

# Aldatıcı Taklitçi Şiir Bağlamında Büyünün Mekanığı\*

İhsan GÜRİSOY\*\*

**Öz:** İnsanların nasıl olup da cehaleti bilgiye yeğleyen sapkın bir tercihte bulduklarını soruşturduğumuzda, Platon'un insanların doğru zannı ancak iradeleri hilafına terk ettiklerini söylemesi bize yola çıkış için esaslı bir ipucu sağlar: İnsanın iradesi hilafına bir şeyden mahrum bırakılması ise ancak hırsızlık, zor kullanma ya da büyüyle mümkündür. Büyücülüğün kurbanları hazın baştan çıkarıcılığı ya da korkunun dehşetiyle kanaatlerini değiştirirler. Fakat burada da bahsedilen "büyü" gizemli bir etki değil, nefsin cihetleri arasında tesis edilen ahengin iştiha lehine bozulmasıdır. Alemde bulunan ölçü ve ahenk beşerî nefsin de aslî ilkeleridir ve ritim onların koruyucusu olarak nefse nakşedilmiştir. Ritmik konuşma "ilahî dilin" beşerî alemdeki yansımasıdır; kadim dönemin şairi ilahî kelamın tezahür ettiği "kutsal dilin" tercümanıdır. Şair ve şiir soysuzlaştığında ortaya çıkan şey ise adi bir kâhin ya da büyücüdür. Çünkü taklitçi şair ne bilgiye ne de sahil bir itikada sahiptir, hatta icra ettiği sanata dair sahici bir bilgisi yoktur. Onun bildiği sadece taklidin nasıl yapıldığı olduğundan, eserini kadim sanatların renkleriyle donatır. Nefsimizin ölçü ve hesabı gözetilen ciheti olan akli aldatarak uyuşturmak üzere sözlerini ritim, ölçü ve ahenk içinde söyler; nefsimizin doyumsuz, hesapsız, korkak cihetini teşvik ederken, buna karşı teyakkuzda olan hesaplama ve akletme cihetini, tam da onun aradığı şey olan ölçü ve hesaplılıkla, yani ritim ve nazımla oylar ve böylelikle onu felç eder. Böylece taklitçi şiir nefsimizi "ruhumuz bile duymadan" ifsat eder.

**Anahtar Kelimeler:** Büyü, Taklit, *Mimésis*, Sahtelik, Şiir, Ritim, Ahenk.


## The Mechanics of Sorcery in the Context of Deceptive-Imitative Poetry

**Abstract:** When we inquire as to how people could have a perverted preference for ignorance over knowledge, Plato's statement that people are deprived of true opinions only against their will provides us with an essential clue for starting out: Depriving a person of something against their will is only possible by theft, by spells of sorcery, or by force. Victims of sorcery alter their opinions under the spell of pleasure or are terrified by fear. However, the "sorcery" mentioned here is not a mysterious effect, but rather the deterioration of the harmony established between the three aspects of the soul in favor of appetite. The measure and harmony in the cosmos apply to the fundamental principles of the human soul, and rhythm is engraved on the soul as the protector of measure and harmony. Rhythmic speech is the reflection of "divine language" in the human world; the poet of the ancient period was the interpreter of the "sacred language" through which the divine word appeared. When the poet and the poetry both degenerate, the poet is reduced to nothing more than a common diviner or sorcerer. Since he knows nothing but how to imitate, he embellishes his work with colors from ancient arts. He speaks his words in rhythm, measure, and harmony in order to deceive reason, which is the aspect of our soul that is most prone to measurement and calculation. This is how the poet paralyzes it. Therefore, imitative poetry vitiates our soul "without even our souls hearing it".

**Keywords:** Sorcery, Imitation, Mimesis, Pseudoness, Poem, Rhythm, Harmony.

\* Bu makale yazarın "Platon'un 'İmkânsız' Estetiği ve Sanat" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

\*\* Dr., İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, TÜRKİYE, gihangursoy@gmail.com,

 ORCID: 0000-0001-7585-9723

Articles in Theosophia are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## Giriş

*Stanford Felsefe Ansiklopedisi*'ndeki "Platon'un Estetiği" maddesinin ikinci kısmını teşkil eden "Taklit" bahsinin "Kapanış değerlendirme" bölümünde Nickolas Pappas aldatıcı taklitçi şiirin insanlar üzerindeki etkisine temas edip geçer. Platon epistemolojisinin bir resmini sunan meşhur "bölünmüş çizgi" (*diagramma*) pasajında gölgeler ve yansımaların (*eikones*) kısmî cehalet kategorisine ait olduğunu<sup>1</sup> hatırlayan Pappas taklidin cehaletten daha "berbat" bir etki yarattığını söyler: "O sadece hiçbir şey öğretmemekle kalmaz, cehaletin bilgiye yeğlendiği sapkın bir tercihi de doğurur". Bu haklı fakat eksik<sup>2</sup> tespitin ardından Pappas birbiriyle bağlantılı iki mühim soru sorar: "Daha az bilmeyi kim, neden seçer?" ve "Eğer *mimêsis* [taklit] nefsi zehirliyorsa, neden bu kadar çok insan onu yutuyor?"<sup>3</sup> İkinci sorudan —yani taklitçi sanatın insan üzerindeki etkisinden— bağımsız olarak ele alındığında, birinci soru "insanın bilgiye dair arzusundaki sapma" olarak adlandırabileceğimiz aslı meseleyi soruşturur. Bilginin fazilet, cehaletin ise rezilet olduğunu söyleyen Sokrates'ten —ve onunla hemfikir olan hemen tüm geleneksel okullardan— insanın nasıl olup da cehaleti tercih ettiğine dair bir açıklama beklemek elbette okurun hakkıdır. Aslında bu tartışma sadece Platon düşüncesinin ya da genel anlamda felsefenin değil, temellerini Platon'un üç cihetli nefis (*psukhê*) anlayışından alan klasik ahlak teorilerinin de konusudur.

Biz bu mütevazı makalede belki doğrudan bu soruya yanıt vermesek de onu taklitçi sanatın etkisi bağlamında ele alacağız. Platon düşüncesinde taklidin yeri konusunda dahi mutabakatın bulunmadığı ana-akım Platon yorumculuğu külliyatında aldatıcı taklitçi şiirin nefis üzerindeki etkisine dair bir izah bulmayı beklemek muhal olduğundan, aşırı yorum eleştirisini de göze alarak, birbiriyle bağlantılı bu iki soruya özgün bir cevap vermeye çalışacağız. Fakat bu soruların cevaplanabilmesi için evveleminde hatırlanması gereken iki bahis daha bulunmaktadır: Birincisi, aldatıcı taklitçi sanat eserlerinin Platon epistemolojisindeki yeridir. Tabii olarak bu bahis sanatın tasnifini ve aldatıcı taklitçi sanatın onun içindeki yerinin gösterilmesini de ihtiva edecektir. İkinci bahis ise Platon düşüncesinde nefis anlayışıdır. Platon düşüncesinin bu iki önemli bahsini hatırlattıktan sonra, meseleyi bu iki bahsin ilişkisi bağlamında ele almayı deneyeceğiz.

### 1. Taklit

Devam eden satırlardaki Platon yorumlarında mutabık olmadığımız çokça fikir serdetse de Sörbom mutabık olduğumuz tarihsel bir bakışı hatırlatır: "Güzel sanatlar ebedî ve değişmez değildir, kültüre bağlıdır. Bu itibarla o farklı şekillerde üretilmiş, tanımlanmış ve açıklanmıştır. Antikitenin güzel sanatlar konsepti yoktu. On sekizinci yüzyıla kadar güzel sanatları maharet ya da bilim gibi

---

<sup>1</sup> Plato, *Republic*, çev. Paul Shorey (Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1969). Aksi gösterilmedikçe tüm *Politeia* alıntıları buradan yapılmıştır ve bundan sonra sadece *Politeia* olarak Stephanus numarasıyla atıf yapılacaktır. *Politeia* 509e-510a.

<sup>2</sup> Tespitteki eksiklik Platon'da taklidin topyekûn menfi bir kavram olarak ele alındığı şeklindeki meşhur yanılığın, taklidin türlerinin ve onların bilgiyle ilişkisinin ana-akım yorumcular tarafından çoğunlukla ıskalanmasından kaynaklanır. Bu mesele aşağıda tafsil edilmeye çalışılacaktır.

<sup>3</sup> Nickolas Pappas, "Plato's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta (Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017).

diğer insan faaliyetlerinden ve onların eserlerinden ayıran böyle bir kavram yoktu".<sup>4</sup> Sörbom bugün bizim sanat eseri dediğimiz şeylerin —resim, heykel, şiir, müzik, dans ve tiyatronun— temel doğasını karakterize etmek istediklerinde, klasik dönem Yunanların çoğunun bunların —*mimêsis* adını verdikleri bir etkinliğin sonucu olarak— *mimêmata* (taklit eserleri) oldukları hususunda hemfikir olduklarını söyler.<sup>5</sup> Bu basit tespit, Platon ve sanat tartışmalarının meşhur başlığı olan *mimêsis* bahsinde bize önemli bir zemin sağlar: *mimêsis* Platon'un sanat eserlerini aşağılamak üzere icat ettiği menfi bir kavram değil, bugün bizim güzel sanatlar dediğimiz sanatlar hakkında dönemin ortak kavrayışıdır.

"Gelmiş geçmiş tüm filozoflar arasından hiçbirinin, birçok açıdan yanlış anlaşıldığına, hatta hiç anlaşılmadığına dair o pek yaygın şikâyeti ileri sürmeye Platon kadar hakkı yoktur"<sup>6</sup> diyen Schleiermacher'in tespitini Whitehead'in artık alıntılanmaktan yıpranmış "Avrupa felsefi geleneğinin en güvenilir şümüllü tavsifi Platon'a düşülmüş bir dizi dipnottan müteşekkil olmasıdır"<sup>7</sup> sözüyle bir araya getirdiğimizde, Batı felsefesinin güncel durumunun pek de parlak bir manzara arz edemeyeceği fikri belirir. Oysa mevcut manzara bu fikre hiç de mutabık değildir: Kökten yanlış anlaşılmış ya da anlaşılamamış bir "kurucu babaya" düşülmüş "bir dizi dipnot", Batı-dışı toplumların akademileri de dahil olmak üzere, akademik dünyada elan hükümfermadır. Böylesi muazzam bir yanlış anlamayı tashih etmek ne bu satırların yazarının yapmaya kabil olduğu ne de bir makale sınırları içinde yapılması mümkün bir iş olduğundan, biz bu makalede onun sadece taklit bahsine temas edeceğiz; tashihi kabil olmasa da onu tasrih etmeye çalışacağız. Aslında meseleyi taklitle sınırlanmak dahi Platon'a dair yanlış anlaşılmanın azametinden pek bir şey kaybettirmeyecektir. Çünkü güncel Platon okumalarını malul kılan en mühim amil, Platon düşüncesindeki —örnek (*paradeigma*) ile tasvir (*eikon*), cevher (*ousia*) ile oluş (*genesis*), *eidos* ile *eidôlon* gibi— aslı ikilikleri ilişkilendiren taklit kavramının her türden yanlış okumasıdır. Platon düşüncesinde taklit kavramının anlaşılamaması doğrudan Platon'un ontolojisinin ve ondan ayrılmaz epistemolojisinin de anlaşılamamasıyla sonuçlanır. Güncel Platon yorumculuğunda elan cari olan "idealar alemi" garabetinin müsebbibi de bu anlayışsızlıktır.

Meselenin çerçevesini ne kadar daraltmaya çalışırsak çalışalım, Elealı Yabancı'nın *Sophistês*'te ilan ettiği tahdit yakamızı bırakmayacaktır: "Ne kadar açık; söylendiği gibi, kör için bile açık bu! Bu cürütülmedikçe yahut ispat edilmedikçe sahte sözlerden, yanlış zanlardan bahseden kimse, ister suretler [*eidôlon*], tasvirler [*eikonôn*], taklitler [*mimêmatôn*] ya da hayalî tasvirler [*phantasmâtôn*] hakkında olsun, isterse onlarla icra edilmesi gereken sanatlar hakkında olsun, kendisiyle çelişkiye düşmeden ya da kendisini gülünç duruma düşürmeden konuşamaz".<sup>8</sup> Elealı Yabancı tam da bizim

<sup>4</sup> Görün Sörbom, "The Classical Concept of Mimesis", *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith - Carolyn Wilde, Blackwell Companions in Cultural Studies 5 (Oxford ; Malden, MA: Blackwell, 2002), 19.

<sup>5</sup> Sörbom, "The Classical Concept of Mimesis", 19.

<sup>6</sup> Friedrich Schleiermacher, *Schleiermacher's Introductions to the Dialogues of Plato*, çev. William Dobson (Cambridge; London: J. & J. J. Deighton; John William Parker, 1836), 4.

<sup>7</sup> Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, ed. David Ray Griffin - Donald W. Sherburne (New York: Free Press, 1978), 39.

<sup>8</sup> Plato, *Sophist*, çev. Harold North Fowler (Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1921). Aksi gösterilmedikçe tüm *Sophistês* alıntıları buradan yapılmıştır ve bundan sonra sadece *Sophistês* olarak Stephanus numarasıyla atıf yapılacaktır. *Sophistês* 241d-e.

soruşturacağımız kavramların anlaşılabilmesi için bir çürütme ya da ispatın zorunluluğunu ilan eder. Çürütülmesi ya da ispat edilmesi gereken ise öyle kolayca üstünden atlanabilecek bir bahis değil, tam olarak meselenin kalbidir: “Kendimizi savunurken babamız Parmenides’in sözünü sınamak, şu ya da bu şekilde varlık-olmayanın [*me on*] olduğunu, diğer yandan ise varlığın [*to on*] bir şekilde olmadığını cebren ileri sürmek zorundayız”.<sup>9</sup>

Aristoteles’in “Aslında uzun zaman evvel sorulmuş olan, halen sorulan ve daima sorulacak olan ve bizi daima hayrete düşüren soru”<sup>10</sup> olarak tanımladığı o meşhur soru, *ti to on* (nedir bu varlık), Timaios’un konuşmasının henüz başında, küçük fakat mühim bir ilaveyle sorulur: “Nedir bu daim var olduğu halde hiç oluşa gelmeyen ve nedir bu devamlı oluşa geldiği halde asla var olmayan?”<sup>11</sup> Varlık ve oluşu hem tefrik eden hem de onların neliğine dair esası bildiren bu küçük cümle Platon’un varlık anlayışının kâmil bir özetidir ve söze tam da Parmenides’in bıraktığı yerde müdahil olarak onu tamamlamaktadır. Fakat hemen burada esefle beyan etmeliyiz ki modern okurun bu küçük cümleyi anlayabilmesi —hem Platon düşüncesinin anlaşılmasına hem de genel olarak metafiziğe dair iki bin beş yüz yıllık hercümerçten halas olmayı gerektirdiğinden— neredeyse imkansızdır. Meselenin anlaşılabilmesini mümkün kılacak biricik yol geleneksel düşünce okullardan geçmektedir; onların öğretilerine aşina olan okur umulur ki kuracağı paralellikler sayesinde Platon’un metafiziğine de temas edebilecektir.

Platon düşüncesinin “anlaşılmaz” kavramlarından biri olan varlık-olmayanın (*me on*) anlaşılması ancak birbiriyle bağlantılı ikiliksizlik, karşıtlık, karşı-zemin kavramlarının anlaşılmasıyla mümkündür. Modern okurun —bu kavramlar arasında nispeten kolay anlaşılacak olan— ikiliksizliği anlayamamasındaki zorluk ise Kartezyen düşüncenin bizi mahkûm ettiği ikicilikten (*dualism*) kurtulamamaktan kaynaklanır. Guénon modern anlayışı Descartes’tan itibaren ikilik gördüğü her yere ikicilik atamakla malul olarak tanımlar ve bu nazarla bakıldığında ikiliklerin indirgenemez (*irreductible*) ve ötesinde hiçbir şey ele alınamaz halde kaldıklarını söyler.<sup>12</sup> Hatırlanacağı üzere, geleneksel düşünce okullarında<sup>13</sup> ikilikler her zaman ya bir ortak ilkede birleşir/tevhit edilir ya bir ara terimle (*berzah*) birleştirilir ya da biri diğerinin ilkesi olarak tanınır. Geleneksel okullardan bu bağlamda ayrılmayan Platon düşüncesi de ikiliksizlik üzerine inşa edilmiştir: Çokluk (*polla*) daima onu kuşatan bir üst ilkede (*hen*) tevhit edilir; aslî ikilikler ise bir ara terimle, *berzah*la birleştirilir; hatta onu karakterize eden vurgunun daima *berzah*ta (*mêson*) olduğu dahi söylenebilir. Çünkü Platon düşüncesinde izah ve tesis edilen —felsefe tarihinde klişe haline getirildiği gibi— “idealar alemi” safatası değil, oluşun ontolojik zemindir. Geleneksel düşünce okullarında olduğu gibi, Platon düşüncesinde de mutlak, değişmez varlık sorunsallaştırılmaz;

<sup>9</sup> *Sophistês* 241d.

<sup>10</sup> Aristotle, *Metaphysics: Books I - IX*, çev. Hugh Tredennick (Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1933). Aksi gösterilmedikçe tüm *Metaphysics* alıntıları buradan yapılmıştır ve bundan sonra sadece *Metafizik* olarak Bekker numarasıyla atıf yapılacaktır. *Metafizik* 1028b4.

<sup>11</sup> *Timaios* 27d-28a.

<sup>12</sup> René Guénon, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, çev. Mahmut Kanık (İstanbul: İz Yayıncılık, 2004), 255.

<sup>13</sup> Bunların en meşhuru ve konumuz itibarıyla hatırlanması gerekeni geleneksel Hint düşüncesine ait bir Vedanta okulu olan Advaita okuludur. Sanskrit “advaita” kelimesi ikicilik (*dualism*) anlamındaki “dvaita” kelimesinin olumsuzlanmasını ifade eder ve ikiliksizlik (*nondualism*) anlamına gelir.

kendinde varlık, mutlak varlık bir (*hen*) olarak daima tanınır. Platon'un yaptığı iş, tam da bu düşünce okullarının sorunsallaştırdığı gibi, birin nasıl olup da çok olduğu, sınırsız olanın nasıl sınırlandırıldığı, mutlak ve değişmez olan varlığın nasıl çeşitlendiği ve değiştiğinin soruşturmasıdır.

Platon düşüncesindeki ikiliklerin anlaşılabilmesi için müracaat edeceğimiz kaynak yine geleneksel düşünce okullarıdır; çünkü maalesef modern düşünce ikilikleri yatay ya da dikey oluşlarıyla tefrik edemez. Geleneksel düşünceye aşına olan okurun hatırlayacağı üzere, sağ ve sol aynı zeminin karşıtlaşmış yönleridir; oysa üst ve alt kavramları hemzemin olmayan, dikey bir ikiliğe işaret eder. Yatay ikilikler aynı zeminin karşıtlaşmış iki yönü oldukları için, onlar arasında mutlak bir "karşıtlıktan" değil, ancak itibarî bir "karşıtlaşmadan" bahsedilebilir. Haddizatında hemzemin (*sunthesis*) karşıtlaşmalar —her ne kadar dilde zıtlıkla tanımlansalar da— dile ait itibarî ikiliklerden ibarettir ki biz bunu "*logosun çatallanması*" tabir ediyoruz. Dikey ikilikler ise hemzemin olmadıklarından dolayı bir "karşıtlaşmanın" değil, ancak "karşılıklılığın" (mütekabiliyetin) konusudurlar; yani dikey ikilikleri teşkil eden her bir unsur yekdiğerinin "karşıtı" değil, karşı zemindeki "karşılığdır". Platon düşüncesinin anlaşılammamasının en mühim amili de bu aslî ikiliklerin karşıtlık olmadığının görülememesidir. Çünkü Platon metafiziğinin esasını teşkil eden örnek/tasvir, cevher/oluş, *eidos/eidôlon* gibi aslî ikilikler dikey ikiliklerdir ve dolayısıyla aralarındaki ilişki karşıtlık değil mütekabiliyet ilişkisidir. Platon her ne kadar bu ilişkinin karşıtlık (*enantion*) olmadığını, bilakis mütekebil-zemin (*antithesis*) ilişkisi olduğunu<sup>14</sup> açıkça söylemiş olsa da, bildiğini okumaktan mustarip ana-akım Platon yorumcuları —batı dillerine aslî anlamını kaybederek geçen— *antithesis* kelimesini "karşıt" (*opposite*) olarak tercüme etmekten vazgeçmemiştir.

Eşyanın oluştaki düzeninin mütekebilini, yani *logosu* varlık zemininde izah eden pasajlar yine *Sophistês*'te yer alır; Platon orada cinslerin sultanları, en yüksek cinsler (*megiste gene*) olarak adlandırdığı beş cinsi tanıtır: Varlık (*to on*), hareket (*kinesis*), sükûnet (*stasis*), ayniyet (*tauton*) ve gayriyet (*thateron*).<sup>15</sup> Hareket ve sükûnet birbirlerine tam anlamıyla karşıttırlar (*enantiôtata*) ve asla bir araya gelemezler.<sup>16</sup> Ayniyet ve gayriyet metinde bu kadar açık bir karşıtlık içinde tanımlanmasalar da —hem yatay ikilikler oldukları hem de hareket ve sükûnetle aynı nispette tasnif edildikleri için— karşıttırlar. Buradaki en mühim husus, Platon'un oluş zemininde kabul ettiği çelişmezlik ilkesini varlık zemininde tanımamasıdır: *Philosophos*—aynı anda olması imkânsız şeyleri istemekte direten çocuklar gibi— varlık ve bütünün (*to pan*) hem hareketli hem de sakin olduğunda diretir.<sup>17</sup> Varlık hem kendisiyle *aynı* hem de aynı zamanda *farklıdır*. Cinslerin sultanları içindeki bu "çelişkisiz çelişmeye" yol açan varlık cinsi gayriyettir. Platon —düşünce tarihinin en özgün ve elan anlaşılammamış kavramı olan— gayriyeti varlığın bir cinsi olarak tanıdıktan sonra, onun diğer cinslerle ilişkisi üzerinden, varlık-olmayana kolaylıkla ulaşır: Gayriyet varlığın bir cinsi olduğuna göre, hareket de varlığın gayri olacağından, hareket aslında yoktur ve varlıktan pay almakla o aynı zamanda vardır. Dolayısıyla hareket bağlamında varlık-olmayan zorunlu olarak vardır. Tabiî olarak

<sup>14</sup> *Sophist* 258b.

<sup>15</sup> *Sophistês* 250a.

<sup>16</sup> *Sophistês* 250a.

<sup>17</sup> *Sophistês* 249d.

bu zorunluluk diğer cinslere de şamildir; gayriyetin tabiatı onların her birini varlığın gayrı ve dolayısıyla yok kılar.<sup>18</sup> Platon “babası” Parmenides’in düsturunu gayriyet marifetiyle çürütür: Gayriyetin bir parçasının tabiatı varlığın bir diğer cihetten karşısına müteabil-zeminde konumlandırılmışsa, o da varlık kadar varlığa sahiptir ve o varlığın karşıtı değil gayrıdır (*heteron*). En az varlık kadar var olan, fakat varlığın kendisi/aynı (*auto*) olmayan bu “şeye” verilecek isim ise varlık-olmayandır. Böylelikle Platon *Sophistês*’te Parmenides’in yokluk tahdidini ihlal eder ve bize hem varlık-olmayanın var olduğunu hem de varlığın gayriyet itibarıyla yok olduğunu, dolayısıyla oluşun hiç olmayan (*ouk on*) değil sadece varlık-olmayan (*me on*) olduğunu gösterir.<sup>19</sup> Sonuç olarak oluş zemin itibarıyla yok değildir; o varlığın gayrı olması itibarıyla müteabil-zeminidir, yani o gayriyet cihetinden varlıktır. Platon’un oluş zeminini ontolojik olarak temellendirmesi sayesinde, biz de diğer dikey ikilikleri anlamlandırabilecek bir nispete kavuşuruz; bu nispetle oluş cevherin, görüntü/suret mahiyetin, zan (*doksa*) ise hakikatin (*alêtheia*) müteabil-zeminindeki mukabilidir; yani bunlar o-olmama itibarıyla odur.

Platon düşüncesinde ikiliklerin bir berzahla birleştirilmesinin aslı örneği cevher/oluş ikiliğinde görülür; babadan evlat çıkamayacağına göre arada bir ana olmalıdır: Timaios üç cins (*genos*) olarak onları oluşun kaynağı (*ousia*), oluşa gelenlerin doğduğu/tabedildiği (*phuetai*) yer (*khôra*) ve oluş şeklinde tefrik eder. Bu jeneolojik tasnifin unsurları sırasıyla baba, ana ve onlardan doğan (*ekgonos*) evlattır (*phusin*).<sup>20</sup> *Khôra* adıyla anılan bu “ana”, cevher ve oluş —dolayısıyla örnek ve tasvir, *eidos* ve *eidôlon*— arasındaki berzahdır; o bir biçime sahip olmadığı halde oluşa gelen her şeyin biçimlendiği mahaldir; kendisi hiçbir zaman oluşa gelmediği halde, oluşa gelen her şeyin yatağıdır. Bütün cisimleri (*somata*) kabul eden bu “karanlık” tabiat hakkında söylenebilecek olan ancak şudur: O kendi kuvvetinden (*dunamis*) hiçbir zaman ayrı düşmez. O bütün biçimleri (*morphe*) kabul ettiğinden kendine has bir biçime sahip olamaz. Bütün tabiatın yatağı olarak damgalanmayı kabul eder; içine giren şeylerle hareketlenir ve şekillenir (*diaskhêmatizô*), gâh şöyle gâh böyle görünür. Giren ve çıkan şeyler ise daima var olanların (*tôn ontôn*) taklitleridirler (*mimêmata*); onlar tarafından izahı zor ve hayretfezâ bir şekilde damgalanmışlardır (*tupôthenta*).<sup>21</sup>

*Philebos*<sup>22</sup> ve *Timaios*’ta —neredeyse aynı kavramlarla— cisimlerin unsurların terkihiyle teşekkül edişi, unsurların ise tabii kuvvetlerin sayı ve mahiyetle şekillendirilmesiyle meydana geldiği anlatılır. Yine bu iki metinde, bu teşekkül aynı fiille tarif edilir: Damgalama/tabetme. Dolayısıyla “damgalama/tabetme” olarak tesmiye edilen bu aslı fiil şekillendirmeden (*diaskhêmatizô*), yani suret vermeden (tasvir) başka bir iş değildir. Bu “keşif” Platon düşüncesinin bir başka gizemli bahsi olan pay alma/iştirak (*methexis*) filinin perdesini de açar: Kendinde bir ve bölünmez olan *eidos*,

<sup>18</sup> *Sophistês* 257d-e.

<sup>19</sup> *Sophistês* 258b-c.

<sup>20</sup> Plato, *Timaeus*, çev. W. R. M. Lamb (Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1925). Aksi gösterilmedikçe tüm *Timaios* alıntıları buradan yapılmıştır ve bundan sonra sadece *Timaios* olarak Stephanus numarasıyla atf yapılacak. *Timaios* 50c-d.

<sup>21</sup> *Timaios* 50b-c.

<sup>22</sup> Plato, *Philebus*, çev. Harold North Fowler (Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1925). Aksi gösterilmedikçe tüm *Philebos* alıntıları buradan yapılmıştır ve buradan itibaren sadece *Philebos* olarak Stephanus numarasıyla atf yapılacak. *Philebos* 25a.

kendinde hiçbir surete sahip olmayan ve bu sayede her sureti alabilen *khôrayı* damgaladığında, bu fiilin hasılası olarak pay alanlar/iştirak edenler (*metekhonta*) zuhur eder ve onlar bu nedenle *eidusun* damgasını taşır. Oluşturma (*genesis*) aynı damgayı taşıyan şeyler ne kadar çok (*polla*) olursa olsun, *eidus* ne cevher zeminini terk etmiş ne de birliğinden (*hen*) çıkmıştır.<sup>23</sup> Sonuç olarak *eidôlon* ancak *eidusun* bir taklididir ve onun damgasını taşıyan bir tasvirden başka bir şey değildir.

Bu uzunca izahın sebebi, ana-akım Platon yorumculuğunda kanon halini almış “Platon’un *mimêsis* karşıtlığı” efsanesinin hiçbir mesnedinin olmadığını gösterebilmektir; bu efsane bir mübalağaya istinat eden basit bir yanlış okumadan da kaynaklanmaz; ortada mübalağa edilebilecek bir emare dahi yoktur. Platon’un *mimêsis*i kınaması ya da yasaklaması şöyle dursun, yukarıda da tafsil edildiği üzere, —Tanrı’nın tekvinin (*kosmogogenesis*) faili olarak aldığı isimle— *Dêmiourgos*’un (Sâni) yaratıcı fiili (*poiesis*) bizzat mimetiktir.

## 2. Taklit Tasnifleri

Platon’un meşhur üç dereceli taklit tasnifinin mesnedi olan pasajda Sokrates üretim (*poiesis*) türlerini marangozun ve ressamın eylemi üzerinden tefrik eder: Sedirin *eidosunu* olsa olsa Tanrı yaratmıştır; marangoz *eidosa* bakarak sediri üretir; ressam ise marangoz tarafından üretilen sedirin görünüşünü esas alarak sedirin ancak hayalî tasvirini, “bozulmuş” bir görüntüsünü (*phantasmata*) üretir.<sup>24</sup> Bu pasajlarda dikkati çeken husus, ressamın istinat ettiği şeyin *eidôlon*, ürettiğinin ise *phantasmata* kelimeleriyle ifade edilmesidir. Bu isimlendirme doğrudan *Sophistês*’i hatırlatır. *Sophistês*’te Elealı Yabancı sanatları tasnif ederken görüntü oluşturma, suret sanatını (*eidôlopoiikô*) *eikastikon* ve *phantastikon* şeklinde ikiye ayırmıştı.<sup>25</sup> Suret sanatının bu iki sınıfını tefrik eden ilke “aslına sadakatti”; aslına sadık kalan sanatın eseri tasvir (*eikon*), onu bozan ya da herhangi bir şekilde aslından uzaklaşan sanatın eseri ise hayalet/hayalî şey (*phantasmata*) olarak tesmiye ediliyordu. Atıf yaptığımız *Politeia* pasajlarının devamında ise taklitçi sanatın bilgiyle (*epistêmê*) ilişkisi ele alınır. Tabiatıyla burada hatırlamamız gereken bir başka bahis *Politeia*’nın bölünmüş çizgi analogisidir.

Hatırlanacağı üzere, bölünmüş çizginin görünüş dünyası/âlem-i surî (*horaton*) adı verilen alttaki kısmı bir kez daha ikiye bölünüyor, onun en altta kalan bölümüne tekabül eden epistemik faaliyet hayal/vehim (*eikasia*) ve onun nesnesi de ışık ve gölge yansımaları halindeki tasvirler (*eikones*) olarak tesmiye ediliyordu.<sup>26</sup> Sudaki ve diğer yüzeylerdeki yansımalar ise orijinal metinde *phantasmata* olarak ifade ediyordu. Tasniflerdeki ve kavramlardaki ortaklık meselenin anlaşılabilmesi için takip edilmesi gereken ipucunun burada bulunacağını gösterir. Varılan

<sup>23</sup> *Sophistês* 256d-257a.

<sup>24</sup> *Politeia* 596e-598c.

<sup>25</sup> *Sophistês* 236c.

<sup>26</sup> *Politeia* 509e-510a.

sonuçlarda mutabık olmasak da Halliwell,<sup>27</sup> Asmis,<sup>28</sup> Janaway,<sup>29</sup> Philip,<sup>30</sup> Leszl<sup>31</sup> ve Notomi<sup>32</sup> de *Politeia*'daki *phantasmata* ile *Sophistês*'teki *phantastikê* arasındaki ilişkiyi dikkate alır. Bir istisna olarak Belfiore ise bu ipucunu takip etmeyi hatalı bulur; *Politeia*'nın onuncu kitabındaki *eidôla* ile *Sophistês*'teki *phantastikê*'yi "karıştırmayı" yaygın bir hata olarak niteler.<sup>33</sup> Belfiore'nin *eidôlanın* taklidi meselesinin "çok yanlış anlaşıldığını" söylerken verdiği örnek ise tam da bizim önerdiğimiz, *eidolayı* bölünmüş çizginin *eikonesi*yle ilişkilendirerek yaptığımız mukayeseli okumadır.<sup>34</sup> Belfiore'nin tutarlı bağlantıları takip eden bu okumayı "hatalı" olarak nitelendirmesi onun aşırı indirgemeci okuma tavrından ve bunun yol açtığı yanlış anlamadan kaynaklanır. Belfiore —tam da bizim yukarıda yaptığımız— *eidôlonu* *eidosla* ilişkisi bağlamında anlamayı mümkün kılacak bir okumayı yasaklar ve *eidôlonun* taklidini basitçe "teknik" bir terim olarak tanımlar. Oysa yaptığı "daha kesin bir şekilde, basitçe" bir indirgemedir; yukarıda arz ettiğimiz üzere, *eidôlon* *eidosun* taklididir.

Fakat Belfiore'nin sorunu basit bir indirgemedden ibaret değildir, indirgeme ısrarı onun *eidôlon* hakkında da yanlış fikirlere saplanmasına yol açmıştır: Onun bu bahisteki ilk hatası *Sophistês*'te yapılan ayrımın, yani *eikastikon* ve *phantastikon* ayrımının suret sanatına ait olduğunu unutmaması ya da hiç görmemesidir. Oysa *eidôlopoiikô* bir suret üretme sanatıdır ve bu tasnifte hem *eikon* hem de *phantasmata* farklı cihetlerden de olsa *eidôlon*dur. Belfiore ise *eikonu* hiçbir surette bir *eidôlon* olarak görmez ve tartışmaz; o *eidôlonu* sadece *phantasmata* olarak ele alır. Belfiore *Politeia*'nın *eidôla* taklidini zanaat bilgisine dayanan taklitten tefrik etmesinin aksine, *Sophistês*'in bu temelde *phantastikê* ile *eikastike* arasında hiçbir ayrım yapmadığını, iki sanatın da oranların aynı bilgisini gerektirdiğini söyler.<sup>35</sup> Oysa *Sophistês*'teki ayrım tam da hakikat "temellidir".<sup>36</sup> *Eikastikon* ve *phantastikon* ayrımının bir kez daha hatırlatıldığı *Sophistês* cümlesinin ikinci yarısı, bu ayrımın temelinde sahteliğin (*pseudos*) varlığı olduğunu bildirir.<sup>37</sup> Haddizatında hem var olanların taklitlerinin hem de aldatma sanatının (*apatêtikos*) imkânı da söylem (*logos*) ve zanda (*doksa*) ortaya çıkarılan sahteliktir.<sup>38</sup> Hatırlanacağı üzere, sahteliğe imkân veren ise varlığın bir cinsi olarak tanımlanan gayriyetti. Epistemolojik paralellik iki metinde de devam eder: Taklit hem *Sophistês*'te hem de *Politeia*'da bilgiyle ve hakikatle ilişkisi bağlamında ele alınır; değerlendirmelerin sonunda,

<sup>27</sup> Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 2002), 63.

<sup>28</sup> Elizabeth Asmis, "Plato on Poetic Creativity", *The Cambridge Companion to Plato*, ed. Richard Kraut (Cambridge University Press, 1992), 353.

<sup>29</sup> Christopher Janaway, "Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts", *Philosophical Quarterly* 47/189 (1997), 70-71.

<sup>30</sup> J. A. Philip, "Mimesis in the Sophistês of Plato", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92 (1961), 459-460.

<sup>31</sup> Walter G. Leszl, "Plato's Attitude to Poetry and the Fine Arts, and the Origins of Aesthetics: Part III", *Études Platoniciennes* 3 (01 Ekim 2006), 279-280.

<sup>32</sup> Noburu Notomi, "Image-Making in Republic X and the Sophist: Plato's Criticism of the Poet and the Sophist", *Plato and the Poets* (Leiden, The Netherlands: Brill, 2011), 324-326.

<sup>33</sup> Walter G. Leszl, "Plato's Attitude to Poetry and the Fine Arts, and the Origins of Aesthetics: Part III", *Études Platoniciennes*, sy 3 (01 Ekim 2006): 279-80, <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.997>.

<sup>34</sup> Belfiore, "A Theory of Imitation in Plato's Republic", 129.

<sup>35</sup> Belfiore, "A Theory of Imitation in Plato's Republic", 132.

<sup>36</sup> Platon düşüncesinin bu temel kavramını "saklı olanın açılması" bağlamında "hakikat" olarak okuyoruz.

<sup>37</sup> *Sophistês* 266e.

<sup>38</sup> *Sophistês* 264d.



bilgisiz taklitçinin eserini (*doksomimêtikên*) ve dolayısıyla cehaletini bilgi olarak sunması kınanır.<sup>39</sup> Bilgisiz taklitçinin eserinin isimlendirmesi, yani *doksomimêtikên* ismi dahi yeterince açıklayıcıdır: Bu bileşik kelime zan ve taklit kelimelerinden müteşekkildir ve bilgiyle değil zanla yapılan, dolayısıyla hakikate değil zanna istinat eden taklit manasındadır. Yukarıda özetlediğimiz Platon ontolojisiyle devam eden paralellik dikkat çekicidir: Bilgisiz taklitçi sanatçının eserinin sunumu, tıpkı varlık-olmayan sayesinde onun bir tür taklidi olan zannın hakikat yerine konulması gibidir.

Bu bahiste atıf yapılan bir başka üçlü tasnif ise yine *Politeia*'nın 601c-602a pasajları arasında yer alan flüt ve dizgin imalatı örneğidir: “Bilen” kullanıcı, “doğru inancı” olan imalatçı ve “cahil” taklitçi. Pasajlara bakar bakmaz görülen, Platon’un bu tasnifinin *epistêmê* zeminine oturduğudur. Yukarıda ele aldığımız tasnifin ontolojik, burada ele almaya başladığımız tasnifin ise epistemolojik olduğunu görmek, meseleyi kendiliğinden açacaktır. Yukarıdaki örnekteki ontolojik tasnif sedirin *ideası*, marangozun yaptığı *eoiken* olarak sedir ve onun bozulmuş, hayalî bir tasviri olduğu için *eikones* değil *phantasmata* seviyesindeki resim şeklindedir. Buradaki epistemolojik tasnif ise — kullanım nesnelere ilişkin işlev bilgisi bağlamında— gerçek bilgiye (*epistêmê*) sahip kullanıcılar, kullanıcılardan aldıkları bilgiye itimat ederek (*pisteuôn*) üreten ve böylelikle kullanım nesnelere hakkında gerçek bir bilgiye sahip olmasalar da sahil itikada (*pistin orthên*) sahil olan zanaatkârlar ve bilginin bu iki seviyesinden de yoksun, ancak *eikasia* seviyesinde “bilgiye” sahil olan cahil taklitçiler şeklindedir. Taklitçinin epistemik seviyesinin *eikasia* oluşu metinde apaçık ifade edilmese de Platon’un bize öğrettiği iki şey bu sonuca kolaylıkla ulaşmamızı sağlar: Birincisi, taklidin hakikat nazarından bakıldığında üçüncü derecede şeylerle ilgili oluşudur.<sup>40</sup> İkincisi ise taklidin insanda hitap ettiği cihet açıklanırken verilen, şeylerin uzaktan ya da yakından görülmesi, suyun içindeki kırılmalar ve renklerin aldatıcılığı<sup>41</sup> gibi örneklerin bölünmüş çizgi analogisindeki ışık ve gölge yansımaları halindeki tasvirler (*eikones*) bölümüyle eşleşen örnekler olmasıdır. Yine aynı bilgiyle hemen burada tespit etmeliyiz ki burada verilen örnekler *eikones* bile değil onun yanlış, sahte ya da aldatıcı varyantlarıdır. Dolayısıyla bu keyfiyet taklitçinin eserinin *eikones* yerine *phantasmata* olarak tanımlanmasıyla mutabıktır.

Bütün bu ayrıştırmalarla göstermeye çalıştığımız şey, Platon’un eleştirisine konu olanın ne sanat ne *mimêsis* ne de mimetik sanat olduğudur. Platon’un eleştirisinin hedef aldığı sanatçı, yukarıda ele alınan üçlü hatırlandığında, ne kullanıcılar gibi bilgiye ne zanaatkârlar gibi sahil itikada ne de doğru zanna sahil olan cahil taklitçidir. Cehaletin ayırt edici ölçüt olduğu, *Sophistês*'in yukarıda da atıf yaptığımız pasajında gösterilir ve *mimêsis* türleri bu ölçüte göre ayırt edilir. Bu cahil taklitçinin hakikatten uzak, zanna dayanan taklidi (*meta doksês mimêsin*) *doksomimêtikên* olarak tanımlanmış ve bilgiye dayanan (*met' epistêmês*) bilimsel, araştırmacı (*historikên*) *mimêsis*ten ayrıştırılmıştı.<sup>42</sup> Hatta devamlı cahil taklitçi de sadece bildiğini sanan sahil, basit taklitçi (*haploun mimêtên*) ve kalabalıkların önünde bilir gibi görüldüğü konularda cahil olduğundan şüphelenen ve bundan dolayı

<sup>39</sup> *Sophistês* 267e.

<sup>40</sup> *Politeia* 602c.

<sup>41</sup> *Politeia* 602c-d.

<sup>42</sup> *Sophistês* 267d-e.

da korku duyan, tecrübeli, iki yüzlü, hakikati örten, alaycı taklitçi (*eirônikon mimêtên*) olarak iki türe ayrılır.<sup>43</sup> Birincisi herhangi bir eleştiriye tabi tutulmaz; çünkü o sıradan bir cahildir. Oysa ikincisi, bilmediğini “bildiği” halde, cehaletini topluma hakikat diye satmaktadır. *Politeia*'nın hayalî tasvirler üreten taklitçi ressamı ve şairi de sadece cahilce taklit faaliyeti yürütmezler, aynı zamanda eserlerini bilgisiz kalabalıklara hakikat olarak satarlar.<sup>44</sup> Dolayısıyla onların faaliyetlerinin tekabül ettiği *mimêsis* türü bu sonuncusudur ve bu haliyle de onlar sofistin akrabasıdır.

### 3. Nefsin Cihetleri

Sokrates *Politeia*'nın dördüncü kitabında şehrin üç sınıfına (üreticiler, muhafızlar, yöneticiler) tekabül eden, doğaları gereği kendi işlevlerini yerine getiren üç cinsi (iffet, cesaret ve bilgelik) ayırıştırır ve onların kendilerine özgü teessürlerden (*pathe*) kaynaklandığını söyler; bu sınıfların faziletlerine uygun şekilde, sadece kendi işlerini yapmasını ve diğerlerinin işine karışmamasını da adalet olarak tanımlar.<sup>45</sup> Ardından şehirdeki bu üç hususiyete beşeri nefsin de sahip olduğunu söyleyen Sokrates bunları beslenme ve üremeyi sağlayan arzular, iştihâ (*epithumai*), onu dizginlemeye çalışan muhakeme ve akletme yetisi (*logistikon*) ve onun bu işteki asıl yardımcısı olan gazap kuvveti (*thumos*) olarak tanıtır.<sup>46</sup> Bunlardan kaynaklanan üç ayrı teessür (*pathos*) ve bu teessürlere özgü üç fazilet (*aretê*) vardır: Teessürler öğrenme (*manthanô*), öfkelenme (*thumoô*) ve arzulama (*epithumeô*), faziletleri ise hikmet (*sophê*), cesaret (*andreia*) ve iffettir (*sôphrôn*). Adaleti bu üç cihetin işini görmesi, üç ilkenin kendi sınırını aşmaması olarak tanımlayan Sokrates adaletsizliği ise bunların her birinin bir diğerinin işine karışması, kendine has bir ilke uydurup aslî ilkesine isyan etmesinden kaynaklanan bir karışıklık durumu, bu üç hususiyetin iç savaşı olarak tanımlar. Aslî cihetlerinden sapan bu hususiyetlerin faziletleri karşı-faziletlere, rezîlete dönüşür: Hikmet öğrenememe anlamında gaflete (*amathia*), cesaret korkaklığa (*deilia*), iffet şehvet düşkünlüğüne (*akolasia*).<sup>47</sup>

Taklitçi sanatın nefsimiz üzerindeki tesirlerini ise Sokrates şöyle tanımlar: Aynı büyüklük bize yakından ve uzaktan aynı görünmüyorsa, bunun nedeni bizim görme hissimizdir. Bir şey hem büyük hem de küçük görüldüğünde, bunlar nefsin aynı cihetine ait görüşler olamaz. Dolayısıyla görünüşün aldatıcı etkileri nefsimizde karmaşaya sebep olur. Gölgeci resimler, büyüler, hokkabazlıklar ve daha nice türlü entrika tabiatımızdaki bu düşkünlükten (*pathêma*) faydalanırlar. Buna karşı faaliyet gösteren yetimiz hesaplama yetisidir (*logizomai*). Ağıtlar, resim ve bütün taklitçi sanatlar hakikatten uzaktırlar, basiretin (*phronêsis*) karşıtı olan unsurlara yoldaş, en yakın arkadaş olacak eserler üretirler ve hakikî bir şeyin peşine düşmezler. Kendisi de aşağılık bir şey olan taklitçi sanat aşağılık bir şeyle eşleşir ve yine aşağılık nesiller doğurur.<sup>48</sup> O nefsimizin bizi acılarımıza hapseden, doyumsuz, hesapsız (*alogiston*), korkak cihetinin yoldaşdır.<sup>49</sup> Taklitçi şair nefsimizde büyüğü küçükten ayırt

<sup>43</sup> *Sophistês* 268a.

<sup>44</sup> *Politeia* 598b-c, 601a-b, 602b.

<sup>45</sup> *Politeia* 435a-b.

<sup>46</sup> *Politeia* 437c-440b.

<sup>47</sup> *Politeia* 444b.

<sup>48</sup> *Politeia* 602c-603b.

<sup>49</sup> *Politeia* 604d.

edemeyen, hayali tasvirler üreten, hakikatten olabildiğince uzakta kalan cihetini teşvik eden kötü bir düzen kurar.<sup>50</sup> Kendi başımıza geldiğinde sabredeceğimiz acıları tiyatrodaki gördüğümüzde, başkalarının acılarına ağlamayı ayıp saymaz, kendimizi acıma duygusuna bırakırız. Felakete uğrayınca zorla tutmaya çalıştığımız, nefsimizin ağlayıp sızlamak, inlemek isteyen cihetini doyurmak ister şairler. Tiyatrolarda coşturulan nefsimizin bu cihetidir.<sup>51</sup>

Ana-akım yorumcuların sorunu, nefsin cihetleri arasındaki uyumun (*harmonia*) ve birliğin sağladığı adaletin bozulmasının sonuçlarını eksik ve dolayısıyla yanlış anlamakla başlar; onlar meselenin “etik” olduğunu düşünür. Oysa Platon bilgiden bağımsız bir fazileti, dolayısıyla *etikêyi* tanımaz. Sokrates dördüncü kitapta, adaletin ancak nefsin cihetleri arasındaki uyum ve birlikle gerçekleşeceğinden bahseder ve adalet sayesinde kazanılan güzel eylemler yoluyla ulaşılabilecek şeyi hikmetin hükmettiği bir bilgi olarak tanımlar. Adaletsizlik durumunda hikmetin yerini zan, bilginin yerini ise öğrenememe/gaflet alacaktır.<sup>52</sup> Yani mesele etik değil aslen epistemiktir.

#### 4. Cehalet ve Büyü

Bu uzun izahattan sonra artık baştaki sorulara dönebiliriz: “Daha az bilmeyi kim, neden seçer?” ve “Eğer *mimêsis* nefsi zehirliyorsa, neden bu kadar çok insan onu yutuyor?”<sup>53</sup> “*Politeia* 10 sorunu büyü diliyle ele alma belirtileri sergiler” diyen Pappas’ın “Sokrates, *mimesise* dair derin kavrayışın bir karşı-tılsım olarak iş göreceğini vadederek başlar” diyerek atıf yaptığı orijinal cümleye baktığımızda, onun “karşı-tılsım” (*countercharm*) diye tercüme ettiği kelimenin düpedüz “ilaç” (*pharmakon*) olduğunu görüyoruz: “Bu tür eserlerin tamamı, —onun kendisine gerçekte nasıl tesir ettiğine dair bir bilgi anlamında— bir miktar ilaca sahip olmayan dinleyicilerin muhakeme kabiliyetlerini (*dianoia*) yıkıma uğratar görünüyor”.<sup>54</sup> Hatırlanacağı üzere, hemen yukarıda yaptığımız alıntıda Sokrates bu yıkımı hesaplama yetisinin felce uğratılması olarak tanımlamıştı. *Politeia*’nın önceki pasajlarından biri ise insanların nasıl olup da cehaleti bilgiye yeğleyen sapkın bir tercihte bulduklarını anlatır: İnsanlar doğru zannı (*alêthês doksa*) ancak iradeleri hilafına terk ederler. Bir insanın iradesi hilafına bir şeyden mahrum bırakılması ise ancak hırsızlık, zor kullanma ya da büyüyle mümkündür.<sup>55</sup> Büyücülüğün kurbanları hazzın baştan çıkarıcılığı/cazibesi (*kêleô*) ya da korkunun dehşetiyle kanaatlerini değiştirirler ve aldatıcı her şey büyüleyicidir.<sup>56</sup> Görüldüğü üzere, burada da bahsedilen “büyü” nefsin şehvî arzularla ilgi ciheti üzerindeki olumsuz bir tesirden ibarettir. Muhafızların büyüye kapılıp kapılmadıklarına dair sınama, onların önce korkunç şeylerle karşılaştırılması ve sonra insanı sürükleyen hazların içine bırakılmaları şeklindedir. Bu sınamada onlardan beklenen ise *asaletlerini* muhafaza etmeleri, öğrenmiş oldukları müziği, *ritmi* ve *uyumu* hatırlamalarıdır.<sup>57</sup> Burada “asaletlerini korumak” derken atıf yapılan *thumostur*; ritim ise ölçüye ve dolayısıyla *logistikona* atıf yapar ve sonuç olarak uyumla kastedilen *logistikon*, *thumos* ve *epithumai*

<sup>50</sup> *Politeia* 605b-c.

<sup>51</sup> *Politeia* 605e-606b.

<sup>52</sup> *Politeia* 443e-444a.

<sup>53</sup> Pappas, “Plato’s Aesthetics”.

<sup>54</sup> *Politeia* 595b.

<sup>55</sup> *Politeia* 413a.

<sup>56</sup> *Politeia* 413c.

<sup>57</sup> *Politeia* 413d-e.

arasında teşkil edilen *harmonia*dır. “Büyüye kapılmamak” nefste tesis edilmiş adaleti korumak demektir. “Büyü” derken kastedilen ise gizemli bir etki değil, bu adaletin iştiha lehine bozulmasıdır.

Aldatıcı taklitçi sanatın nefis üzerindeki büyü tesirini anlamamızı sağlayan pasaj da yine *Politeia*'da yer alır:

Nasıl taklit edileceğini bilmekten başka hiçbir şey bilmeyen şair eserini isim ve fillerle, farklı sanatların renkleriyle öyle bir tarzda donatır ki onun kadar cahil olan diğerleri, yani şeyleri kelimelerle bilenler, kunduracılık, askerlik sanatı ya da herhangi bir şeyden ritim, ölçü ve ahenk içinde bahsettiğinde, onun sözlerini mükemmel bulur: Öyle ki bunlar [bu süslemeler] kendi doğasında çok güçlü bir büyü tesiri taşırlar. Gerçi müzikal renklerinden soyundurulup kendileri olarak ele alındıklarında, bu şairlerin laflarının nasıl görüldüğünü bildiğini düşünüyorum. Çünkü onları gözlemlemiş olduğuna inanıyorum.” “Gözlemledim,” dedi. “Gençliğin çiçeğinin terk ettiği ergen yüzlerine benzemiyorlar mı” dedim, “genç fakat gerçekten güzel olmayan.<sup>58</sup>

Bu pasaj hem “büyünün tekniğine” hem de bizim için asıl önemli mesele olan *mimêsise* dair bilgiler içerir. Belki bu söylenenler ışığında, büyüü gizeminden kurtarıp ona bilimsel bir izah da getirebiliriz. Taklitçi ne bilgiye ne de sahil itikada sahiptir; hatta icra ettiği sanatın *tekhnêsine* dair sahil bir bilgisi bile yoktur; onun bildiği sadece taklidin nasıl yapıldığıdır, yani onun *tekhnêsi* sadece *mimêsistir*. Bu nedenle eserini farklı sanatların renkleriyle donatır: Sözlerini *ritim*, *ölçü* ve *ahenk* içinde söyler. Sokrates'in güçlü bir büyü etkisi (*kêlêsis*) taşıdığını söylediği “müzikal renkler” de bunlardır. Belli ki bunlar “sahil sanatın” unsurlarıdır; çünkü taklitçi ancak sahil bir şeyi taklit ederek aldatabilir. Yani meydana getirdiği şey ancak sahicı bir şeyin bir *benzeri* olmalıdır. Sahicı hiçbir şeye benzemeyen “yeni bir şey” meydana getirdiğinde, artık onun etkinliği taklit değildir ve bununla da kimseyi aldatamaz. Hemen yukarıda bir önceki örnekte ritim ve ölçünün *logistikonla* ilişkisinden, ahengin ise nefste *logistikon*, *thumos* ve *epithumai* arasında teşkil edilen *harmonia* olduğundan bahsetmiş, “büyü” derken kastedilenin ise bu ahengin *epithumai* lehine bozulması olduğunu söylemiştik. Şimdi aynı ilkeden hareketle, taklitçi şiirin bu ahengi bozarken çok daha “sinsince” bir *tekhnêye* başvurduğunu, nefsimizin ölçü ve hesabı gözetemeyen ciheti olan *logistikonu* aldatarak uyuşturmak üzere ritmi ve nazmı kullandığını iddia edeceğiz. Tekrar hatırlatmalıyız ki Sokrates görünüşün aldatıcı etkilerinin nefsimizde karmaşaya sebep olduğunu; gölgeli resimlerin, büyüün ve her türlü aldatmacanın tabiatımızdaki bu düşkünlükten faydalandığını söylemişti.<sup>59</sup> Taklitçi şair nefsimizin doyumsuz, hesapsız, korkak cihetini,<sup>60</sup> yani büyüü küçükten ayırt edemeyen, hayali tasvirler üreten, hakikatten olabildiğince uzakta kalan cihetini teşvik ederken,<sup>61</sup> buna karşı teyakkuza olan hesaplama ve akletme cihetini (*logistikon*), tam da onun aradığı şey olan ölçü ve hesaplılıkla, yani ritim ve nazımla oylar ve böylelikle onu felç eder. Çünkü ortada onun müdahil olması gereken bir karmaşa değil, tam da onu teskin edecek bir ahenk vardır; fakat bu hakikî (*alêthês*) değil, biçimsel olarak taklit edilmiş sahte (*pseudos*) bir ahenktir. Böylece taklitçi şiir nefsimizi “ruhumuz bile duymadan” (ya da bizzat ona duyurarak, ama yanlış duyurarak) ifsat eder.

<sup>58</sup> *Politeia* 601a-b.

<sup>59</sup> *Politeia* 602d.

<sup>60</sup> *Politeia* 604d.

<sup>61</sup> *Politeia* 605b-c.

Büyünün “bilimsel” izahını yaptığımızı göre, onun teolojik bağlamından da bahsedebiliriz. Fakat burada hemen beyan etmeliyiz ki bu noktadan sonra söylenenler —her ne kadar metinlere bağlı kalınsa da— ancak aşırı-yorum kabilinden sözler olacaktır. Çünkü Sokrates de müziğin muhafızların eğitimindeki rolünden bahsederken, sıra ritimlerin nefis üzerindeki etkilerine geldiğinde, “hangi ritimlerin köleleşmeye, kibre, çılgınlığa ve başka türden kötülüğe, hangi ritimlerin bunların karşıtlarına sebep olduğunu” anlamak için Damônos’a danışmak gerektiğini söyler.<sup>62</sup> Müziğin, makamların ve ritimlerin nefis üzerindeki etkisi vaka olarak kabul edilmekle beraber, onların etkilerinin “mekaniği” izah edilmez. Bu yüzden meseleyi incelemeye devam etmek için tahkiyeye (*muthos*) başvurmaktan başka bir yol yoktur. Fakat bunu yaparken Sokratik yöntemi sürdürmeli, *muthosu logosun* aynasında seyretmeyi elden bırakmamalıyız.

Kourêtes kabilesinin isminin etimolojisine dair çelişkili birçok izahı andıktan sonra Strabon onların tarihlerindeki teolojik unsurları araştırır. Bunu yapmaya başlarken ayinin “evrensel” (hem Yunanlar hem de barbarlar için geçerli olan) hususiyetlerini sıralar. Dördüncü sırada, dansı olduğu kadar ritmi ve melodiyi de içeren müziğin, temin ettiği haz ve sanat güzelliği (*kallitekhnia*) sayesinde bizi ilahî olana temas ettirdiğini söyler. Hemen ardından ise çokça Platonik bir uyarıda bulunur: Müzisyenler sanatlarını sefahate (*hêdupatheia*) dönüştürdüğünde müzik sapkınlaşırsa, suçu müziğin kendisine yüklememeli, bunun yerine, müzik üzerine inşa edilmiş olan eğitim sistemimizi sorgulamalıyız.<sup>63</sup> Strabon sadece Platonik bir “bozulma” uyarısı yapmakla kalmaz, aynı zamanda Platon’a atıfta da bulunur: “Bundan dolayı Platon ve hatta ondan önce Pisagorasçılar, felsefeyi müzik olarak adlandırdılar ve onlar, müziğin her türünün tanrıların eseri olduğu kabulüyle, alemin (*kosmos*) *harmoniaya* uygun olarak şekillendirildiğini söylerler”.<sup>64</sup> Strabon muhtemelen *Timaios*’taki *kosmosun* doğuşunu kasteder ve onun hatırlatmasıyla döndüğümüz Platon metni bize nefsin yaratılışından bahsederken, onun *logismos* ve *harmoniadan* pay aldığını/iştirak ettiğini (*metekhô*), dağılabilen (mürekkep) ya da bölünemez (basit) bir şeyi tuttuğunda ise kendi üstüne dönüp ayniyeti ve gayriyeti<sup>65</sup> soruşturduğunu söyler.<sup>66</sup> O halde ölçü ve ahengin nefsin aslî ilkeleri olduğunu ve tuttuğu her şeyde ayniyeti ve gayriyeti soruşturmasının da aslî tabiatından, yani onun “*logosa* göre ölçü/oran” (*ana logon*) arayışından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Görüldüğü üzere, Sokrates’in

<sup>62</sup> *Politeia* 400b. Burada danışılacak isim hakkında istihza ya da ironi olup olmaması ritimlerin etkileri hakkındaki açıklama eksikliğini ortadan kaldırmaz. West Damônos’un Perikles’in hocası olduğunu söyler ve Sokrates’in onu anmasında bir ironi ya da istihza olduğunu düşünmez. M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 243.

<sup>63</sup> Strabo, *The Geography of Strabo*, çev. Horace Leonard Jones (London: William Heinemann Ltd, 1961), 5/93-95. Strabon’un müziğin sapkınlaşması olarak nitelediği şeyin shehevî arzulara (*epithumai*) hitap eden bir müzik icrası olması onu Platon’a yaklaştırır; aynı zamanda dönemin eğitim anlayışının (müzik üzerine inşa edilmekle) hâlâ Platonik esaslara bağlı olduğunu gösterir.

<sup>64</sup> Strabo, *The Geography of Strabo*, 5/95.

<sup>65</sup> Genelde İslam düşüncesine, özelde ise İbnü’l-Arabî istilahatına mahsus “aynıyet/gayriyet”, “basit/mürekkep” gibi kelimeleri tercih etmemiz Platon fikriyatıyla bunlar arasında hususî bir irtibat tesis etme muradından değil, kelimelerin Antik Yunanca manalarının Türkçede ancak böyle karşılanabileceğine dair tercüme yaklaşımımızdan kaynaklanmaktadır. Aynı kelimeler farklı bir tercihle “özdeşlik/başkalık”, “bölünemez/bileşik” şeklinde tercüme edilebiliyor olsalar da, bu karşılıkların Platon fikriyatını anlamak açısından yetersiz kalacaklarını düşünüyoruz.

<sup>66</sup> *Timaios* 36e-37b.

hayaleti peşimiz bırakmadı: *Muthosa* gidelim derken yine *logosu* bulduk! O halde söz verdiğimiz üzere onu takip edelim.

Timaios ses ve işitmeden bahsederken onların Tanrı tarafından bahşedildiklerini ve müziğin de *harmonia* uğruna ihsan edildiğini söyler. Nefsin deveranına benzer hareketlere sahip olan *harmonia*, bugün sanıldığı gibi Musaları hesapsız hazlar için suiistimal etmek üzere değil, nefsin deveranında uyumsuzluk meydana geldiğinde onu kendi düzenliliğine ve eş-sesliliğine (*sumphônia*) kavuşturmak üzere verilmiştir. Ritim ise bizde meydana gelebilecek ölçsüzlüğe (*ametros*), zarafet yoksunluğuna karşı bir müttefik/koruyucu olarak verildi.<sup>67</sup> Strabon aynı yerde Platon'un ve Pisagorasçuların görüşlerini aktarmaya devam eder: Bu anlamda, Musalar da tanrıçalardır, Apollon onların reisleridir ve şiir bütünüyle tanrıların övgüsüdür. Yine aynı akıl yürütmeye onlar, *nousu* (nefsteki basireti [*tes psukhes omma*]) doğrultmaya (*epanorthôtikos*) meyleden her şeyin tanrılara yakın olduğu inancıyla, müziğe ahlak inşa etme vasfı atfettiler.<sup>68</sup> Ardından Strabon müziğin, koro dansının, yürüyüşün ve inisiyasyonun tüm ayinlerde ortak bulunuşundan bahseder.<sup>69</sup> Fakat burada bizi ilgilendiren “gizemler” değil, yürüyüş ve danstaki ritimdir ve onun ölçsüzlüğün, uyumsuzluğun doğrultulmasındaki rolüdür.

İnsanların ilk konuşmalarının şarkı söyleme formunda olduğuna dair yaygın kanaat, kaynak göstermedeki tüm sorun ve tartışmalara rağmen, Strabon'a atfedilir. Vico'nun Strabon'a atfettiği konuşma öncesi dil şarkı değil, zihinsel (*mental*) bir dil ya da bir işaret dilidir.<sup>70</sup> Fakat konuşma öncesi şarkı dili görüşünü kendisi iki aksiyom halinde geliştirir: Vico sessizliklerin (*mutus*) şarkı yoluyla biçimsiz sesleri dile getirdiğini ve kekemelere lisanlarının telaffuzunun şarkı söylenilerek öğretildiğini söyledikten sonra, medenileşen kavimlerden bahisle, onların ilk dillerinin şarkı söylemede biçimlenmiş olması gerektiğini iddia eder.<sup>71</sup> Zihinsel dilden ya da işaret dilinden şarkı diline, oradan konuşmaya ve sonunda yazıya geçildiğine dair yaygın kanaate iştirak eden Vico tüm kültürlerde ilk yazarların şairler olduğunu söyler.<sup>72</sup> Vico daha sonra “Poetic Wisdom” başlıklı ikinci kitapta şiirin bilgelikle ve ilahiyatla ilişkisini ve onun metafizik kökenlerini uzun uzadıya tartışır. Fakat burada bizi asıl ilgilendiren, insanların ilk konuşmalarının —ister şarkı söylemek isterse şiir biçiminde konuşmak olsun— kesinlikle ritmik olduğuna ve aynı zamanda hem şiirin hem de müziğin kaynağının ilahî olduğuna dair yaygın kanaattir.

İnsanların ilk konuşmalarının ritmik olduğuna dair “eskilerin rivayeti” bizi “eskilerin ilminin” çağdaş bir temsilcisi olan René Guénon'a ulaştırır. Çağdaş Platon okuru için her ne kadar yabancı bir isim olsa da, ritmin ve ahengin teolojik (belki de irfanî demeliyiz) izahını Guénon'da bulabiliriz. “Kuşların Dili” başlıklı makalesinde, Hint geleneğinde Asuralara karşı savaşan Devaların kendilerini korumak (*achhan dayan*) için *Veda* ilahilerini seslendirdiklerinden bahseden Guénon ilahilerin

<sup>67</sup> Timaios 47c-e.

<sup>68</sup> Strabo, *The Geography of Strabo*, 5/95.

<sup>69</sup> Strabo, *The Geography of Strabo*, 5/95.

<sup>70</sup> Vico, *The New Science of Giambattista*, çev. Thomas Goddard Bergin - Max Harold Fisch (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1948), 114.

<sup>71</sup> Vico, *The New Science of Giambattista*, 69.

<sup>72</sup> Vico, *The New Science of Giambattista*, 68.

*chhanda* adını almalarını kelimenin “ritim” anlamına işaret ederek açıklar. Aynı fikrin Arapça “zikir” kelimesinde de içerildiğini söyleyen Guénon bu kelimenin tasavvufta tam olarak Hinduların *mantralarına* tekabül eden ritmik tertipler için kullanıldığını hatırlatır. Bu tertiplerin tekrar edilmesinin amacını “varlığın farklı unsurları arasındaki ahengin sağlanması” (*harmonisation*) ve varoluş hallerinin muazzam hiyerarşisi boyunca yankılanacak titreşimleri sayesinde “yüksek varoluş hallerine temas etmek” olarak açıklayan Guénon genel anlamda tüm ayinlerin temel ve öncelikli amacının da bu olduğunu söyler.<sup>73</sup> “Kuşların dili” denilen melekî dilin beşerî alemdeki yansımasının “ritmik konuşma” olduğunu söyleyen Guénon İslamî gelenekte Hazreti Adem’in yeryüzü cennetinde manzum olarak konuştuğunun, yani ritmik konuşmaya sahip olduğunu söylendiğini hatırlatır. Bunun aynı zamanda kutsal kitapların kutsallık-dışı (*profane*) şiirden farklı bir ritmik dile sahip olmasının da nedeni olduğunu söyleyen Guénon şiirin kökeninde sahil bir kutsal karaktere sahip olduğunu, bugün anlaşılan abes “edebiyat” olmadığını bildirir.<sup>74</sup>

Bunun izlerini şiirin hâlâ “Tanrıların dili” olarak adlandırıldığı Batı’daki klasik antik çağa kadar sürebileceğimizi söyleyen Guénon ayinlerin icrasındaki işlevleriyle ilişkili olarak, dizelerin *carmina* olarak adlandırıldığını hatırlatır: Çünkü *carmen* kelimesi burada “ritüel eylem” olarak anlaşılması gereken Sanskrit *karma* kelimesiyle özdeştir. Şiir (*poetry*) kelimesinin, Sanskrit kök *kri* ile aynı anlama sahip olan antik Yunanca *poiein* kelimesinden iştikak ettiğini hatırlatan Guénon bu kökten müştak *karmanın*, Latince *creare* kelimesinin arkaik anlamında da bulunduğunu bildirir. Guénon bu bağlamda şiirin başlangıçta, Aristoteles’in “poetik sanatlar” dediği şeyden bahsederken benzersiz bir tasavvura sahipmiş gibi görüldüğü, kutsallık-dışı anlamda artistik ya da edebî üretimden çok daha başka bir şey olduğunu söyler. İlahî kelamın tezahür ettiği “kutsal dilin” tercümanı olarak şairin Hint geleneğinde *vates* diye adlandırıldığını aktaran Guénon bu kelimenin onu bir tür peygamberlik olan bir ilhamın bahşedildiği kişi olarak tanımladığını söyler. Guénon’a göre, daha sonra gerçekleşen başka bir soysuzlaşmanın neticesinde, *vates* artık sıradan bir kâhinden (*diviner*), (İngilizce *charm* kelimesinin iştikak ettiği) *carmen* de artık adi bir büyü eylemi olan sihirden (*spell*) başka bir şey değildir.<sup>75</sup>

Bu izahatın bir yandan “büyüye yapılan atıfları açıklama olarak yetersiz” bulan Pappas’ı ve onunla aynı fikirdeki diğer yorumcuları tatmin edeceğini, diğer taraftan “Platon neredeyse hiçbir zaman taklitte ilahî ilhamı birlikte anmaz, sanki bu ikisinin şiirin uyuşmayan izahları olduğunu söylemektedir. İlham taklitte bir yardımcı rol oynayacak mı, yoksa bu iki şiir yaklaşımının bir diğeriyle alakası yok mudur?”<sup>76</sup> diyen Pappas’a ilahî ilhamla taklit arasındaki ilişkiye dair —en azından meseleyi düşünmeye başlarken akılda tutulması gereken türde— bir fikir vereceğini umuyoruz.

<sup>73</sup> René Guénon, *Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science*, ed. Michel Vâlsan - Martin Lings, çev. Alvin Moore (Quinta Essentia, 1995), 40.

<sup>74</sup> Guénon, *Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science*, 41.

<sup>75</sup> Guénon, *Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science*, 41.

<sup>76</sup> Pappas, “Plato’s Aesthetics”.

## Sonuç

Sonuç olarak, alemde bulunan ölçü ve ahengin beşerî nefsin (*anthropos psukhê*) aslî ilkeleri olduğunu, ritmin bu ölçü ve ahengin koruyucusu olarak nefse nakşedildiğini ve onun aynı zamanda varlığın farklı seviyeleri arasında ahenk sağlamak ve yüksek varoluş hallerine temas etmek gibi işlevlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Ritmik konuşma “ilahî dilin” beşerî alemdeki yansımasıdır; kadim dönemin şairi ilahî kelamın tezahür ettiği “kutsal dilin” tercümanıdır. Fakat o ve sanatı soysuzlaştığında, ortaya çıkan şey adi bir kâhin ya da büyücüdür. O halde taklitçi şair ilahî ilhamın bahşedildiği kadim şairin mimetik karşılığıdır. Tıpkı bilgenin (*sophos*) sanatını (*tekhnê*) taklit eden cahil ve sahtekâr sofist gibi, taklitçi şair de kadim şairin sanatını taklit ettiği, onu büyü gibi kullanabildiği için eseri nefse tesir eder; fakat varlığın yüksek seviyeleri şöyle dursun, onu varoluşun aşağı seviyeleriyle bile temas ettiremez: Ancak onu hayalî tasvirlerle oyalar ve şehvî arzularını teşvik eder.

## Kaynakça

- Aristotle. *Metaphysics: Books I - IX*. çev. Hugh Tredennick. Aristotle in 23 Volumes Cilt. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1933.
- Asmis, Elizabeth. “Plato on Poetic Creativity”. *The Cambridge Companion to Plato*. ed. Richard Kraut. 338--364. Cambridge University Press, 1992.
- Belfiore, Elizabeth. “A Theory of Imitation in Plato’s Republic”. *Transactions of the American Philological Association (1974-)* 114 (1984), 121-146.
- Guénon, René. *Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science*. ed. Michel Vâlsan - Martin Lings. çev. Alvin Moore. Quinta Essentia, 1995.
- Guénon, René. *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*. çev. Mahmut Kanık. İstanbul: İz Yayıncılık, 2004.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2002.
- Janaway, Christopher. “Images of Excellence: Plato’s Critique of the Arts”. *Philosophical Quarterly* 47/189 (1997), 533-536.
- Leszl, Walter G. “Plato’s Attitude to Poetry and the Fine Arts, and the Origins of Aesthetics: Part III”. *Études Platoniciennes* 3 (01 Ekim 2006), 245-336.
- Notomi, Noburu. “Image-Making in Republic X and the Sophist: Plato’s Criticism of the Poet and the Sophist”. *Plato and the Poets*. 232-326. Leiden, The Netherlands: Brill, 2011.
- Pappas, Nickolas. “Plato’s Aesthetics”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017). ed. Edward N. Zalta. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics/>
- Philip, J. A. “Mimesis in the Sophistês of Plato”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92 (1961), 453-468. <https://doi.org/10.2307/283830>
- Plato. *Philebus*. çev. Harold North Fowler. Plato in Twelve Volumes Cilt. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1925.



- Plato. *Republic*. çev. Paul Shorey. Plato in Twelve Volumes Cilt. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1969.
- Plato. *Sophist*. çev. Harold North Fowler. Plato in Twelve Volumes Cilt. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1921.
- Plato. *Timaeus*. çev. W. R. M. Lamb. Plato in Twelve Volumes Cilt. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1925.
- Schleiermacher, Friedrich. *Schleiermacher's Introductions to the Dialogues of Plato*. çev. William Dobson. Cambridge; London: J. & J. J. Deighton; John William Parker, 1836.
- Sörbom, Göran. "The Classical Concept of Mimesis". *A Companion to Art Theory*. ed. Paul Smith - Carolyn Wilde. 19-28. Blackwell Companions in Cultural Studies 5. Oxford ; Malden, MA: Blackwell, 2002.
- Strabo. *The Geography of Strabo*. çev. Horace Leonard Jones. 8 Cilt. London: William Heinemann Ltd, 1961.
- Vico. *The New Science of Giambattista*. çev. Thomas Goddard Bergin - Max Harold Fisch. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1948.
- West, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. ed. David Ray Griffin - Donald W. Sherburne. New York: Free Press, 1978.