, *kalon*'u doğru tanımlamanın yolu epey çetrefillidir.

*Tekhné* ve *poiesis* kavramlarında durum daha karışıktır. Platon'dan biliyoruz ki *tekhné*'nin ilahi bir kökeni vardır. *Protagoras* diyalogunda bu köken bir mit aracılığıyla anlatılır. Tanrılara mahsus olan *tekhné*, Prometheus aracılığıyla insanlara verilmiştir (320d). Ancak onun sayesinde ki uygarlık gelişebilmiştir. Bir etkinliğin *tekhné* sayılabilmesi için şu niteliklere sahip olması gerekir: "(1) hakikati hedeflemesi; (2) konusunun doğası veya tanımlayıcı etkinliği üzerine genel ilkeleri içermesi; (3) bu ilkelerden mükemmeliyet standartları türetmesi; (4) nesnesinin veya alıcısının iyiliğiyle ilgilenmesi; (5) kendisi hakkında rasyonel bir açıklama verebilmesi; (6) öğretilerek aktarılabilir olması" (Stern-Gillet, 2004, s. 187). *Poiesis* ise *Sofist* diyalogunda şu şekilde tanımlanır "daha önce var değilken, daha sonra var hale getirilen her şey" (219b).

<sup>3</sup> Collingwood Platon'da felsefenin mimetik bağlamda icra edilmesini ilk dönem eseleri için geçerli görür. Hem bir sanatçı hem de filozof olan Platon'un ilk yazılan dramatik eskizler gibidir. Felsefi tartışmanın dramasına ilgi duyan Platon, erken dönem diyaloglarından sonra, *mimêsis*'in edebi biçiminden giderek daha da uzaklaşmıştır (1925, s.169-170). Ayrıca *Devlet*'in 10. kitabı üzerinden geliştirilen, *mimêsis*'in felsefi kullanımı için bkz. Gonzalez, 2018 "The Philosophical Use of Mimêsis". *The Many Faces of Mimesis: Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece*. 23-36.

Meydana getirme olarak çevrilebilir olan *poiesis*'in sanatla olan ilişkisini gösterebilmek için *Şölen*'deki diğer tanımına başvurmamız gerekir: "*Poiesis* (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, var olmayan bir şeyi var etmenin her türüsüne *poiesis* (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir *poiesis*'tir, her yaratan da *poietes*'tir" (205b-c). *Poietes* aynı zamanda şair anlamına da gelir. *Sofist*'te *poiesis* ikiye ayrılır: "doğanın eseri denen şeyler, tanrısal bir sanatın eserleridir. İnsanların, bunlardan yararlanarak meydana getirdikleri eserler ise, insansal bir sanatın eseridir" (265e). Platon bu ayrımı kendi içinde de çitileyerek bölmeye devam eder. İlahi *poiesis*'te "şey'in kendisi" ve "her şeye eşlik eden görüntü" sü söz konusuyken, beşeri *poiesis*'te ise "görüntü ve görüntünün üretimi" söz konusudur (266b-d).<sup>4</sup> *Poietes* olan şairin eylemselliği, *Devlet*'teki hakikate göre derecelendirilmiş ayrımlarla uyumlu bir şekilde, bölümlenmenin son kısmına, yani görüntünün üretimine dâhildir.

Sanat hakkındaki bu karamsar tabloya rağmen, Platon felsefesinin sunduğu çok yönlü tartışma imkânlarını değerlendirerek sanatı Platon'la birlikte olumlama denemesinde bulunuyoruz. Bu deneme için sanata yukarıdaki üç kavram aracılığıyla yaklaşacağız. Bunun için seçilmiş olan ana diyaloglar çerçevesinde, Platon felsefesindeki sanatın olumlu bir eskizini çıkarmaya çalışacağız. Bu diyaloglar ise sırasıyla şu şekildedir: *Ion*, *Phaidros*, *Büyük Hippias* ve *Şölen*.

## 2. Bir Bilme Biçimi Olarak Tekhné ve Sanat: Ion Diyalogu

*Ion* diyalogunda genel olarak bir şey hakkında konuşabilmenin ölçütü olarak o şey hakkındaki bilgimize işaret edilir. Diyalog özelinde ele alınan bu şey ise şiir sanatıdır. *Ion*'un Homeros hakkında bildiği her şey sorunsallaştırılır. Bu sorunsalın içerisinde belirleyici olan, diğer sanatçıları da içine alarak genişleyen genel bir sanat soruşturmasıdır. Oates'in de vurguladığı gibi diyalogun temel meselesi bilgi ve sanat arasındaki ilişkidir (Oates, 1972, s. 34).

Sokrates, *Ion*'un Homeros'a dair bildiklerinin sanatla ilişkisini açık etmek için, "Euripides'in mıkna'tis taşı dediği, ama çoğunluğun Herakles taşı adını taktıkları" (533d) bir mıkna'tis taşı anlatır. Bu mıkna'tis taşı, demir halkaları kendisine doğru çeker. Halkalar manyetik kuvvetle başka halkaları çeker ve söz konusu olan etki, en dıştaki halkaya kadar aktarılmaya devam eder. Bu zincirleme aktarımın merkezinde ise Mousalar vardır. Mousalar'dan şairlere, şairlerden şairlerin şiirlerini aktaran ve onlar hakkında bilgi sahibi olan kişilere (*rhapsodos*-*Ion*), bu kişilerden son olarak seyircilere uzanan bir aktarım söz konusudur. Bu aktarımda belirleyici olan ise, söz konusu olan sanatın, yani *Ion* aracılığıyla anlatılan Homeros aktarımının, bir bilgiye değil, "tanrısal vergiye" dayanmasıdır (533 d-534 b). Bu bağlamlarda "tanrısal vergi"nin karşına konumlandırılan "sanat" *tekhné*'dir. Ve *tekhné* bir bilme biçimi olarak kullanılır. Sanatın bilgiyle ilişkisinde karşımıza kavramsal olarak *tekhné* çıkar: "bir sanat veya bilgiyle

---

<sup>4</sup> *Autourgiké* ve *eidôlopoiiké* ayrımı üzerinden gerçekleştirilen, *auto*'yu merkezine alan tartışma için bkz. Haşlakoğlu, 2016 "Platon Düşüncesinde Tekhné Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme", s. 70-77 ve İhsan, 2023 "Platon'un 'İmkânsız' Estetiği ve Sanat" s. 351-365.

değil" (536b). Mousalardan Homeros'a, Homeros'tan Ion'a ve Ion'dan bize ulaşan, tanrısal vergi olarak sanat, bir bilme biçimi olan sanattan (*tekhné*) aşağı derecededir.

Stern-Gillet (2004, s. 174) *poiesis* kavramının genelde pek çok yapma ve üretme biçimleri için kullanılmasının yanı sıra bazı özel kullanımlarının da olduğunu dile getirir. *Ion*'daki tanrısal vergi olarak sanatın bir *poiesis* olarak şiiri imlemesi bu kullanıma bir örnektir.<sup>5</sup> O halde, bu diyalog özelinde ele alınan şairler ve onları aktaranların sanatı, esasen bir bilme biçimi olan *tekhné*'den yoksun olması nedeniyle eleştirilmektedir. Boyacı'nın da belirttiği üzere, *tekhné*'nin hazza dayalı olmaması ve bilgiye dayalı olmayan işlerden farklı olması itibarıyla, *epistêmê*'yle "anlam ortaklığı içinde" kullanıldığını söylemek yanlış olmaz (2018: 151).<sup>6</sup> Şairler belli bir bilgiye sahip oldukları için şiir yazmazlar. O halde şiir pratik yaşamda karşılığı olmayan bir "sanat"tır (Stecker, 1992, s. 48). Collingwood'a göre sanatın bu şekilde ayrıştırılmasıyla birlikte sanat felsefesinin ilk adımı atılmıştır: "Sanatı bilimden, ahlaktan ve el sanatlarından ayırmak ve kendine ait bir alanı olduğunu iddia etmek; eserlerinin değerini bilimsel hakikatten ve pratik faydadan ayırmak ve onları ayrı bir metafizik alana yerleştirmek; bu, gerçek bir sanat felsefesine doğru atılan ilk adımdır" (1925, s. 159).

Heidegger de *tekhne* olarak sanatın bilgisel niteliğine dikkat çeker. Bu sorunda sanatın Antik Yunan'da ki doğuşunu ve gelişimini anlatmak için dikkatleri tanrıça Athena'ya yönlendirir: "Zeus'un kızı Athena öğütü bol (*polumetis*), doğruyu gören (*glauköphis*) ve sınırları gözetken (*skeptomene*) tanrıçadır" (Heidegger, 1997, s. 16). Athena, *polumeti* olarak, bir şeyin önceden düşünülmesi ve düşünülen şeyin bir öğüt formunda iletilmesini kapsamaktadır. İnsanların bir şeyleri önceden düşünümsele olarak tasarladığı ve gün ışığına çıkardığı yerde Athena'dan bir iz bulunur. Onun insanlara bir beceri olarak öğüt verdiği bilgi ise *tekhné*'dir. "Becerisini, davranışını ortaya koyabilen, yaptığı işi bilen herkes bir *tekhnites*'tir. *Tekhné*, bir bilme biçimidir; yapmak ya da ortaya koymak anlamına gelmez" (Heidegger, 1997, s. 13). Bilmek, yapılacak işin önceden görülmesiyle de ilgili olduğu için, bu etkinlik aynı zamanda, Athena'nın *glaukopis* niteliğiyle de ilgilidir. Athena'nın baykuşla simgelenmesi bu niteliği itibarıyla. Öğüdü bol olan ve doğruyu görebilen Athena bakışlarını sınıra çevirmiştir. "Sınır bir şeyin kendinde toplanarak, yoğunlaşması ve bütünlüğüyle ortaya çıkarak burdalaşımı (*Anwesenheit*) demektir" (Heidegger, 1997, s. 14). Athena'nın sınıra yönelen bakışı, onun *skeptomene* niteliğinden kaynaklanmaktadır. Sınır kavramı, aynı zamanda *tekhné* ve *phusis* ayrımını ortaya çıkarmaktadır. İnsanların belli bir sınır çerçevesindeki becerilerine gönderme yapan *tekhné*, insan dünyasıyla sınırlıyken; *phusis* "kendinden var olma özelliği olan şeyler"dir, yani doğadır. "O anki sınırları içerisinde açılan ve süreduran demektir" (Heidegger, 1997, s. 15). Haşlakoğlu da Platon düşüncesinde *tekhné*'nin kullanımına yönelik benzer bir vurgu yapar. *Tekhné*'nin ayırt edici niteliği kendiliğinden bir sebep (*aitia automate*) taşımamasıdır (Haşlakoğlu, 2016, s. 49). O halde *tekhné*, aktif bir öznenin varlığını zorunlu kılar.

<sup>5</sup> Bu diyalog aracılığıyla Romantiklerin sanat için olumlu bir dayanak bulmalarına dair bir eleştiri için bkz. Pappas, 1989 "Plato's 'Ion': The Problem of the Author". *Philosophy*, 64 (249), 381-389.

<sup>6</sup> *Tekhné*'nin sadece *epistêmê*'yle değil, erdem ve iyile de yakın ilişkisi için bkz. Aguire, 2016 "'Téchnē" and "Enthousiasmós" in Plato's Critique of Poetry". *Revista Portuguesa de Filosofia*, 72 (1), 181-97

Diğer taraftan Heidegger, *tekhne* ve *phusis* arasında gizemli bir ilişki olduğunu düşünür (Heidegger, 1997, s. 15). Bu gizemli ögeyi, sanatın bir kopya olmadığı düşüncesiyle birlikte *tekhne* özelinde ele alır. Ona göre yaratım olarak meydana getirme ile yapma tarzı olarak meydana getirme arasında bir ayırım söz konusudur (Heidegger, 2002, s. 34). İlk bakışta, iki meydana getirme edimi arasında benzer bir köken bulunabilir. Bir çömlekçinin, heykeltıraşın, halıcının ve ressamın üretme ediminde belli bir ortaklıktan söz etmek yanlış olmaz. Şüphesiz ki bir ressamın veya heykeltıraşın bir el becerisine sahip olmaksızın bir şeyi meydana getirmeleri mümkün olmazdı. Heidegger, bu iki meydana getirme arasındaki kökensel yakınlığı göstermek için *tekhne* kavramına odaklanır. Yunanlılar sanat ve zanaat gibi iki ayrı etkinlik için bu kavramı kullanmışlardır. Fakat onu sanata veya zanaata indirgemek yanlış olur. Bu bağlamda, bugün kullanıla gelen teknolojiyle de sınırlamamız gerekir.<sup>7</sup> *Tekhne* daha çok bilmenin bir tarzı olarak kavranılmıştır. Burada söz konusu edilen bilme, bir görme biçimine sahip olmaktır. Bu görme biçimi, bir şeyin mevcut olduğu haliyle, o şeyin kavranılması olarak anlaşılmalıdır. Heidegger'e göre, Yunan düşüncesi için bilmenin özü, varlığın açıklığı olarak hakikat (*aletheia*) üzerinde temellenir. Dolayısıyla, *tekhne* kavramını, yapmanın etkinliği itibarıyla düşünmek eksik bir kavrayış olacaktır. Heidegger, bu eksikliği, sanat bağlamında şu şekilde kapatmaya çalışır:

"sanatçının bir *tekhmites* olmasının yanı sıra, onun aynı zamanda bir el işçisi olması da söz konusudur; çünkü hem eserin meydana getirilmesi hem de malzemenin meydana getirilmesi, bir görünüş olarak varsayılması ile var olanlara olanak veren bir zuhur ediş içerisinde ortaya çıkar. Bu ortaya çıkış, onların mevcudiyetine yönelik, gizlenmişlikten belirşe yönelen bir çıkıştır. Ancak bütün bunlar, kendilerine ait olan uyumdan türeyen var olanların, yani *phusis*'in ortasında meydana gelir. *Tekhne* olarak sanatın tasarlanması, sanatçının el işçiliği aracılığıyla yaratımı olarak anlaşılmalıdır. Eserin yaratımındaki işçilik, başka türden bir şeydir. Bu işçilik, yaratımın kendi özsel doğası aracılığıyla, belirlenmiş ve yayılmıştır ve kendi içerisinde içerilmiş olarak kalır" (Heidegger, 2002, s. 35).

Heidegger'in, *tekhne*'nin bir bilme biçimi olduğuna ve bu açıdan da sanatın bir kopyaya indirgenemeyeceğine yönelik vurgusu, *Ion* diyalogunda ki *tekhne*'nin ele alınışıyla kısmen örtüşür. Fakat diyalog içerisinde tanrısal vergi olarak sanat, bir bilme biçimi olarak *tekhne* ile karşıtlığında düşünülerek olumsuz bir şekilde de ele alınmıştır. Aguirre'ye göre bu ve diğer diyaloglarda (*Devlet* 599b-e, *Gorgias* 491a, *Kharmides* 165c-e, *Kriton* 47c-48a, *Lakes* 184e-185e) *tekhne* gerçek bir etik ve politik yaşam için sanat eleştirisinde doğrudan devreye sokulur. Bu diyalog özelinde ise *tekhne* aracılığıyla sanata yönelik iki temel eleştiri çizgisi belirlenir. Birinci hat doğrudan Homeros'a yönelik olarak çizilir. Bu hat içerisinde, Homeros'un bazı şiirlerinden alıntılar yapılarak, bu şiirlerde söz konusu işlerin bilgi düzeyindeki karşılıkları sorun edinilir. Örneğin, bir şiirinde arabacıyla ilgili bir şeyler yazması, yazılan şeylerin arabacıdan daha iyi

<sup>7</sup> Heidegger'e göre, günümüzdeki üretimin *tekhne* ile olan ilişkisi bağlamında, modern yaşam makinelerin yıkıcı etkisine maruz kalmaktadır (1996, s. 114). Agamben her bir sanatın şiir olduğunu savunurken bu tahribatın öncesine dikkat çeker. Her bir sanat mevcudiyete doğru bir üretimdir. Bu üretimde belirleyici olan *poiesis* ile *phusis* arasındaki ilişkidir. Her bir şeyin kendisini mevcudiyete getirmesini genişletirsek, doğa (*phusis*) bile *poiesis* temellidir (1994, s.38).

bilenebileceğinin kanıtı olamaz. Burada söz konusu edilen bilme türü *tekhmê*'dir: "araba kullanmayı bildiğinden" (537c). Arabacı, şüphesiz ki, araba hakkında, Homeros'tan daha fazla ve güvenilir bilgiye sahiptir. Homeros'un şiirlerine yönelik benzer eleştiri *Devlet* diyalogunda da vardır (599c-d). Bu ilişki şiirlerde yer alan diğer bazı işler üzerinden açıklanarak örneklendirilmeye devam edilir. Şiirlerde yer alan işlerin bilgi düzlemindeki karşılığı dışında, Homeros'un ne bildiği de sorunlaştırılır. Homeros, bir şair olarak sadece betimlemeler yapabilir. Bunun haricindeki şeylere dair söylenenler, her zaman o şeyi icra edenlerin deneyimine açık olacağı için, bilgi olarak belli bir tamlığa da sahip olamayacaktır. Soykan'ın da vurguladığı gibi, *tekhmê* "iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan ayırmayı sağlayan bilgidir"(Soykan, 2015, s. 167). Böylesi bir bilgi ise, bahsedilen işlerin tüm alanını kapsayacak yeterliliğe sahip olmak demektir. Dolayısıyla Sokrates, tıpkı Herakles taşının yarattığı zincirleme etki gibi, eleştirisini Ion'dan Homeros'a kadar uzan bir hat içerisinde gerçekleştirmektedir.

İkinci eleştirel çizgi ise Ion'a yönelik olarak çizilir. Ion'un sadece Homeros'a yönelik ilgi duyması ve ona dair bilgi sahibi olması, söz konusu edilen mıknaş taşıyla ilgilidir. Homeros ve Ion, bu mıknaş taşının farklı halkalarından biridir. Tasvir edilen şey, bütün bu halkaların ve merkezin, tanrısal bir yaratıma ve esrimeye dayanmasıdır. Bu yaratım, bilgiye (*tekhmê*) dayalı bir üretim değildir, "tanrısal bir nefesin ürünleridir" (533e). Platon'a göre "tanrı, o güzel şiirlerin ne insanlarca yapılmış, ne de insan malı olduklarını, tanrısal ve tanrıların elinden çıkmış bulduklarını, şairlere bir tanrı malı ve elçisi diye bakılmak gerektiğini bize göstermek istemiştir"(534d). Şairler ve elçiler arasında benzeşim kurulması, onların bilgiye dayalı bir üretim gerçekleştirmediğinin de kanıtıdır. Onlar tıpkı elçiler gibi, ait olduğu mıknaş taşı içerisinde maruz kalacağı etkiyi dışa vurmanın kanallarındadır. Söz konusu olan, tanrılardan Mousalar aracılığıyla iletilen bir esrimenin ortaya çıkarılmasıdır. Tanrısal bir etkinin ürünü olarak ortaya çıkan eserlere dair vurgu *Menon* diyalogunda da vardır. Erdemin neliğine yönelik yapılan araştırmanın varılan son yerinde, şairlerin akla dayalı olmayan üretimlerindeki başarıları örnek gösterilerek erdemin tanrı vergisi olduğu vurgulanır (99c-e). Bu noktada, Platon açısından bir sanat olan şiire yönelik eleştirinin kaynağını bulmak yanlış olmaz. Fakat bir o kadar da sanatı övmekten geri kalamadığı farklı bir perspektif de bulabiliriz. "Sokrates'in İyonu sadece bilginin yokluğuyla değil, sahip olduğu bazı olumlu hususiyetler marifetiyle de teşhis etmesi gerekir" (Pappas, 2008). Bu bakışın *Ion* diyalogundaki belirleyici unsurları, sanatın ilhama ve tanrısal temellere dayanan doğasını göstermektir. Bu doğayı iyice açık etmek için Platon'un *Phaidros* diyaloguna bakalım.

### 3. Meydana Getirme Olarak *Poiesis* ve Sanat: *Phaidros* Diyalogu

*Phaidros* diyalogunda doğrudan aşka (*eros*) yönelik bir soruşturmayla karşılaşırız. Bununla birlikte diyaloga özgünlüğünü veren bir başka şey ise şudur: Platon sahnesinin ana oyuncusu olan Sokrates ilk defa şehrin surları dışında görülür (230d). Şehrin güvenli surları dışına çıkan Sokrates ve Phaidros, merkezinde *Eros* olan bir sorgulamaya girişirler. Bu sorgulamanın başlatıcı figürü ise Lysias'tır. Phaidros, Lysias'ın âşıklara yönelik düşüncelerini içeren bir söylevle Sokrates'in yanına gelir. Diyalogun ikinci perdesi söylevin yazılı olması üzerinden gerçekleşir. Diyalogun başında söylevin yazılı

olması ile diyalogun sonlarında yer alan mitin (274c-e) içeriği arasında ilişki kurularak yazının söze karşı yetersizliği vurgulanır. Derrida tam da bu bağlamda, diyalogda söz konusu olan yazının sanat olmağına dikkat çeker. Ona göre "yazı bilimin bir nesnesi değil, sadece anlatılmış bir hikâyenin, tekrarlanmış bir masalın nesnesidir. Yazının hem mitle bağı hem de bilme ile, hele de kişinin kendi başına, kendisinde bulduğu bilme ile karşıtlığı belirginleşir"(Derrida, 2014, s. 25-26).<sup>8</sup> Mitte yer alan Tanrı-kral (söz), kendisine sunulan yeniliği, yani yazıyı kabul etmemiştir.

Yazının bir sanat olarak ortaya konması ve söz konusu olan sanatın *tekhne* olarak yer alması, yazı ve resim arasında bir ilişki kurulmasına kapı aralar. Sokrates, bu ilişkiyi şu şekilde ifade eder: "yazı bu garip niteliğe sahiptir ve resme çok benzer<sup>9</sup>; çünkü resimdeki yaratıklar tıpkı canlı varlıklar gibi durur, biri onlara soru sorduğundaysa sessizce bakarlar. İşte yazılar için de böyledir: onların akıl sahibiymiş gibi konuştuklarını düşünürsün; ama söyledikleri hakkında bir şey öğrenmek isteyip de soru sorduğunda daima bir ve aynı şeyi gösterirler" (275d). "Hırpalandığında ve haksız yere kötülendiğinde babasının yardımına ihtiyaç duyan" (275e) yazı ve resim, sözün üstünlüğü karşısındaki yetersizliğini, hakikatten uzaklaştırma bağlamında bir sanat (*tekhne*) olma temeli üzerinde edinirler.<sup>10</sup> Derrida bu ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

"yazı ile resim birlikte çağrılmışlarsa, elleri bağlı olarak logos mahkemesinin karşına çıkmaya, ona cevap vermeye davet edilmişlerse, bunun anlamı ikisinin de bir sözün temsilcileri, bir söylev verebilecek olanlar, onlara söylenmek istenen kelimelerin emanetçileri hatta gizleyicileri olarak sorgulanıyor olmalarıdır. Bu sorgulamanın aradığı kıstasları yerine getiremez, canlı bir sözü gereğince temsil edemez, onun tercümanı veya sözcüsü olamaz, bir konuşmayı destekleyemez, sözlü sorulara cevap veremezlerse o zaman artık hiçbir değerleri yoktur. İkisinin de küçük resimler, maskeler, simülakralardan ibaret oldukları açığa çıkmış olur" (Derrida, 2014, s. 92).

Diyalog özelinde yazı ve resim benzerliği üzerinden üretilen olumsuzluğun *tekhne* üzerinden ortaya konmasının başka bir dolaylı karşılığını, Sokrates'in diyalog içerisinde söz sanatına (retorik) karşı olumsuz bir tavır takınmasında görürüz.<sup>11</sup> Diyalog içerisinde

<sup>8</sup> Haşlakoğlu'nun, Derrida'nın yazı ve söz karşıtlığı üzerinden geliştirdiği Platon eleştirisini, yanlış bir Platon okuması olması bakımından eleştirdiği yazısı için, bkz. "Derrida'nın Eczanesi: Reçeteyi Okuyamamak," *Kayı*, 18(1)/2019: 114-133. Haşlakoğlu bu yazısında, metne bağlı muhakemenin Aristoteles'le başlamasını görmezden gelen Derrida'nın, Platon diyaloglarını sökülebilecek bir metin olarak ele almasını eleştirir.

<sup>9</sup>Yapılan alıntının Türkçe çevirisinde ilgili yer şu şekilde çevrilmiştir: "İşte böyle korkunçtur, Phaidros, yazı dedikleri şey; ve resme de gerçekten çok benzer". İlgili yer, İngilizce çevirisine bakılarak yukarıdaki gibi tarafımda değiştirilmiştir (Plato, 2005, s. 565). Türkçe çevirinin geri kalanı olduğu gibi aktarılmıştır.

<sup>10</sup> İhsan'ın, *Yedinci Mektup*'taki kesin yargıya istinaden -"benim bu bahiste yazılı bir eserim yoktur, olmayacaktır da (341c)"- Platon'un "yazılı ve sözlü öğretiler arasında bir ayırım gözetmediğiyle" ilgili tartışması için bkz. 2023 "Platon'un 'İmkânsız' Estetiği ve Sanat" s. 153-162.

<sup>11</sup> Eleştirilen söz sanatının sofistlik bağlamında bir retorik olduğunu da belirtmemiz gerekir. *Gorgias*'daki en sert ifadesiyle "dalkavukluk" olan retorik (463b). Platon *Phaidros*'da ise "söylev yazmanın ayıplanacak bir şey olmadığını", asıl ayıplanacak olanın "utanç verici ve kötü söyleyip yazmak" olduğunu dile getirir (258d). Bu konu hakkında bkz. "Platon'un Retorik Anlayışı", *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 1-7



retoriğin geçtiği bağlamlarda *tekhné* kavramı kullanılır. Retorik sofistlerin kullandığı bir sanat (*tekhné*) olması itibariyle kısmen olumsuzlanır (260e, 266c, 269d). Çünkü söylev sanatının, sofistlerden farklı olan, hakikate yaklaştıran kullanımı da mümkündür (277c). Haşlakoğlu'nun da vurguladığı gibi, olumsuzluğu tüm retorik sanatına maletmek yanlış olur. Zira ona göre felsefe "söylemde (*logos*) söylev (*rhētorikē*) aracılığıyla" sahnelenen bir faaliyettir (2019: 123).

Diyalogda sözün yazı üzerindeki üstünlüğü bağlamında sanata değinilmesinin yanı sıra, *Eros*'un yüceltilmesine yönelik düşüncelerle birlikte sanata dair bir başka kapı açılır. Phaidros'un, Lysias'ın *Eros* üzerine söylevini yazılı olarak kaydetmesi, aslında söylevin içeriğine yönelik eleştirinin de habercisi gibidir. Söylevin yazılı olması ile söylevin içeriğinin temel olarak *Eros*'u kötülemesi arasında koşutluk rahatlıkla kurulabilir. Çünkü her ikisi de diyalogun eleştiri boyutunun iki temel hattını içermektedir. Diyalogun sonlarına doğru yazı eleştirilmiştir, başlarında ise *Eros*'un yerlere düşen yüceliği tekrar yükseltilmiştir. Bu yer değişiminde, *Eros*'un temeline yerleştirilen delilik (*mania*) nosyonu oldukça önemlidir. Lysias, *Eros*'u delilik üzerinden eleştirip değerden düşürmeye çalışır (231a-234d). Sokrates, artık bir yöntem haline gelen jesti gereği, ilk başta eleştirileri olduğu gibi kabul etme eğiliminde olsa da, sonrasında *Eros*'a dair bütün olumlu düşüncelerini ortaya sermeye başlar. Burada dikkat çekici ve bu çalışmanın konusuyla da bağlantılı olan şey şudur: iki karşıt düşüncenin de, yani *Eros*'a yönelik olumsuzlama ve olumlamanın bir çeşit *mania* etkisi altında gerçekleşmesidir. Sokrates, *Eros*'a yönelik olumsuzlamaya başlamadan önce, felsefi yönteminin asli bir bileşeni olarak "*daimonion*'un yönlendirmesi ya da esini"<sup>12</sup> altında, "Mousalar'ı yardıma çağırır" ve "yüzünü kapatarak konuşur" (237a). Sokrates sözlerin sanki ona bildirildiğini gösterir gibi (elçi-mıknatıs taşı) esrime halindedir. "Bu hal" onu "her an terk etmeden" olabildiğince her şeyi aktarmaya çalışır (238d). *Eros*'a yönelik ilk fikir olumsuzdur. Fakat Sokrates'i rahatsız eden bir şeyler vardır; çünkü "o tanrısal varlık, artık görmeye alışık olduğu o işaret kendisini gösterir". Bu işaret onu, "her zaman yapacak olduğu şeylerden alıkoyar". "Söylediklerini aklamadan buradan gitmemesini buyuran bir ses işitir" ve bu sese kulak vererek, "tanrıya karşı bir suç işlemekten" kaçınır (242c). Böylelikle *Eros*'a dair olumlu fikirler canlanmaya başlar. Bu yeniden canlandırmada belirleyici olan *mania* kavramıdır. Sokrates *mania* hali içerisinde kalmaya devam ederek, temeline *mania*'yı koyduğu *Eros*'a dair övgüler dizer. Bu övgülerin kaynağı olan *mania*'yı diyalogun sonlarına doğru dörde ayırır (265c):

- Apollon'un esinlemesiyle gelen kehanet
- Dionysos'tan gelen esriklik
- Mousalar'dan gelen şairlik
- Aphrodite ve *Eros*'tan gelen aşk deliliği

*Mania*'nın en yüksek formu aşka dair olandır. Ondan hemen önceki delilik ise şairlere aittir. Burada şairler için kullanılan kavram *poiesis*'tir.

<sup>12</sup> Sokratik yönetime dair bkz. Aydın, 2011 "Sokrates'in Felsefesi Işığında Sokratik Yönteme Dair Analitik Bir Yaklaşım". [https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/hasan\\_aydin\\_sokratik\\_yontem.pdf](https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/hasan_aydin_sokratik_yontem.pdf). Erişim Tarihi: 22.08.2024

Bu noktada, Heidegger'in şiir ve hakikat arasında kurduğu ilişkiye değinmek faydalı olacaktır. Ona göre dil ile süregiden deneyimimizde, dilin kendisini kendisine sunabildiği form şiirdir (Heidegger, 1982, s. 63). Şiirin bu form içinde sunulmasına bağlı olarak Heidegger şu ünlü önermesini ortaya atar: "dil varlığın evidir" (Heidegger, 1982, s. 63). Dilin en yüksek formu olarak şiir aslında "varlığın evi"dir. Dilin en yüksek formunda düşünce şiirselleşmektedir. Şiirin ve düşünmenin ne olduğunu bilmeyen Aydınlanma hareketinin başlangıcı metafizikle, hatta felsefenin kendisiyle başlamıştır (Heidegger, 1996, s. 112). Bu başlangıcın mimarları ise Sokrates ve Platon'dur. Bu mevki itibariyle Platon şiire dair ikircikli bir tutum takınmıştır. Fakat *Phaidros*'a dikkatle baktığımızda, Platon şiiri *mania* temeline bağlı kalarak övmektedir. Öte yandan Platon diyaloglarında sıkça yer alan mit kullanımı bunun bir başka göstergesidir.<sup>13</sup> Şiirin bir formu olarak mitoloji, tarihsel süreç içerisinde varlığın kendisini şiirsel olarak ortaya koymasındır. Özsel düşünce şiirsellik kökensel bir ilişki içerisinde (Heidegger, 1996, s. 111).

Diyalog içerisinde sanatın hakikat ile olan bu ilişkisi, *poiesis* ve *mania* ilişkisine bağlı kalarak olumlanır. Ayrıca sanatın *tekhne* karşısındaki bu olumlanması, *Eros*'a dair olumlanmanın açıldığı pasajda örtük olarak kendisini gösterir. Sokrates üçüncü tür *mania* için şu sözleri dile getirir:

"her birini şarkıların ve başka türlü şiirlerin farkına vardırıp kendisinden geçmesini sağlar ve böylelikle eski nesillerin sonsuz sayıda eserler vermesini sağlayarak, sonradan gelenlerin eğitilmesine katkıda bulunur. Böyleyken, "şairliğin" sanatlar için yeterli olacağına inanıp da delirmeksizin Mousa'ların yaratıcılık kapısına gelen bir kimse hiçbir sonuca varamaz ve delirmiş olanların şairliği aklıbaşında olanlarınkini görünmez hale getirir" (245a)

Burada söz konusu edilen şairlik *tekhne*'yle ilgisi çevresinde kurulur; çünkü *tekhne* bir bilme biçimi olarak her zaman aktarımı olanaklı kılar. Söz konusu pasajda, bu aktarma imkânı, "sonradan gelenlerin eğitilmesine katkıda bulunma" olarak yer alır. Eğitimle bezenmiş, dolayısıyla *tekhne* düzleminde kalmış -"aklıbaşında olanların"- sanatıyla, *mania* etkisi altında ortaya çıkan sanat (*poiesis*) karşı karşıya getirilir. Tıpkı yazının bir ezber formuna dayanarak kuru ve cansız olması gibi, *tekhne* temelli sanat da yaratıcılıktan yoksun olduğu için aynı kuruluğa ve cansızlığa sahiptir. Tanrısal esin olmaksızın yazan şairlere dair eleştiri bu bağlamla ilgilidir (278c-e). Maguire bu eleştiriyle birlikte iyi ve kötü sanat arasında ayrıma gidildiğine işaret eder: "ilham, sanatsal zanaat dâhil tüm rasyonel ve sistematik olanlardan ayrılır. Yaratıcılığın ve zenginliğin kaynağı sayılan bu durum, en azından 'iyi' sanatı 'kötü'den, 'iyi' sanatı da zanaattan ayırır" (1964, s. 368). Böylelikle *Ion* diyalogunda sanatın (*poiesis*) tanrısal ilhama yaklaştırılarak olumsuzlanması, bilgiden yoksun ve eksik oluşu, *Phaidros* diyalogunda tersine çevrilerek, tamamlayıcı formunu *mania* temelinde bulmaktadır.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Platon diyaloglarındaki üslubun, dilin şiirsel kullanımıyla birlikte, sıklıkla mitlere başvurulması üzerinden sanatın olumlanabileceğine dair bkz. Aydoğan, 2017 "Şairleri Kovmak İsteyen Şair". *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(1), 94-103.

<sup>14</sup> Burada *poiesis*'i sadece şairlere özgü bir faaliyet olarak ele almıyoruz. Ve aynı zamanda onun sadece *mania* ile ilgili olduğunu da iddia etmiyoruz. Aksi takdirde *Sofist*'teki *poiesis* temelinde yapılan ayrımı ıskalamış oluruz: meydana getirmenin iki türü – tanrısal ve insansal (265e). *Şölen*'de *poiesis* ile ilgili o ünlü pasajda da

Pappas'ın da ifade ettiği gibi, “*Phaidros*'taki delilik, *İyon* versiyonunda yapılmayan şekilde, sıradan delilikten ayrıştırılmıştır ve bariz bir biçimde *hayırlı* bir dengesizlik olarak sınıflandırılmıştır”(2008). İhsan'a başvurarak deliliğin bu “hayırlı” türünün felsefeyle olan bağınu şu şekilde ifade edebiliriz: “görünür dünyadaki ‘güzel şeylerden’ kaynaklanan hissin teessürü olan aşk sayesinde ‘güzelliğin bizatihi kendisine’ yükselmeye ilahi bir cezbeyle (*mania*) bağlanmasıdır” (2023, s. 324).

#### 4. *Eros-Kalon* ve Sanat: *Büyük Hippias* ve *Şölen* Diyalogu

*Poiesis* olarak sanatın olumlanması ana figürlerinden birisi olan *Eros* ile ilişkili bir diğer kavram ise *kalon*'dur. Bu kavramın açıklığa kavuşturulmasında iki diyalog öne çıkmaktadır: *Büyük Hippias* ve *Şölen*. Öncelikle *Büyük Hippias* diyaloguna bakalım

*Büyük Hippias* diyalogunun temel araştırması nesnesi *kalon*'dur. *Kalon*'un ne olduğuna yönelik yürütülen araştırmada, araştırma nesnesinin önemi kadar, bu nesnenin belirlenimi ve belirlenen nesnenin açık edilmesi amacıyla ortaya çıkan tanımlamaların birbirleriyle ilişkisi de belli bir öneme sahiptir. *Kalon* ile sanatın poetik tarzda sunulduğu arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. “Poetik-olan, her bir sanatta hüküm sürer ve bu açıdan, güzel-olanı mevcut kılan, her gizini açışın ortaya çıkmasına da bütünüyle nüfuz eder”(Heidegger, 1977,s. 34). Fakat *kalon*'a dair yapılan bu araştırmada sanat merkezi bir yer teşkil etmez. Sanat görsel ve işitsel nesnelere bezeli haz veren bir şey olarak tali bir yoldur (298a). Lear, Platon diyaloglarında, sanatın *kalon* araştırmasında ana meselelerden biri olarak tartışıldığı bağlamların da aynı ölçüde mümkün olduğunu savunur (2010: 359). Örneğin, *Devlet*'te müzik eğitiminin gerekliliğini açıklamak için *kalon*'a başvurulur: “kendini iyi bir insan olarak yetiştirmek isteyen güzeli arar, güzeli över, ondan hoşlanır ve ondan beslenir” (401e).

*Büyük Hippias* diyaloguna dönecek olursak, *kalon*'un araştırma nesnesi olarak belirlenmesinden hemen önce, Hippias “bir gencin yapması gereken güzel şeylerden” bahseder. Sokrates buradaki güzel kavramından hareketle tartışmayı başlatır. Burada dikkat çekici olan şey ise, ileride daha fazla mevzu bahis edilecek iyi-kötü ilişkisinin tartışmayı başlatmasıdır. Bu ilişki tartışmayı başlattığı gibi sonlandırır da (304a). Ancak bu son, *kalon*'a dair üstünde uzlaşıya varılan bir tanımdan yoksun kalacaktır. Tartışmanın ilk örneği “adaletli kişilerin adaletli olmasıdır” (287b). Bu örneğin türetilmesi, Platon felsefesinde yer alan temel erdemler üzerinden ilerlemektedir: bilgelik ve iyi gibi. Bu örnekler üzerinden “güzelin ne olduğu ve neyin güzel olduğu” ayrımı yapılarak, asıl araştırma konusu belirlenmiş olur: *idea* olarak güzel (287c). Pappas, bu diyalog özelinde, *kalon*'un “kanonik Platoncu Formlar gibi davrandığını” ifade ederken, bu ayrıma dikkat çeker (2008). *Şölen*'de Diotima'nın sözünü ettiği güzeldir bu: “hep var olan, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzellik” (211a).

---

benzer bir ayrıma işaret edilir: “bütün *poiesis*'in bir tarafı alınmış, yalnız müzikle ölçülü söze dayanan sanat” (205c). Haşlakoğlu, *mania*'nın da aynı ölçüde ikiye bölündüğüne ve böylelikle felsefeyle oluşturduğu *eros* bağına dikkat çeker: “Eğer *mania*, *anthropou* (beşeri) kaynaklı ise, o zaman söz konusu olan marazi (patolojik) bir durumdur; ancak eğer *mania* ilahi kaynaklı ise o zaman *eros* adını alır ve hem mevcut bütün *anthropos* faaliyetlerinin üstündedir hem de *anthropos*'a edinebileceği en değerli hediye olarak *philosophia*'yı bahşederek onu *philosophos* yapar” (2016: 156).

İlk önce, *kalon* ve uygunluk ilişkisi incelenir. Bir şeye uygun olan güzeldir. Uygunluğun belirlenmesi, uygunluğu sağlayan şeye göre değişeceği ve bunun her zaman uygun olmayana uzanan çirkini de ortaya çıkaracağı için, bu tartışma arkada bırakılmaya çalışılır. *Kalon*, basit bir değılleme ile ulaşılan bir şey olmadığı gibi bir sonuçtan da ibaret değildir. Bu tartışmanın kapanmasıyla yeni bir tartışma açılır: “güzel yapan mı, yoksa güzel gösteren mi?” (294a). Bu ayırmda seçilecek tarafın “güzel yapan” olacağı, araştırma nesnesi hatırlandığında açık bir şekilde ortadır. Ancak tartışmayı tekrar başa sardığından araştırmada bir ilerleme sağlamamaktadır. Zaten bu yüzden olacak ki, bu aşama hızla geçilir ve güzelin, kullanışlı, yararlı ve kazançlı olanla ilişkisine geçilir. Bu ilişkide belirleyici olan ise iyi'dir. Bir şey kullanışlı, yararlı ve kazançlı ise güzeldir. “Kazanç sağlayan iyiyi oluşturan şeydir” (296d). Dolayısıyla “güzel olan iyinin nedenidir”. Baba olan *kalon*, oğul olan ise *agathon*'dur. Collingwood tam da bu bağlamda, Platon felsefesinde sanatın olumlanabileceğı bir yol açar (1925, s. 163). Sanat kendi dışındaki faaliyetlerin sembolü olarak bu faaliyetlere dair bir hazırlık olması açısından önemlidir. Henüz olgunlaşmamış akıl, sanatla birlikte aklın “simulakrını” görür ve işitir. Böylesi bir ayna olmadan görüp işitemeyeceğı bir yaşamı deneyimler. Güzelin iyinin babası olması, aklın yetkinliğe ulaşmasında sanata böylesi bir başlangıç rolü verilmesindedir. *Devlet*'teki eğitim (*paideia*) planlanmasında, tüm olumsuz içerimlerine rağmen, sanatların dikkate alınmasının nedeni de budur.

Diyalog özelinde, ikisinin (güzel ve iyi) birbirinden ayrı olması, tartışmanın muhataplarını memnun etmez. İdealar arasında hiyerarşik bir yapılanmadan öte, *kalon*'un ne olduğu bulunmaya çalışılmaktadır. Bu tartışma bir kenara bırakılarak, güzel olanın duyumsal niteliğine odaklanılır. Görsel ve işitsel olarak haz veren şeyler güzeldir. Haz veren şeylerin ikiliğı, güzelin kaynağına dair tartışmayı da çıkmaza götürür; çünkü görme ve duyma, kendilerinde farklı duyum nitelikleri taşımaktadır ve birinin seçimi, ötekini yadsınmasıyla mümkün olmaktadır. Diğer bir neden ise, güzelin bir haz temelinde aranmasıdır ki, örneğın neden cinselliğın bu gruba dâhil edilemeyeceğı cevapsız kalmaktadır. Dolayısıyla her ikisinde ortak olan şey, yani onları güzel yapan öz halen belirsiz kalmıştır ve tartışma, tıpkı “güzel yapan ve güzel gösteren” ayırımında olduğu gibi bir çıkmaza girmiştir. Bu çıkmazın bir açmazı olarak ontolojik bir tartışma yapılır. Görsel ve işitsel üzerinden kurulan ikilik, Sokrates ve Hippias ikiliğine dönüşür ve her birinin tek ve birlikte oldukları hallerin dökümü yapılır. Bu dökümde belirleyici olan sayıdır. Her biri tek olmaları itibariyle, tek sayıya gönderme yaparken, birlikte olmaları itibariyle çift sayıya gönderme yapmaktadır. Bu ikisi arasında ontolojik bir ayırım yapılır. Her biri tekken güzel ise, ikisinin beraber nasıl güzel olacakları, keza birlikte güzel iseler, her birinin nasıl tek tek güzel olacağı cevapsız bırakılır. Bu cevapsızlığın ortasında tekrar başlanılan yere dönülür: iyi-güzel ilişkisi. Diyalogun sonunda, Sokratik tarza uygun olarak, güzelin ne olduğu bulunamamıştır. Ancak “güzelin zor olduğuna” dair bir uzlaşmaya varılabilmektedir (304e).

Şölen diyalogu Platon'un *kalon* ile ilgili olan bir başka önemli diyalogudur. Güneş'in de belirttiğı üzere, “sanat hakkındaki görüşlerini dile getirdiğı eserlerinde felsefe ve sanat her daim karşı karşıya gelen alanlar iken Şölen diyalogunda bunlar bir aradadır” (Güneş, 2021s. 79). Bu diyalogda *güzel* daha ayrıntılı bir şekilde araştırılır. Araştırmanın ana eksenini ise *Eros*'tur. *Kalon*, *Eros* dolayımıyla soruşturmaya dâhil edilir.

Diyalogun araştırma nesnesi olan *Eros*'a yönelmeden önce, *Phaidros* diyalogunda sanatla karşılığını bulduğumuz *mania* halinin farklı veçhelerini görürüz. Bu hali, Sokratik yöntemdeki "*daimonion*'un yönlendirmesi ya da esini" olarak da okuyabiliriz. Diyalogun başında Sokrates'in kendi bilgisini nasıl tanımladığını hatırlayalım: "dumanlı bir bilgi, rüya gibi bir şey" (175e). Diyalogun merkezi olarak ifade edilebilecek 210-212 arasındaki güzel ideasına geçilmeden önce, Diotima'nın sahneye çıkıp bahsettiği *daimon* da bu bağlamda değerlendirilebilir (202e).

Sokrates henüz Agathon'un evine gelmeden önce bir kaç kez bu halin etkisi altında görülür. Aristodemos ile yan yana yürürken sürekli düşüncelere dalıp geride kalır, geç kalmasından dolayı Agathon'un hizmetçileri tarafından kontrol edildiğinde, başkasının avlusunda hareketsiz bir şekilde durduğu görülür ve üstelik bu durumlar karşısında şaşılacak bir şey de yoktur çünkü bu onun "adetidir" (174d-175b). Onun için sıradan olan bu durumu, diyalogun sonlarında Alkibiades de anlatır. Bu anlatımda yer alması, diyalog çerçevesinde düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir: diyalog boyunca *Eros*'a dair övgüler dizilirken, Alkibiades doğrudan Sokrates'e bu övgüyü yöneltir. Bu övgüler arasında onun *mania* hallerine de yer verilir (220c-d). Dolayısıyla bu hallerin serimlenmesi, *Eros* dolayısıyla gerçekleşen güzele dair sorgulamanın da içeriklerine dönüşür.

Sokrates nihayet geldiğinde Agathon ondan yanına oturmasını ister, onun *mania* etkisiyle "içine doğan hikmet"inden pay almaya çalışır. Sokrates'in ona dokunmasıyla "hikmet"in kendisine geçeceğini düşünür (elçi-mıknatıs taşı). Sokrates böylesi bir aktarımın imkânsızlığını bilgi düzlemine taşıyarak gösterir. Benzer bir vurgu *Ion* diyalogunda da vardır. Herakles taşı örnek gösterilerek Tanrılardan Mousalar'a ve Mousalar'dan sanatçılara geçen bir esrime halinden bahsedilir. Sokrates bunun bir bilgi olmadığına dikkat çekerek eleştirir. Agathon'un da bir şair olduğu hatırlanırsa, bu benzerlik daha açık hale gelir. Böylesi bir aktarım ancak şairlerin yaratımında mümkündür, bilgi düzleminde böylesi bir aktarımdan söz etmek mümkün değildir.

*Eros*'a yönelik övgülerin başlangıcı *Phaidros* ile gerçekleşir. Eryksimakhos'un da belirttiği gibi o "konunun babasıdır" (177d). Konuşma başlamadan önce, iki katmanlı bir unutuşun içerisinde hatırdaki kalan şeylerin aktarılacağı vurgusu yapılır. Diyalog boyunca aktarılanlar, geçmişte olmuş bir toplantıdan hatırdaki kalanlardır. Hem birinci kaynak olan Aristodemos hem de onun kendisine anlattığı Apollodoros her şeyi tam olarak hatırlayamamaktadır. Apollodoros hatırladığı şeyleri bir hikâye gibi anlatır. İlk konuşmacının *Phaidros* olduğu dile getirilir. *Phaidros* diyalogunda söz ile *Eros*'un olumlanması arasında bir koşutluk kurulmuştur. *Phaidros*, Lysias'ın *Eros*'a yönelik olumsuz düşüncelerini yazılı olarak okur ve Sokrates, diyalog boyunca bu düşünceleri, yazıya karşı sözü yücelterek ve *Eros*'u olumlayarak tersine çevirir. Bu diyalog özelinde de hatıraların yazılı bir kaydı tutulmamış, sadece hatırdaki kalan şeyler sözel olarak ifade edilmiştir. İki diyalog arasındaki bu benzerlik sadece içeriksel olarak değil, biçimsel bir tavır olarak sahne bağlamında da gösterilir. Konunun "babası" olarak *Phaidros*, *Eros*'u övmeye başlayan ilk kişidir.

*Phaidros*, Hesiodos'a atıfta bulunarak onun Tanrılar arasında en eskisi olmasına vurgu yapar. Her şeyden önce kaos vardır ve sonra sırasıyla "Toprak Ana" ve *Eros* var olur.

*Eros*'un diğer Tanrılar arasındaki önceliği, onu her şeyin kaynağı haline getirir. Öncelikle onun güzel ile olan ilişkisi ortaya konulur ve iyinin de kaynağı olduğuna dikkat çekilir. Diğer bir deyişle, *Eros*'un ilk perdesi *kalon* aracılığıyla açılır: "hiçbir şey insanı *Eros* kadar güzel yaşatmaz" (178d). *Eros* öncelikle güzele aktarılır ve bu aktarım aynı zamanda iyinin kaynağı olur. Kantçı iyinin sembolü olarak güzelin arketipi burasıdır. Bu ilişki her ne kadar *Eros* dolayımıyla olmasa da, *Büyük Hippias* diyalogunda da vardır: "güzel olan iyinin nedenidir" (297 a). Maguire bu bağlamda, sanatın sadece etik sonuçları itibarıyla Platon'da dikkate alındığını dile getirir. Bu etkiler olmaksızın, Platon, "sanat" terimine karşı oldukça ilgisizdir (Maguire, 1964, s. 391).

*Eros*'a yönelik övgülerde, Phaidros'tan Agathon'a kadar olan hat içerisinde, genellikle *Eros*'un fiilleri üzerinden olumlama yapılmıştır. Agathon ile birlikte tartışma, ilk defa *Eros*'un adsal özüne yoğunlaşarak onun neliğine yönelik felsefi bir hatta çekilir. Fakat bu ayak değişiminin ötesine geçilmez. Phaidros da olduğu gibi önce *Eros*'un güzellikleri sonra onun erdemleri, yani iyiyle olan ilişkisi belirtilir. Kendisinden önceki konuşanların *Eros*'u yeryüzünde veya gökyüzünde ikame ettirmelerine karşılık, Agathon ikisini de bir kenara koyarak *Eros*'u Tanrıların ve insanların ruhlarına yerleştirir. Bu değişim, içeriksel bir farklılıkla diğerlerinden bir kopuş sergilese de, biçimsel olarak başlangıçtaki Phaidros ile aynı çizgi de kalır. *Eros* dolayımıyla güzelden iyiye uzanan hat tekrarlanır. Agathon'un özellikle Phaidros'a hitaben konuşması bunun bir başka göstergesi olabilir. Öncelikle *Eros*'un güzel ile olan ilişkisi, sonra iyiyle olan ilişkisi ortaya konur. Fakat Agathon, bu aktarımı idea temelinde açıklamadığı için, güzel beklenildiği üzere iyinin altına yerleştirilmez.

*Eros*'un erdemlerle ilişkisi ortaya konulurken, *Devlet* diyalogunda söz edilen (427e) makro ölçekte devletin, özelde ise insanın dört önemli erdemine gönderme yapılır: adalet, yiğitlik, ölçülülük ve bilgelik (196e). Agathon, sondaki erdem olan bilgeliğin bilgi yönünü ele alırken, kendi sanatı (*tekhne*) ve Tanrıların sanatı olan şairlik (*poiesis*) arasında bir ayrım yapar. Burada bir karşıtlık kuruyor gibi görünse de, aslında sadece *tekhne* ile *poiesis* arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ona göre "*Eros* her yaratmanın yaratıcısıdır" ve zanaat (*tekhne*) ile olan ilişkisinde *Eros*, *tekhne*'yi *poiesis*'in altına alır. "Mousalar'ın müziği, Hephaistos'un demiri, Athena'nın kumaşı, Zeus'un tanrıları ve insanları yönetmesi" ancak *Eros* ile mümkündür (197a-b). Heidegger de bu ilişkiyi *poiesis* temelinde açıklarken, sanatın antik çağda kullanımının artistik-olan ile ilişkili olmadığına vurgu yapar (Heidegger, 1998, s. 80). Eğer sanat bu anlam düzeyinde tutulursa, belli bir yapaylık içerisinde kalmış olur. *Tekhne* olarak sanatı canlılık sağlayan şey ise onun *poiesis* temelinde gerçekleşmesidir.

*Eros* aracılığıyla sanatın (*poiesis*) olumlanması, diyalogun başında bahsedilen, yine Mousalar göndermesiyle ortaya konulan "hikmet" in birinden diğerine geçmesi meselesiyle birlikte ele alındığında çelişkili görünür. Sokrates, bu aktarımı bilgi düzlemine çekerek olanaksız kılmıştı. Fakat burada ise, erdemin son ögesi olan bilgeliğin açıldığında, bilgi meselesiyle beraber böylesi bir aktarım Agathon tarafından onaylanır. En yüce şair olan Tanrılar *Eros* aracılığıyla insanları birer şaire dönüştürür.

Agathon ile Sokrates'i karşı karşıya getiren bu durum, aslında kendi içinde bir tutarsızlık taşımaz. Her biri kendi konumlarından vazgeçmiş değildir. Agathon'dan sonra Sokrates sözü aldığı anda, dönemin ünlü sofistlerinden biri olan Gorgias'ı anarak ironik bir dille onu eleştirir (198c). Sanata yönelik *tekhné* üzerinden benzer bir olumsuzlama *Phaidros* diyalogunda da söz konusudur. Retorik sanatının geçtiği her bağlamda *tekhné* kavramı kullanılır. Gorgias'ın da ünlü bir retorik sanatçısı olduğu hatırlanırsa, benzer bir eleştiri, bu sefer Agathon'a yöneltilir. Fakat şu da vardır ki, filozofun faaliyeti de en nihayetinde bir *tekhné*'dir: “*Tekhné* bu anlamıyla, *sophos*'un *philosophos*'un *psukhe*'sini, *doksa*'nın mağarası olan *genesis*'ten (oluş) *alêtheia*'nın diyarı olan *to on*'a (varlık) çevirmesini (*periağôges*) sağlar (Haşlakoğlu, 2016, s. 53). İhsan, *Phaidon* diyalogundaki “en yüksek sanat” bağlamına<sup>15</sup> vurgu yaparak felsefenin de en nihayetinde bir sanat olduğuna dikkat çeker (2023, s. 38-41). Şu farkla ki burada söz konusu edilen *tekhné* değil, *mousikê* olarak sanattır.

*Sofist*'te felsefenin evinden atılmaya çalışılan, “kaypak” ve “değişken” Sofist'in bir türlü ele avuca sığmaz oluşu, aynı söz sanatını (*tekhné*) ikisinin de paylaşmasından kaynaklanır (226a). Diğer taraftan Sokrates'in Agathon'a yönelik *episteme*'den başlayıp *tekhné*'ye yönelmesiyle ilgili olan eleştirisi, Heidegger'in Platon'a yönelik şu saptamasını doğrular niteliktedir: Platon'a kadar *episteme* ile *tekhné* arasında doğrudan bir bağlantı söz konusudur. Her ikisi de bilmenin adları olarak yer alır. Ancak bu örtüşme, Platon'dan sonra bozulur ve birbirine karşıt olarak düşünülür (Heidegger, 1998, s. 53). Bu karşıtlığı dolaylı yoldan gösteren bir başka işaret daha vardır. Agathon, *Eros*'a yönelik övgülerde hakem olarak Dionysos'u seçerken, Sokrates Apollon'u seçer. Sokrates seçtiği hakemle de örtüşen bir şekilde diyalogun üslubunu değiştirir. Uzun söylevleri bir kenara bırakarak, alışıktığımız diyalektik yönteme geçer. Zaten onun için *Eros*'a övgüler sıralamanın da bir anlamı yoktur, önemli olan araştırılan konunun neliğine yönelik felsefi bir soruşturmadır. Sokrates bu amaçla, *Eros* araştırmasına öncelikle arzu kavramını dâhil eder. Arzu aracılığıyla *Eros* araştırmasında bir gedik açar ve “güzelliğin *Eros*'u” ile “*Eros*'un güzele sahip olması”nu sorunsallaştırır (201b). Arzu her zaman bir eksiklik rejimiyle çalıştığı için, *Eros*'un da bir şeyin *Eros*'u olarak yer alması ve her zaman kendisinde olmayana arzulaması üzerinden *Eros*'da bir eksiklik yaratılır. Tam da bu noktada, Sokrates, mitsel nitelikte bir karakter olan Diotima'yı devreye sokar. Diotima, Sokrates'in açtığı düzlemi idealara kadar uzanan bir hat içerisinde tamamlar. Bunun için *Eros* öncelikle, arzunun açtığı gediğe yerleştirilir, yani güzel ile çirkin arasında yer alan, ne güzel ne çirkin olan yerin ortasında konumlandırılır. Bu hattın kavramsal karşılığı ise *daimon*'dur. *Daimon*, *Ion* diyalogundaki mıknaş taşıyı anımsatırcasına şu şekilde tarif edilir: “İnsanlardan Tanrılara, Tanrılardan insanlara, haberler, sözler götürüp getirirler” (202e). *Eros*'un bu arada kalmış hali, onun nasıl ortaya çıktığına yönelik anlatımla da yakından ilişkilidir. *Eros*, Yoksulluk (*Penia*) ile Zenginliğin (*Poros*) birlikteliğinden türemiştir. Bu birlikteliğin paydaşlarından sıfatlar alan *Eros* arada kalan bir hüviyete sahiptir. Nasıl ki seven güzeli arzulayarak onu elde etmenin uğraşında ise, filozof da bilen (Tanrı) ile bilmediğini bilmeyen (insanlar)

<sup>15</sup> Sokrates'in sıklıkla gördüğü rüyada tekrarlanan ses şunu söyler: “bir sanat icra et ve onunla uğraş”. İşte felsefe bu “en mükemmel sanat”tır (60e).

arasında durarak bilgiye ulaşmaya çalışır. Eros aracılığıyla kurulan sevenin eylemselliği ile filozofun pratik yaşamı arasında benzerlik kurulur. Haşlakoğlu, *doksa*'dan çıkışın zihne atfedilmeden önce *Eros*'la mümkün olduğunu savunurken bu bağlama işaret eder (2008: 207). *Philosophia*'daki sevgi (*eros*) olmadan bilgelik mümkün değildir. O halde, mağaradan çıkış için *pathos*'a ihtiyaç vardır. İhsan, "bu muhkem zincirleri kırıp meşakkatli yolculuğu tamamlamaya lazım gelen kuvvet ise güzellik tecrübesinin teessürü olan aşk"tır derken, *Eros*'un öznedeki bu dönüştürücü gücüne gönderme yapar (2023, s. 343). Mağaradayken *kalos* değişime tabi şeylerde bir görünüp bir kaybolmasıyla kendisini gösterir. Mağaradan çıkan filozofun ediminde ise saklı olanın açığa çıkması bağlamında kendinde görünür. Mağaranın dışındaki güneşin gözleri kamaştırması bu yüzdendir. İhsan Platon'un *Phaidros*'taki filozof tanımını hatırlayalım: "güzellik ve müzik düşkünü ya da aşk meraklısı" (248d).

Ancak bu benzerlik (sevenin eylemi ve filozofun yaşamı) görünüşleriyle ele alındığında, durum biraz belirsizleşir. Bir insanın sevmesinin veya sevmemesinin neye göre olacağı belli değildir. Sokrates bunun nedeni olarak, insanların *Eros*'u duruma göre değişen bir şekilde ele almalarını gösterir. Böylelikle *Eros*, sadece bir veçhesine indirgenmiş olur. Sokrates, ilginçtir ki, bu durumu ifade etmek için *poiesis* örneğini verir. Ve *poiesis* Platon diyaloglarında belki de en açık ifadesini bulur: "var olmayan bir şeyi var etmenin her türüsüne *poiesis* denir" (205b). Bu tanım, *Sofist* diyalogundaki tanımla da örtüşür (219b). Sokrates, *poiesis*'in bağlamlarından biri olan şiirin ele alınmasında, onun tüm özelliğinin şiire indirgenmesiyle, *Eros*'u belli bir türe indirgeyerek ele alma arasında bir benzerlik kurar. Bu benzerliğin *Eros*'a yönelik yanlış yaklaşımların bir karşılığı olarak kurulması, sanata yönelik olumsuz düşüncelerini doğrular niteliktedir. Fakat *Eros*'un "güzelin sevgisi" olmamasına bağlı olarak, "doğurmanın güzel içinde yaratmanın sevgisi" olması, onun *poiesis* temeli dışında düşünülemediğini de gösterir;<sup>16</sup> çünkü değişime direnmenin karşılığı olarak yaratılan şeyler, ölümsüzlüğün de mimarı olmaktadır (206b-207a). Bu şeyler, bedenden ruha uzanan farklılıklar boyunca kendisini gösterir. Üstelik ruh aracılığıyla ölümsüzlüğe kavuşan şeyler arasında sadece bilgiye ve erdeme ait olan şeyler değil, şairlerin ürettikleri de vardır. Yaratmanın şiir ile olan ilişkisi, *Eros*'un tek bir biçime indirgenmesi üzerinden eleştirilse de burada tekrar olunur (209a). Zaten önemli olan da şairlerin üretimi ile filozofun üretimini birbirinden ayırmak değil, ruhsal pratiğe dâhil olan bunları bedensel olanla ayırıştırarak güzelin bilgisine ulaşmada bir basamak olarak kullanmaktır.

"Bu dünyanın güzelliklerinden başlayacaksın, hiç durmadan basamak basamak yüce güzelliğe yükseleceksin, bir güzel bedenden ikisine, ikisinden bütün güzel bedenlere, sonra güzel bedenlerden güzel işlere, güzel işlerden güzel bilgilere, güzel bilgilerden de sonunda bir tek bilgiye varacaksın: Bu bilgi de o tek başına var olan salt güzelliğe varmaktan, asıl güzelin özünü tanımaktan başka bir şey değildir" (212c).

---

<sup>16</sup> İhsan, "mecazen" doğurma olarak ifade edilen fiilin esasen *poiesis* olarak kavranması gerektiğine işaret eder. Bu bağlamda *poiesis*, "beşerin kendisini dönüştürmesinin -yani nefsinde faziletleri meydana getirmesinin- ve dolayısıyla en yüksek fazilet olan saffetin (*sôphrosunê*) idmanındır (*askêsis*), bir tür güzel eylem (*kâlen praksin*) temrinidir" (2023, s. 389).



Güzelin bilgisine ulaşan, idea olarak güzeli idrak etmiş olur. İdea olarak güzel ise diğer tüm idealar gibi benzer niteliklere sahiptir. Öncelikle o, sonsuz ve değişmezdir, kendiliğinden var olması itibarıyla mutlaklıdır. Bu son düzlemle birlikte güzelin hem ideal boyutu hem de onun sanatçılara kadar uzanan bağlantısı belirginleşir.

## 5. Sonuç

İncelenen diyaloglarda da görüldüğü üzere, sanatın Platoncu ele alınışı girift bir yapıya sahiptir. Sanatın çift başlılığı, Platon'u bazı yerlerde kesin yargılar vermekten alıkoymuştur. Özellikle *mimêsis* bağlamında sanat hakkındaki olumsuz hükümleri biliniyor olsa da, farklı bağlamlar arasında metinleri takip ederek tersine meyleden fikirlere ulaşmak da mümkün gibi görünmektedir. Bu tersine çevrilebilir tartışmaları, sanat ve felsefe arasındaki kadim mücadelenin ortasında yer alan Platon felsefesinin enginliği olarak değerlendiriyoruz.

Sanatın ele alınışındaki bu çetrefilli yapıyı belirginleştirmek için *Ion* diyalogunun diğer diyaloglara uzanan içeriksel bağına dikkat etmek gerekir. Platon bu diyalogda sanatı, bilgi düzleminin karşısına koyarak eleştirmektedir. Burada söz konusu olan bilgi *tekhne'*dir. Diğer bir deyişle, sanat *tekhne* olmadığı için olumsuzlanmakta ama "Tanrısal esrime" vurgusuyla da bir bakıma olumlanmaktadır. Yine de böylesi bir olumlamaya ihtiyatlı yaklaşmak gerekir. Çünkü sanat/şiir bir bilme biçimi olan *tekhne'*den yoksundur, epistemik bağlamda aşağı derecededir. Fakat bu esrime vurgusu, *Phaidros* diyalogunda *mania* ile anlamsal birliğini kurmakta ve sanatın *poiesis* üzerinden olumlanmasına da kapı aralamaktadır. Bu iki diyaloga sanat çerçevesinden baktığımızda şöyle ikircikli bir durumla karşılaşırız: *Ion* diyalogunda *tekhne* ile olan ilişkisizliğinde yerilen sanat, *Phaidros*'da yazıyı da içerisine alarak ters çevrilip bu sefer ilişkiselliğinde yerilmektedir. Bir yanda sanat bir bilme biçimi olan *tekhne'*ye karşı olması açısından olumsuzlanmakta (*Ion*), öte yanda ise yazıyla ilişkisi dikkate alınarak olumsuzlamanın bizatihi nedeni *tekhne* olmaktadır (*Phaidros*). Üstelik *Ion* diyalogunda aktarımın ancak esrime olarak mümkün olduğuna işaret edilirken, *Phaidros* diyalogunda *tekhne* olarak bilginin eğitim temelindeki aktarımı da işin içine dâhil edilmektedir. Çünkü *mania* etkisiyle üretilen şeyin bilgisel düzlemde belli bir aktarımı mümkün değildir. En azından bu iki diyalogdaki tartışmalarla birlikte şu sonuca varabiliriz: Eğer sanat *tekhne* içermiyorsa ve bu bağlamda bilgisel bir aktarımı mümkün kılmıyorsa, o halde sanatın *paideia* ile ilişkisi sorunludur. Aktarımı yapılamayan, aynı şekilde tekrar edilemeyen bir şeyin eğitimi de olamaz.

Diğer taraftan *Şölen* diyalogunda aktarım meselesinin ele alınışı, bu iki farklı tutumu aynı diyalog içerisinde gösterir niteliktedir. Bu çift başlılığın sunumu ise Agathon ve Sokrates arasındaki diyalektik tartışmayla gerçekleşir. Sanatı içinde değerlendirebileceğimiz kavramlardan biri olan *kalon*'un kendi başına bir gerçekliği, ideası var mıdır? Bu sorunun peşinden giden *Şölen* diyalogunun bir başka önemli özelliği ise, *Büyük Hippias* ile başlayan, sanatın güzel ve *Eros* ile açılan hattını tamamlamasıdır. Sanatın etikle, yani *kalon*'un *agathon*'la olan ilişkisi, *Büyük Hippias* ile *Şölen* diyaloglarını birbirlerini yakınlaştırır. Bu yakınlıktan şu sonuç çıkar: Sanat her ne kadar eleştirilse de, hakikatten uzak olsa da *paideia* açısından vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Önceki iki diyalogda *tekhne* üzerinden işaret edilen, sanatın eğitimle sancılı

ilişkisi, eğitim açısından bir fırsata dönüşür. Çünkü hakikate (*alêtheia*) ulaşmanın tohumları sanatla (güzel) birlikte atılır; *agathon*'a yaklaşmak için hazırlayıcı bir aşamadır sanat. Bu yüzden ki, *kalon* eğitici bir baba, *agathon* eğitildikçe yetkinleşen bir oğuldur. Ayrıca sanatın *kalon*'la ilişkisi ölçüsünde "ideasal" yanına bile işaret edilebilir. *Büyük Hippias* diyalogunda güzelin ideasına yönelik örtük araştırma, *Şölen* diyalogunda Diotima aracılığıyla tamamlanmış en yüksek formuna ulaşır: bu dünyadaki güzelliklerden kademeli bir şekilde yükselerek salt güzelliğe uzanan yolculuk. *Kalon* ve *Eros* arasındaki ilişki, şairlerin üretimi bağlamında *poiesis*'e bağlanır. Ve *Eros* sadece şairlerin üretimini sağlayan itici bir güç değildir. Aynı itici güç *philosophia* etkinliği için de geçerlidir. *Sophia* için bakmanın ötesine geçen görmek, görülende gösterilene meftun olmakla mümkündür. *Eros*, sanatçı ve filozofun ortak *pathos*'udur.

Kısacası bu araştırmada, bu kavramlar ve diyaloglardan hareketle Platon'da sanatı olumlama denemesinin bir taslağı çizilmeye çalışılmıştır. Bu taslağın yanlış olduğuna dair bir itiraz da aynı ölçüde mümkün görünmektedir. Fakat şurası kesindir ki, Platon'a atfedilen felsefi klişeleri yeni baştan gözden geçirmek gerekir.

**KAYNAKÇA**

- Agamben, G. (1999). *The Man Without Content*. (G. Albert, Çev.). Stanford University Press: Stanford.
- Aguire, J. (2016). "Téchne" and "Enthousiasmós" in Plato's Critique of Poetry. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 72 (1), 181-97.
- Anderson, F., H. (1939). Notes on Plato's Aesthetic. *The Philosophical Review*, 48 (1), 65-70.
- Aydın, H. (2011). Sokrates'in Felsefesi Işığında Sokratik Yönteme Dair Analitik Bir Yaklaşım. [https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/hasan\\_aydin\\_sokratik\\_yontem.pdf](https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/hasan_aydin_sokratik_yontem.pdf). Erişim Tarihi: 22.08.2024.
- Aydoğan, E. (2017). Şairleri Kovmak İsteyen Şair. *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 94-103.
- Belfiore, E. (1984). A Theory of Imitation in Plato's Republic. *Transactions of the American Philological Association*, 114, 121-146.
- Boyacı, P., N. (2018). Ion Diyalogu: Bir Rhapsodos Hikayesi. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 8 (2), 145-157.
- Collinwood, R. G. (1925). Plato's Philosophy of Art. *Mind*, 34, 154-172.
- Derrida, J. (2014). *Platon'un Eczanesi*. (Z. Direk, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Erdinç, T. (2024). Platon'un Retorik Anlayışı, *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 1-7.
- Gonzalez, J. F. (2018). The Philosophical Use of Mimêsis. *The Many Faces of Mimesis: Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece*, 23-36.
- Güneş, F. S. (2021). Platon Sanata Neden Sansür Uyguladı?, *Dört Öge*, 20, 71-87.
- Haşlakoğlu, O. (2008). Platon Düşüncesinde alethia. *Kaygı*, 11, 205-209.
- Haşlakoğlu, O. (2016). *Platon Düşüncesinde Tekhé Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Haşlakoğlu, O. (2019). Derrida'nın Eczanesi: Reçeteyi Okuyamamak. *Kaygı*, 18(1), 114-133.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. (W. Lovitt, Çev.). New York & London: Garland Publishing.
- Heidegger, M. (1982). *On The Way To Language*. (P. D. Hertz, Çev.). New York: Harper and Row.
- Heidegger, M. (1996). *Hölderlen's Hymn "The Ister"*. (W. Mcneill ve J. Davis, Çev.). Indiana University Press.

- Heidegger, M. (1997). Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu. (L. Baydar ve H. Ü. Nalbantoğlu, Çev.). *Patikalar* içinde (ss. 11-33). Ankara: İmge Kitabevi.
- Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık: İstanbul.
- Heidegger, M. (2002). The Origin Of The Work Of Art. (J. Young ve K. Haynes, Çev.). *Off The Beaten Track* içinde (ss. 1-57). New York: Cambridge University Press.
- İhsan, G. (2023). *Platon'un "İmkânsız Estetiği" ve Sanat*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Lear, G. R. (2010). Response to Kosman. *Classical Philology*, 105 (14), 357-262.
- Maguire, P. J. (1964). The Differentiation of Art in Plato's Aesthetics. *Harvard Studies in Classical Philology*, 68, 389-410.
- Oates, J. W. (1972). *Plato's View of Art*. New York: Cornell University Press.
- Pappas, N. (1989). "Plato's 'Ion': The Problem of the Author". *Philosophy*, 64 (249), 381-389.
- Pappas, N. (2008). Platon'un Estetiği. (G. İhsan, Çev.). <https://onculanalitikfelsefe.com/platonun-estetigi-nickolas-pappas-standford-encyclopedia-of-philosophy/> Erişim Tarihi: 22.08.2024
- Plato. (1921). *Theatetus - Sophist*(H. N. Fowler, Çev.). London: Harvard University Press.
- Plato. (2005). *Phaedrus*. (H. N. Fowler, Çev.). London: Harvard University Press.
- Plato. (2007). *Ion Or: On The Iliad*. (A. Rijksbaron, Çev.). Boston: Leiden.
- Platon. (2000). *Sofist* (C. Karakaya, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Platon. (2016). *Phaidros*. (B. Akar, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayınevi.
- Platon. (2016). *Büyük Hippias*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2016). *Devlet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Platon. (2016). Gorgias. (M. Cevdet Anday, Çev.). *Diyaloglar* içinde (ss. 47-139). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2016). İon. (T. Ünlü, Çev.). *Diyaloglar* içinde (ss. 261-279). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2016). Menon. (A. Cemgil, Çev.). *Diyaloglar* içinde (ss. 149-191). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2012). Phaidon. (N. Kalaycı Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Platon. (2016). Protagoras (T. Gökçöl, Çev.). *Diyaloglar* içinde (ss. 393-449). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon. (2016). Sofist (Ö. N. Soykan, Çev.). *Diyaloglar* içinde (ss. 545-625). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon. (2016). *Şölen*. (S. Eyüboğlu ve A. Erhat, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Soykan, N. Ö. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Stecker, R. (1992). Plato's Expression Theory of Art. *The Journal of Aesthetic Education*, 26 (1), 47-52.

Stern-Gillet, S. (2004). On (Mis)interpreting Plato's "Ion". *Phronesis*, 49 (2), 169-20.