



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLATON DÜŞÜNCESİNDE MÜZİK

NEHARİ TAŞ TİRABOLU

DANIŞMAN

DOÇ. DR. VAHİT CELAL

BARTIN-2025



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

PLATON DÜŞÜNCESİNDE MÜZİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nehari TAŞ TİRABOLU

JÜRİ ÜYELERİ

Danışman :

Üye :

Üye :

BARTIN-2025

KABUL VE ONAY

Nehari TAŞ TİRABOLU tarafından hazırlanan “PLATON DÜŞÜNCESİNDE MÜZİK” başlıklı bu çalışma, 22.08.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :

Üye :

Üye :

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../20... tarih ve 20...../.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zafer CEYLAN
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Vahit CELAL danışmanlığında hazırlamış olduğum “PLATON DÜŞÜNCESİNDE MÜZİK” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

22.08.2025

Nehari TAŞ TİRABOLU



ÖN SÖZ

Platon'un *Timaeus* diyalogunda dile getirilen kozmik uyum anlayışı ve müziğin ruh terbiyesiyle ilişkisine dair görüşleri, bu çalışmanın temel ilham kaynakları arasındadır. Geleneksel Türk müziğine duyduğum derin kişisel bağ ise antik felsefenin bu kavramlarını çağdaş ve kültürel bir zeminde yeniden değerlendirmeme yardımcı olmuştur. Böylece, akademik bir çerçevede şekillenen bu tez hem geleneksel hem de çağdaş bakış açılarını harmanlayarak kişisel bir manevi yolculuğun izlerini de taşımaktadır.

Bu tez, yoğun araştırma, derinlemesine okuma, sürekli sorgulama, çalgı icrasından doğan pratik deneyimler ve felsefi sezgilerin birleştiği zahmetli ancak öğretici bir sürecin ürünüdür. Bu süreç, akademik bilgi birikimimi derinleştirmenin ötesinde, müziğin özüne dair kişisel kavrayışımı da zenginleştirmiştir.

Antik Yunan düşüncesinde müzik ile varlık, ahenk ile ruh, oran ile hakikat arasında kurulan o eşsiz ilişkiler ağı, benim için hem manevi hem de varoluşsal bir yankı uyandırdı. Bu yankının neticesinde tez çalışmam, Platon'un müzik anlayışına yönelik felsefi bir çözümlemenin ötesine geçerek kişisel bir arayışın, uzun soluklu bir emeğin ve hayat ile akademi arasında kurduğum derin içsel bağın bir ürünü olarak şekillenmiştir. Ortaya konan bu çalışma, sadece teorik bir çabanın değil; aynı zamanda bir annenin, bir öğrencinin ve bir müzikseverin sabır ve inançla yürüttüğü çok katmanlı bir iç yolculuğun ifadesidir.

Bu çalışmanın her aşamasında bilgi ve tecrübesiyle yolumu aydınlatan, düşünsel derinliğiyle bakış açımı genişleten değerli danışmanım Doç. Dr. Vahit Celal'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Onun rehberliği yalnız tez çalışmamda değil, felsefeye bakışımda da kalıcı izler bırakmıştır.

Bu süreçte dualarıyla, anlayışıyla ve bitmek bilmeyen desteğiyle hep yanımda olan kıymetli anneme de kalpten teşekkür ederim. Onun sessizce ama kararlılıkla ördüğü güven duvarı, çoğu zaman yorulduğumda yeniden başlamamı sağlayan en sağlam dayanağım oldu.

Yüksek lisansa başladığımda oğlum Yusuf Görkem henüz 14 yaşındaydı. Bugün 17 yaşında bir delikanlı... Bu süreç boyunca zaman zaman onunla yeterince ilgilenemediğim günler oldu. Fakat o, büyürken annesinin çalışma masasında bir yandan notalarla, bir yandan felsefi

metinlerle boğuştuğunu sabırla izledi. Ben yazarken sessizce odasına çekildi; bazen de birlikte çaldığımız bir melodiyle ikimiz yeniden nefes aldık. Sevgili oğlum Yusuf Gökem'e, yalnızca sabrıyla değil içten sevgisiyle varlığımı güçlendirdiği için de derin bir teşekkür borçluyum.

Tez boyunca yalnızca yazmadım; ney üfledim, bendir çaldım, ritimle kalbimin atışını birleştirdim. Bazen ses değil, sessizlik aktı parmaklarımdan; bazen bir ritim, ruhumun suskun yanına tercüman oldu. Felsefi metinlerle meşgulken bile bendirin tekdüze olmayan ama dengeli döngüsü bana, Platon'un harmonia anlayışının yaşanabilir bir hakikat olduğunu hatırlattı. Bu çalışma, müziğin sadece bir tını değil, bir ahlak, bir oran, bir yöneliş; Platoncu anlamda bir *epistrophē*, yani öz'e dönüş olduğuna dair irfani bir sezginin ürünü olarak vücut buldu. Hem akademik hem de yaşamsal olarak bu yolculuğun içinde yer almak, benim için büyük bir lütuf ve ayrıcalık oldu.

Bu tez, eksiksiz olma iddiası taşımaksınız; bir arayışın, emeğin ve sadakatin izlerini taşıyan bir uğraş olarak şekillendi. Felsefeye, müziğe ve yaşama duyduğum bağlılığı kelimelerle örmeye gayret ettim. Eğer bu satırlar bir yerlerde bir ruha dokunursa, bu çaba amacına ulaşmış sayılacaktır.

Nehari TAŞ TİRABOLU

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

PLATON DÜŞÜNCESİNDE MÜZİK

Nehari TAŞ TİRABOLU

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Vahit CELAL

Bartın-2025, sayfa: 116

Bu çalışma, Platon'un metafizik, epistemoloji, etik ve politika alanlarına yayılan felsefi mirası içinde müziğin işlevini çok boyutlu olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel sorunsalı, Platoncu sistemde müziğin salt bir estetik faaliyet değil, ruhsal *anámnesis* (hatırlama), *epistrophē* (dönüş) ve kozmik uyum ilkelerinin somutlaştırıcısı olarak nasıl konumlandığıdır. Çalışmanın birinci bölümünde Platon'un diyaloglarında (*Politeia*, *Timaeus*, *Phaedrus*, *Symposion*) müziğin ontolojik ve epistemolojik statüsü incelenmiş; *eidos*, *nous* ve *harmonia* kavramları ekseninde müziksel ahenk ile varlık birliği arasındaki ilişki tartışılmıştır. İkinci bölümde, Platon'un *paideia* anlayışı bağlamında *gymnastikē–mousikē* ayrımı üzerinden ruh eğitiminin yöntemsel temelleri ele alınmıştır. Sonraki bölümde diyalogların Neoplatoncu ve modern yorumlarına yer verilerek Platon'daki müziksel metafiziğin tarihsel gelişimi incelenmiştir. Çalışma sonucunda müziğin Platon düşüncesinde epistemik bir araç olarak *psukhē*'nin üçlü yapısını (tutku, akıl, irade) dengelediğini; etik düzlemde ölçü, cesaret ve uyum erdemlerini teşvik ettiğini; eğitimsel açıdan ise erken çocuklukta ruhun ahengi için zorunlu bir öğretim unsuru olduğunu göstermektedir. Metafizik bağlamda müzik, kozmik düzeni duyusal düzeye indirgeyen ve *nous*'u aktive eden ontolojik bir yapı taşı olarak işlev görür. Sonuç olarak, Platoncu müzik anlayışı, antik ile modern arasında köprü kuran kapsamlı bir model sunar. Bu çerçevede müzik hem bireyin ruhsal dönüşümüne hem de toplumsal uyuma katkı sağlayan epistemik,

etik ve pedagojik bir araç olarak önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Epistrophē, Müzik, Paideia, Platon, Uyum.

Bilim Alanı Kodu: 60202



ABSTRACT

M.A. Thesis

MUSIC IN PLATO’S THOUGHT

Nehari TAŞ TİRABOLU

Bartın University

Graduate School

Department of Philosophy and Religious Studies

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Vahit CELAL

Bartın-2025, pp: 116

This study aims to reveal the multifaceted function of music within Plato’s philosophical legacy, which spans the domains of metaphysics, epistemology, ethics, and politics. The main problem of the study is how music is positioned in the Platonic system not merely as an aesthetic activity, but as the embodiment of the principles of spiritual *anámñēsis* (recollection), *epistrophē* (return), and cosmic harmony. In the first chapter, the ontological and epistemological status of music in Plato’s dialogues (*Republic*, *Timaeus*, *Phaedrus*, *Symposium*) is examined, and the relationship between musical harmony and the unity of being is discussed through the concepts of *eidos*, *nous*, and *harmonia*. The second chapter addresses the methodological foundations of soul education within the framework of Plato’s concept of *paideia*, based on the distinction between *gymnastikē* and *mousikē*. The subsequent chapter explores the historical development of Platonic musical metaphysics by examining Neoplatonic and modern interpretations of the dialogues. The study concludes that, in Plato’s thought, music acts as an epistemic tool that balances the tripartite structure of the *psukhē* (desire, reason, will); promotes the virtues of measure, courage, and harmony on the ethical plane; and serves as an essential element of instruction for the harmony of the soul in early childhood education. In the metaphysical context, music functions as an ontological cornerstone that translates cosmic order into the sensory realm and activates *nous*. Ultimately, the Platonic conception of music offers a comprehensive model that

bridges the ancient and the modern. In this framework, music is proposed as an epistemic, ethical, and pedagogical instrument that contributes both to the spiritual transformation of the individual and to social harmony.

Keywords: Epistrophē, Harmony, Music, Paideia, Plato.

Scientific Field Code: 60202



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BEYANNAME	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı	2
1.2. Çalışmanın Önemi	3
1.3. Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.4. Çalışmanın Yöntemi	4
1.5. Literatür Özeti.....	5
2. ESKİ YUNAN'DA MÜZİK VE PLATON'UN FELSEFİ BAĞLAMI.....	10
2.1 Eski Yunan'da Müzik Kültürü ve Gelenekler	10
2.1.1 Müziğin Antik Yunan'da Tanımı ve Anlamı.....	10
2.1.1.1 Müziğin Tanrıça Musa'lar ile Bağlantısı	14
2.1.1.2 “ <i>Mousikē</i> ” Kavramı	17
2.1.1.3 Müzik ve Kozmoloji	20
2.1.1.4 Antik Yunan Müzik Teorisi.....	22
2.1.1.5. Matematiksel Harmoni ve Sayıların Rolü	26
2.1.2. Pythagoras'ın Platon Felsefesi Üzerindeki Etkisi	30
2.2. Platon'un Felsefi Sisteminde Müzik	34
2.2.1 Ontolojik Perspektiften Müzik	37
2.2.2 Müzik: Sayılar, Ethôs ve Harmoni	43
2.2.3. Platon'da Müzik ve Hafıza İlişkisi	44
2.2.4. Harmonia ve Ritim Kavramlarının Platon'da Temsili.....	47
2.2.5. Müzik ve Yasalar	48
2.2.6. Paideia	49
3. PLATON'UN EĞİTİM ANLAYIŞI VE İDEAL DEVLETİNDE MÜZİK.....	51
3.1. Platon'un Eğitiminde İkili Denge: <i>Mousikē</i> ve <i>Gymnastikē</i>	51
3.2. <i>Timaeus</i> Diyalogunun Kozmolojik Tasavvuru	59

3.3. “ <i>Timaeus</i> ” Diyalogunda Müzik ve Ruhun Esenliği	61
3.4. “ <i>Timaeus</i> ” Diyalogunda Müzik ve Denge	67
3.5. “ <i>Timaeus</i> ” Diyalogunda Müzik ve Ruhun Yaratılışı	74
3.6. “ <i>Timaeus</i> ” Diyalogunda Ruhun Ölümsüzlüğü ve Müzik	84
3.7. “ <i>Timaeus</i> ” Diyalogunda İnsanın Kâinattaki Yeri ve Mûsikî	93
3.8. Müzikal Dünya-Ruh	96
3.9. Tetraktys ve Evrenin Müzikal Ölçeği	99
3.10. <i>Timaeus</i> Diyalogunda Müzikal Dizgenin Metafiziksel Yorumu	102
3.11. <i>Timaeus</i> 'da Ruh'u ve Fiziksel Evrenin Müzikal Yapısı.....	104
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	111
KAYNAKLAR.....	113
ÖZGEÇMİŞ	116

1. GİRİŞ

Antik Yunan düşüncesinde müzik ile felsefe arasındaki organik bağ, Platon'un diyaloglarında kendisini en çarpıcı biçimde ortaya koyar. Platon için müzik, salt estetik bir etkinlik olmanın ötesinde, kozmik düzenin insan ruhundaki izdüşümünü kavrama imkânı sunan matematiksel-kozmozolojik bir disiplindir. *Politeia* diyalogunda ruhun üçlü yapısına yani tutku (*epithumai*), akıl (*logistikon*) ve iradeye (*thymos*) hizmet eden armoni kavramı, ideal bir toplumun örgütlenmesiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu metinde Platon, müzik modlarının değişimiyle birlikte sosyal ve politik yapıların da dönüşeceğini ileri sürerek, müziğin toplumsal düzeni koruyan ve dönüştüren bir araç işlevi üstlendiğini ortaya koymuştur. Ruhun içsel dengesi sağlanmadığı sürece ne bireysel erdemler ne de kolektif uyum tesis edilebilmektedir. Bu çerçevede müzik, bireysel haz ve eğlence kaynağı olarak algılanmanın ötesinde, ruhu agathon'a, yani ilahi iyiliğe yönlendiren epistemik bir araçtır.

Platon'un *Timaeus* diyalogu, müziğin ontolojik temellerini açığa çıkaran bir kozmogoni sunmaktadır. Evreni kuran Demiurgos'un sayısal oranları, işitilebilir ahenk formuna dönüştürülerek varlığı düzenleyen temel şifreyi oluşturmaktadır. Dört oktav, bir beşli ve bir ton üzerinde yükselen bu mozaiik yapı, Monad ilkesinden çokluğa, oradan yeniden birliğe dönüşü betimleyen bir ontolojik model inşa etmektedir. Bu model, salt soyut bir matematiksel gösterge olmaktan çıkıp *psukhē*'nin kendi içsel bütünselliği (*synecheia*) ile kozmik düzen arasındaki sürekliliği işaret eden bir epistemik yol haritasına dönüşmektedir. Dolayısıyla müzik, *musica speculativa* boyutuyla akılda temellenen kuramsal bir ilkedен, *musica practica* boyutuyla pedagoji düzeyinde ruh terbiyesi ve karakter inşasına aracılık eden bir uygulama disiplinine evrilmiştir. Ele alınan metinler arasında *Politeia*, *Nomoi*, *Symposion* ve *Philebos* diyalogları, müziğin eğitimsel, etik ve politik işlevlerinin ayrıntılı olarak tartışıldığı başlıca kaynakları oluşturmaktadır. *Nomoi*'nde müziğe ilişkin yasaların şehir düzenine entegrasyonu, müziğin toplumsal norm koyma kapasitesini gözler önüne sermektedir. *Symposion* ve *Philebos*'ta ise eros ile müziğin kaynaşması, *psukhē*'nin epistemik dönüşüm süreçleriyle buluşmaktadır. Bu diyaloglarda, *mousikē*'nin duysal algı düzeyindeki etkisinin ötesinde ruha nüfuz eden bir hatırlama (*anamnēsis*) fonksiyonu üstlendiği; böylelikle bireyin doğuştan sahip olduğu hakikat bilgisini yeniden canlandırdığı ileri sürülmektedir.

Bu kapsamda gerçekleştirilen çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Antik Yunan müzik teorisinin tarihî-kültürel zeminine odaklanılacaktır. İkinci bölüm, *Timaeus* üzerinden kozmik oranlar, synecheia ve harmonia kavramlarının metafizik ve epistemik yorumunu derinleştirirken, Demiurgos'un yaratım modelinin müziksel simgelerle ifadesini değerlendirecektir. Üçüncü bölümde ise *Politeia* ve *Nomoi* metinleri ışığında *mousikē*'nin *paideia* bağlamındaki etik-pedagojik işlevi incelenecek; *gymnasticē–mousikē* ikiliğinin bireyin ruh-beden bütünlüğüne katkısı ve ideal polis'in eğitim politikalarındaki yeri ortaya konacaktır. Bu çerçevede çalışmada, Platon'un diyaloglarında müziğe yüklediği ontolojik, epistemik ve pedagojik anlam katmanları sistematik biçimde açığa çıkarılacak; antik "matematik-müzik-felsefe" üçgeninin modern müzik terapisi, etik eğitim ve estetik kuramlarla nasıl kavramsal bir köprü kurduğu gösterilecektir.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Platon'un diyaloglarında betimlenen müzik kavramıyla onun felsefi temelleri arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiyi bütüncül bir perspektifle ortaya koymaktır. Bu bağlamda, araştırma öncelikle müziğin Platon'un ontolojisindeki yerini, *Timaeus*'ta kozmik düzenin seslerle nasıl temsil edildiğini, ardından *Politeia* ve *Nomoi*'de müziğin bireysel ve toplumsal düzeyde ruh terbiyesi işlevini nasıl üstlendiğini inceler. Aynı zamanda *Symposion* ve *Philebos* diyaloglarında müziğin eros, ahlâk ve bilgi kuramıyla (epistēmē) ilişkilendirilme biçimini analiz ederek, müziğin epistemik bir araç olarak nasıl işlediğini göstermeyi hedeflenmektedir. Bu çerçevede araştırma Platon'a göre evrenin matematiksel-müzikal düzeni insan ruhuyla nasıl örtüşür? Müzik, *psukhē*'nin *anamnēsis* sürecinde hangi işlevi görür ve ideal polis'in eğitim politikasında nasıl bir yere sahiptir? Modern müzik felsefesi ve eğitim kuramları, Platon'un müzik-felsefi vizyonundan hangi dersleri çıkarabilir? Sorularına yanıt aranmaktadır.

Bu sorular etrafında şekillenen çalışma, Platon'un müzik kuramının özgün değerini iki açıdan ortaya koymaktadır. Birincisi, geleneksel Platon araştırmalarında genellikle ikincil kabul edilen müzik tartışmasının, aslında diyaloglar arası ontolojik-epistemik eksende belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. İkincisi, antik Yunan müzik anlayışının çağdaş müzik terapisi, etik eğitim ve estetik teori alanlarına nasıl kalıcı içgörüler sunduğunu ortaya koyarak disiplinler arası diyaloga katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Örneğin Platon'un genç ruhları zararlı armonik yapıdan koruma gereğine dair sansür yaklaşımı, modern eğitimde

müziğin ruh sağlığı üzerindeki etkilerine ilişkin yeni düzenlemeler için zemin hazırlamaktadır.

1.2. Çalışmanın Önemi

Bu çalışma, Platon'un "*mousikē*" tasavvurunu ontolojik, epistemik ve pedagojik boyutlarıyla yeniden değerlendirmek suretiyle hem felsefe disiplinine hem de müzik eğitimi literatürüne çift yönlü bir katkı sunmaktadır. Güncel eğitim paradigmalarının büyük bölümü müziği psikolojik uyarım ya da sosyokültürel etkileşim bağlamında araştırmaktadır, Platon'un paideia doktrini müziği varlığın rasyonel dokusuna nüfuz eden kurucu bir ilke olarak konumlandırmaktadır. Söz konusu doktrin, *psukhē*'nin doğuştan taşıdığı hakikat bilgisinin (*anamnēsis*) uyandırılmasını ancak sayısal-müzikal oranların sağladığı içsel düzen aracılığıyla mümkün görmektedir (Barker, 2007; Pelosi, 2010). Dolayısıyla müzik, Platonik çerçevede yalnızca estetik hazzı veya bireysel erdemleri destekleyen tali bir unsur değil; kozmik düzenle (kosmos) insan ruhu arasındaki arketipsel sürekliliği pekiştiren epistemik-etik bir dinamiktir.

Bu yaklaşımın çağdaş yansımaları iki düzeyde önem arz etmektedir. Birincisi, karakter inşası ve yurttaşlık bilinci odaklı eğitim kuramları, Platon'un *mousikē-gymnastikē* dengesinden hareketle disiplinler arası, bütüncül müfredat modelleri geliştirme potansiyeli taşımaktadır (Johansen, 2004). İkincisi, modern müzik terapisi literatüründe ruh-beden bütünlüğünü yeniden kurmaya yönelik akort metaforu, Platon'un içsel harmonia kavrayışıyla doğrudan rezonans hâlinindedir (Pelosi, 2010). Böylece çalışma, antik metinlere dayalı kavramsal arka planı ortaya koyarak güncel eğitim politikalarına sağlam bir felsefi temel sunmaktadır. Hem bireysel psikomatik dengeyi hem de toplumsal uyumu hedefleyen bu bütünlük perspektifi, modern dünyanın parçalı bilgi anlayışına karşı Platonik bütünlük modelini yeniden takdim etmektedir.

1.3. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma, Antik dünyada müzik ile felsefenin en derin düzeyde iç içe geçtiği örneklerden biri olan Platon'un diyaloglarındaki müzik anlayışını kapsamaktadır. Araştırma, Platon'un *Politeia*, *Timaeus*, *Nomoi*, *Symposion* ve *Philebos* metinlerinde yer alan "*mousikē*", "*harmonia*" ve "*epistrophē*" gibi anahtar terimlerin, felsefi bağlamları içinde kavramsal ve

dilsel işlevlerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Platon'un müziği yalnızca estetik bir deneyim değil; evrenin matematiksel düzenini yansıtan, ruhun eğitimi ve ideal toplumun inşası için merkezi bir disiplin olarak konumlandığı perspektif incelenecektir.

Araştırma, Platoncu felsefe bağlamında müziğin ontolojik, epistemik, etik ve pedagojik düzlemlerdeki yansımalarına odaklanmaktadır. Ontolojik boyutta, *Timaeus*'ta tanımlanan kozmik oranların “işitilebilir ahenk”e dönüşümü ve evrensel düzenle ilişkisi ele alınırken; epistemik düzlemde müziğin ruhsal anamnezi tetikleme işlevi irdelenecektir. Etik ve pedagojik boyutta ise *Politeia* ve *Nomoi*'de *mousikē-gymnastikē* arasındaki denge, bireylerin karakter ve ruh terbiyesindeki rolü üzerinden değerlendirilecektir. Ayrıca, Platon'un müzik vizyonunun modern müzik terapisi ve etik eğitim kuramları üzerindeki yankıları, antik mirasın günümüz uygulamalarına sağladığı içgörüler çerçevesinde tartışılacaktır. Çalışma, MÖ 5. yüzyıl Atina'sında kaleme alınmış Platon diyaloglarıyla sınırlıdır; Antik Yunan'ın diğer müzik ve felsefe gelenekleri, yalnızca Platon metinlerinde yapılan doğrudan atıflar ışığında ikincil düzeyde ele alınacaktır.

1.4. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma, birincil Platonik metinleri hermenötik-filolojik ekseninde çözümlemeyi hedefleyen nitel bir tasarıma sahiptir. Öncelikle *Politeia*, *Timaeus*, *Nomoi*, *Symposion* ve *Philebos*'un üzerinde ayrıntılı lafız-eleştirel okuma gerçekleştirilmiş; ardından ilgili pasajlar, yazarın semantik tercihlerinin ardındaki kavramsal ağları açığa çıkarmak üzere Türkçe akademik çeviriler üzerinden yeniden incelenmiştir. Pasaj seçimi, “*mousikē*”, “*harmonia*”, “*epithumai*”, “*logistikon*” ve “*epistrophē*” gibi anahtar terimlerin yoğunlaştığı kısımlar göz önünde tutularak yürütülmüştür. Metin-içsel çözümleme aşamasında, kavramların bağlam içindeki pragmatik işlevleri Gadameri “uygulamalı hermenötik” yaklaşımı uyarınca diyalojik olarak yorumlanmış; böylece metnin tarihsel-dilsel katmanları ile yorumcunun çağdaş kavrayışı arasında dairesel bir anlam müzakeresi sağlanmıştır. İkinci aşamada, elde edilen veriler içerik analizine tabi tutulmuş; kavramların kullanım sıklığı, bağlam ilişkileri ve kavramsal kümelenmeleri incelenmiş ve daha sonra modern müzik felsefesi, müzik terapisi ve değer eğitimi literatürüyle çapraz okunmuştur.

1.5. Literatür Özeti

Platon'un müziğe atfettiği kozmik, eğitsel ve etik işlev, son yıllarda farklı disiplinlerden araştırmacıların geniş ölçekli incelemelerine konu olmuştur. Aksoy'un "Sofist Diyaloğu: Mantıksal Olanaklılığı Bağlamında 'Başka' Kavramı" başlıklı çalışmasında, Platon'un Sofist diyalogunda 'başka' kavramının mutlak varlık ve mutlak yokluk arasındaki ara bir kategori olarak mantıksal açıdan nasıl olanaklı kılınabileceği; 'varlık' ile 'yokluk' arasında simetrik olmayan bir ontolojik derecelendirme olduğu ve 'başka'nın "ne mutlak anlamda var olan, ne de hiçbir şekilde var olmayan" üçüncü bir durum olarak görelî, tikel, değişken ve görünüşte olana karşılık geldiği savunulmuştur (Aksoy, 2020).

Apaydın ve Arslan tarafından kaleme alınan "Antik Yunan Felsefesinde Ahlakî Eğitim Aracı Olarak Müzik" başlıklı makalesinde, Antik Yunan'da Ethos teorisi çerçevesinde armoni, ritim, mod ve çalgı gibi müzik kategorilerinin insan karakteri üzerindeki etkileri incelenmiş; müzik eğitiminin ahlaki terbiyede temel araç olduğu ve devlet-birey-eğitim-müzik etkileşiminin tarihçesi ortaya konmuştur (Apaydın ve Arslan, 2015). Çalışma, Platon'un müziği devletin ve yurttaşın terbiyesinde bir araç olarak konumlandırmasını, "müzik eğitimi = ahlâk terbiyesi" önermesiyle uyumlu bir tarihsel zemin içinde göstermektedir (Apaydın ve Arslan, 2015). Bu bağlamda, Platon'un *Devlet* ve *Yasalar*'da savunduğu normatif müzik politikalarının, Antik Yunan *ethos* geleneğinin bir doruk noktası olduğu ileri sürülmektedir (Apaydın ve Arslan, 2015).

Ülgen 'in, Aristoteles'in gürültü-ses-söz-müzik ayırımından hareketle, Platon'un tüm işitilebilir olanı *logos*'a tâbi kıldığını; bu nedenle müziğin hem zorunlu bir eğitim bileşeni hem de sıkı biçimde sınırlandırılması gereken bir alan olarak kavrandığını ileri sürmektedir (Ülgen, 2020). Makale, Platon'un müziği politik-ideolojik düzlemde denetim altına alma projesini *Devlet* ve *Yasalar* üzerinden ayrıntılandırırken, Adorno ve John Cage'de görülen alternatif (özellikle "gürültü-temelli") müzik imkanlarını Platoncu modele karşıt pozisyonlar olarak tartışmaktadır (Ülgen, 2020). Sonuç olarak çalışma, Platoncu müzik kavrayışının "söz/akıl merkezli" normatif çerçevesine karşı, modern müzik düşüncesinde sesin özerkliği ve gürültünün meşruiyetine işaret eden yeni olasılıkları problemleştirmektedir (Ülgen, 2020).

Akan, Platon'un müzik anlayışını, özellikle *Devlet* diyalogu ekseninde ve Pythagorasçı sayı-

müzik ilişkisi ile Mısır geleneğinin etkilerini dikkate alarak sistematik biçimde incelemiştir (Akan, 2009). Tez, Platon'un idealar kuramı, erdem kavramı ve ideal devlet tasarımıyla doğrudan ilintili olarak müzik eğitimini “haz değil, ruh ve karakter terbiyesi” olarak konumlandığını, bu nedenle de müziğin eğitimde temel bir unsur sayıldığını göstermektedir (Akan, 2009). Çalışma, Platon'un müzikte ölçülülük, ritim ve modların seçimi gibi teknik tercihleri, yurttaşın ruh düzeni ve devletin istikrarı ile teleolojik bir bağa yerleştirmesi bakımından literatüre kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır (Akan, 2009).

Güneş 'e göre, Platon ile Farabi'nin müzik anlayışlarını karşılaştırarak, Farabi'nin Platon'dan siyasî düşünce bakımından etkilenmesine rağmen, müziğe ilişkin olarak daha derin ve sistematik bir nazari yapı geliştirdiğini savunmaktadır (Güneş, 2018). Çalışma, Platon'un sanata ve özelde müziğe yüklediği eğitsel-ideolojik işlevi, Farabi'de disiplinler bir müzik biliminin kuruluşu ve ayrıntılı tahlilleriyle mukayese ederek, İslam felsefesi içerisindeki özgün katkısı belirginleştirmektedir (Güneş, 2018). Böylece Plato'nun müziğe ilişkin siyasî-ahlâkî vurgusuna karşılık Farabi'de, kuramın derinliği ve sistematüğün genişliği ile öne çıkan bir müzik felsefesi portresi çizilmektedir (Güneş, 2018).

Akca 'ya göre, Platon ve Aristoteles'in ideal devlet ve eğitim felsefelerinde müziğin merkezi yerini “ethos” öğretisi çerçevesinde ele alarak, armoni, ritim, makam ve çalgının karakter üzerindeki etkilerini ahlâkî bir problematik içinde tartışmaktadır (Akca, 2022). Metin, ideal toplum–ideal birey–ideal devlet zincirinde müziğe atfedilen ahlâkî gücü temellendirerek, müzik eğitiminin bir sistem dâhilinde verilmesi gerektiğini savunan her iki filozofun ortak ve ayrışan noktalarını ortaya koymaktadır (Akca, 2022). Sonuç olarak çalışma, Platonik siyasî-ahlâkî vizyonun Aristotelesçi pratik ve teleolojik nüanslarla nasıl farklılaştığını müziğin *ethosu* üzerinden açık kılmaktadır (Akca, 2022).

Dural 'a göre, Platon'un epistemolojik olarak müziği “güzellik sevgisi” ile ilişkilendiren vizyonuna karşın, Aristoteles'in VIII. *Politika* kitabında müzik yapma (praxis) boyutunu vurgulayan yaklaşımı üzerinden, düşünme–eyleme ayrımını eğitim ve müzik ilişkisi bağlamında yeniden tartışmaktadır (Dural, 2017). Çalışma, Abdülbaki Nasır Dede'nin 18. yüzyılda kaleme aldığı *Tetkik ü Tahkik*'i de Pythagoras–Farabi–Safiyüddin–Aristoteles referanslarıyla okuyarak, İslamî-tasavvufî zeminde teorinin yüceltilmesi ile icranın küçümsenmesi arasındaki gerilimi problematize etmektedir. Sonuçta, eğitim–müzik

ilişkisinin çoğul bakış açıları ve fark(lılık) deneyimi üzerinden yeniden düşünülmesi gerektiği savunulmaktadır (Dural, 2017).

Dönmez ve Şişman'nın, müzik eğitiminin “sevgi eğitimi” ve hümanist felsefe temelinde yeniden düşünülmesi gerektiğini; Platon'un *Devlet*'te müzik eğitimini ruhun disipline edilmesi ve erdemin inşası için öneren yaklaşımının, bugünün duygusal zekâ ve empati merkezli pedagojik hedefleriyle ilişkilendirilebileceğini savunmaktadır (Dönmez ve Şişman, 2017). Çalışma, müzik eğitiminin amaçlarını virtüöz yetiştirmekten ziyade, bireyin ruhunu inceltmek, estetik duyarlılığını ve erdemin artırarak yeniden çerçevelemekte; bu hedeflerin Platoncu mirasla uyumunu vurgulamaktadır (Dönmez ve Şişman, 2017). Böylece Platon'un “müzik eğitimi, eğitimlerin en iyisidir” önermesi çağdaş hümanist pedagojik çerçeveye kesiktirilerek yeniden güncellenmektedir (Dönmez ve Şişman, 2017).

Birekul, Sorokin'in kültür tipleri ve Adorno'nun kültür endüstrisi kavramsallaştırmalarından hareketle, modern dünyada müziğin “anlamdan metalaşmaya” evrildiğini; böylece müziğin etik ve hakikat boyutunun erozyona uğradığını ileri sürmektedir (Birekul, 2015). Dolaylı olarak çalışma, Platon'un müziği siyasî-ahlâkî düzenin kurucu unsuru olarak normatifleştiren yaklaşımı ile Adornocu eleştirel teori arasında bir gerilim hattı kurularak, çağdaş popüler kültürde müziğin ethosunun nasıl zayıfladığını göstermektedir (Birekul, 2015). Ayata (2020), Pisagor'dan Bach'a uzanan müzik-matematik ilişkisini geniş bir literatür taramasıyla sunarak, müziğin bir “kural-bazlı bilim” olarak anlaşılabileceğini ve müzikal bestelemenin soyut-matematiksel düşünmeyle yakınlığını tartışmaktadır (Ayata, 2020). Bu hat, Platon'un sayısal oranlar ve kozmik düzen anlayışıyla bağlantılı olarak müziği evrenin rasyonel yapısıyla ilişkilendiren düşünce geleneğinin modern izdüşümlerini görünür kılmaktadır (Ayata, 2020).

Biçak, tarihsel müzik-matematik ilişkisi üzerinden, Rameau'dan hareketle matematiğin müzik kuramındaki kurucu rolünü hatırlatmakta ve geliştirmekte olduğu yeni bir armoni kuramını *Solar Voyage* adlı orkestra eseri üzerinden tartışmaktadır (Biçak, 2018). Bu yaklaşım, Platonik-Pythagorasçı “sayılar ve uyum” geleneğini çağdaş bir kompozisyon ve kuram denemesiyle buluşturarak, müziğin rasyonel ilkelerle kavranabilirliği fikrini güncellemekte ve genişletmektedir (Biçak, 2018). Aytepe ve Yıldız (2022), Apollon ve Marsyas'ın müzik yarışmasının Antik ve Avrupa görsel sanatlarındaki 29 eserdeki tasvirlerini betimsel analizle inceleyerek, Tanrı'ya itaatsizliğin cezası, güçlü-güçsüz

çatışması ve dönemsel çalgı farklılıkları gibi temaları açığa çıkarmaktadır (Aytepe ve Yıldız, 2022). Çalışma, Platon'un müziği siyasal–ahlâkî düzenle ilişkilendiren yaklaşımının mitik–sembolik izdüşümlerini, iktidar/itaat ve düzen/aykırılık diyalektiği üzerinden dolaylı biçimde tartışmaya açmaktadır (Aytepe ve Yıldız, 2022). Aksoy (2020), *Sofist* diyalogunda 'başka' kavramını "mutlak varlık" ve "mutlak yokluk" arasında üçüncü bir olanak olarak yeniden kavramsallaştırarak, Platon'da varlık–yokluk ilişkisinin simetrik olmaktan ziyade dereceli bir yapı arz ettiğini savunmaktadır (Aksoy, 2020). Bu ontolojik/lojik çerçeve, Platon'un müzikte ölçülülük, uygunluk ve ruh düzeni gibi normatif ayrımları tesis ederken kullandığı kategorik ayrımların (örneğin "iyi/iyi olmayan", "eğitici/yozlaştırıcı" müzik) felsefî zeminini daha incelikli kavramayı mümkün kılan bir arka-plan sağlamaktadır (Aksoy, 2020).

Gerim, antik mozaiklerde betimlenen müzik enstrümanlarının toplumsal bağlamlarını analiz eder; tiyatro-dinsel ritüel-askeri tören ayrımlarında kullanılan çalgı tipolojisinin Platon'un *Nomoi*'de önerdiği "kamu müziği" kategorilerine paralel olduğunu, dolayısıyla müzik-ritüel-polis üçgeninde Platon'un tasavvur ettiği etik-siyasal dengeyi görsel arkeolojik kanıtlarla desteklediğini savunur (Gerim, 2021). Göher (2007) müziğin siyaset, din ve ekonomiyle kesişimlerini tartıştığı çalışmasında, *Politeia*'daki mod-anayasa analojisinin modern sosyolojik "kültürel kod" tartışmalarının öncülü olduğunu, Platon'un mod dönüşümünü rejim dönüşümüyle eşleyen alegorisinin hâlâ açıklayıcı güç taşıdığını ileri sürer (Göher, 2007).

Guthrie'nın Yunan felsefe tarihine dair ayrıntılı çalışmasında Pythagorasçı skolaları kronolojik-karşılaştırmalı bir okuma sunar, Platon'un "ideal sayılar kuramı"nı Lykidamos ve Philolaos geleneğinden devraldığına işaret eder; böylece müziksel oran fikrinin Platon felsefesinde tümdengelimci ontolojiye nasıl dönüştüğünü tarihsel süreklilik içinde ortaya koyar (Guthrie, 2022). İsababayeve (2013) çalgı timbre'lerinin ethos üzerindeki etkisini deneysel-anlamsal testlerle değerlendirir; "aulos" ve "kithara" gibi çalgıların Platon'da temsil ettiği tutkusal-akli kutupların ses rengi düzeyinde nasıl somutlandığını göstererek, müzik-ahlâk ilişkisinde enstrümantal sembolizmin önemini artırır (İsababayeve, 2013).

Kerimov, Hint raga sistemini Pythagoras-Platon eksternal oran modeline göre değerlendirir; özellikle "şrutî" alt-aralıklarının Platon'un *Timaeus*'taki kesintisiz dizi kuramıyla yöntemsel benzerlik taşıdığını, bu benzerliğin müziğin evrensel-akli özüne dair Platoncu iddianın

kültürlerarası bir doğrulaması olduğunu savunur (Kerimov, 2014). Orujova (2024) Aristoxenos ve Euklides'in antik teorilerini çağdaş analitik müzik terminolojisiyle sentezleyerek, Platon'un nicelik-nitelik ayrımını müziksel analize taşıyan hermenötik köprüyü yeniden inşa eder; özellikle sinematik müzik örneklerinde dorik-frijik mod kalıntılarının dramatik işlevlerine dair detaylı veriler sunar (Orujova, 2024). Sünbül (2020) Mezopotamya müzik sistemlerini incelediği tezinde, Sümer-Akad aralık dizilerinin Platon öncesi Yakındoğu ses evreniyle bağlantılarını haritalandırır; böylece Platon'un harmonia modellerinin Yakındoğu etkileriyle sınırlı olmadığına, fakat olası analogik kesişimlerin hermenötik bir zenginlik sağladığına dikkat çeker (Sünbül, 2020).

Şirvan'ın antik Yunan dininde kutsal ses ritüellerini ele aldığı makalesinde, Platon'un “*mousikē-therapeia*” (müziksel tedavi) kavrayışının kutsal seslerin ruh-beden arındırıcı işlevine teorik zemin hazırladığını; Orfeusçu ilahilerin *Phaidros*'ta ruh-kanat metaforu ile bağlantılı olduğunu göstererek, Platon'un müzik-mistik deneyim çizgisini erken teolojik düşünceye bağlar (Şirvan, 2019). Tarhan (2022) Kepler'in “*Harmonices Mundi*” eserindeki kozmik armoni kavramının Platoncu düzen-güzellik ilkeleriyle ilişkilendirilmesini ayrıntılı olarak tartışır; Kepler'in gezegen hız oranlarını müziksel diyapazonla eşleştirmesinin, *Timaeus*'ta Demiurgos'un ruh-kozmos kesişimine dair Platoncu modellemenin erken yeniçağ bilimine aktarılmış bir versiyonu olduğunu savunur (Tarhan, 2022). Tokmak'a antik melodilerin günümüze taşınma yöntemlerini ayrıntılı olarak betimler; Lydya, Misya ve Phrygia bölgelerinden elde edilen epigrafik melodi kalıntılarının modern performansa uyarlanmasında Platon'un “ölçülülük” şartının nasıl gözetildiğini ve mod geçişlerinde duyusal-etik dengeyi korumaya yönelik eski-yeni tekniklerin nasıl harmanlandığını örneklerle sergiler (Tokmak, 2019). Yıldırım (2022) müziğin etik ve saflaştırıcı gücünü ele aldığı çalışmada, Platon'un ruhun üç parçası modelini Aristotelesçi katharsis kuramıyla karşılaştırır; müziğin thymos'u dengeleme kapasitesinin özellikle trajik-lirik türlerde “duygusal regülasyon” aracı olarak görüldüğünü ve kültürel terapi protokollerinde Platoncu düşüncenin hâlâ dolaylı bir referans noktası teşkil ettiğini ileri sürer (Yıldırım, 2022). Müzik teorisinin göksel-kuramsal boyutuna odaklanan West ile Porphyrios'un Pythagoras yaşamöyküsünü temel alan geç antik şerh geleneği, “*tetraktys*” ve mod-gezegen korelasyonlarının Platon'dan Orta çağ'a uzanan düşünsel sürekliliğini belgeler; bu metinler, Platon'un “sesli matematik” tasarımının hem skolastik kozmoloji hem de Rönesans hermetizmi üzerinde belirleyici rol oynadığını gösteren kritik tarihsel kaynaklardır. (West, 2017).

2. ESKİ YUNAN'DA MÜZİK VE PLATON'UN FELSEFİ BAĞLAMI

Bu bölümde, Antik Yunan müzik kültürünün tarihsel ve düşünsel temelleri ele alınarak müziğin tanımı, anlamı ve toplumsal işlevi tartışılacaktır. Ardından Pythagorasçı oranlardan Platon'un ontolojik ve pedagojik yaklaşımlarına kadar müziğin felsefi boyutları incelenecektir. Böylece Platon'un müzik anlayışını besleyen kültürel ve düşünsel zemin ortaya konacaktır.

2.1 Eski Yunan'da Müzik Kültürü ve Gelenekler

2.1.1 Müziğin Antik Yunan'da Tanımı ve Anlamı

Antik Yunan düşüncesinde müzik, yalnızca sanatsal bir icra olarak değil, aynı zamanda kozmik düzenin ve bir (hen) ilkesinin tezahürü olarak değerlendirilmiştir. Kozmik süreklilik (synecheia) içerisinde ritmik bir ahenkle var olan bütünün, insan deneyimi içinde müzik aracılığıyla tezahür ettiği düşünülmüştür. West'in, melodi, armoni, senfoni, polifoni, orkestra, koro, ton, bariton, tonik, diapozon, kromatik ve ritim gibi birçok müzik teriminin Antik Yunan'a dayandığına ilişkin tespiti, müziğin yalnızca bir sesler dizisi değil, kültürel ve düşünsel bir zemine içkin olarak var olduğunu açıkça göstermektedir (West, 2017, akt. Akan, 2017, s. 38).

Nitekim Antik Yunan'da müzik, “*Mousikē Tekhnē*” yani “Musalar Sanatı” olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca bu terim, müziğin kökenini tanrıçalarla ilişkilendiren mitolojik bir arka planı işaret etmektedir. Hesiodos'un “Theogonia” diyalogunda Musalar, yaratılışın sırlarını müzikli şiirlerle aktaran Zeus'un kızları olarak betimlenmiştir. (Diş, 2020, s. 567-574). Söz konusu bu tanrıçalar, müzikle birlikte şiir, dans ve retorikle ilişkilendirilmiş, dolayısıyla estetik ve entelektüel faaliyetlerin ilahi bir kaynaktan türediği fikrini temsil etmişlerdir. Bu noktada, Musalar'ın belleği (*mneme*) ve düşünsel üretimi bir araya getiren figürler olarak konumlanmaları, müziğin aynı zamanda bir bilgelik ve bilgi aracı olarak ele alındığını göstermektedir (Diş, 2020, s. 567-574).

Musalar'ın başlangıçta şiir, şarkı ve dansla ilişkilendirilirken zamanla bilim ve düşünsel faaliyetlerin koruyucuları olarak görülmüşlerdir. Bu bağlamda Apollon, müzikle özdeşleşen bir tanrı olarak hem ahenk ve düzenin simgesi hem de estetik etkinliklerin ilahi kaynağıdır.

Dolayısıyla, müzik ve felsefenin kesişim noktasında Musalar ve Apollon gibi mitolojik figürlerin, düşünsel bir temsiliyet işlevi gördüklerini ifade etmek mümkündür. Antik Yunan müziğinin kökenleri aynı zamanda müzik olgusunun insanlık tarihi içerisindeki evrimine yönelik bir epistemolojik sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, Platon'un yaşadığı toplumsal bağlamdaki müzik anlayışını anlamak, onun bireysel entelektüel gelişimini ve müziğe dair düşüncesini şekillendiren sosyokültürel koşulları kavramak açısından hayati bir öneme sahiptir (Aytepe ve Yıldız, 2022, s. 188-207).

Antik Yunan dünyasında müzik, yalnızca duysal bir etkinlik değil, yaşamın tüm alanlarını kuşatan düzenin (*taxis*) bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir. Platon'un *Politeia* ve *Nomoi* gibi diyalogunda müziğe atfettiği rol, bu bütüncül anlayış içerisinde ele alınmalıdır. Antik Yunan'da müzik, gündelik yaşamla sınırlı kalmayıp, kozmolojik düzenin ve akılsal (*no tikon*) yapının bir tezahürü olarak kavranmış, aynı zamanda bireysel ruhun (*psukh *) i  düzeni ile toplumsal düzenin birbirine uyumunu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Platon, müziği eğitim sisteminin temel bir unsuru olarak konumlandırımış ve onun ruhun uyumunu (*harmonia t s psukh s*) sağlayan bir düzen disiplini olduğunu belirtmiştir (*Politeia*, 401d–402a).

Yunan dünyası,  in, Hint, Mısır ve Mezopotamya gibi diğer kadim uygarlıkların etkilerini kendi sistematik düşünce yapısı içerisinde dönüştürmüş ve müzik üzerine rasyonel bir kuram geliştirmiştir. Özellikle Pythagoras'ın müzik oranları ve aritmetik uyumlar (*harmoniai*)  zerine yaptığı çalışmalar, müziği salt işitsel bir deneyim olmaktan çıkararak, evrensel düzenin (*taxis tou pantos*) bir yansıması olarak kavramayı mümkün kılmıştır. Bu anlayış, evrende düzenin ses yoluyla ifadesi düşüncesine yol a ımış, müziğin kozmosla kurduğu analogi "göksel armoniler" (*mousik  t n sphair n*) kavramı çerçevesinde dile getirilmiştir (Aristoteles, *Metaphysica*, 1073b).

Platon'un *Nomoi* adlı diyalogunda müzik, işitsel bir etkinlik olmanın yanında, ruhun i  düzeniyle (*taxis t s psukh s*) uyumlu bir yapı kurmanın zorunlu bir unsuru olarak ele alınır. Platon, müzikteki ritim ve ezginin, ruhun farklı yönelimlerini bir düzen içerisinde bütünleştirme kapasitesine sahip olduğunu belirtir (*Nomoi*, 802b–812a). Bu çerçevede müzik, bireysel eğlenceden bağımsız olarak, daha yüksek bir düzeyde ruhun uyumlu hareketini (*kinesis en harmonia*) sağlama işlevine sahiptir. Müzik, duyulur olanla akılsal olan arasındaki geçişi düzenleyen bir ilkedir ve böylece ruhun, kendi iç düzeniyle evrensel

düzen arasında bir bağıntı kurmasına imkân tanır. Müziğin bu işlevi, Platon'un düşüncesinde varoluşsal bir yön taşır; çünkü müzik, insanın ruhsal yapısında doğuştan bulunan ölçü (*metron*) ve uyum (*harmonia*) ilkelerini açığa çıkarır. Bu ilkeler, ne doğrudan ahlaki bir hedefe yöneliktir ne de etik bir davranış düzeni oluşturmak içindir. Müzik, ruhun tözsel yapısına uygun bir oranlar ve düzenler dizgesi oluşturur; dolayısıyla müzik eğitimi, ruhun yapısal ilke ve oranlarına (*logoi kai analogiai*) uygun bir gelişimi amaçlar. Antik Yunan'da müzik anlayışı, Platon'un diyaloglarında olduğu gibi, doğrudan ruhun (*psukhē*) yapısına bağlı olarak tasarlanmıştır; müzik, insan doğasının (*physis*) içkin ölçü ve uyum düzenini dışa vuran bir etkinliktir.

Platon'un *Politeia*'da müziği, toplumsal düzenin ve bireysel ruh yapısının uyum içerisinde düzenlenmesi amacıyla temel bir unsur olarak ele alınır (Platon, *Politeia*, III, 398d–402a). Müzik, burada yalnızca duyuşsal bir sanat etkinliği olarak değil, insan ruhunun iç yapısındaki ölçü ve uyum ilkesinin bir ifadesi olarak değerlendirilir (Platon, *Nomoi*, II, 664c–665a). Platon'a göre müziğin belirli ölçüler ve ritimler çerçevesinde sabitlenmesi zorunludur; zira ölçsüzlük hem bireysel ruh yapısında hem de toplumsal bütünlükte uyumsuzluk yaratır (Platon, *Nomoi*, II, 669c–670b). Bu anlayış doğrultusunda, müzik, ruhun yapısına doğrudan bağlı bir işlev kazanır ve evrende mevcut olan düzenin (*kosmos*) insani düzeydeki yankısı haline gelir (Platon, *Timaeus*, 35b–36c). Müzik, Platon'da ne ahlaki bir araç ne de bireysel karakter gelişiminin bir unsuru olarak tasarlanır; aksine, müzik ruhun yapısal hareketinin bir biçimi ve düzenli bir akışın zorunlu bir parçası olarak görülür (Platon, *Nomoi*, VII, 812c–813d). Böylece müzik, ruhun doğasıyla (*physis tēs psukhēs*) doğrudan uyumlu olacak şekilde kurgulanmalıdır. Platon'un bu yaklaşımı, müzikle ilgili düşüncelerini herhangi bir kültürel veya mitolojik etkiden (örneğin Mısır müzik anlayışı gibi) bağımsız olarak şekillendirdiğini göstermektedir. Platon'da müziğin temel işlevi, ruhun ve toplumun içsel ölçü ve düzen prensiplerini korumak ve güçlendirmektir (Platon, *Politeia*, III, 399e–400c).

Diğer bir perspektifte, Alman düşünür Johann Gottfried Herder ve İngiliz filozof Herbert Spencer, müziğin dilin bir türevi olarak ortaya çıktığını savunmaktadırlar. Herder, müzik ile dil arasında kurulan bu yakın ilişkiyi, müziğin tam anlamıyla etkili olabilmesi için söz ile tamamlanmaya muhtaç olduğu görüşüyle destekler; ancak bu noktada Yahya Kemal'in “Elhân duyulmadıkça belâgat giren gelir” sözü akla gelir, zira o da melodinin sözsüz bile kendi içindeki anlatım gücünü vurgular (Kemal, 2017, s. 39). Ona göre, şarkı söyleme ve konuşma, müziksel ifadenin temel yapı taşlarıdır ve bu bağlamda şiir ile müzik,

insanoğlunun yaratıcı gücünün birbirinden ayrılmaz iki yönüdür (Birekul, 2015, s. 155-180). Jean-Jacques Rousseau da müziğin dilden doğduğunu savunanlar arasında yer almakta ve müzik ile söz arasında kurulan bu ilişkiyi, müziğin kökeni üzerine yaptığı çalışmaların merkezine yerleştirmektedir (Sünbül, 2020, s. 2).

Rousseau'nun, müziğin dilsel bir yapıdan evrildiği görüşü, müziğin anlam yaratma kapasitesine dair bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Ona göre, müzik, insanın duygularını ifade etme ve diğer insanlarla anlamlı bir iletişim kurma ihtiyacından doğmuştur. Bu yaklaşım, müziği yalnızca bir estetik araç olarak değil, aynı zamanda dilsel bir fenomen ve iletişim biçimi olarak ele alır (Sünbül, 2020, s. 6). Müziğin kökenine ilişkin farklı yaklaşımlar, her ne kadar çeşitli kültürel bağlamlara dayanıyor olsa da ortak bir noktada birleşir: Müzik, insanın evrendeki yerini kavrayışında temel bir öge olarak görülmüştür. Bu çerçevede, müzik yalnızca tarihsel bir gelişimin sonucu olarak değil, aynı zamanda insanın düzen, ölçü ve uyum (*metron, taxis, harmonia*) ilkeleriyle kurduğu ilişkiyi yansıtan bir düşünce konusu olarak değerlendirilmelidir (Platon, *Politeia*, III, 398c–400c). Bu bağlamda müzik, estetik bir fenomenin ötesinde, *düzenin (taxis kosmos)* ve ölçünün (*metron*) insan düzeyinde yeniden kurulmasını sağlayan bir ilke olarak konumlandırılır (Platon, *Timaeus*, 35b–36c).

Antik Yunan müziğinin, özellikle Mezopotamya ve genel olarak Yakın Doğu uygarlıklarıyla olan ilişkisi hem müzik teorisi açısından hem de kültürel etkileşimler bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda, müziğin kökenine dair ortaya çıkan Batı-merkezli görüşler ile Doğu'nun tarihsel etkisini savunan yaklaşımlar, müzik tarihine dair daha geniş bir tartışmanın parçası haline gelmiştir. Arkeolojik bulgular, Antik Yunan müziği henüz kendini belirgin bir biçimde ortaya koymadan çok önce, Mezopotamya'da dini şarkıların icra edildiğini ve bu şarkıların ritüelistik bir bağlam içinde şekillendiğini göstermektedir (Oransay, 1976, s. 15). Örneğin, MÖ 4000'li yıllarda Mezopotamya'da ilk dini ilahilerin söylendiği; MÖ 3500'de Mısır'da ilk telli çalgıların, özellikle lutun icat edildiği; MÖ 3000'de Çin'de bambu kavalın geliştirildiği ve MÖ 2000'de Mısır'da telli ve vurmali çalgılardan oluşan toplulukların ortaya çıktığı, müzik tarihi yazımında yaygın bir şekilde kabul edilmektedir (Çelik, 2018, s. 45).

Mezopotamya'da Sümer tapınaklarında söylenen dini şarkılar, karşılıklı söyleme biçimleriyle dikkat çekmiştir. Özellikle rahip ve koronun karşılıklı seslendirdiği “*Response*”

ve iki koronun değişimli olarak söylediği “*Antifon*” biçimleri, müzik alanında Antik Yunan’dan önce yaşanan önemli yenilikler arasında sayılmaktadır. Bu tarzların estetik kaygılar gözetilerek yapılandırılması, müziğin işlevselliğini dini ve kozmolojik bir bağlamda aşarak sanatsal bir ifade biçimine dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Gılgamış Destanı, Hammurabi Yasaları ve hatta Herodot Tarihi gibi büyük eserlerin yaratıcılarının, aynı zamanda müzik sanatının gelişimine katkıda bulunduğu söylenebilir (Akan, s. 2017, s. 55).

2.1.1.1 Müziğin Tanrıça Musa’lar ile Bağlantısı

Antik Yunan hikmetinde müziğin Tanrıçalar, bilhassa Musalar ile irtibatlandırılması, onun sırf sanatsal bir fiil olmayıp, aynı zamanda varlık düzeninin ve ilâhî menşeinin bir tezahürü olduğunu göstermektedir. Burada müzik, estetik bir meşgale yahut duygusal bir ifadenin ötesinde, evrenin ahenkli nizamını ve insan nefsinin iç ritmini yansıtan bir varoluş tarzı olarak telakki olunmuştur. Mûsikî sanatının aslına dair yapılan müzakereler, Musalar’ın, ki bunlar, Birlik’ten neşet eden, Zeus ile Bellek’in (*Mnemosyne*) dokuz kızı olarak tasvir edilmişlerdir, hikâyesiyle derinlik kazanmıştır. Bu bağlamda, “*mousikē tekhnē*” tabiri, yani Musalar’ın sanatı, mûsikînin dünyevî bir icra olmayıp, yaratılışın ve kozmik düzenin şiirsel ve ritmik bir dille insan idrakine aksettirildiği inancını taşır (Akan, 2017, s. 38). Bu telakki, mûsikîyi insanın fânî gayretinin değil, ilâhî olanın bir surette beşerî tecrübedeki yankısı olarak değerlendirmeye sevk etmiştir.

Antik Yunan mitosunda Musalar, yaratıcı faaliyetin menşei, düzen (*taxis*) ve ölçü (*metron*) ilkelerinin mümessilleri olarak tahayyül edilmiştir. Bu anlayışa göre müzik, dans ve şiir gibi estetik alanlar, insanlığa Musalar vasıtasıyla bahşedilmiş ve böylece bu faaliyetler, yalnızca sanatsal bir meşgale değil, ilâhî bir düzenin insana tezahürü olarak telakki edilmiştir. Platon’un metinlerinde müzik, insan ruhunun iç yapısında bir ahenk ve bir’i (hen) tesis eden bir ilke olarak belirir. *Mousikē*, yalnızca dışsal bir icra değil, bireyin iç dünyasındaki çoklu yönleri bir bütünlük (*holistik*) içinde tertip eden ve böylelikle ruhu kozmik düzenle (*kosmos taxis*) uyumlu hâle getiren bir faaliyet olarak tanımlanır (Diş, 2020, s. 567–574).

Musalarla beraber müzik, Tanrı Apollon ile de sıkı bir münasebet içinde mütalaa olunmuştur. Apollon, mitolojik rivayetlerde mûsikî, nur (*phōs*) ve kehanet (*mantikē*) ile irtibatlandırılan bir ilâh olarak temâyüz eder. Mitolojik bir anlatıda, tanrısal besinleri tüketen

yeni doğmuş Apollon'un "Lir ve yay benim için değerli olsun..." sözleri, onun mûsikîyle olan tabîî irtibatını açık bir şekilde ortaya koyar (Diş, 2020, s. 567-574). Apollon'un bu ifadeleri, onun müzik tanrısı olarak anılmasına ve müzik aracılığıyla neşe, uyum ve ahenkle ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Ne var ki, Platon, Apollon'un yalnız müzik değil, hekimlik, beden terbiyesi ve ziraat gibi çeşitli disiplinlere de rehberlik ettiğini ifade eder (Platon, *Nomoi*, IV, 720c–722b). Buradan şu soru doğmaktadır: Apollon'un çok yönlü kudreti, insan ruhunun terbiyesi ve varlık âleminin idaresinde müziğin nasıl bir yer işgal ettiğini işaret etmekte midir?

Apollon yalnız mûsikî ve sanatın değil, aynı zamanda hikmetin ve aydınlığın da mümessili olarak tahayyül olunmuştur. Nitekim Nietzsche'nin ifadesiyle Apollon, "görünür evreni aydınlatan nurun tanrısı"dır ve "içsel tahayyül âlemini" de idare eden bir kudrettir (Nietzsche, 2018, s. 25). Bu nur, yalnız fizikî bir aydınlık olmayıp, insan varoluşunun anlam ve kıymet arayışına rehberlik eden bir metafizik remizdir. Böylelikle Apollon'un ışığı, insanın karanlık cehaletten kurtuluşunu ve varoluşunun safiyetine *epistrophē* yoluyla rücuunu sembolize eder. Apollon, Olympos'ta Musaların müzikli danslarını ve şarkılarını izlerken, onların sanatla şekillendirdiği estetik dünyaya da ilham vermektedir.

Antik Yunan düşüncesinde müzikle özdeşleştirilen bir başka ilksel figür de Hermes'tir. Mitik anlatımlar, Hermes'i liri icat eden ve bu keşfi Apollon'a sunan tanrı olarak nakleder. Hermes'in oğlu Pan ise, çobanların arasından zuhur eden bir tanrı suretinde, müziğe duyduğu aşk ile betimlenir; flüt ile özdeşleşen varlığı, doğanın ritmini ve pastoral uyumu ifşa eder. Pan'ın melodileri, sadece insani toplumun düzenine değil, doğanın süregelen birliğine (*synecheia*) ve kozmik ahenge de işaret eder (Şirvan, 2019, ss. 1-20).

Müziğin, Yunan toplumsal hayatında yalnızca bireysel haz yahut eğlence vesilesi olarak değil, bizzat kültürel ve ritüel bir anlam taşıdığı aşîkârdır. Dini *teletai*, kutlamalar ve dramatik *agōn* gibi etkinliklerde müzik, asli bir unsur olarak zuhur eder. Bu bağlamda, müziğin Yunan yaşamında hem bireysel ruhun hem de kamusal düzenin teşekkülünde kurucu bir işlev icra ettiği söylenebilir. Şiir ve müzik arasındaki sıkı münasebet, her iki sanatın da birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğini gösterir. Bu iki ifade biçimi, kimi zaman dans (*orchēsis*) ile de tamamlanarak, tek bir bütünlük hâlinde varlık bulur (Akan, 2017, s. 38). Şurası dikkat çekicidir ki, Antik Yunan'da düzenlenen her türlü *panēgyris* veya seküler toplanma, müzik ve şiirin iştiraki olmaksızın eksik addedilirdi. Bu sanatlar, yalnızca

ritüelin süsü değil, bilakis toplumun birlik ve düzen anlayışının görünüşteki tezahürleri idi. Zira ister tanrılara sunulan saygı ritüellerinde, isterse dünyevi neşelerde olsun, müzik hem olayın içeriğini hem de zahirî formunu şekillendiren temel bir öge olmuştur (Bilgin, 2004, s. 78). Bu itibarla müzik, Antik Yunan zihniyeti için duyuşsal bir haz aracı olmanın yanında, halkın ethos'unu ve ortak hayatın düzenini yansıtan bir *epistrophē*, yani ruhun yüksek ve sürekli bir dönüm noktası olarak kavranmıştır.

Antik Yunan tiyatrosu, müzik ile düşünsel düzen arasındaki ilişkinin toplumsal sahada görünür hâle geldiği başlıca alanlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Tiyatro sanatına Platon'un nazarından bakıldığında, müzik, basitçe duyguları harekete geçiren bir araç olarak görülmemekte; ruhun içsel uyumunu ve kozmik düzenin (kosmos) yeryüzündeki izdüşümünü temin eden asli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Antik Yunan'da tiyatronun sıradan bir eğlence vasıtası olmadığı, bilakis dinsel ve düşünsel bir etkinlik mahiyetinde olduğu göz önünde bulundurulduğunda, müziğin bu bağlamdaki işlevi de daha derinlikli bir anlam kazanmaktadır (Gerim, 2021, s. 45).

Tiyatro oyunlarında müzik, Platoncu düşüncede olduğu gibi, doğadaki zıtlıkların ahenkle birleştirilmesine hizmet eden bir ilke dâhilinde kullanılmaktadır. Korolar vasıtasıyla kurulan ses düzeni, evrensel bir düzenin (*taxis*) duyulur alanda temsiline imkân vermektedir. Burada müzik, seyircinin yalnızca duygularına hitap eden geçici bir uyarım değil, insan ruhunun *logos*'a uygun bir iç düzen kazanmasına yön veren bir aracı olarak konumlanmaktadır. Bu suretle müzik, duyuşsal sınırları aşarak, insan varoluşunda ruhun *epistrophē* yoluyla kendi asli doğasına dönmesine hizmet etmektedir. Antik Yunan'da müzik ile şiir arasındaki ilişkinin de yüzeysel bir estetik kaygıya indirgenemeyeceği açıktır. Platon'un diyaloglarında bu ilişki, evrenin kadim düzenine (*kosmos*) uygun bir yapı kurma çabası olarak sunulmaktadır.

Müzik, insan ruhunun akıl ilkelerine uygun bir biçimde şekillendirilmesine imkân tanımakta; kozmik ölçülere (*metron*) göre içsel bir düzen kazanmasını mümkün kılmaktadır. Müziksel ifadelerin tanrılara adanması ise, Platoncu düşünce içerisinde, ruhun kendinden aşkın olan İlkeler (*archai*) yönelme arzusunun açık bir dışavurumu olarak değerlendirilmektedir. O'na göre müzik, salt bir duyuşsal faaliyet olmayıp, ruhun yapısında düzeni ve kozmik uyumu kurmaya yönelik temel bir aractır. Özellikle *Politeia*'da (Devlet, 403a–b) Platon, müziğin insan ruhunun *thymos*, *epithymia* ve *nous* gibi *pathemata*'larına

nüfuz ederek onların içsel yapısında belirleyici bir etki yarattığını ifade etmektedir. Ruhun kendi içinde uyumlu bir bütünlük kazanması, müziğin sağladığı ölçü ve oran ilkesine bağlı olarak şekillenmektedir. Platon’a göre müzik, ruhun çokluk ve değişim (*genesis*) dünyasında doğru bir yönelime (*epistrophē*) ulaşabilmesi için gerekli bir düzen ilkesi sunmaktadır. Bu itibarla müzik hem bireysel ruhun hem de toplumsal yapının *logos*’a (*analogon*) uygun bir iç düzen tesis etmesine ve kozmik birliğe iştirak etmesine vesile olan asli bir praksis olarak anlaşılmaktadır.

2.1.1.2 “*Mousikē*” Kavramı

Antik Yunan düşüncesinde *mousikē* kavramı, yalnızca estetik bir sanat etkinliği olarak değil, çok katmanlı bir yapının ifadesi olarak anlaşılmalıdır. *Mousikē* hem kozmolojik bir düzenin sesi hem de bilgiyi ve hafızayı taşıyan bir aracı olarak kavramsallaştırılmıştır. Hesiodos’un *Theogonia*’sında dile getirilen “Helikon Müzleri’nden şarkı söylemeye başlayalım” ifadesi, *mousikē*’nin ilahi bir kökene dayandığını açıkça göstermektedir (Hesiodos, *Theogonia*, 1.1). Burada söz konusu olan, yalnızca şiirsel bir anlatım değil; melodik ve ritmik yapılarla örülmüş, evrensel düzeni yankılayan bir ifade tarzıdır. Benzer bir yaklaşım Homeros’un *İlyada*’sında da izlenmektedir: “Şarkı söyle, ey Tanrıça, Peleus oğlu Akhilleus’un öfkesini...” şeklindeki çağrı, *mousikē*’nin yalnızca insan duygularını harekete geçiren bir güç değil, aynı zamanda kadim bir kozmik hafızayı taşıyan bir edim olduğunugösterir (Homeros, *İlyada*, 1.1). Bu bağlamda *mousikē*’nin Mnemosyne (Bellek Tanrıçası) ile Zeus’un ilham veren kızları olan Musalar aracılığıyla ilişkilendirilmesi dikkate değerdir. *Mousikē*, burada yalnızca bir sanat faaliyeti değil, insanda ve kültürel hafızada kozmik bilginin sürekliliğini (*synecheia*) sağlayan bir aktarıcı olarak tasavvur edilmiştir (Hesiodos, *İşler ve Günler*, 1.1). Dolayısıyla *mousikē*, Antik Yunan kültüründe duyuşsal, düşünsel ve kozmolojik boyutları bir araya getiren bütüncül bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Burada sorulması gereken asıl soru şudur: *Mousikē*, yalnızca insanın bireysel hafızasını mı biçimlendirmiştir, yoksa insan ruhunu kozmik bir hafıza düzenine mi iştirak ettirmiştir? Antik Yunan geleneğinde bu iki düzlemin birbirinden ayrılmadığı, aksine *mousikē* aracılığıyla insanın, evrenin kadim düzeni ile özdeşleşmeye yöneldiği açıkça görülmektedir.

Mousikē kavramı, Platonik-Pythagorasçı düşünce çizgisinde, özellikle Proklos’un yorumlarında görüldüğü üzere, yalnızca işitilebilir seslerin uyumunu değil, evrensel düzenin çok katmanlı yapısını ifade eden temel bir ilkeyi temsil eder. Bu çerçevede *harmonia*,

varlıkların farklı düzeylerinde sürekliliği (*synecheia*) ve düzeni sağlayan bir ontolojik ilke olarak da belirir. Proklos, *Timaeus* Şerhi'nde, harmonia'nın evrende hüküm süren bütünlük ve düzenin zorunlu bir ilkesi olduğunu vurgular (Proklos, In *Timaeum*, III, 56.10). Harmonia, evrendeki tüm varoluş katmanlarının birbiriyle sürekli bir bağlantı içerisinde olmasını sağlayarak, ruhun kökensel ilkeye doğru yönelmesine imkân tanır. Proklos'un terminolojisinde bu süreç, ruhun özgün ilkeye dönüş hareketi anlamına gelen *epistrophē* kavramıyla tanımlanır (Proklos, In *Rempublicam*, II, 211.20). Böylelikle, *mousikē*'nin kavranışı, yalnızca estetik bir deneyimle sınırlı kalmayıp, evrensel düzenin ve ruhun kendi özüne yönelim sürecinin temel bir ifadesi olarak düşünülmüştür.

Öte yandan, Platon'un *Devlet*'inde toplumsal *harmonia*, iyi bir siyasi organizasyonun ve bu organizasyona uygun bir eğitim (*paideia*) programının bir sonucu olarak ele alınmaktadır. Bu eğitim programı, *mousikē*'yi kozmik *mousikē*'nin bir yansıması haline getirmeyi ve uyum alıcı bireyler yetiştirmeyi hedeflemektedir (*Politeia* 401d–402a).

Şehir kurucusunun (*politikos*) bir toplum inşa ederken uyumu (*harmonia*) ve oranları (*logos*) göz önünde bulundurması gerektiği Platoncu düşünceye göre açıktır. Bu nedenle politikacının *mousikē* hakkında derinlemesine bilgi sahibi olması kaçınılmaz bir zorunluluk olarak belirir. Ayrıca, politikacının şairler ve müzisyenlerle iş birliği içinde olması gerektiği fikri de burada anlam kazanmaktadır.

Timaeus'ta (35c), harmonia, yaratıcı Zekâ'nın (*Nous*) faaliyeti sonucu ortaya çıkan bir düzen ilkesi olarak sunulmaktadır. Platon'un anlatımında, *Demiurgos*, Dünya Ruh'u ve kozmosu müzikal oranlar (*logoi*) doğrultusunda yaratmakta; böylece kozmik düzenin (*taxis*) temelini atmaktadır. Bu itibarla, *mousikē*'nin Antik Yunan düşüncesindeki yeri, insan ruhunun eğitimi ile evrensel düzenin teşkili arasındaki derin bağı görünür kılmaktadır. İnsan, *mousikē* aracılığıyla yalnızca estetik bir haz deneyimlemez; daha esaslı olarak, ruhunun logos'a uygun bir harmonia içinde şekillenmesini ve kozmik birliğe iştirak etmesini sağlar.

Mousikē ayrıca Antik Yunan'da, bir *technē* olarak, bir dizi ilke ve uygulama ile yönetilen, duygusal, estetik ve bilişsel unsurların birleşiminden doğmuş bir disiplin olarak değerlendirilmiştir. Oğuz Haşlakoğlu'nun *Platon Düşüncesinde Tekhne* başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu üzere, *tekhne*, Antik Yunan düşüncesinde ve özellikle Platon felsefesinde, yalnızca bir "zanaat" ya da "pratik beceri" faaliyeti anlamına gelmez. *Tekhne*, doğrudan *episteme* (bilgi) ile temellenen bir "meydana getirme" (*poiesis*) etkinliği olarak

kavranır. Haşlakoğlu, Platon'un düşünce sisteminde *tekhne*'nin, hakikate yönelen (*aletheia*) bir etkinlik olarak, insanın yaratıcı gücünü gerçekleştirmenin özel bir biçimi olduğunu vurgular. Ona göre, *tekhne*, yalnızca duyuşal dünyaya ait nesneleri üretmekle sınırlı bir pratiklik değildir; bilakis, insanın varlıkla kurduğu temel ilişki biçimidir.

Tekhne, insanın epistemeye dayanarak varlığa yeni bir düzen getirmesi, yani "olanı" açığa çıkarmasıdır. Platon'un diyaloklarında, özellikle *Politeia* (Devlet) ve *Phaidros* gibi diyaloglarda, *tekhne*, belirli bir nesne veya alan bilgisinin kavranmasıyla, bu bilginin somut bir ürüne dönüştürülmesi sürecini ifade eder. Ancak bu süreç, sıradan bir beceriden farklı olarak, doğru bilgi (*episteme*) temelinde yürütülmelidir. Aksi halde *tekhne*, yalnızca görünüşler dünyasına ait bir taklit (*mimesis*) faaliyetine indirgenir ki, Platon açısından bu tehlikeli bir sapmadır. Bu bağlamda Haşlakoğlu, *tekhne*'nin Platon için, *philosophia* (felsefe) ile de iç içe geçtiğini belirtir. Zira Platon'da felsefe de bilginin (*episteme*) rehberliğinde insan ruhunun (*psukhê*) hakikate yönelme süreci olarak bir tür *tekhne*'dir. Felsefe, en yüksek *tekhne* olarak, varlığın bilgisine (*aletheia*) yönelik bir yaratıcı faaliyet teşkil eder. Dolayısıyla *tekhne*, basitçe el becerisine dayalı bir ustalık değil, insanın varlığa yönelişi ve hakikati açığa çıkarma çabasıdır. *Tekhne*, "üretilen" şeyin fiziksel bir nesne olmasından çok, hakikate sadık kalarak varlığın meydana getirilmesi anlamında anlaşılmalıdır.

Mousikê, dar anlamda müziksel icrayı aşan, dansı, söylev sanatını, dramatik temsili ve şiiri kapsayan çoklu bir ifade alanı olarak kavranmaktadır. *Mousikê*, bu yönüyle, yalnızca işitsel bir sanat etkinliği değil, insanın bütün varoluş boyutlarına nüfuz eden bir bütünlük arz etmektedir. *Mousikê* kavramı, böylece duyulur sanatların sınırlarını aşarak, insanın kozmik düzene iştirakini mümkün kılan bir yol olarak değerlendirilmektedir. Platon, *Politeia*'da ritim ve uyumun yalnızca sanatsal bir kategori değil, insan ruhunun iç düzeniyle doğrudan ilişkili bir ilke olduğunu vurgulamaktadır (Platon, *Politeia*, 401d – 402a). Ona göre *mousikê*, ruhun çeşitli eğilimlerini *logos* doğrultusunda terbiye ederek, bireyin kendi iç yapısında bir *harmonia* meydana getirmesini temin etmektedir. Bu iç düzenin tesis edilmesi ise, toplumsal yapının da uyum ve ölçü ilkelerine göre şekillenebilmesinin ön şartı olarak görülmektedir. Böylece müzik, bireyin içsel yapısındaki düzenin toplumsal bütünlük üzerinde etkili bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Öte yandan, Antik Yunan düşüncesinde *mousikê*'nin yalnızca estetik ve eğitsel bir değer taşımadığı, aynı zamanda epistemolojik bir boyut içerdiği de dikkate alınmalıdır. *Mousikê*,

yalnızca sesli ifadelerin yahut ritmik yapıların tertibi değil; insanın evrensel düzendeki yerini idrak etme biçimi olarak kavranmıştır. Bu doğrultuda müzik, bireysel ve toplumsal düzeyde insanın kozmos ile kurduğu bağın ifadesi hâline gelmektedir. Bugün kullanılan "*harmonia*", "*rhythmos*", "*melos*" ve "*tonos*" gibi terimlerin kökeni de bu anlayışa dayanmaktadır. Bu kavramlar, Antik Yunan düşüncesinde *mousikē*'nin yalnızca sanatsal bir icra değil, sistematik bir kozmik düzen anlayışının bir parçası olarak inşa edildiğini göstermektedir. Dolayısıyla *mousikē*, insanın hem ruhî hem de evrensel düzende kendi yerini kavrama çabasının asli bir aracı olarak değerlendirilmektedir.

2.1.1.3 Müzik ve Kozmoloji

Müziğin kozmolojik boyutları, arkaik dönemlerden günümüze dek insanlık tarihinin estetik ve metafizik temellerinde derin bir iz bırakmıştır. Bu bağlamda, eski dönem müzik kültürlerinde kozmoloji ve müzik arasında neden bir bağ kurulduğu sorusu, yalnızca sanatsal bir merak değil, aynı zamanda felsefi bir sorgulama olarak ele alınmalıdır. Eski çağ sanatlarının kozmolojik bağlamları, modern insan için birer şiirsel tasavvur gibi görünse de bu eserler, o dönemlerde farklı bir bilinç biçiminin ürünleri olarak yaratılmıştır ve bu nedenle modern paradigmanın kavramsal çerçevesinde tamamen yorumlanabilir değildir.

Antik kozmolojik görüşlerin temeli, gök cisimlerinin varoluşun ve yaşamın kozmik bir tezahürü olarak görülmesine dayanmaktadır. Ay, güneş, gezegenler, yıldızlar ve elbette insanın gökyüzüne baktığı yer olan dünya, bu kozmik düzenin temel unsurlarını oluşturmuştur. Bu bağlamda, Güneş'in yaşamın kaynağı olarak oynadığı merkezi rol, ona ilahi bir statü kazandırmıştır. İnsan için güneş hem bir tanrı hem de tüm kozmosun yaşayan bir varlık olarak algılanmıştır. Kozmosun bu kutsal doğası, insanın dış dünyayı, kozmik boyutlarla bağlantılı olarak deneyimlemesine yol açmıştır. Bu kozmolojik bilinç, evrenin ruhsal ve fiziksel bir birlik olarak algılanmasına dayanmakta, insanın doğa ile olan birliğini ve kozmosla kurduğu derin bağı vurgulamaktadır. Arkaik insan, doğa ile bütünleşmiş bir varlık olarak kozmosla yakın bir ilişki içinde yaşamıştır. Güneş'in günün belirli zamanlarındaki kesin varlığı ve bu varlığın müzikle ifade edilmesi, bu bağlamda dikkat çekicidir. Örneğin, Doğu klasik müziğinde günün belirli saatlerinde yalnızca belirli eserlerin icra edilmesi geleneği, bu kozmik bağlantının sürekliliğini temsil eder (Kerimov, 2014, s. 305–321).

Müziğin insan ruhunu kozmolojik düzenle uyumlu hâle getirme kudreti, onun Antik Yunan düşüncesinde eşsiz bir ifade biçimi olarak konumlanmasına vesile olmuştur. Göksel varlıklar ile müzik arasında tesis edilen bağ, ses âleminin insan ruhuyla kurduğu derin ilişkiye paralel olarak, varlığın tüm katmanlarına sirayet eden bir sistematik bütünlük ortaya koymaktadır. Bu bağlamda müzik, insanın iç kozmosu ile dışsal kozmik düzen (kosmos) arasındaki en doğrudan geçiş yollarından biri olarak anlaşılmıştır. Seslerin dünyası, fiziksel âlemin düzenini yansıtan bir tezahür olmakta ve insan ruhunu doğrudan etkileyen bir araç olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple müzik, ruhun iç yapısıyla göksel düzen arasındaki bağı kuran sembolik bir köprü işlevi görmektedir (Kant, 2024).

Müzikte duygusal ve ruhsal içerik, müzikal seslerin mesafelerinin ve oranlarının düzenlenmesiyle ifade edilmektedir. Müzikal seslerin titreşim oranları matematiksel olarak ifade edilebilir ve bu sesler arasındaki ilişkiler, doğal yasalar tarafından belirlenmektedir. Antik müzik kültürlerinde, bir sesin "Ay-notası" veya "Güneş-notası" gibi isimlerle tanımlanması, bu bağın sembolik bir ifadesi olmuştur. Örneğin, "C" notası Dünya'yı, "F" notası Ay'ı ve "G" notası Güneş'i temsil edebilir. Bu tür atamalar, sesler ile göksel cisimler arasında ruhsal bir bağlantı oluşturur (Proclus, 1987, s. 25). Müzikal performansın sembolizmi, Ay'ın evrelerinden günün saatlerine, hatta mevsimlere kadar daha karmaşık kozmolojik ilişkilere kadar genişletilebilmektedir.

Yunanlılar, müzikteki uyumun kozmik uyumla örtüştüğünü, bu düşüncenin hem müzik anlayışlarında hem de doğa hakkındaki görüşlerinde derin bir kökene dayandığını savunmuşlardır. Yunan kozmolojisinde temel bir inanç, evrenin düzenli ve uyumlu bir yapıya sahip olduğudur. Bu anlayış, Pythagoras gibi filozofların eserlerinde somutlaşmıştır. Pythagoras, müzik ile evrenin matematiksel ilişkilerini birbirine bağlamış ve müziksel aralıkların, göksel cisimlerin hareketlerini belirleyen matematiksel oranlara karşılık geldiğini öne sürmüştür. Pythagoras'a göre, evrende var olan uyum (harmonia), hem duyulur müzikte hem de göksel düzenin matematiksel yapısında kendini göstermektedir (Porphyrios, Vit. Pyth. 41–44).

Bu bağlamda, müzik ve matematik arasındaki ilişki, Yunanlıların müziği evrensel düzenin bir yansıması olarak görmelerini sağlamıştır. Müzikteki armoni, kozmik uyumla özdeşleştirilmiş ve bu ilişki, evrenin temel ilkelerinin insan algısına yansıyan bir tezahürü olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, müziğin kozmik bir güç olarak ele alındığı

görüş, Platon'un yazılarında daha da derinleşmiştir. Platon, "sferlerin müziği" (musica universalis) kavramını tartışırken, göksel cisimlerin hareketlerinin, insanlara duyulmaz olmasına rağmen, evrenin ilahi armonisini yansıtan bir müzik biçimi oluşturduğunu ileri sürmüştür (*Politeia* 616b–d, *Timaios* 36d–37c). Platon'a göre, bu armoni, hem evrenin düzenini anlamada bir anahtar hem de bireyin ruhsal gelişimi için bir modeldir.

2.1.1.4 Antik Yunan Müzik Teorisi

Antik Yunan düşüncesinde *mousikē*, Homeros döneminden itibaren yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kozmik düzenin insan yaşamındaki yansıması olarak anlaşılmıştır. Şiir ve müziğin halk ozanları aracılığıyla ayrılmaz bir bütünlük içinde varlık bulması, müziğin Antik Yunan değerler sisteminin temel bir bileşeni olmasını sağlamıştır. Bu bütünlük yapının bir sonucu olarak Antik Yunan müziği, yalnızca bir sanat biçimi değil, aynı zamanda matematiksel, felsefi ve kozmolojik bir kuramın nesnesi olarak incelenmiştir. Günümüzde bu geleneği, büyük ölçüde geç dönemlere (MÖ 4. yüzyıldan MS 3. yüzyıla) ait sınırlı sayıda müzikal nota ve teorik metinlerden öğrenmekteyiz. Bu teorik yazılar, Antik Yunan müzik teorisinin temel ilkelerine ilişkin modern bilginin ana kaynağını oluşturmaktadır.

Yunan müzik kuramının başlangıcı, Pythagoras'ın müziği matematiksel bir temel üzerinde anlamlandırma girişimiyle başlamıştır. Pythagoras, titreşen bir telin farklı oranlarda bölünmesiyle müzikal aralıkları ölçmeyi başarmış ve bu oranların yalnızca estetik bir deneyimi değil, aynı zamanda evrensel bir uyum ilkesini temsil ettiğini savunmuştur (*Porphyrios, Vit. Pyth.* 41–44). Pythagorasçı düşünceye göre, bu oranlar, evrenin düzenini açıklayan kozmolojik bir modelin ifadesiydi ve müzik, duyuşsal bir fenomenin ötesinde, evrensel bir düzenin yansıması olarak kavranıyordu. Ancak, Pythagorasçı düşüncenin salt matematiksel bir temele dayandığı söylemi eksiktir. Örneğin, Hermione'lu Lasos'un sesin titreşimlerden oluştuğunu milattan önce beş yüz yıllarında keşfetmesi, müziğin fiziksel doğasına yönelik erken bir farkındalığı göstermektedir (*Plutarch, De musica* 1134d).

Pythagorasçı gelenek, müzik teorisinde sesin fiziksel ve akustik doğasını anlamaya yönelik önemli katkılar sunmuştur. Bu bağlamda, Tarentumlu Archytas'ın iki farklı titreşim türünü (örneğin, düzgün ve düzensiz titreşimler) tanımlaması, müzik teorisinin akustik bilimle ilişkilendirilmesine yönelik önemli bir adım olmuştur (*Archytas, Frag. 1*). Archytas, sesin

doğasını açıklamada matematiksel ve fiziksel analizleri birleştirerek müzik teorisini genişletmiştir. Bu teorik çerçeve, daha sonraki filozoflar ve teorisyenler tarafından zenginleştirilmiştir. Philolaus, Archytas, Aristoxenus gibi isimler, müziğin pedagojik, politik ve kozmolojik boyutlarını matematiksel ilkelerle harmanlamışlardır (*Philolaus, Frag. 6; Aristoxenus, Harm. El. 1.5*). Philolaus, müziği evrenin düzenine dair metafizik bir anahtar olarak görürken, Aristoxenus, müziğin algısal ve duygusal boyutlarına daha fazla vurgu yapmıştır.

Aristoxenus'un müzik teorisine yaptığı katkılar, Pythagorasçı geleneğin ötesine geçerek duysal deneyimi müzik teorisinin merkezine yerleştirmiştir. Aristoxenus, müziğin yalnızca matematiksel oranlara indirgenemeyeceğini, insan algısının ve estetik yargılarının da bu disiplinin önemli bir parçası olduğunu savunmuştur (*Harmonik Elemanlar, 1.6*). Ona göre, müziğin temeli yalnızca akustik prensiplere değil, aynı zamanda işitsel algının incelenmesine dayanmalıdır. Bu, Antik Yunan müzik teorisinin duysal deneyim ile soyut matematiksel ilke arasındaki ilişkiyi yeniden ele almasını sağlamış ve bu iki alan arasındaki dengeyi kurmayı amaçlayan yeni bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Antik Yunan müzik teorisinin en önemli katkılarından biri de modlar (*harmoníai*) üzerine yapılan çalışmalardır.

Pythagoras'ın tanımladığı Dorian, Frigian ve Lydian harmonia türleri, yalnızca müziksel yapının temel oranlarını değil, aynı zamanda ruhun farklı yönelimlerine hitap eden etkileri de belirlemek üzere tasarlanmıştır. Dorian harmonia, ölçülülük ve dengeyi ifade eden bir düzen olarak anlaşılmış, Frigian harmonia ise tutkusal ve coşkulu eğilimlere karşılık gelmiştir (Platon, *Politeia*, 398d–399a). Lydian harmonia ise daha yumuşak ve içe dönük bir ruh halini yansıtan bir yapı sergilemiştir. Bu harmonia türleri, *mousikē*'nin yalnızca duyulur bir düzen değil, aynı zamanda ruhun içsel yönelimleriyle bağlantılı bir düzeni açığa çıkardığını göstermektedir. Platon, harmonia kavramını eğitim bağlamında değerlendirerek, *mousikē*'nin bireyin ruhsal yapısının oluşumunda temel bir ilke olduğunu savunmuştur (Platon, *Politeia*, 398d–399a). Aristoteles de *Politika* adlı diyalogunda, müziksel düzenlerin ruhun çeşitli eğilimlerine etki ettiğini belirterek, belirli harmonia türlerinin ruhu belirli yönelimlere hazır hale getirdiğini ifade etmiştir (Aristoteles, *Politika*, 1340a–1342b). Ancak burada, müziksel düzenlerin değerlendirilmesi, modern anlamda etik veya ahlaki bir biçimlendirme olarak değil, ruhun doğal hareketlerinin uyumlu bir yapı içinde ifadesi olarak anlaşılmalıdır.

Pythagorasçı gelenekten itibaren müzik teorisine katkıda bulunan önemli isimler arasında Philolaus, Archytas, Aristoxenus, Eratosthenes, Didymos, Ptolemy, Cleonides ve Aristides Quintilianus yer almaktadır. Batlamyus, Pythagoras'ın sayısal oranlara dayalı matematiksel yaklaşımı ile Aristoxenus'un duyumsal zevk ve algı vurgusu arasında bir denge kurmaya çalışmıştır. Batlamyus, müziğin sadece duyusal deneyimle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda deneyimden yararlanan akılsal bir disiplin olması gerektiğini savunmuştur (Harmonikon, I.1-2). Bu yaklaşım, müziği yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda akılsal bir disiplin olarak görmesi bakımından dönemin diğer kuramcılarından ayrılmaktadır (Batlamyus, MÖ 2. yüzyıl).

Bugün Antik Yunan müziğiyle ilgili bilgi birikimimizin önemli bir kısmını, Aristoxenus'un MÖ 330 civarında kaleme aldığı *Armonikler* (*The Harmonics*) ve *Ritmik Elementler* (*The Rhythmics*) adlı eserlerinden öğrenmekteyiz. Aristoxenus, Pythagorasçıların müzikte matematiksel oranlara dayalı anlayışına karşı çıkarak, müzikte duyusal algının ve kulağın üstünlüğünü savunmuştur (*Armonikler*, I.4). Ona göre, müziğin temelini oluşturan unsurların anlaşılmasında duyusal deneyim, soyut matematiksel analizden daha önemlidir. Aristoxenus'un bu yaklaşımı, müziği, algısal boyutuyla inceleyen ilk sistematik teorilerden birini ortaya koymuştur.

Buna karşılık, Euklides, Aristoxenus'un aksine, müzik aralıklarının matematiksel yollarla saptanması gerektiğini savunarak Pythagorasçı geleneği sürdürmüştür. Euklides'in *Katoptrik* ve *Müzik Üzerine* gibi eserlerinde, matematiksel yöntemlerin müzikteki uyumu açıklamak için vazgeçilmez olduğu vurgulanır (Euklides, *Sectio Canonis*). Platon, müziğe ilişkin düşüncesinde, hem matematiksel oranlara dayalı düzen anlayışını hem de *mousikē*'nin ruh üzerindeki etkilerini dikkate alan bir perspektif geliştirmiştir. Onun diyalogları, özellikle *Devlet* ve *Timaeus* gibi metinlerde, müzik ile toplumsal düzen, ruhun yönelimi ve kozmolojik uyum arasındaki yapısal ilişkileri sistematik bir şekilde ortaya koyar (Platon, *Politeia*, 398e–399a; *Timaeus*, 35b–37d). Bu çerçevede, Platon'un müzik bilgisi yalnızca kuramsal düzeyde sınırlı kalmamış, dönemin önemli müzik ustalarıyla doğrudan temaslar kurmasıyla da desteklenmiştir. Damon'un öğrencisi olarak aldığı müzik eğitimi ve Pythagorasçı gelenekle olan bağlantıları, onun müzik kavrayışının deneyimsel boyutunu da güçlendirmiştir (Platon, *Politeia*, 398e).

Platon'un diyaloglarında müzik üzerine yaptığı göndermeler, onun bu alandaki bilgisinin

yüzeysel bir meraktan ibaret olmadığını, bilakis müzik teorisinin temel ilkelerini derinlemesine kavradığını göstermektedir. Özellikle *harmoníai* düzenlerinin bireyin ruhsal yapısını etkileyen yönü üzerine geliştirdiği tartışmalar, müziğin insan varoluşunda salt bir estetik araç olmanın ötesinde, ruhun içsel düzeninin ifadesi olduğunu ortaya koyar (Platon, *Politeia*, 399a). Bu bağlamda, Platon için müzik, duyular aracılığıyla kavranan geçici hazların ötesinde, ruhun kendine özgü düzeninin ve yöneliminin bir aynasıdır. Öte yandan, Platon müziğin doğasını ilahi bir bağlama yerleştirerek, müzik dinlemenin insan ruhunu Tanrısal olanla ilişkilendiren bir etkinlik olduğunu vurgulamıştır. Bu görüş, müziğin bireyin ruhsal bütünlüğünü sağlamada ve yüksek yaşam tarzına yönelmesinde temel bir aracı işlevi gördüğüne işaret eder (Platon, *Politeia*, 398e). Böylece müzik, Platon düşüncesinde yalnızca kültürel veya estetik bir etkinlik değil, insan ruhunun evrensel düzenle uyumlanmasına aracılık eden bir ilke olarak belirir. Platon'un ruh anlayışında *psukhē*'nin ölümsüzlüğü önermesi, müzikteki harmonia'nın taşıdığı dönüştürücü etkiyi kavramamız için zemin hazırlar. Harmonia, yalnızca seslerin ahenkli biçimde bir araya gelişi değil; aynı zamanda evrensel düzenin matematiksel oranlarını yansıtan bir imgedir. Bu oranlar, ruhun üçlü yapısındaki (tutku, akıl ve irade) parçalar arasındaki uyumu tesis ederek, ruha “içsel denge”yi sağlar. İşte bu bağlamda harmonia, zamanın akışı içinde kopmaz bir süreklilik ve düzen oluşturur; tıpkı *psukhē*'nin ölümsüz doğasının kendi özünde taşıdığı kesintisiz varoluş iddiası gibi. Bu benzerlik, harmonia'nın ruhu beslediğini; çünkü ruhun kendini sürekli biçimde yeniden üretme, düzen ve bütünlük içinde koruma ihtiyacına cevap verdiğini gösterir (*Politeia* 399a). Daha derin bir düzeyde, harmonia'nın bu ölümsüzlükle kurduğu bağ, ontolojik bir yankı niteliğindedir. Ruh, ideal formların âlemiyle özdeşleşen bir varlıktır ve müziksel oranlar da bu formların duyulur izdüşümleridir. Dolayısıyla harmonia, *psukhē*'yi yalnızca geçici hazlarla besleyen bir araç değil, aynı zamanda ruhun “ebi-desti”ni hatırlatan bir nesnedir. Geçici dünya ile ideal gerçeklik arasında köprü kuran bu müziksel yapı, ruhun ebedi düzeyde var olma halini deneyimlemesine imkân tanır.

Platon'un müzik teorisine dair bu temeller, onun çağdaşları ve takipçileri tarafından genişletilmiş ve daha sistematik bir biçimde ele alınmıştır. Örneğin, Aristoteles'in öğrencisi Tarentumlu Aristoxenus, ritim ve melodiye dair kuralları saptayarak müzik teorisinin temellerini detaylandırmıştır (*Harmonik Elemanlar*, I.4). Platoncu çizgide geliştirilen bu çalışmalar, müziğin insan davranışları ve duyguları üzerindeki etkilerini araştırmış, farklı müzik türlerinin ruhsal durumlara göre değişken etkiler yarattığını gözlemlemiştir.

Antik Yunan müzik mirası günümüz müziğinin teorik düzeyini etkilemesinin yanı sıra Orta  ağ ve Rönesans dönemindeki müzik teorisi ve pratiğini de derinden şekillendirmiştir. Antik Yunan'dan kalan en büyük miraslardan biri, Batı Kilisesi makamlarının ve teli bölme kuramlarına dayalı aralık oranlarının temellerini oluşturmaktadır. Yunanlar tarafından kullanılan müzik notasyonu, harflere dayalı bir sistemle, ses ve  algılar için ayrı işaretler geliştirmiştir. Örneğın, dik yazılmış harfler sesler için kullanılırken,  algılardaki açık telleri ifade etmekteydi; yatık ve ters harfler ise parmak pozisyonlarını işaret etmekteydi (West, 2017). Antik Yunan müziğinin notasyon sistemine dair en somut örneklerden biri, tragedya yazarı Euripides'in Orestes adlı eserinde bulunmuştur. Bu eser, dönemin müzik yazılarının varlığını kanıtlamakla kalmamış, aynı zamanda Antik Yunan müziğinin hem estetik hem de teknik detaylarını anlamamıza olanak tanımıştır (Tokmak, 2019, s. 25).

Antik Yunan m ziğı genellikle tek sesli bir karakter taşımış olsa da M  4. yüzyıldan itibaren şarkılara çalgılarla dörtlü ve beşli aralıklarla eşlik edilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan heterafoni tekniğı, çalgıların ana melodi yerine farklı ezgilerle eşlik ettiğı bir yöntem olarak kullanılmış ve Antik Yunan müziğinin estetik çeşitliliğini artırmıştır. Heterafonik yapı, sadece müziksel  eşitliliğı değıl, aynı zamanda duygusal ve dramatik ifadeyi de zenginleştiren bir unsur olmuştur.

2.1.1.5. Matematiksel Harmoni ve Sayıların Rolü

Antik Yunan düşüncesinde matematik ve müzik arasındaki ilişki, yalnızca tarihsel bir veri olmanın ötesinde, varlığın düzenine ilişkin derin bir kavrayış biçimi olarak değıerlendirilmiştir. Bu ilişkinin temelinde, Pythagorasçı geleneğın m ziğı, evrende hüküm süren orantılı düzenin ses aracılığıyla ifadesi olarak görmesi bulunmaktadır. Pythagoras'a göre müzikal oranlar, varlığın düzenli ve sayısal yapısının dolaysız bir tezahürü olup, kozmik düzenin insan duyusuyla kavranabilir biçimde temsil edilmesini mümkün kılar (Porphyrios, Vit. Pyth. 41–44).

Platon, bu yaklaşımı kendi düşünsel çerçevesine taşıyarak, m ziğın yalnızca duygusal bir haz alanı değıl, aynı zamanda toplumsal ve ruhsal düzenin tesisinde temel bir unsur olduğunu vurgulamıştır. *Devlet* adlı diyalogunda, Damon'un aracılığıyla ifade ettiğı üzere, müzik modlarındaki her değışimin, toplumsal yapıların temelinde dönüşümlere yol açabileceğini belirtmiştir: "Müzikteki her yeni tür, var olan toplumsal düzenimizi temelden sarsabilecek

bir tehlike olarak kabul edilmelidir. Müzik modları değiştiğinde, sosyal ve politik yapılar da bu değişime ayak uydurur" (Platon, *Politeia*, 424c). Bu görüş, müziğin yalnızca bireysel ruh hallerini değil, aynı zamanda toplumun bütünsel yapısını etkileyen bir güç olduğunu göstermektedir. Platon, müzik modlarının (*harmoniai*) insan ruhunun farklı eğilimlerine etkiye bulunduğunu ve bu etkilerin doğru bir biçimde yönlendirilmesiyle hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir uyumun sağlanabileceğini savunur (Platon, *Politeia*, 398e–399a). Bu bağlamda, müzik ve matematik arasındaki ilişki, yalnızca teknik ya da estetik bir mesele olarak değil, aynı zamanda varlık düzeninin ses yoluyla ifadesi olarak, kozmolojik ve düzenleyici bir işlev yüklenmiştir. Böylelikle, Antik Yunan düşüncesinde müzik hem bireysel ruhun hem de toplumsal düzenin logosuna (düzen ve ilke) uygun biçimde şekillendirilmesinde vazgeçilmez bir araç olarak konumlandırılmıştır.

Antik çağda müzik, toplumun temel taşlarından biri olarak kabul edilmiş ve çoğunlukla dini ritüeller, düğünler, tarım faaliyetleri ve politik etkinliklerle bütünleşmiş bir biçimde sergilenmiştir (Sachs, 1943). Müzik, bu tür toplumsal etkinliklerde yalnızca bir arka plan sesi olmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal birlik ve bireysel duygusal deneyimlerin şekillendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Pythagoras'ın müzik teorisi çerçevesinde ele alınan diatonik, enharmonik ve kromatik sistemler, sadece teknik müzik terimleri olmanın ötesinde, evrenin yapısal düzenini anlamamızı sağlayan metaforlar olarak işlev görmüştür. Philolaus ve Platon gibi düşünürler, kozmosun armonik yapısını ve evrensel kozmolojiyi müzikal terimlerle ifade etmişlerdir (Platon, *Timaeus*, 35b).

Antik dönemde müzik, Pythagorasçı düşünceye dayalı oranlar ve rasyonel sayılarla oluşturulan akort sistemlerine bağlı iken, XVII. yüzyılda geliştirilen eşit-temperament akort sistemiyle modern müzik bir dönüşüm geçirmiştir (Barker, 1989). Euripides'in "Orestes" adlı diyalogundaki ilk stasimon hem Pythagorasçı sistem hem de modern eşit-temperament sistemine göre icra edildiğinde, aradaki farklar daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Pythagorasçı sistemle icra edilen müzikte, evrenin düzenini ve insan ruhunun uyumunu yansıtan derin ve metaforik ifadeler, modern sistemle kıyaslandığında daha ağır basmaktadır.

Pisagorcu müzik teorisi hem estetik hem de ontolojik düzeyde, matematiksel oranların müziğin temel yapı taşları olarak kabul edildiği bir sistemdir. Bu bağlamda, Pythagoras'a göre doğadaki düzen ve uyum, müzikteki oranlarla yakından ilişkilidir. Bu teorinin

temelinde, "kanon" adı verilen ve bir çubuğun belirli oranlarda bölünmesiyle oluşturulan bir enstrüman bulunmaktadır (*Porphyrios, Vit. Pyth.* 41–44). Bu çubuğun üzerinde bulunan köprüler sayesinde, 12 farklı nota elde edilebilir ve bu notalar arasındaki uyumlar, iki nota arasındaki oranlar şeklinde temsil edilebilir. Bu oranlar, 1 ile 12 arasında değişen tamsayılar arasındaki kesirli ilişkilerle tanımlanabilir, özellikle de "süperpartiküler oranlar" olarak bilinen $n: n+1$ oranları ile yapılmaktadır. Örneğin, oktavın oranı 1:2, dördüncüye karşılık gelen oran 3:4, beşinciye karşılık gelen oran ise 2:3'tür.

Pisagorcu müzik teorisi, kanon üzerinde 6:12 oranı oktavı, 6:8 ya da 9:12 oranı dördüncüyü, 6:9 ya da 8:12 oranı ise beşliyi temsil eder. Bu bağlamda, dördüncü ile beşinci arasındaki fark, yani "ton" dediğimiz fark, 8:9 oranı ile belirlenir. Burada, tonun geometrik bir anlamı olduğu gibi, müzikal anlamda da önemli bir yere sahiptir; çünkü bir intervalin ortalanması, geometrik ortalama ile yapılır ve bu, müziksel armoninin matematiksel yapısını ortaya koyar. Ancak bu sistemin modern müzik teorisiyle karşılaştırıldığında, temel fark, antik dönem müziklerinin çok daha basit oranlarla tanımlanan üç ana armoni üzerine kurulmuş olmasıdır. Buna karşılık, modern eşit dizi (veya düzgün dizi) teorisi, akoru logaritmik olarak böler ve her bir yarım ton, 12. kök 2'nin n . kuvveti ile elde edilir (Orujova, 2024, s. 994-1005). Bu durum, antik Yunan müziği ile modern müzik teorisinin ontolojik ve matematiksel temel farklarını gözler önüne serer.

Pisagorasçı düşüncede müzik, yalnızca sayısal oranların ve seslerin düzenlenmesi değil, aynı zamanda bireysel ruhun iç düzeni ile kozmik düzen arasındaki ilişkinin bir yansıması olarak kavranmıştır. Pisagorasçılar, müziksel oranların insan ruhunun yapısı üzerinde doğrudan bir etkisi bulunduğunu, ses aralıklarının ve uyumların ruhun içsel düzenine katkıda bulunduğunu ileri sürmüşlerdir. Belirli müziksel modal yapılar veya ses aralıklarının, bireyin içsel durumunu ve toplumsal yaşam içindeki davranış örüntülerini etkileyebileceği düşünülmüştür (Orujova, 2024, s. 994–1005). Bu yaklaşım, Platon tarafından da benimsenmiş ve müziğin, ruhun düzenlenmesinde temel bir ilkeye dayandığı ifade edilmiştir. Platon, özellikle *Devlet* diyalogunda, müzik düzeninin değişmesiyle birlikte toplumsal düzenin de değişeceğini belirterek, müziğin yalnızca bireysel haz aracı değil, ruhun logosuna uygun bir yönlendirme aracı olduğunu vurgulamıştır (Platon, *Politeia*, 424c). Pisagorasçı sistemde müziksel yapıların temeli, "geometrik ortalama" ve "süperpartiküler oranlar" gibi sayısal ilişkiler üzerine kurulmuştur. Bu oranlar, tonal yapıların birbirine indirgenemezliğini ve her modal düzenin kendine özgü bir yönelimi

temsil ettiğini ortaya koyar. Dolayısıyla Antik Yunan'da müzik, yalnızca melodik veya ritmik bir yapı olarak değil, varlığın düzenine uygun bir ifade biçimi olarak düşünülmüştür. Böylece Pisagorasçı müzik öğretisi, estetik ve matematiksel bir sistem sunmanın ötesinde, ruhun kozmik düzenle uyumlu bir şekilde şekillenmesini amaçlayan bir düşünsel çerçeve geliştirmiştir.

Öte yandan, antik Yunan müzik teorilerinin en önemli farklarından biri, aralıkların birbirinden farklı olmasındadır. Bu, modern eşit dizi sisteminde olduğu gibi, her bir aralığın aynı olduğu bir sistemin olmaması demektir. Antik Yunan'da, özellikle Pisagorcu sistemde, beşli akorların ve uyumların mükemmel olduğu ancak tonların sabit olmadığı bir ortam söz konusudur. Bu, müziğin "homojen" ya da "sürekli eğrilik" gibi bir matematiksel yapıda birleştirilmediği, aksine heterojen bir yapıya sahip olduğu bir düzene işaret eder. Modern eşit dizi sisteminde, her semiton aynı büyüklükte iken, Pisagorcu düzende bir oktav beş tam ton ve iki semiton içerir. Ancak, bu iki semitonun toplamı bir tam ton yapmaz (*Timaios* 36a; *Politeia* 398e).

Bu çerçevede, müziksel aralıkların geometrik ortalama aracılığıyla düzenlenmesi, Antik Yunan müzik düşüncesinde yalnızca sayısal bir işlem olarak değil, aynı zamanda müziksel yapıların ruh üzerindeki etkilerini kavramaya yönelik bir araştırma yöntemi olarak değerlendirilmiştir. Özellikle, Pisagorasçı yaklaşımda "ton"un iki eşit parçaya bölünmesinin imkânsız olduğunun keşfi, müziksel düzenin belirli bir sınırı olduğunu ortaya koymuştur. Bu durum, müziksel oranların yalnızca niceliksel bir düzlemde değil, aynı zamanda düzenin ve sürekliliğin ilkesel sınırlarını açığa çıkaran bir yönü olduğunu göstermektedir. Plutarkhos, Pisagorcuların bu keşfine atıfla, onların tonun iki eşit parçaya bölünemeyeceğini ve müziksel düzenin kendisinde aşılmaz sınırlar bulunduğunu ifade ettiğini belirtir: "Pisagorcular, bir tonu iki eşit parçaya bölmenin imkânsızlığını görerek, müziğin matematiksel düzeninin bazı sınırlarının olduğunu kabul etmişlerdir" (Plutarkhos, *De Musica*, 1133e).

Antik Yunan müziğine ilişkin bilgi ve anlayışımız, tarihsel ve kültürel açıdan büyük bir zenginliğe sahip olsa da bu müziğin derinliklerine dair sahip olduğumuz bilgi, her zaman belirli bir sis perdesinin arkasına gizlenmiş durumdadır. Yunan müziği üzerine mevcut olan kanıtlar, çok sayıda eski müzik teorisi metninden, çeşitli müzik notalarının izlerinden ve sınırlı sayıda enstrümana dair örneklerden oluşmaktadır. Bu metinlerin büyük bir kısmı matematiksel bir arka plana sahip olup, Pisagorcular, Euclid, Ptolemaios, Nikomakhos ve

Boethius gibi düşünürlerin müzikle ilgili teorilerini içermektedir. Ancak bazıları, Aristotelesçi bir bakış açısını yansıtarak daha deneysel bir yaklaşımı benimsemiş olan Aristoksen gibi filozoflar tarafından geliştirilmiştir. Buna karşın, elimize ulaşan en eski müzik teorisi metnlerinin MÖ 3. yüzyıla tarihlenmesi, bu alandaki bilgilere dair ciddi bir zaman boşluğunu gözler önüne sermektedir. Bu metinlerde ve özellikle Pisagorcu ve Ptolemaiosçu teorilerde görülen bazı temel sistemler, tam anlamıyla birbirleriyle örtüşmemektedir ve bu, Yunan müziğinin matematiksel teorilerinin anlaşılmasında karşılaşılan ilk zorluklardan biridir (Ayata, 2020, s. 62-73).

Antik Yunan müziğine dair elde bulunan bir diğer kanıt ise, çok sayıda müzik parçasının notalarından ve sembollerinden oluşan fragmanlardır. Bu notalar genellikle, modern müzikle kıyaslandığında kesin frekanslara indirgenmesi zor olan sembollerle temsil edilmektedir. Bu durum, antik Yunan müziğinin tam anlamıyla anlaşılmasının ne denli güç olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, müzikal performanslarla ilgili olarak çeşitli edebi metinlerde yer alan betimlemeler, sıklıkla anlam açısından belirsizdir ve bu da antik Yunan müziğinin gerçek doğasına dair daha fazla soru işareti yaratmaktadır. Antik müzik enstrümanlarına dair buluntular da sınırlıdır; bunlar arasında özellikle lirler ve auloslar öne çıkmaktadır. Örneğin, auloslar üzerindeki müzikal analizler, antik Yunan dördüncüsünün Pisagorcu sistemdeki 498 sentlik değeri yansıttığını, modern eşit dizi sistemindeki 500 sentlik değeri yansıtmadığını göstermektedir (*Timaos*, 36b). Ancak, aulos çalanların, matematiksel bir temele dayanmayan, fakat son derece becerikli birer zanaatkar oldukları, aynı delikten farklı sesler çıkarabilme yeteneklerinin olduğu da dikkate alınmalıdır. Bu durum, auloslardaki geometrik aralıkların, müzikal olarak orantılı aralıklar anlamına gelmediğini ortaya koymaktadır. Bu noktada, Pisagorcu müzik teorisinin, performanslarda bile matematiksel müzik teorisinin etkisinin ne kadar belirleyici olduğunu ima ettiği söylenebilir.

2.1.2. Pythagoras'ın Platon Felsefesi Üzerindeki Etkisi

Antik Yunan düşüncesinde Pythagoras, yalnızca matematiksel düzenin kurucularından biri olarak değil, aynı zamanda müziksel oranları kozmik düzenin bir yansıması olarak kavrayan bir düşünür olarak özel bir konum işgal etmektedir. Pythagoras'ın mirası, müzik ve sayı arasındaki ilişkinin evrensel düzenin bir ilkesi olduğu fikrinde somutlaşır. Özellikle, ses aralıklarının sayısal oranlarla açıklanması girişimi, müziği yalnızca bir estetik deneyim düzeyinden çıkararak, varlık ve düzen anlayışının temel bir unsuru haline getirmiştir. Ne var

ki, Pythagoras’a dair bilgiler doğrudan kendi kaleminden değil, öğrencileri Philolaos, Archytas ve sonrasında Platon ile Aristoteles gibi düşünürlerin aktarımları aracılığıyla günümüze ulaşmıştır. Bu nedenle, Pythagoras’ın düşünsel çerçevesi dolaylı kaynaklar üzerinden inşa edilmektedir.

Platon’un *Politeia*’sında matematik ve müzik üzerine yürüttüğü tartışmalar (*Politeia*, 530d–531a), Pythagorasçı etkiyi açıkça yansıtırken, Aristoteles’in *Metafizik* adlı eserinde Pythagorasçı kozmolojiye ve sayı anlayışına yönelik eleştiriler yer almaktadır (*Metaphysica*, 985b-987a). Ancak burada dikkat edilmesi gereken, Pythagorasçı mirasın yalnızca sayıların ve oranların teorik açıklamasına indirgenemeyeceğidir. Pythagoras için müzik ve matematik, insan ruhunun arınmasına ve varoluşsal bir uyuma ulaşmasına hizmet eden araçlardır. Bu bağlamda, Platon’un ruhun eğitime dair görüşleri de, Pythagorasçı düşüncedeki sayısal uyum ve ritmik düzen anlayışının devamı olarak okunabilir (*Politeia*, 443e–444a).

Dolayısıyla Pythagoras’ın düşünce sistemi, yalnızca doğa bilgisi arayışı değil, ruhun düzenlenmesi ve varlıkla uyum içinde bir yaşamın tesis edilmesi yönünde bir çabadır. Bu perspektif, Antik Yunan felsefi geleneğinde insanın kozmik düzene katılımı anlayışının temel taşlarından birini oluşturmuştur. Pythagoras’ın müzik teorisi, yalnızca matematiksel bir çözümleme değil, aynı zamanda müziğin evrendeki yerini anlamaya yönelik bir felsefi ve kozmolojik çaba olarak şekillenmiştir. Onun müzik teorisi, matematiksel oranlar ve aralıklar üzerinden evrensel bir düzen kurmaya çalışmış ve bu bağlamda Pythagoras, müziği bir tür evrensel dil olarak görmüştür. Özellikle seslerin aritmetik ilişkileri, onun müzik anlayışının temel taşlarını oluşturur. Müzikal tonların birbirine oranlarını matematiksel bir çerçevede inceleyen Pythagoras, müziği yalnızca bir sanat olarak değil, aynı zamanda bir bilim ve metafiziksel bir disiplin olarak ele almıştır (Porphyrios, Vit. Pyth. 41–44). Bu yaklaşım, müzikle matematiğin ve doğanın iç içe geçmiş birliğini kavrayabilmek için gereken bir yöntemdi. Platon’un felsefesinde de bu anlayışın önemli bir etkisi gözlemlenmektedir. Platon’un felsefesinde de Pythagoras’ın müzik anlayışının önemli bir etkisi gözlemlenmektedir. Platon, *Devlet (Politeia)* adlı diyalogunda, müziğin bireyin ruhunu nasıl şekillendirdiği ve onun erdemli bir yaşam sürmesindeki rolüne dair ayrıntılı bir tartışma yürütür (*Politeia*, 398e–399a). Platon’un düşüncesinde müzik, ruhun içsel düzenini tesis eden ve bireyin varlık alanındaki konumunu belirleyen temel etkinliklerden biri olarak değerlendirilir. Özellikle ritim ve armoni, ruhun bileşimindeki unsurların birbirine uygun

biçimde düzenlenmesini sağlayarak, bireyin kendi yapısında bir ölçü ve denge kurmasına imkân tanır. Bu bağlamda müzik, yalnızca bireysel yaşantının bir yönü değil, aynı zamanda topluluğun düzenini sürdüren bir ilke olarak da işlev görür (Platon, *Politeia*, 424c).

Pythagoras'ın müzik anlayışının Platon üzerindeki etkisini değerlendirirken, özellikle Platon'un "ideal devlet" kuramına ve müziğin toplumsal işlevine dair görüşlerini ele almak önemlidir. Platon, müzikle ilgili olarak tıpkı Pythagoras gibi, armoninin toplumsal düzenin bir yansıması olduğunu savunur. Bu anlayış, Pythagoras'ın müziği sadece bireysel ruhun arınması değil, aynı zamanda toplumsal yapının da düzenlenmesinde bir araç olarak görmesinin bir devamıdır. Platon'un *Devlet (Politeia)* diyalogundaki müzik anlayışı, Pythagorasçı düşüncenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (*Politeia*, 398e–399a). Ancak Platon, Pythagoras'ın müzik ve sayı ilişkisine dayanan sistemini daha kapsamlı bir düzeye taşıyarak, müziksel düzenin yalnızca kozmolojik bir yapı değil, aynı zamanda kentin yapısal ilkeleri üzerinde doğrudan etkili bir unsur olduğunu ileri sürer (*Politeia*, 424c). Ona göre, ritim ve armoni, ruhun iç düzenini şekillendirmenin ötesinde, topluluğun genel uyumuna ve düzenine yön verir; dolayısıyla, müzikte meydana gelen bir değişim, doğrudan devletin temel düzeninde bir sarsıntıya yol açabilir. Bu bağlamda müzik, Platonik düşüncede, duyulur alanın ötesine taşarak varoluşun düzenleyici ilkelerinden biri olarak konumlanır.

Pythagorasçılara göre, evrenin düzeni ve armonisi yalnızca gezegenlerin hareketlerinde değil, aynı zamanda bu hareketlerin yarattığı seslerde de kendini gösteriyordu. Gezegenlerin hareketlerinden doğan bu sesler, bir bakıma evrenin görünmeyen müziği idi; gözlemlerle duyulması mümkün olmayan ancak matematiksel ilkelerle varlığı kabul edilen bir düzen. Bu bağlamda, Pythagorasçılar, gezegenlerin uzaklıklarıyla sesler arasındaki matematiksel ilişkilerin benzerliğini vurgulamışlar ve bu benzerliği evrenin müziği olarak adlandırmışlardır. “Kürelerin Müziği” teorisi, sadece bir felsefi spekülasyon olmanın ötesine geçerek, Antik Yunan'dan günümüze kadar birçok düşünür ve bilim insanını etkilemiştir (Yıldırım, 2022, s. 246-255).

Evrenin harmonik yapısının insan algısı üzerindeki etkileri, Pythagorasçı düşüncenin evrimini ve Batı düşünce geleneğini yönlendiren önemli bir unsurdur. Gezegenlerin döngülerinden çıkan seslerin matematiksel uyumunu, Platon gibi düşünürler daha da derinlemesine incelemişlerdir. Platon, Pythagorasçılığın etkisiyle, müzik ve kozmoloji

arasındaki bağlantıyı kendi idealist felsefesinde işlemeye başlamıştır. Platon'a göre, her şeyin arkasında yatan idealar, tıpkı müzikteki bir armoni gibi, bir düzen içinde bir araya gelir. Bu anlayış, müzikal teorinin ve astronominin birleşiminde, evrenin gizemlerini çözme amacını taşıyan bir arayışa dönüşmüştür. Platon, müzik ve kozmik düzen arasındaki bağlantıyı *Timaeus* adlı diyalogunda açıkça ortaya koyar. Ona göre, Demiurgos evreni yaratırken müzikal oranları kullanmış, bu oranlar evrenin matematiksel uyumunu ifade etmiştir (*Timaeus*, 35b–36c). Platon'un "*Devlet*" adlı diyalogunda, müzik, bireylerin ruhunu arındıran, onları daha yüksek bir gerçeklik seviyesine taşıyan bir araç olarak betimlenmiştir (*Politeia*, 401d–402a).

Pythagorasçılar, sayıların evrende düzenin ve uyumun temeli olduğunu savunmuşlardır. Bu düşünce, onların "Tetrakys" olarak adlandırdıkları sayılar topluluğunda somutlaşmıştır. Tetrakys, $1+2+3+4=10$ şeklinde ifade edilen ve evrenin düzenini açıklayan temel sayıları içermektedir. Bu sayıların toplamı olan 10 sayısı hem birliğin hem de çokluğun birleşimi olarak görülmüş ve evrende düzenin sağlanmasında temel bir yapı taşı olarak kabul edilmiştir. Pythagorasçılar, bu sayılardan hareketle evrenin her yönünün sayılarla açıklanabileceği görüşünü benimsemişlerdir (Akan, s. 2017, s. 74).

Platon, Pythagoras'ın etkisinde kalarak, kendi felsefi sisteminde arithmos ve oranlar üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak, Platon'un müzik ve astronomi üzerine Pythagorasçı görüşlere katıldığını söylemek yanıltıcı olabilir. Platon, özellikle müzikle ilgili olarak, bazı Pythagorasçılara eleştirilerde bulunmuştur (Plato, *Republic*, 531c–532b). Platon'a göre, müziği sadece matematiksel oranlar ve sayılarla sınırlamak, onun insan ruhu üzerindeki etkisini yeterince anlamayı engellemektedir. Bu nedenle, Platon, müziği, yalnızca matematiksel bir araç değil, aynı zamanda insan ruhunun eğitilmesinde önemli bir yer tutan bir sanat olarak görmektedir.

Pythagorasçılar ise müziği ve astronomiyi birbirine yakın disiplinler olarak görmüş ve her iki alanın da aynı temel ilkelerle, yani sayılar ve oranlarla yönetildiğini savunmuşlardır. Ancak, Platon'un bu görüşlere karşı geliştirdiği eleştiriler, müzik ve astronomi arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine sorgulamaktadır. *Devlet* diyalogunda, Pythagorasçıların müziği yalnızca sayısal ilişkilerle sınırlamaları ve bu ilişkilerin ötesine geçmemeleri gerektiği üzerinde durulmuştur. Platon, müziği yalnızca bir estetik ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda ruhun yapısına doğrudan temas eden bir düşünsel etkinlik olarak kavrar. Ona göre,

müzik ve matematik, insan ruhunun düzenlenmesi ve arındırılması sürecinde asli bir işlev üstlenir (*Politeia*, 401d–402a). Ancak Platon’un bu yaklaşımı, sayısal hesaplamalara indirgenmiş bir anlayıştan ziyade, müziğin ruhun içkin yapısıyla kurduğu doğrudan ilişki üzerinden temellendirilir. Böylece müzik, insan doğasının en derin boyutlarına yönelerek ruhun iç düzenini uyumlu bir bütünlük içerisinde şekillendiren bir etkinlik olarak değerlendirilir.

2.2. Platon’un Felsefi Sisteminde Müzik

Platon’un felsefi sisteminde müzik, duyuşal dünyanın ötesindeki eidoslar alanına işaret etmekle birlikte, bu ideaların yalnızca “öteki” bir âleme mahsus olmadığı, burada yani duyuşal dünyamız aracılığıyla algıladığımız sesler ve ritimler içinde katılım biçiminde kendini göstermesi gerçeğine dayanır. Bu bakımdan müzik, hem kozmik harmonia’nın ideal yapısının örneklenmesi hem de bu ideal düzenin ruhun yapısı, özellikle aklı yönü içinde nasıl yankı bulduğunu açığa çıkaran canlı bir model işlevi görür. Böylece müzik, eidosların hem üst-anlamlı (transcendent) hem de immanent boyutunu birleştiren bir aracı olarak düşünülür. Bu bağlamda müzik, yalnızca estetik bir olgu değil, aynı zamanda ruhun düzenlenmesi ve eğitimi açısından da temel bir unsur olarak değerlendirilir. *Symposium*’daki Eryksimakhos’un konuşmasında, harmonia kavramı yalnızca müzikal bir uyum değil, insan ruhu ile evren arasındaki ahenkli ilişkinin de bir simgesi olarak ortaya çıkar. Eryksimakhos’a göre, evrendeki tüm varlıkların birbiriyle uyum içinde var olmaları gerektiği gibi, insan ruhu da kendi içindeki uyumu bulmalı ve bu uyum ancak tüm unsurların bir araya gelip doğru bir şekilde birleştirilmesiyle mümkün olabilir (Platon, *Symposium*, 188a). Burada harmonia, yalnızca bir müzikal kavramdan ibaret olmayıp, varlıkların bir arada var olma biçimlerinin genel adıdır.

Platon’un eidos anlayışı, onun müzikle kurduğu ilişki bakımından belirleyici bir yer tutar. Eidoslar, fiziksel dünyadaki nesnelerden bağımsız olarak var olan, değişmeyen, mutlak ve evrensel gerçekliklerdir. Eidos, yalnızca soyut bir kavramsallık alanı değil, aynı zamanda somut dünyada görülen nesnelerin veya olguların hakiki ölçütünü ve anlam temelini teşkil eder. Müzikal notalar da tikel nesneler gibi belirli bir eidosun yeryüzündeki izlerini taşır. *Symposium*’daki metinlerde müzikal yapılar ile notalar arasında kurulan benzerlikler, bir eidosun çok çeşitli somut tezahürlerine işaret eder. Bu bağlamda Platon’un eidos anlayışı, müziği hem bilgi ediniminin (epistemē) bir modeli hem de varlığın düzenini temaşa etmenin

(theoria) bir imkânı olarak kavrayabilmemize imkân sağlar. Müzikal düzenin ardındaki ilke, eidosun varlık alanında görünüş kazanmasıdır (Dorter, 1994).

Platon'un müzik anlayışında önemli bir yer tutan diğer bir kavram ise harmoniadır. Yunanca *harmonia*, yalnızca müzikteki ahengi ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda varlıkların uyumlu bir biçimde bir araya gelmesi, farklı unsurların bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesi anlamına gelir. *Symposium*'da, *harmonia* sadece seslerin ahenginden bahsetmez; bu kavram, ruhların, fikirlerin, toplumların ve evrenin ahenkli yapısını ifade eden çok daha geniş bir anlam taşır. Platon'a göre, bu ahenkli düzen, varlıkların doğru bir biçimde bir araya gelmesiyle mümkün olur. Örneğin, Eryksimakhos'un açıklamalarında, insan ruhunun ve bedeninin uyumlu bir biçimde çalışması gerektiği, bunun da *harmonia* ilkesine dayandığı ifade edilir: "Eğer ruh ve beden arasındaki uyum sağlanmazsa, bu durumda ne bedensel ne de ruhsal bir sağlık olabilir" (Platon, *Symposium*, 186d). Burada *harmonia* kavramı tüm varlık düzeninin temel ilkelerinden birisi olarak karşımıza çıkar.

Platon'un düşüncesinde *harmonia* kavramı, yalnızca estetik bir ilke değil, aynı zamanda epistemolojik bir zorunluluk olarak yer almaktadır. Özellikle *Symposium* diyalogunda, *harmonia* sadece duysal bir deneyim değil, aynı zamanda düşünsel ve akli bir düzeyde kavranabilecek bir bilgi türü olarak ele alınır. Platon, bilginin yalnızca duyular aracılığıyla elde edilemeyeceğini, insanın akıl gücü (*nous*) yoluyla duysal dünyanın ötesine geçmesi gerektiğini savunur (*Symposium*, 210a–212b). Diotima'nın Sokrates'e aktardığı öğretiyeye göre, aşk (*erōs*) bireysel güzelliklerden yola çıkarak daha yüksek düzeydeki güzelliklere yönelir ve en nihayetinde değişmeyen, ebedî güzelliğin bilgisine ulaşır. Bu süreçte müzik, duysal algının ötesine geçerek insan aklının evrensel hakikatlere yönelmesine bir araç olarak hizmet eder. Ruh, duysal olanı aşarak düzen ve ahenk ilkelerini kavrayarak eidosların gerçekliğine erişmeli ve böylelikle varlık bilgisine (*epistēmē*) yükselmelidir. Müzik, burada aklın (*nous*) duyulardan bağımsız temaşa yetisini harekete geçirerek, insanı ebedî ve değişmez düzenin (*kosmos*) kavranmasına yönlendirir.

Bu epistemolojik çerçeve, Platon'un *Timaeus* diyalogunda daha sistematik ve ontolojik bir temele kavuşturulur. *Timaeus*'a göre, evrenin ve evrensel ruhun yaratılışında sayılar ve harmonik oranlar temel belirleyicilerdir (*Timaeus*, 34b–37c). Yaratıcı (*Demiurgos*), evreni düzenlerken "Aynı" (*Same*), "Başka" (*Other*) ve "Varlık" (*That Which Is*) unsurlarını bir araya getirerek onları uyumlu bir karışımında birleştirir. Bu süreci Platon şu şekilde ifade eder:

" He took the Same and the Other and that which is, and blended them into one nature." (*Timaeus*, 35a). Bu karışım sonrasında Demiurgos, ruhu oluştururken müziksel oranları (2:1, 3:2, 4:3, 9:8 gibi) kullanarak ruhun iç yapısında matematiksel ve ahenkli bir düzen kurar (*Timaeus*, 36b). Böylece ruhun yapısı, rastlantısal bir maddi birleşim değil, sayısal ve müziksel oranların uyumlu bir sentezi olarak varlık kazanır. Evrensel ruhun ritmi ve düzeni, insan ruhunda da yankılanmalıdır; insan aklı bu harmonik düzeni kavrayarak kendi içsel yapısını evrenin yapısına uyumlu hale getirmelidir. Platon'da müzik, yalnızca estetik bir olgu değil, aynı zamanda kozmik düzenin zorunlu bir yansıması ve bilginin erişim aracıdır.

Platon'un müzik ve harmonia kavramlarına yüklediği bu derin anlamı daha iyi kavrayabilmek için, *Symposium*'daki aşk kavramı üzerine yapılan tartışmalar da önemli bir zemin sunar. Sokrates'in Diotima ile gerçekleştirdiği diyalogda aşk, bireysel arzuların ötesinde evrensel bir birlik ve uyum (*harmonia*) ilkesi olarak betimlenir. Diotima, aşkı yalnızca bedensel bir birleşme olarak değil, ruhların daha yüksek bir düzlemde birleşmesi ve uyumlu hale gelmesi olarak tanımlar (*Symposium*, 210a–211d). Burada Diotima, aşkı şöyle tarif eder: Hakiki aşk, yalnızca bedensel güzelliğin aşkı değil, güzellik içinde doğum ve yaratımın aşkıdır (*Symposium*, 206e–207a). Bu anlayışa göre aşk, bireyler arasındaki geçici arzuların ötesine geçer ve tüm varlık alanını kapsayan bir kozmik düzenin ifadesi haline gelir. Platon'a göre harmonia, *psukhē*'nin asli "besini" olarak işlev görür; zira ruhun üçlü yapısını (tutku, akıl, irade) ideal oranlarla besleyerek onun içsel dengesini tesis eder. Böylece harmonia, ne yalnızca bireysel ruhsal deneyimi ritmik ve ahenkli kılan bir müzikal unsur, ne de salt kozmik düzenin izdüşümü olarak kalır; o, evrensel varlık düzeninin temel ilkesi olarak hem immanent hem de transcendent boyutları birleştiren bir ontolojik köprüdür. Bu bağlamda müzik, *eidos*ların görünür dünyanın içindeki katılımı (*methexis*) olarak, *psukhē*'yi ebedî düzenle buluşturur; aşk ise özellikle *Symposium* diyalogunda betimlendiği üzere ilahi bir arzu olarak ruhu "görünmez gerçeklik"e ulaştıran epistemolojik bir araç işlevi görür (*Symp.* 202d–203b). Böylece müzik ve aşk, insan ruhunun ölümlü sınırlarını aşarak değişmez ve ölümsüz hakikate erişmesinde vazgeçilmez köprüler olarak konumlanır.

Eryksimakhos'un *Symposium*'daki açıklamaları dikkate alındığında, harmonia kavramının yalnızca müzikal bir bağlamda değil, aynı zamanda ontolojik bir zeminde temellendirildiği görülmektedir. Eryksimakhos'a göre, evrende var olan tüm karşıtlıklar, bir bütünlük ve düzen içerisinde bir araya gelmelidir; aksi takdirde evrenin düzeni bozulur (Platon, *Symposium*, 188b). Bu yaklaşım, Platon'un varlık anlayışında çokluk ve birlik arasındaki

ilişkinin nasıl kurulduğunu anlamamıza imkân verir. Karşıtların uyum içerisinde birleşmesi, yalnızca duyuşsal ya da estetik bir fenomen değil, varlığın kendi yapısında zorunlu bir ilkedir. Bu bağlamda harmonia, sadece duyulur müzikte değil, çokluk içindeki birliğin, farklılık içindeki sürekliliğin bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Böylece harmonia, fiziksel dünyada görülen çokluğun, aşkın ve bölünmez bir düzene bağlı kalmasının zorunlu bir koşulu olarak kavranır.

2.2.1 Ontolojik Perspektiften Müzik

Symposium diyalogunda Eryksimakhos'un müzik üzerine ileri sürdüğü teoriler, zıtlıkların uzlaştırılması yoluyla bir uyum yaratılmasını merkeze alarak, müziği kozmik bir düzenin sembolü olarak anlamlandırır ve müziğin evrenin ontolojik yapısını betimleyen bir kavram olarak kabul edilmesini sağlar. Müzik, zıtlıkların birleşmesiyle ortaya çıkan bir düzenin ifadesidir ve bu düzen, her şeyin bir araya geldiği uyumlu bir varlık düzenine dair bir metaforik anlatım sunar. Eryksimakhos, müziği yalnızca estetik ve duyuşsal bir tecrübe olarak değil, aynı zamanda bir ontolojik ilkedен hareketle tasavvur eder. Zıtlıklar arasındaki uyum, onun müzik teorisinin temeline oturur. *Symposium*'daki açıklamalarında, müziğin hızlı ve yavaş, yüksek ve alçak gibi zıt unsurların bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirtir. Müziğin temeli, bu zıtlıkların harmoni içinde bir araya gelmesidir. Eryksimakhos bunu "Bütün her şeyin temeli zıtlıklardır, çünkü zıtlıkların bir araya gelmesi evrendeki dengeyi yaratır" şeklinde ifade eder: (Platon, *Symposium*, 187b1–3). Buradaki zıtlıkların uyumu, Platon'un evrensel düzen anlayışına da paralellik gösterir. O, evrendeki her şeyin bir düzen içinde olduğunu ve bu düzenin kozmik uyumla şekillendiğini savunur. Eryksimakhos'un harmonia anlayışı, Platon'un felsefesinde kozmik bir dengeyi simgeler ve varlık düzenine dair derin bir metafizik anlam taşır.

Platon'un müzik anlayışı, onun varlık tasavvuru ile doğrudan ilişkilidir. Ancak burada söz konusu olan varlık (on), modern felsefi terimlerle ifade edilen "Being" ya da "gerçeklik" kavramlarına indirgenemez. Platon'da varlık, oluş (gignesthai) karşısında değişmeyen bir mevcudiyet olarak belirir; yokluk (mē on) ise, varlık alanına dahil edilemeyecek bir yokluk anlamına gelir. "Varlık vardır, yok olamaz; yokluk yoktur, var olamaz." Bu temel ilke, Platon'un müzik düşüncesinde de kendisini gösterir. Müzik, duyuşsal dünyanın değişkenliğine karşılık, kalıcı ve düzenli bir varlık alanının —harmonia'nın— deneyimlenmesini mümkün kılar. Bu yaklaşım, özellikle *Timaeus* ve *Nomoi* diyaloglarında

belirginleşir (*Timaeus*, 34b–37c; *Nomoi*, 664e–667b).

Platon’a göre müzik, salt bir estetik faaliyet değil, evrenin (kosmos) ve ruhun (*psukhē*) asli düzeninin ses yoluyla ifadesidir. Demiurgos’un ruhu yaratırken sayılar ve ölçüler temelinde bir karışım oluşturması, ruhun doğasının da kozmik düzenle uyumlu olduğunu gösterir. Platon, "He took the Same and the Other and That which is, and blended them into one nature" ifadesiyle, ruhun bu uyumlu yapı içinde kurulduğunu açıklar (*Timaeus*, 35a). Ruhun iç yapısında 2:1, 3:2, 4:3 ve 9:8 gibi müziksel oranlar kullanılarak mükemmel bir harmonia sağlanmıştır (*Timaeus*, 36b). Dolayısıyla müzik, evrende ve ruhta mevcut olan değişmez düzenin duyulabilir bir yansımasıdır; birey ise bu düzeni kavrayarak kendi iç varlığında bu harmoniye katılmalıdır. Platon’un müzik anlayışı, erken Eleatik felsefenin, özellikle Parmenides’in düşüncesinin etkilerini de taşır. Parmenides’in " Varlık vardır, yok olamaz; yokluk yoktur, var olamaz." (to eon esti, to mē eon ouk esti) ilkesi (Parmenides, Fragman 2) Platon tarafından da benimsenmiş ve müziğin doğasında da bu ilke korunmuştur. Müzik, geçici olanı değil, sürekliliği ve varlık düzenini ifade eder. Bu bağlamda, müzik insan ruhunun geçici duyumsamaları aşarak kozmik düzenle (kosmos) bütünleşmesine aracılık eder. Ruh, bu bütünlük içinde kendi doğasına uygun bir uyum ve denge kurarak varlık alanına yükselir. Platon’da eidos kavramı, modern yorumlarda görülen "form" veya "being" gibi kavramlarla açıklanamaz. Eidos, varlık düzeninin doğrudan temaşa edilen sabitlik ve düzen ilkesi olarak anlaşılmalıdır. Ne Aristotelesçi anlamda maddeden bağımsız bir formdur, ne de modern anlamda bir "öz" veya "gerçek"tir. Eidoslar, Platon’un ontolojik ve epistemolojik sisteminde, ruhun dönüşüm (metanoia) süreci içinde kavranabilen saf düzen ilkeleridir (*Symposium*, 210a–212b). Bu kavrayış, duyuların aşılması ve *psukhē*’nin idealar düzeyine yükselmesiyle mümkündür. Müzik, bu bağlamda yalnızca işitilmesi hoş bir sesler toplamı değil, ruhun düzenini kuran kozmik ilkelerin ses yoluyla bedenleşmesidir. İnsanın doğasında bulunan orantı ve ölçü arayışı, müzik aracılığıyla duyulur hale gelir; böylece ruhun eidoslara katılması için bir geçiş zemini oluşur. Platon için müzik, hakikate yönelişin (aletheia) duyulur bir biçimi ve ruhun içsel düzeninin bir temrinidir (Aksoy, 2020, s. 409-428).

Parmenides’in varlık (on) anlayışı, yalnızca fiziksel var olanları değil, her türlü düşünülebilir var olanı kapsar. Ona göre varlık vardır ve yokluk yoktur; varlık bir ve değişmezdir. Varlık ne doğar ne de yok olur; o bütünüyle birdir, homojendir ve bölünemezdir (Diels ve Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 28 B8). Bu düşünce yalnızca ontolojik düzlemde kalmaz, aynı

zamanda müziğin Platon'daki konumunu anlamada da belirleyici bir temel sunar. Platon'un müzik anlayışı da, duyuların değişkenliğini aşarak, ruhun düzenini ve ahengini kurmaya yöneliktir. Müzik, Platon'da, duysal görünüşün ötesinde, düzenli ve ölçülü bir varlık ilkesinin (logos) sesle ifadesi olarak düşünülür. Böylece müzik, varlık düzeninin bir yankısı, evrensel orantı ve uyumun işitilebilir bir ifadesi haline gelir. Parmenides'e göre gerçek olan yalnızca akıl (nous) ve doğru düşünme yoluyla kavranabilirken, duyular yanıltıcıdır. "Aynı şey, düşünmek ve var olmak için vardır" (Diels ve Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 28 B3) ifadesiyle, yalnızca düşünülenin var olabileceği vurgulanır. Bu yaklaşım müzik alanına uygulandığında, müziğin hakiki anlamının yalnızca duysal zevk aracılığıyla değil, akıl ve ölçü yoluyla kavranabileceği sonucuna ulaşılır. Platon da müzikte ölçü, düzen ve ahengin önemini vurgulayarak, ruhun eğitiminde yalnızca işitme zevkine değil, akılsal bir uyumun ve erdemin geliştirilmesine odaklanır (*Nomoi*, 653a–660b).

Platon'un *Nomoi*'daki müzik anlayışı, Parmenides'in varlık ilkesini farklı bir düzeyde devam ettirir. Platon'da müzik, ritim ve harmonia aracılığıyla insan ruhunun evrensel düzene katılımını sağlar. Müzik burada yalnızca estetik bir faaliyet değil, ruhun doğasında bulunan ölçü, denge ve orantı arzusunun bir eğitim aracıdır. Platon'a göre müzik, doğru bir şekilde yönlendirilmediğinde ruhun yapısını bozabilir; doğru düzenlendiğinde ise ruhu varlık düzenine uygun hale getirir (*Nomoi*, 664e–665a). Böylece müzik, ruhun iç yapısındaki uyumu kozmik düzenle uyumlu kılar ve *psukhē*'nin idealarla uyum içinde gelişimini sağlar. Parmenides'in varlık anlayışı, müzikte de dolaylı bir şekilde etkili olur: her şeyin bir düzen içinde bir araya gelmesi, değişmez bir uyum oluşturması gerektiği düşüncesi, müzikte de dağınıklık ve rastlantısallığın değil, ölçü ve ahengin hâkim olması gerektiği fikrini doğurur. Bu bağlamda, müzik Platon için, varlığın zorunlu ölçüye dayalı düzenini duyulur alanda temsil eden bir araç haline gelir.

Platon'un müzik düşüncesinde, özellikle *Symposium* ve *Nomoi* diyaloglarında, müziğin varlık (on) ile görünüş (phainomenon) arasındaki ayrımı anlamada temel bir rol oynadığı görülür. Platon için müzik, duysal dünyanın değişken görünümüleriyle sınırlı olmayan, varlığın düzenini ve ölçüsünü işitilebilir biçimde ifade eden bir etkinliktir. *Symposium*'da Eryksimakhos, müziği karşıt güçler arasında kurulan uyuma dayandırır; doğadaki sıcak ve soğuk, kuru ve nemli gibi karşıt kuvvetlerin düzenli birleşimi, kozmik bir dengeyi ve ölçüyü (*harmonia*) temsil eder. Bu yaklaşım, Parmenides'in varlık anlayışıyla da uyum içerisindedir; zira her türlü değişim ve çokluk yalnızca görünüşe aittir, oysa varlık

değişmeden, bölünmeden ve bir bütün olarak mevcuttur. Harmonia'nın ruhu besleyen sürekliliği, tam da bu bölünmez ve kesintisiz varlık tasavvurunu yankılayarak, *psukhē*'yi görüşlerin ötesindeki “birlik”le buluşturur. Böylece Platon'da müzik, yalnızca estetik bir haz kaynağı değil, metafizik bir deneyim kapısı—ruhun daimî düzen arayışının hem sembolik hem de ontolojik karşılığıdır. Platon, Eryksimakhos'un bu görüşünü geliştirerek müziği yalnızca doğal fenomenler arasında bir denge kurma sanatı olarak değil, ruhun (*psukhē*) iç yapısında düzen (*logos*) ve ölçü (*metrion*) oluşturan bir faaliyet olarak ele alır. Müzik, insan ruhundaki orantısızlıkları ve düzensizlikleri gidererek ruhun varlık düzenine uygun bir uyum içinde gelişmesini sağlar (*Nomoi*, 802d–803a). Bu bağlamda müzik, ruhun eğitiminde ve erdemin (*aretē*) oluşumunda asli bir araç haline gelir. Müziksel uyum, sadece seslerin estetik birleşimi değil, aynı zamanda ruhun, evrenin değişmez düzenine katılımını mümkün kılan yapısal bir ilkedir. Platon'un müzik anlayışında, müzikteki ritim (*rhythmos*) ve ahenk (*harmonia*), görüşler dünyasının geçici çokluğunu aşarak, eidoslar düzeninde mevcut olan değişmez uyumun bir yankısıdır. Melodi ve ritim, duyu dünyasında çokluk ve değişim içinde tezahür ederken, gerçekte eidosların sabit ve değişmez düzenine işaret eder. Bu çerçevede müzik, Platon felsefesinde yalnızca bir estetik deneyim değil, ruhun kendi doğasına, yani değişmez ve bölünmez olana yönelişinde temel bir yol gösterici olarak kavranır.

Modern müzik ontolojisi, bu fikirleri geliştirerek, müzik eserinin “hakikatini” sorgular. Bazı filozoflar, müzik eserlerinin ontolojik varlıklarını tanımlarken, bu eserlerin yalnızca notalar ve ritimler değil, aynı zamanda duygusal ve entelektüel bağlamlarla şekillendiğini savunurlar. Bu görüş, Parmenides'in “Varlık birdir” düşüncesiyle paralellik gösterir, çünkü bir müzik eseri de tüm bileşenlerinin ötesinde bir “bütün”dür ve onu anlamak için ruhsal ve entelektüel bir kavrayış gerekir (Eroğlu, 2022, s. 46-57).

Parmenides'in öğretisinde aletheia (hakikat) ve me hen (yokluk) yollarının yanı sıra, varlık ile yokluğun arasında gidip gelen, “doxa” adı verilen üçüncü bir yolun varlığı da vurgulanır; Parmenides bu yolu, gerçek bilginin sınırlarını aşındıran bir aldatmaca olarak nitelendirir ve “o yola sapılanın zihni ikiye bölünür” uyarısını yapar. Platon ise, bu temel ayrımı kendi diyaloglarında hem ontolojik hem de epistemolojik düzeyde yeniden yorumlar. Ona göre varlık (*on*), değişmeden ve kendinde varlık sahasında bütün olarak bulunurken; görüşler dünyası, çokluk ve değişimin hüküm sürdüğü geçici bir alandır. *Symposium*'da müziği ele alışında Platon, bu ikili ayrımı akılsal (*noētikon*) ve duyusal (*aisthētikon*) boyutlar üzerinden

sürdürür (*Symposium*, 187c–d). Müzik aracılığıyla algılanan düzen, hem ideal formların immanent izdüşümü olarak duyusal dünyada yankılanır hem de akılsal kavrayış yoluyla eidosların değişmez harmonisini sergiler. Böylece Platon’da müzik, Parmenides’in işaret ettiği daimî varlık düzeni ile duyusal dünyanın geçici imajları arasındaki epistemolojik köprüyü örür; doxa yolunun çalkantılı sınırlarından uzaklaştırarak ruhu gerçek ve sürekli bilginin evrensel düzenine katılım noktasına taşır.

Böylece müzik, görünüş ile hakikat arasında bir bağ kurar ve ruhun duyularla sınırlı kalmaksızın hakikate yönelmesini destekler. Eryksimakhos’un *Symposium*’daki müzik anlayışı, Parmenides’in varlık ilkesine paralel bir düşünsel çerçeve sunar. Eryksimakhos’a göre müzik, karşıt güçlerin örneğin hızlı ile yavaş, yüksek ile alçak notaların uyumlu bir birlik oluşturmasıdır. Bu anlayış, Parmenides’in "Varlık birdir, bölünemezdir" ilkesine (DK28 B8) doğrudan gönderme yapar; çünkü zıtlıkların birleşimiyle doğan harmonia, dağınıklığın ve çokluğun ötesinde bir düzen ve bütünlüğü ifade eder. Müzikte ortaya çıkan bu uyum, yalnızca estetik bir olgu değil, evrensel ölçü ve düzenin işitilebilir bir tezahürüdür. Platon’un müzik anlayışı, müziği yalnızca duyularla algılanan bir fenomen olarak değil, aynı zamanda insan aklının varlık düzenine (kosmos) yönelmesinde temel bir araç olarak değerlendirir. *Symposium*’daki tartışmalar, müziğin bu ikili doğasını hem duyulara hitap eden bir görünüş hem de akıl yoluyla kavranabilecek bir hakikat düzeyi açık biçimde ortaya koyar. Böylece müzik, duyular ile aklın, görünüş ile hakikatin birleşim noktası olarak düşünülür ve ruhun ölçü, düzen ve uyum içinde gelişimine hizmet eder.

Platon’un müzikle ilgili düşünceleri, *Nomoi* diyalogunda daha açık bir şekilde ortaya çıkar. Burada müzik, sadece seslerin birleşimiyle ilgili bir olgu değil, aynı zamanda kozmik düzenin yansıması olarak tanımlanır. Platon, ritmin hareketin düzenine, harmonia’yı ise sesin düzenine verdiği isimler olarak ifade eder. “Ritim, hareketin düzenine verilen isimdir; harmonia ise sesin düzenine verilen isimdir” (Platon, *Nomoi*, 665a). Bu tanım, müziğin yalnızca bir estetik deneyim olarak algılanmaması gerektiğini, aynı zamanda varlık düzenine ilişkin bir metafor olduğunu vurgular. Platon’un müzikle ilgili bakış açısı, evrensel bir düzenin sesler ve ritimler aracılığıyla kendini gösterdiğini kabul eder. Bu düzen, insan ruhu ve kozmik düzende bir uyum yaratır; böylece müzik hem duyusal bir deneyim hem de ontolojik bir anlam taşıyan bir etkinlik haline gelir.

Müzik, Eryksimakhos’un bakış açısına göre, zıtlıkların bir araya gelerek uyumu oluşturduğu

bir teknê olarak tanımlanır. Bu anlayış, sadece müziği değil, felsefi düşüncenin temel ilkelerini de etkiler. Platon, *Symposium*'da müzikteki uyumun, evrendeki zıtlıkların birleştirilmesiyle sağlanan bir denge olduğunu belirtir. Bu bağlamda müzik, bir tür epistemolojik bilgi üretimidir. Zıtlıkların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan harmonia felsefi bir bilgiyi de işaret eder. Müzik, bu bakış açısına göre hem akıl hem de duyguyla kavranabilen bir gerçekliktir.

Eryksimakhos'un müzik anlayışını, *Symposium*'daki bir diğer diyalogla bağlantılandırmak da mümkündür. Alcibiades, Sokrates'i bir müzisyen olarak tanımlar ve onun konuşmalarını, bir aulos çalan bir sanatçının eserine benzetir. Alcibiades, Sokrates'i Marsyas ile karşılaştırarak şöyle der: "Sen [Sokrates], tam anlamıyla bir aulos çalan bir müzisyensin! Marsyas'tan çok daha harikası. O, insanların ruhlarını aulos ile, ağzının gücüyle etkilerdi... Ancak sen ondan şu farkla ayrılıyorsun ki bunu... hiçbir enstrüman kullanmadan, sadece yalın bir dille, [ölçsüz düzyazı ile] yapıyorsun" (Platon, *Symposium*, 215b8–d1). Bu diyalog, Sokrates'in konuşmalarının da bir tür müziksel harmonia yaratabileceğini ima etmektedir. Alcibiades'in bu benzetmesi, müziğin sadece sesler arasında bir uyum değil, aynı zamanda dilin ve düşüncelerin arasındaki uyumu da içerdiğini gösterir. Sokrates'in konuşması, bir müzik eseri gibi, farklı düşünce unsurlarını birleştirerek bir bütün oluşturur.

Bu noktada, müzik ve dil arasındaki ilişkiyi vurgulamak önemlidir. Platon, müzikteki ritim ve harmonia'yı sadece seslerle değil, aynı zamanda dilin yapısal düzeniyle de ilişkilendirir. Müzik, bir anlamda dilin ve düşüncelerin bir araya gelmesidir. Eryksimakhos'un müzik teorisinin bu yönü, *Symposium*'da Sokrates'in diyaloglarında daha belirgin hale gelir. Sokrates'in konuşmaları, bir müzik eseri gibi, zihinsel bir homologia yaratır; farklı düşünce unsurlarını birleştirerek bir bütün oluşturur. Bu bağlamda, müziksel bir yapı, yalnızca dış dünyadaki uyumları değil, aynı zamanda içsel düşünsel uyumları da simgeler.

Eryksimakhos, müziğin zıtlıkları birleştiren ve ahenkli bir biçimde düzenleyen bir teknê olduğunu söylerken, aynı zamanda bu düzenin insan ruhu üzerindeki etkilerini de gözler önüne serer. Müzik, bu anlamda yalnızca bir estetik etkinlik değil, aynı zamanda ruhsal bir dönüşüm aracıdır. Bu dönüşüm, yalnızca bireysel bir düzeyde değil, kozmik bir düzeyde de geçerlidir. Platon'un müzik anlayışında, zıtlıkların uyum içinde birleştirilmesi, evrensel bir düzenin işleyişini simgeler. Müzik, bu düzenin bir mikrokozmosu olarak işlev görür ve bu düzende insan ruhu, akıl ve erdemin bir araya geldiği bir uyumu bulur.

2.2.2 Müzik: Sayılar, Ethôs ve Harmoni

Platon, müziği yalnızca duyuşsal bir estetik faaliyet olarak görmez; onu, insan ruhunun (*psukhê*) yapısını düzenleyen ve ruhun ölçü, denge ve uyum içinde gelişimini sağlayan bir araç olarak değerlendirir. Platon'a göre müzik, ruhun iç yapısında logos (düzenli oran ve ölçü) ilkesinin hâkim olmasına katkıda bulunur. Bu çerçevede müzik, yalnızca işitilebilir seslerin bir birleşimi değil, aynı zamanda varlık (*on*) alanında mevcut olan ölçü ve uyumun duyulur düzeyde bir yansımasıdır. Müzik, sayılar (*arithmoi*), etos (karakter eğitimi) ve harmonia ilkeleriyle doğrudan bağlantılıdır ve bu nedenle, ruhun doğasıyla uygun bir biçimde eğitilmesinde temel bir işlev üstlenir.

Platon, matematiksel bir teorinin derinliklerine vakıf olmadığını ifade etse de *Philebus* diyalogunda, sayılar ilkesinin "uyumsuz ve uyumlu öğeleri karşılaştırılabilir hale getirdiğini" belirtmiştir (Platon, *Philebus*, 25d11–e2). Bu, belirgin şekilde Pitagoracı bir yaklaşımdır. Ancak aynı düşünce, diyalogda olumsuz bir biçimde yeniden ortaya çıkmakta ve sayılar ile ölçünün yokluğunda herhangi bir sanatın, sezgilere dayalı bir deneysel süreç ve rastlantıya mahkûm olduğunu vurgulamaktadır (*Politeia*, 55e1–56a3). Burada, Platon'un empirik armonicileri eleştirdiği görülmekle birlikte, durumu ambivalen bir şekilde ele aldığı da aşikârdır; çünkü Pitagoracılara duyduğu hayranlığına rağmen, müzikal uyumların sayısal özelliklerine olan tek taraflı ilgilerini de eleştirebilmiştir (Platon, *Politeia*, vii, 531a–b).

Alkibiades'in *Symposium*'daki anlatımına göre, Marsyas'a atfedilen aulos melodileri, beceriksiz bir çalgıcı tarafından çalındığında bile ruhu derinden etkileyen, kıyaslanamaz bir güce sahiptir; bu melodiler, 'tanrıların ve sırların gerekliliğini' gösterir (Platon, *Philebus*, 215c1–6). Bu pasaj, aulos'un sıklıkla tanımlanan coşkulu ve orgyastik etkisini açıkça sergilemektedir. Ancak, ideal bir toplumda, tüm ibadetlerin en başta düzenli ve ölçülü olması gerektiği göz önünde bulundurulduğunda, böyle bir çalgı aracının yeri olamaz. Bu noktada, müziğin etkisini farklı bir açıdan ele alan Sokrat'ın yaklaşımı devreye girmektedir. O, ritim ve uyumun ruhu derinden etkileyerek, bedensel ve zihinsel bir zarafet oluşturduğunu açıklamaktadır; bu zarafet, yalnızca *mousikê* adlı geleneksel edebiyat ve müzik eğitim sistemi aracılığıyla elde edilebilir (Platon, *Politeia*, iii, 412a). Böylece, bir insanın alışkanlıkları onun doğasını belirler ve bu doğa, ethos olarak kendini gösterir.

Timaeus diyalogunda, Platon ruhun hareketini merkeze alan bir tartışma yürütürken,

harmonia'nın benzer şekilde bir harekete sahip olduğunu ve ruhun düzenini ve uyumunu yeniden sağlamak için işlev gördüğünü ileri sürmüştür; aynı şekilde, ritmin de bizim düzensiz durumumuzu iyileştirdiği ifade edilmektedir. (Platon, *Timaeus*, 47c7–e2). Ancak, burada harmonia teriminin, modern armoni anlayışının ötesinde, çok daha geniş bir felsefi anlam taşıdığı unutmamalıdır. *Mousikē* ve felsefe (*philosophia*), ruhu harekete geçirir; eğer bu hareket uygun bir şekilde düzenlenirse, yüksek ve alçak seslerin birleşimi, ilahi bir uyumun "ölümlü hareketlerdeki taklidi" olarak entelektüel bir zevk verir (Platon, *Timaeus*, 80b4–8). Yasalar'da ise (*Nomoi*, vii, 802c6–d6), Platon keyfin, kendi başına bir anlam taşımadığını belirtmiştir. Bir insan alışık olduğu müziği keyifle dinler; saf ve düzenli müzik insanları iyileştirirken, sıradan ve aşırıya kaçan müzik onları daha kötü hale getirir. *Timaeus*'taki öğretiler, Pitagoracıların armonik sayı teorilerine yakın gibi görünse de, Platon, ruhun dışsal hareket desenlerinden harmonia yoluyla nasıl etkileneceğini açıkça ortaya koymamıştır. Gerçekten de bu belirsizlik, Platon felsefesinin daha geniş bir sorununun parçasıdır: nasıl olup da ebedi ve maddi olmayan bir şey, zamanla sınırlı ve maddi olanla ilişki kurabilir.

2.2.3. Platon'da Müzik ve Hafıza İlişkisi

Platon'un düşünce evreninde müzik, her zaman duyuşal zevk sınırlarını aşan bir anlama sahip olmuş; ruhun kökenine, hatırlama yetisine ve aklın kemâline uzanan ince bir kavşağa yerleştirilmiştir. Platon, *Politeia*'da ruhu üç parçalı bir düzen olarak tasarlar: akıl (*logistikon*), irade (*thymos*) ve tutku (*epithumiai*) (*Politeia*, 435e–441c). Bu üç bileşenin doğru oranda dengelenmesi hem bireysel adaletin hem de toplumsal adaletin zorunlu koşuludur. Müzik modları tam da burada devreye girer. Platon, üçüncü kitapta makamların karakter biçimlendirme gücüne dikkat çekerek “yalnızca yurttaşları savaşa çağıran ölçülü ve vakur ezgiler bırakılmalı, gevşeklik yahut ölçüsüz hüznün veren modlar şehirden uzak tutulmalıdır” der (*Politeia*, 399c–400c). Bu beyan, müziğin “psycho-ethical” etkisine dair ilk güçlü vurgudur. Bunlardan doğru ezgi ve ritim, ruhun bileşenlerini ahenkli bir bütünlüğe getirir; yanlış modlar ise tutku veya iradeyi abartarak akılcı dengeyi bozar. Dolayısıyla müzik, etik insanın kilit noktasıdır; zira karakter, erken yaşta kulakta yer eden ezgilerle şekillenir. Tam bu noktada *Politeia*'nın pedagojik stratejisi, günümüzde “müzikal değer eğitimi” diye adlandırılabilen bir sürecin temellerine işaret eder.

Ontolojik açıdan bakıldığında *Timaeus* diyalogu, müzik ve hafıza ilişkisinin geniş kozmik

arka planını vermektedir. Demiurgos'un evreni yaratırken dört oktav, bir beşli ve bir tam ses (diyez) oranlarını esas alması (*Timaeus*, 35b–36d), sayısal düzen ile işitilebilir armoninin özdeşliğini ortaya koyar. Platon açıkça “işitilebilir ve görünür varlıklar, sayının hükmünü ses ve ışık vasıtasıyla taşır” der (*Timaeus*, 37c–38b). Ruh da bu sayısal-armoniyi içerir, çünkü yaratıcı ilke *psukhē*'yi evrensel oranın katıksız kopyası olarak şekillendirmiştir (*Timaeus*, 43d–44d). Demek ki insan evrenin sayısal düzenini duyduğunda, aslında kendi içsel aritmetiğine temas eder. Müzik, tam bu temas noktasında hafızayı tetikler; çünkü ruh eşlik ettiği ilk hakikat deneyimini yıldızların devir düzenini ses yüksekliğinde “duyar”. Platon'un kozmogonik dilinde, müzik işitildiğinde ruhta meydana gelen titreşim, semâvî devrin minyatür bir tekrarıdır; bu iç devrim, “nefsin hatırlama potansiyelini uyanık tutan aritmetik devrim” olarak kabul edilir (*Timaeus*, 44d–45c).

Hafıza kavramı Menon diyalogunda daha net bir hat çizgisi kazanır. Menon'un köle gencine geometri problemi çözdürerek “doğuştan bilgi” tezi ileri süren Platon, bilginin kazanç değil hatırlayış olduğunu gösterir (*Menon*, 81c–86c). Burada açıkça müzikten söz edilmese de hatırlamanın mantığı kurulmuştur: ruh, bedenlenme öncesi formalar dünyasında edindiği bilgileri unutmuştur; doğru sorular, işaretler veya tetikleyicilerle bu bilgileri anımsar. Müzik, işte bu “tetikleyici” rolü en güçlü biçimde oynar. Zira ses, duyular alanındaki en dinamik uyarandır; dokusu sayısal oranlarla doğrudan örtüştüğünden ruhun en derin katmanlarına iner. Phaidros'ta geçen ünlü kanatlı ruh alegorisi (*Phaidros*, 246a–249d) da müziğe bu açıdan atıfta bulunur: ruhun kanatları, ilâhî güzelliğin ve düzenin hatırlatılmasıyla yeşerir. Güzelliğin en erişilebilir ve akışkan biçimi ise tartışmasız müziktir. Böylece müzik, nefsin “kanatlarını hatırlama” fırsatını sunar; hatırlama, ruhu “yere çekiminden” kurtaran bir özgürleşme eylemidir.

Hafızanın şiirsel yönü Ion diyalogunda kendini gösterir. Platon, rapsod Ion'un ilham hâlinde, şairden şaire uzanan bir “manyetik zincir”e kapıldığını belirtir (*Ion* 533c–536d). Bu zincirin ilk halkası ilâhî kudretin ilhamıdır; müzik burada hem şiire hem hafızaya yön veren bir enerji kanalına dönüşür. Ion, Homeros dizelerini hatasız aktarır çünkü müzikli deklamasyon, akı aşan bir hafıza zeminini harekete geçirir. Aslında Ion'un örneği, müziğin hafızayı sadece bilinç düzeyinde değil, bilinçdışı katmanda da etkinleştirdiğini ima eder. Platon bu duruma ihtiyatla yaklaşır; şairin ilhamının, akıl denetiminde olmadığı için risk taşıdığını söyler. Ancak yöntemsel risk, müziğin hafıza üzerindeki kuvvetine gölge düşürmez; tam tersine onu doğrular. Ruh, düzenli ezgilerle uyandığında hatırlama sağlıklı seyreder; düzensiz, taşkın

sesler ise coşkuyu hakikate dönüştürmeden söndürür.

Bu kuramsal kavrayış, *Nomoi*'de pratik bir pedagojik yapıya dönüşür. Kanun koyucular, çocukların doğru ezgileri içselleştirmesi için kapsamlı müzik programları planlar (*Nomoi* 653a–654a). Düzgün ritimler, ölçülü melodiler ve uyumlu aralıklar ki Platon bunları aklî-sayısal “teorik egzersizler” olarak görür çocuğun henüz plastik ruhuna işlenir. Böylelikle yaşam boyunca silinmeyecek bir “sesli hafıza bankası” oluşur. Modern nörobilim, erken yaşta öğrenilen melodilerin prosedürel bellekte kalıcı iz bıraktığını ifade eder; Platon’un öngörüsü bu anlamda şaşırtıcı derecede günceldir. Ruh, genç yaşta tanıdığı oranlar sayesinde ilerde ideaların sesine daha kolay kulak kesilir; pedagojik müzik, hafıza kanallarını hakikate açık tutar.

Müziğin toplumsal bellek üzerindeki işlevi de *Politeia*'da vurgulanır. Platon, çalgı çeşitliliğini ve mod geçişlerini sınırlandırır, çünkü “herkesin aklına gelebilecek rastgele ezgiler” şehir düzenini gevşetir (*Politeia* 424e–425d). Ortak hatırlama zemini dağılırsa, yurttaşların ortak erdem ve paylaşılmış kurumları da çözülür. Modern ulus-devletlerin milli marşları, topluca söylenen ezgileri bu Platonik görüşün güncel izdüşümüdür: düzen, ortak melodik hafızayla tutarlılık kazanır.

Müzik-hafıza birlikteliğinin politik boyutunu atlamak mümkün değildir. Platon, zararlı modların şehirde kargaşaya yol açacağını söyleyerek sansürel bir tedbir önerir (*Politeia* 424c–425a). Bugünün dünyasında “sansür”ün negatif çağrışımı bir yana, Platon’un asıl kaygısı hafızanın yönlendirme gücüdür: halk topluca yanlış ezgiye savrulursa, toplumsal hafıza bozulur. Ortak ezgi parçalanınca, ortak hatırlama zemini de çatlar. Millî marşların, toplu söyleşimlerin modern politik işlevi bu bakımdan Platonik bakışın güncel bir sürümüdür: kolektif hatırlama, ritmik uyum ve melodik kalıp üzerinden tesis edilir.

Gelinen noktada Platon’un müzik ve hafızayı ilişkilendirmesi, üç temel düzlemde değerlendirilebilir: ontolojik, epistemik ve pedagojik. Ontolojik düzlemde müzik, evrenin sayısal düzenini duyulur kılar; ruh, bu sayısal armoniyi duyduğunda içsel köküne yönelir. Epistemik düzlemde müzik, hakikatin doğuştan var olduğu hafıza mahzenini açan bir anahtardır; yani bilgiye giden yol melodiden geçer. Pedagojik düzlemde müzik, karakter inşasında vazgeçilmez bir arka plandır; erken yaşta içselleştirilen ezgiler hayat boyu etki eder. Bu üç düzlem, *Politeia*’da siyaset; *Timaeus*’ta kozmoloji, *Menon*’da öğrenme teorisi;

Nomoi'da yasa, *Phaidros*'ta eros; *Ion*'da ilham olarak çeşitli ekranlarda beliren tek bir çekirdeğe bağlanır: *mousikē*, hatırlamanın sesidir.

2.2.4. Harmonia ve Ritim Kavramlarının Platon'da Temsili

Platon, ritim ve metre ile harmonianın büyük bir çekicilik gücüne sahip olduğunu belirtmiş ve ideallerini gerçekleştirmede bu unsurların kullanılmasının önemini vurgulamıştır (Platon, *Republic*, X, 601a–b). Ancak, bu unsurların metne bağlı kalması gerektiği konusunda uyarılarda bulunmuştur (Platon, *Republic*, III, 398d). Platon, çeşitli ritmik desenleri, bedensel hareketler aracılığıyla ifade edilen içgüdüsel tepkilerin gelişimi olarak görmüş, harmoniaları ise basit ve kısa bir şekilde 'sistemler' olarak analiz etmiştir (Platon, *Philebus*, 17c11–d6). Kendi müzikal ve edebi eğitimi, önceki bireysel, sistemleştirilmemiş harmoniaların güçlü bir izlenimini edinemediği bir dönemde gerçekleşmiştir. Ayrıca, Aristides Quintilianus'un *Müzik Üzerine* adlı eserinde (I.9) Platon'un *Republic*'te hatırlattığı öne sürülen ölçek dizileri, Greko-Romen kılavuzlarda bulunan 'tam sistemler' ile benzerlik göstermektedir. Platon nadiren bireysel harmoniaları isimlendirirken, yalnızca Dorian ve Phrygian'ı reddettiği dikkate değer bir geçişte bulunmuştur. İlk olarak, stres altındaki cesur bir adamın 'tonlarını ve aksanlarını' taklit etmek için kullanılırken, ikincisi, aynı türden bir Mimesis aracılığı ile refahta ılımlı davranışı tasvir etmek için kullanılmıştır (Platon, *Republic*, III, 399a–c). Seçimi, kendi zamanının dini gözlemleri ve Cumhuriyet'indeki ideal şehir-devletinde müzik ve şiire getirilmesi gereken sıkı sınırlamalarla mantıklı bir temele dayanmaktadır. Phrygian harmoniası, Dionysos'un koro ilahisi olan Dithyramb ile ve aynı zamanda Aulos ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilmiş, Platon'un kendi zamanında Dionysos, ciddi bir nezaketle tapınılmıştır.

Platon'un *Nomoi* adlı diyalogunda, harmoniai kavramına yaklaşımının *Politeia*'daki kadar katı bir biçimde sınırlandırılmadığı gözlemlenmektedir. *Nomoi*'de belirli pasajlar, farklı harmonia türlerinin kullanımına sınırlı bir esneklik tanındığını ima eder (*Nomoi*, 670a–671a). Ancak Platon, burada da harmoniai ile ruhun düzeni (kosmos tēs *psukhēs*) arasındaki ilişkinin sistematik bir açıklamasını yapmaktan kaçınmaz. Aksine, müziğin ruh üzerinde doğrudan bir etkisi olduğu ve yanlış harmonia kullanımının ruh yapısında bozulmalara yol açabileceği konusunda açık uyarılarda bulunur (*Nomoi*, 669b–670b). Platon, özellikle anlam taşımayan virtüöz enstrümantal performansları, ruhun düzenine katkıda bulunmadığı ve herhangi bir mimetik değer (*mimēsis*) içermediği gerekçesiyle eleştirir. Ona göre müzik, ölçü

(*metrion*) ve düzen (*logos*) ilkelerine sadık kalmadığı sürece, *psukhē*'nin uyumunu bozma tehlikesi taşır.

Bununla birlikte, *Nomoi*'nin başka bir bölümünde (Platon, *Nomoi*, II, 654b–d), Platon'un teknik mükemmelliği ikincil bir önemde gördüğüne işaret ettiği daha ılımlı bir bakış açısına rastlanmaktadır. Bu tutum, genel yaklaşımıyla daha uyumlu olsa da burada bile Platon'un tutumunun belirsiz ve çelişkili olduğu dikkat çekmektedir. İzole edilmiş bu pasajlarda ortaya koyulan düşünceler, ne kadar değerli olursa olsun, felsefi bir bütünlük sergilemekten uzaktır. Bu bağlamda, müzik uzmanı Damon'un görüşleri bile Platon'un müziğe ilişkin düşüncelerini birleştirici bir sistematik çerçevede toplamak için yeterli bir araç sunamamaktadır. Aksine, Platon'un müziğe dair yaklaşımı, birçok yönden eleştirel ve bağımsız bir ruhu yansıtmaktadır.

2.2.5. Müzik ve Yasalar

Platon'un *Nomoi* diyalogunda müzik ve yasalar arasındaki ilişki, özellikle dikkat çekmektedir. Bu bağlamda daha önceki diyaloklarında yalnızca kısmi bir şekilde ele alınmış olan müzik kavramına burada daha kapsamlı bir yaklaşım sunulmaktadır. *Politeia*'da yazılı yasaların sağlıklı bir kültürü koruyabileceği düşüncesine pek güvenmeyen Platon, burada eğitimin (*paideia*) temel bir parçası olarak müziğin rolünü merkeze almıştır. Antik Mısır, Girit, Sparta ve geçmiş dönem Atinası, müziğin yasal düzenlemelere tabi tutulması konusunda Platon'a tarihsel örnekler sunmuştur. Bu bağlamda, Platon'un "şarkılarımız yasalarımızdır" (Platon, *Nomoi*, VII, 799e) şeklindeki iddiası, onun düşüncesinde müzik ile yasa arasındaki yakın ilişkiyi belki de en açık biçimde ifade etmektedir. Daha önce *Politeia*'da Sokrates'in şu gözlemini de hatırlatmak gerekir. "Müziğin modları (*tropoi*), en temel anayasal yasaların hareketi olmaksızın asla değişmez" (Platon, *Politeia*, IV, 424b–c). Buradaki ifadeler, *nomos* teriminin hem "yasa", "gelenek" ya da "teamül" anlamlarına hem de özel bir müzikal terim olarak kullanıldığına işaret eden bir anlam oyununu içermektedir.

Bununla birlikte, Platon'un bu ifadelerinde esasen müziğin davranışlar üzerindeki etkisinin son derece derin olduğu ve bu nedenle müziğin neredeyse bir yasa statüsüne sahip olduğu yönünde bir yaklaşım benimsemiş olması muhtemeldir. Bu çerçevede, *Nomoi*'da "doğruluk" (*orthotēs*) kavramı, özellikle müzik bağlamında, diyalogun en önemli kavramsal odak noktalarından biri haline gelmektedir. Platon, şairlerin iyiyi ve kötüyü ayırt etmek

konusunda yeterli olmadıklarını ve yanlışlıkla doğruluğun müziğin bir özelliği olmadığını ima ettiklerini, bunun yerine müziğin temel ölçütünün haz olduğunu varsaydıklarını eleştirmiştir (Platon, *Nomoi*, III, 700d–e).

Platon'un ideal kentinde, müziğin böyle yozlaşmış bir standarda dayandırılmasına izin verilmesi mümkün değildir. Ritim ve melodilerin özgürce seçimi yasaklanacak, yalnızca erdemi iyilikle eşitleyen metinlere uygun olanlar kabul edilecektir (Platon, *Nomoi*, II, 661c). Sadece "kamusal şair" olarak tanımlanan kişi serbestçe ifade hakkına sahip olacaktır; bu kişinin yaşlı, asil eylemleriyle tanınmış bir birey olması gerekmekte, ancak şiir ya da müzikte yetenekli olması şartı aranmamaktadır (Platon, *Nomoi*, VIII, 829c–d). Bu bağlamda, müziğin yargılanması ve düzenlenmesi devlete ait bir yetki olarak görülmekte ve bu sorumluluk olgun vatandaşlardan oluşan jüri tarafından yerine getirilecektir (Platon, *Nomoi*, VI, 764d–e). Bunun yanı sıra, yaşlı koro üyelerinin harmoniai ve ritimler hakkında bilgi sahibi olmaları ve bir melodinin doğruluğunu ayırt edebilmeleri beklenmektedir (Platon, *Nomoi*, II, 670a–b). Bu koro üyelerinin teknik açıdan kamusal şairden daha yetkin olmaları gerektiği belirtilmiştir ki bu durum, Platon'un müzikle ilgili kriterler arasında net bir tercih yapmaktaki tereddüdünü ortaya koymaktadır.

Bir başka yerde, Platon, müziğin verdiği haz temelinde yargılanabileceğini kabul eder; ancak bu hazzın, yalnızca son derece asil bir karaktere ve ileri bir eğitim düzeyine (*paideia*) sahip bir dinleyiciye hitap etmesi gerektiğini belirtir (Platon, *Nomoi*, II, 658e–659a). Böyle bir dinleyici, kamuya açık performansların yargılanmasında yetkin görülmektedir.

2.2.6. *Paideia*

Platon'a göre eğitim, müzik ve söz aracılığıyla toplumun tüm üyelerinin duygularında ve düşüncelerinde ortak bir düzen ve birlik sağlamalıdır. "Bütün toplum, her zaman ve her yerde şarkılarında, hikâyelerinde ve konuşmalarında tek bir duygu ve düşünceyi ifade etmelidir" (*Nomoi*, 664a). Bu anlayış, bireylerin yalnızca kendi alışkanlıklarının veya eğilimlerinin değil, ruhlarının evrensel ölçü ve düzen ilkelerine göre şekillendirilmesi gerektiği düşüncesine dayanır. Platon, *Nomoi*'da, eğitim sürecinin, bireyleri *psukhē*'nin logos'a uygun bir yapıya kavuşturacak biçimde yönlendirmesi gerektiğini vurgular. Bu bağlamda, eğitim, bireylerin doğuştan sahip oldukları eğilimlerin ötesinde, ruhun kozmik düzenle uyum içinde biçimlenmesine hizmet eden bir süreç olarak tanımlanır (*Nomoi*, 659c).

Bu bağlamda, müzik, Platon'un eğitim anlayışında merkezi bir konumda yer almakta, yalnızca teknik bir yeterlilikten ibaret görülmeyp, bireyin erdemi sevmesi ve kötülükten nefret etmesi gerektiği bir pedagojik süreç olarak tanımlanmaktadır (Platon, *Nomoi*, II, 654b–d). Örneğin, Platon, genç çocukların henüz soyut ahlaki meselelerle başa çıkacak olgunluğa erişememiş olmaları nedeniyle, müzik ve oyun aracılığıyla mükemmeliyet ideallerinin onlara aktarılması gerektiğini savunmaktadır (Platon, *Nomoi*, II, 659d–e). Bu yorum, Platon'un paideia ile paidia (oyun) arasındaki bağı bilinçli bir şekilde kavradığını ve bu bağı eğitimin temel bir bileşeni olarak gördüğünü göstermektedir.

Daha ileri bir aşamada, Platon, şarkı ve dansın oyunla bağlantısını tekrar vurgular ve şu sonuca varır: "İnsan, Tanrı'nın oyuncağıdır [paignion]; bu onun en iyi özelliğidir ve bu nedenle hayatını en asil oyunlarla geçirmelidir" (Platon, *Nomoi*, VII, 803c–04b).

Bu noktada, doğruluk (orthotēs) kavramı, bu tür etkinliklerin pratikte nasıl bir doğru davranış standardı oluşturduğunu göstermek için yeniden karşımıza çıkmaktadır.

Eğitimin başlangıç aşamalarına ilişkin olarak, Platon'un 5. yüzyıldaki eğitim sistemine yönelik eleştirileri ve önerileri dikkate değerdir. Özellikle Protagoras diyalogunda, dönemin eğitim sisteminin, öğrencilerin erken yıllarda düzgün davranışlar sergilemelerini amaçladığını ifade etmektedir (Platon, Protagoras, 325d–e). Ancak Platon, *Nomoi*'da, temel eğitimin önemini vurgularken, eğitimi yaşam boyu süren bir faaliyet olarak değerlendirmiştir ve "başlangıcın her şeyin yarısı olduğunu" kabul etmiştir (Platon, *Nomoi*, VII, 812d–e).

Bu kapsamda, lyra derslerine ilişkin yorumları, Platon'un pedagojik düşüncelerindeki teknik ayrıntıları anlamak açısından çarpıcıdır. Lyra'nın sesi, insan sesiyle uyum içinde olmalı ve hiçbir şekilde heterofoniye, süslemelere veya abartılı kontrastlara izin verilmemelidir (, VII, 812d–e). Platon, genç öğrencilerin müziğin "kullanışlı unsurlarını üç yıl içinde" (en trisin etesi to tēs mousikēs chrēsimon) öğrenmelerini engelleyebilecek herhangi bir melodik veya ritmik çeşitliliği yasaklamıştır.

3. PLATON’UN EĞİTİM ANLAYIŞI VE İDEAL DEVLETİNDE MÜZİK

Bu bölümde Platon’un *paideia* anlayışında müziğe verdiği rol, özellikle *gymnasticē–mousikē* dengesine yaptığı vurgu üzerinden incelenecektir. *Timaeus* diyalogundaki kozmolojik modelden yola çıkarak müziğin ruh terbiyesindeki ve ideal devlet düzenindeki işlevi tartışılacaktır. Böylece Platon’un eğitim felsefesi ile müzik arasındaki organik bağ ortaya konacaktır.

3.1. Platon’un Eğitiminde İkili Denge: *Mousikē* ve *Gymnastikē*

Platon’un eğitim anlayışı, musikîyle ayrılmaz bir birlik içindedir. Zira onun nazarında terbiye, yalnızca bilgi tahsili değil, rûhun (*psukhê*) bizzat akkort edilmesidir. Bunun temelinde, haz ve elem karşısında geliştirilen tepkilerin düzenlenmesi yatar. İnsan, bu temel duyu durumlarına karşı nasıl bir yönelim geliştirecekse, bu yönelimin tohumu erken yaşlarda, rûhun henüz yumuşak ve şekillendirilebilir olduğu devrede ekilmelidir. Eğitim, bu bağlamda bir “doldurma” işlemi değil, bir iç nizam kurma sanatıdır. Platon, gençliğin terbiye edilmesinde musikîyi yalnız bırakmaz; onun mutlak surette beden terbiyesiyle birlikte yürütülmesi gerektiğini beyan eder. Zira ruh (*psukhê*) ile beden (soma) uyumu, insan varoluşunun en güç dengesi olmakla birlikte, en gerekli olanıdır. Bu denge, sadece bireyin iç huzurunu temin etmek için değil, rûhun evrendeki kosmos ile uyum kurabilmesi için de zarurîdir. Platon’un *Politeia*’sında açıkça dile getirildiği gibi: “Jimnastikle musikîyi en güzel şekilde karıştırıp, bunları en uygun ölçüde ruhuna taşıyan kimseye en doğru şekilde ‘müzikli ve iyi uyumlanmış’ kişi denir” (Republic, 412a). Burada vurgulanan “uygun ölçü” (*metron*) ve “karışım” (*krasis*), Platon’un düşüncesinde kozmik oranların yeryüzündeki yankısıdır. Terbiye de işte bu oranların bireyde kurulması anlamına gelir.

Ancak sadece yöntemin değil, zamanlamanın da hayati olduğuna dikkat çeker. Zira rûh, bir defa belirli bir alışkanlığa katı şekilde bağlandığında, onun dönüştürülmesi zordur. Bu nedenle eğitim, henüz tabiatın yumuşak, şekillenebilir olduğu devrede başlamalıdır. “Her işin başlangıcı en mühim kısmıdır, bilhassa genç ve nazik olanlarda... Çünkü o çağda rûh hemen hemen plastiktir ve herhangi biri hangi örneği damgalamak isterse, o örneğe benzer şekilde şekil alır” (Republic, 377b).

Platon’a göre, aklî yetiler (pathê) henüz faal değilken bile, genç rûh çevresinde ritim ve armoniyle kuşatılmalı, bu ahenkli tesirler içe işleyerek *psukhê*’yi ilâhî modele yaklaştırmalıdır. Pelosi’nin ifadesiyle, “ritim ve armoni, rûhun derinliklerine nüfuz eder, ona büyük bir güçle temas eder ve onu güzel bir şekle bürür”. Bu “şekil”, Platon’un tabiriyle rûhun oranlarla bezenmiş iç nizamıdır ve bu nizamın kurulması, yalnızca bilgiyle değil, yaşantıyla, duyguyla ve devinimle mümkündür. Bu çerçevede Platon’un eğitim anlayışı, musikîyi yalnızca sanatsal bir meşgale olarak değil, doğrudan rûhun varoluşsal yönelimini tayin eden bir unsur olarak görür. Bu yönelimin Hen’e, yani Birlik’e doğru olması için, ritim ve armoni rûhun yapısına yerleştirilmelidir. Böylece genç birey, henüz düşünsel olarak değerlendirme yetisine sahip olmasa da doğru olanla uyum kuracak şekilde yoğrulur. Ve bu yoğrulma, ilerleyen yaşlarda aklın gelişmesiyle birlikte, kişinin kendi varlığını logos ile yeniden kurmasını sağlar.

O hâlde eğitim, Platon için yalnızca bir öğretim değil, bir ontik düzenleme, varlığın kendisine biçim verilmesi sürecidir. Bu biçim verme, musikî aracılığıyla gerçekleştirilir ve ancak bedenle birlikte ahenk içinde bir terbiye süreciyle tamamlanabilir. Platon’un bu çerçevede sunduğu anlayış, çağdaş pedagojik düşünce için hâlen canlı bir kaynak niteliğindedir. Musikînin duyumsal etkisinin, Platon nazarında doğrudan *psukhê*’nin yapısına nüfuz eden bir kuvvet olması, onun özellikle erken gelişim dönemlerinde daha derin ve kalıcı bir tesir meydana getirdiğini ima eder. Zira rûh, henüz alışkanlıkların sabitlenmediği, devinimlerinin plastisite arz ettiği safhalarda, dış tesirlere karşı daha geçirgendir. Bu da demektir ki, musikî gibi iç yapıyı etkileyen bir uyaran, henüz aklî kapasitenin tamamlanmadığı bu devrede, gelecekte kurulacak rasyonel yapının temellerini örür.

Bu bağlamda Platon, eğitimin başlangıcında çocukların rasyonel olarak kavrama kudretine sahip olmalarını gerekli görmez. Aksine, onların karakterleri, henüz muhakeme güçleri gelişmeden, agathon’a yani iyiliğe doğru yönlendirilmelidir. Böylece rûh, ilerleyen yıllarda aklın zuhuruyla birlikte, zaten tanıdığı bir nizamı bulmuş gibi olur; çünkü bu nizam, çok önceden, ritim ve armoni aracılığıyla içselleştirilmiştir. “Eğitim, muhakeme kabiliyetinden ziyade alışkanlık kazanımıdır. Musikînin etkisiyle genç, henüz akıl yürütme yetisine sahip olmadan önce dahi belli davranışları üstlenir. Ve böylece, akıl kendisinde belirlediğinde, onun muhtevası ona yabancı gelmeyecek; zira bu içerikle zaten aşinalığı olacaktır” (Republic, 402a). Bu sebeple Platon’un terbiye modelinde, genç rûhların şekillendirilmesi, musikî ile

jimnastiğin dikkatlice dengelenmesiyle sağlanır. Zira biri (müzik) rûhu yumuşatır diğeri (spor) bedensel dayanıklılığı sağlar. Bu ikisinin uygun oranla birleştirilmesi hâlinde, birey doğrudan doğruya agathon'a yönelir; bu yönelim artık bilinçli bir seçim değil, içten gelen bir eğilim hâlini alır. Böyle bir yapı içinde yetişen birey, "başlangıçtan sona kadar, nefret edilmesi gerekeni doğrudan nefret eder, sevilmesi gerekeni sever" (Republic, 653b–c). Bu sevgi ve nefret, duygusal rastlantılarla değil, rûhun önceden akort edilmiş iç devinimleriyle şekillenmiştir.

Platon'un "akort etme" (harmonia) benzetmesi burada dikkat çekicidir. Ruh ile beden arasında kurulacak olan bu uyum, bir telli çalgının gerginliğinin ne eksik ne fazla olacak şekilde ayarlanmasına benzer: doğru ölçüde gevşeklik ve gerginlik bir araya geldiğinde, ortaya çıkan titreşim dengeli olur (Republic, 411e). Eğitim de bu bağlamda, genç bireyin haz ve eleme yönelik tepkilerini bu dengeye göre ayarlamak suretiyle, onu hayat boyu sürecek bir yönetime hazırlar.

Bu noktada sorulması gereken, günümüz eğitim anlayışının bu kadim yönelimi ne ölçüde içerdigidir. Eğer eğitim, yalnızca bilgi aktarma yahut zihinsel becerileri geliştirme olarak görülüyorsa, Platon'un musikî aracılığıyla rûhu şekillendirme fikri bütünüyle göz ardı edilmiş olur. Halbuki *Timaios*'ta olduğu gibi, insan bedeninin ve rûhunun yapısı sayılar, oranlar ve uyumla açıklanıyorsa, eğitim bu kozmik düzeni bireyin iç yapısına aksettirme çabasıdır. Bu çaba, yalnızca içerik değil, yöntem ve zamanlama bakımından da özen ister. Neticede, musikî aracılığıyla rûhun içine işleyen ahenk, ileride akılla doğrulanan bir iç tutarlılık sağlar ve bu tutarlılık, bireyin varoluşuna yön veren sabit bir mihenk taşına dönüşür.

Platon düşüncesinde küçük yaşlarda temel eğitim (terbiye) beden (soma) için spor, ruh (psukhē) içinse müziktir (*Politeia*, 376d). Sonrasında rûhun agathon'a, yani ilâhî olanın yankısına yöneltilmesidir. Bu yönelimin mümkün kılındığı en kritik safha, bireyin henüz şekillenebilir olduğu erken çocukluk evresidir. Zira bu safhada rûh, dışsal tesirlerle yörgülabilir bir halde bulunur; hazlar, elemeler, çevresel uyaranlar ve duyu deneyimleri, bireyin dünyayı nasıl kavrayacağına ve kendi iç ahengini nasıl tesis edeceğine dair asli belirleyicilerdir. İşte bu sebeple, eğitim süreci bir tür rûhî akort (*harmonia*) süreci olarak kavranmalıdır.

Platon’a göre rûh, yönünü ya “hakikatin aydınlığıyla aydınlatılmış olana” ya da “karanlıkla karışık olana” sabitleyebilir (Republic, 508d). Aklî kavrayış, bu aydınlığa yönelmiş bir rûhün meyvesidir; karanlığa yönelen ise, çelişkili sanılar ve yüzeysel izlenimlere mahkûm olur. Bu noktada eğitimin temel gayesi, rûhu henüz akıl devreye girmeden önce, alışkanlık yoluyla agathon’a yönlendirmektir. Platon’un kozmogonisinde Demiurgos ve ona tabi olan alt tanrılar da varlıkların eksikliklerini bu türden bir yönlendirme aracılığıyla telafi etmeye çalışırlar (Timaios, 41d–42d).

Bu çerçevede musikî, haz veren bir meşgale olmaktan çok daha fazlasıdır; o, kozmik uyumun duyulur alandaki yankısı olarak, rûha ait devinimleri ilâhî oranlara uygun şekilde şekillendirme vasıtasıdır. Elbette haz, musikî deneyiminin ayrılmaz bir parçasıdır; fakat asıl mesele, bireyin hangi tür armonilere haz duyacağına, hangi ses örgülerine yakınlık hissedeceğine nasıl alıştırıldığıdır. Zira eğer bu alışkanlık süreci agathon’dan sapmışsa, birey, haz aldığı şeyle ilâhî olan arasındaki bağı yitirir; böylece rûhün yönelimi tersine döner. Bu sebepten ötürüdür ki, haz ölçütü musikînin kalitesini tayin etmekte yetersizdir. Platon bu noktada musikîyi “temsili ve taklitçi bir sanat” olarak tanımlar; onun değeri, duyumsanan hazda değil, temsil ettiği ilâhî düzenin sadakatinde aranmalıdır (Timaios, 41d–42d).

Eğitimin temel hatası, duyulur alana yani yalnızca görüne, ölçülene, hesaplanana saplanıp kalmaktır. Bu durum, matematiğin yahut astronominin dahi “kaba” biçimlerde uygulanmasına yol açar. “Zanaatkârın matematiği ile ruhu oluş halinden hakikate yönlendiren matematik arasında büyük fark vardır”. Platon için, bilgi ancak *epistrophê*’ye ruhun kendi kaynağına dönmesine hizmet ettiği ölçüde anlam taşır. Bu yüzden yalnızca hesap yapan, fakat o hesapların ilâhî olanla bağını göremeyen kimse, bilgiye değil, nesnelere hizmet eder. Bu durum astronomi için de geçerlidir. Eğer gök cisimlerinin hareketleri sadece empirik veriler olarak incelenir; onların temsil ettiği kozmik oran ve ilâhî bütünlük göz ardı edilirse, bu yaklaşım onların ontolojik vakarını ihlâl eder. Göklerin devinimi, yalnızca mekanik değil, rûhî ve simgesel bir düzendir; onları anlamak, yalnızca rakamlar arasında değil, anlamlar arasında da yolculuk yapmayı gerektirir.

Eğitim, işte bu bağlamda bireyi duyulur içeriğin ötesine bakmaya alıştırmalıdır. Zira Platon’un felsefî dilinde mecaz, yalnızca edebî bir figür değil, aklın sezgiyle bulunduğu yerdir. Zira duyulur ve ilâhî âlemler arasında doğrudan bir geçiş mümkün olmadığında, logos’un yolunu açan şey mecazdır. Metaforlar, hakikatin bir gölgesi olarak, rûhün hakikate

yaklaşmasını sağlar. Bu da ancak doğru bir terbiye ile mümkündür. Mimesis'e dayalı sanatlar ile göksel düzenin asli unsurları olan Güneş, Ay ve gezegenlerin insana bahşedilişi, yalnızca duyusal bir temaşa değil, insanın kendi içindeki ilâhîye uygun olanı tanıma ve ona yönelme kudretini elde etmesi içindir. Platon'un düşüncesinde, bu unsurlar rûhun düzenini yansıtan örüntüler olarak, bireyin içsel uyumunu ve denge hâlini teşekkül ettirmek üzere yerleştirilmişlerdir. Eğer birey, erken yaştan itibaren haz ve elem karşısında doğru biçimde tepkiler vermeye alıştırılırsa, bu yönelimler zamanla doğallaşır; böylece kişi, ruh ve beden arasında kurulacak olan en müşkül dengeyi, kendi varoluşuna içkin bir devinimle kurabilir.

Bu uyumun temeli, Platon'a göre, ritim ve armoniyle kurulur. Söz konusu düzen, yalnızca bireysel değil, kozmik ölçekte de geçerlidir; çünkü ölümsüz ruhun yapısı, âlemin ruhuyla aynı oranları ve aynı yapısal bütünlüğü paylaşır (Republic, 442a–b). İşte bu yüzden musikî, yalnızca eğitimin bir parçası değil, başlangıcında ve devamında hegemonikon bir mevkie sahiptir. Platon şöyle der: “Ritim ve armoni, rûhun en derinliklerine sessizce girer, onu kuvvetle kavrar ve zarafet getirerek şekillendirir; doğru biçimde yetiştirilen bir insanda bu zarafet belirir, aksi hâlde çirkinlik ortaya çıkar. Ritim ve armoni ile doğru şekilde yetiştirilen kişi, hangi şeyin eksik olduğunu, hangi işin doğaya veya sanata uygun olmadığını en keskin biçimde ayırt edebilir. Böyle biri, doğru biçimde beğenip doğru biçimde tiksinnmeyi öğrenir ve bu ölçüyle şekillenmiş bir ruhla hakikate yönelir.” (Republic, 401a–402a)

Bu noktada Platon'un işaret ettiği şey, musikînin yalnızca duyumsal değil, aynı zamanda rûhun duyarlıklarını şekillendiren ontolojik bir kuvvet olduğudur. Bu şekilleniş, rûha sadece bir logos üzerinden değil, doğrudan duyusal terbiyeden geçerek ulaşır. Erken yaşta haz ve elem ölçülerine göre yoğrulmuş bir birey, ileride akıl devreye girdiğinde agathon'a yönelmeyi yalnızca seçmez; onu zaten tanımaktadır. Akıl, bu tanıdıklığın bilince taşınmasını sağlar. Bu türden bir eğitim modeli, bireyin seçimlerini doğrudan şekillendirir. Zira Platon'a göre doğru terbiyeyle yetişmiş bir birey, “sevilmesi gerekeni sever, nefret edilmesi gerekeni nefretle karşılar” (Republic, 653b–c). Bu yönelim, ahlâkî değil, doğrudan yapısal bir uyumun neticesidir. Zira Platon'da rûhun sağlığı, bedenle değil, ilâhî düzenle olan orantısıyla ölçülür. Bu ölçüye göre yetiştirilen kimseler, hayatları boyunca *epistrophê* istikametinde bir devinim hâlinde olur.

Ne var ki burada ortaya çıkan bir mesele, hangi musikî biçimlerinin eğitimde kullanılacağına kimin karar vereceği sorusudur. Mimesis'e dayanan sanatlar, bir şeyin aslına ne kadar

sadakatle yaklaştığını ortaya koyar. Bu durumda yargıç olanın, taklit edilenin aslına dair bilgi sahibi olması gerekir. Platon burada karar verici olarak “bilge kimseleri”, “eski korocuları”, yani eğitim, tecrübe ve büyüklükte üstün olanları işaret eder. Bu kişiler, haz ve elem konusunda doğru alışkanlıklar edinmiş oldukları için, içsel ölçüleriyle doğruyu ayırt etme kabiliyetine sahiptir. Bu yetki, bir sansür değil, *psukhē*’nin düzeni içindir. Platon’un kastettiği sansür, yüzeysel yahut keyfi bir sınırlandırma değil, toplumun rûhî sağlığını korumaya yönelik bir düzenlemedir (Republic, 653b–c). Zira doğru alışkanlıklarla yetişen bireyler, zamanla çarpık musikî formlarına yönelmezler; onları kendiliğinden reddederler. Bu bağlamda eğitim, yalnızca bir yönlendirme değil, aynı zamanda bir içsel savunma mekanizması tesis eder. Eğitimin amacı, rûhu daha sonra karşılaşacağı karmaşık haz yapıları karşısında korunur kılmak, tautotēs’ini yani özdeşliğini muhafaza etmektir.

Platon’un mutluluk yurdu tasavvurundaki merkezi mesele, yalnızca bir siyasî tertip yahut idarî model değildir; esas mesele, bu tertibin taşıyıcısı olacak insanın, yani yurttaşın, rûhî yapısı ve yönelimidir. Nitekim onun musikîye dair müzakereleri, şehrin değil, insanın inşasına matuftur. Platon, ideal yurttaşın ancak agathon’a yönelen bir yapıya sahip olması hâlinde, kamusal yapının da kendiliğinden uyumlu olacağını savunur. Bu yönelimin tesisi ise, erken yaşlarda yani rûhun henüz şekillenebilir olduğu dönemde verilmesi gereken bir terbiye ile mümkündür. Bu nedenle, “eğitimin rûha vurulacak bir mühür” olduğu anlayışı, onun felsefî sisteminin mihverini teşkil eder. Rûh henüz yumuşakken işlenmelidir; aksi takdirde, katılaşmış bir yapıda oluşacak eksiklikler, sonraki aşamalarda telafi edilemez nitelikte olur.

Platon’a göre varlık, sürekli bir etkiye ve değişime maruzdur; fakat bu değişimin istikameti, hangi çağda ne tür bir yönlendirme ile karşılaştığına bağlı olarak belirlenir. Rûhun yapısında, erken dönemde eksik bırakılan yönelimler, ilerleyen zamanlarda rasyonel bir düzlemde *epistrophē*’ye yönelme kudretini zayıflatır. Zira alışkanlıkla şekillenmeyen bir iç eğilim, yalnızca aklın müdahalesiyle istikrar kazanamaz. Bu bakımdan Platon’un yaratılış anlatısında musikî hem rûh hem de beden arasında kurulacak olan içsel dengeyi sağlamada en asli vasıtalarından biri olarak konumlandırılmıştır (Timaios, 47c–e).

Bu nazarî çerçeve, çağdaş tecrübelerle de desteklenmiştir. Zira musikî, modern sağlık bilimlerinde hem iyileştirici hem de yıkıcı işlevleriyle incelenmiş ve platonik yaklaşıma paralel şekilde, insan yapısına doğrudan temas edebilen nadir kuvvetlerden biri olduğu teyit

edilmiştir. Rûh ile beden arasındaki etkileşimin birliğini esas alan bu yaklaşım, özellikle erken yaş gelişiminde koordinasyon, hafıza, dil yetileri gibi temel beceriler üzerinde musikînin olumlu etkilerini göstermektedir. Ancak bütün bu bulgulara ve sağduyunun dahi kolaylıkla kabul edeceği faydalarına rağmen, musikî eğitimi günümüzde hâlâ ikincil, tâli ve “imkân varsa sürdürülebilecek” bir etkinlik olarak değerlendirilmekte, zorunlu eğitim programlarında asli bir bileşen olarak görülmemektedir.

Özellikle ekonomik daralmalarda ilk feda edilen alanların başında sanat ve musikînin gelmesi, yalnızca bir bütçe tercihi değil, bir varlık telakkisinin tezahürüdür. Platon’un *Timaios*’ta sıkça vurguladığı üzere, insanın yalnızca görünenle, ölçülenle yetinmesi, onu düzenin özünden ve taklidin (mimesis) telkin ettiği anlamdan uzaklaştırır. Astronomların yalnızca gök cisimlerinin devinimlerini saymakla meşgul olup bu devinimlerin kosmos’taki ahenkle olan ilişkisinden bihaber kalmaları gibi, çağdaş eğitim sistemleri de musikîyi yalnızca estetik bir süs, geçici bir haz aracı olarak kavradıkça, onun düzen kurucu mahiyetinden uzaklaşır. Bu uzaklaşma, yalnızca pedagojik bir eksiklik değil, insanın içsel yönelimine dair derin bir zaafiyeti yansıtır. Zira musikî, Platon’a göre, yalnızca güzel olanı işitmek değildir; o, hen’e, yani Birlik’e yönelişin sesli biçimidir. Erken yaşta bu yönelimi duyamayan bir rûh, ileride akli ile doğruyu görse dahi, ona yönelecek içsel eğilimi bulmakta zorlanır. Bu sebeple Platon, çocukların eğitiminde musikîye merkezî bir yer verir ve rûhların “şekil almaya en elverişli” olduğu bu devreyi, devletin ve bireyin istikbalini belirleyen bir eşik olarak görür.

Mevcut eğitim paradigması, nesnelerin nicel ölçümlerine dayanan ve zihne salt bilgi yüklemesini hedefleyen istifleyici bir model üzerine inşa edilmiş olup, paideia’nın ruhsal dönüşüm önceliğini görmezden gelmektedir (Celal, 2024, s.498). Platon’un eğitim anlayışında paideia, öğrencinin zihnindeki hakikat bilgisinin yeniden canlandırıldığı *anámnesis* sürecini ifade eder; bu süreçte ruh (*psukhē*), ontolojik bir keşif ve hatırlama yoluyla hakikate erişir. Bu kapsamda, eğitilen muhatap olarak bir “kişi” değil, değişime tabi olmayan özsel gerçekliği barındıran *psukhē*’dir (Celal, 2024, s. 500). Platon, paideia’yı “sophos merkezli bir *technē*” olarak tanımlar; zira eğitmen, öğrencinin ruhuna rehberlik eden bir bilge olarak, onun önceden var olan bilgi tohumunu filizlendirmeye aracılık eder (Celal, 2024, s.498). Eğitim sürecinin temeli, erken çocukluk evresinde beden eğitimi (*gymnastikē*) ve müzik (*mousikē*) yoluyla ruhun akort edilmesidir; bu ikili uygulama, *psukhē*’nin agathon’a, yani ilâhî iyiliğe yönelimini sağlar (Republic, 377a–c). Böylece paideia, salt

davranış şekillendirmeden öte, ruhun özgürleşmesini ve ebedî gerçeklikle uyumlanmasını amaçlayan ontolojik bir sanat hâline gelir. Bu yaklaşım, modern eğitimin geçici kazanımlarına nazaran, ruhsal sürekliliği ve bütünlüğü temel alır; çünkü hakiki bilgi, görünen alemin ötesindeki değişmez varlık düzenine ait olup, paideia aracılığıyla bu düzenle uyumlanma sağlamaktadır. Neticede Platon’da eğitim, bir mesleki yeterlilik kazandırma değil, *psukhē*’nin ebedî gerçekliği hatırlayıp ona katılmasını mümkün kılan bir varoluş etkinliğidir.

Modern eğitim sistemleri, bireyin duyularıyla evrene iştirakini sağlayan araçları göz ardı eder. Oysa Platon’un Timaios’ta kurduğu yaratılış anlatısı, insan varlığını yalnızca maddî bedenle değil, onunla kesintisiz (*synecheia*) şekilde bağlı bir rûh ile düşünür. Ruh ve beden, orantı ve uyum içerisinde kurulduğunda, varlık hem kendi içinde bir istikrar kazanır hem de kosmos ile ahenkli bir ilişki tesis eder (Timaios, 42e–44b). Bu bütünlük perspektifinden bakıldığında, duyumsal ve duygusal sağlık ile fizikî iyilik hâli arasında ayırım yapmak yapay bir bölünmedir. Dolayısıyla, musikî gibi ruhun yapısına nüfuz eden bir kudretin, bireyin bedensel düzenine etki etmesi, Platoncu çerçevede hem doğal hem de zorunludur. Bu durumda, Platon’un eğitim modelinde musikîye verdiği yüce değer, çağdaş pedagojik paradigmaların yeniden düşünülmesini mecbur kılar. Zira Platon’a göre, musikî yalnızca bir sanat değil, *epistrophē*’yi yani ruhun Birliğe yönelişini mümkün kılan bir tertiptir. Onun eğitime dair önerdiği yapı, musikî ve jimnastiği birlikte düşünür; birincisi rûhu, ikincisi bedeni terbiye eder. Fakat bu terbiyenin hedefi, haz ve elemi doğru tanıyabilen, iç yönelimi sağlam bireyler yetiştirmektir. Böyle bireyler, sadece zihinsel yetkinlik değil, aynı zamanda yapısal dengeyle donatılmış olurlar bu da ancak erken yaşta, musikî ile mümkün kılınabilir.

Ne var ki günümüzde musikî, hâlâ çoğunlukla “eğlence”nin dar çerçevesine hapsedilmiş, onun ontik kuvveti göz ardı edilmiştir. Halbuki duyusal estetiğin ötesinde, musikî ruhun oranlarını işler, ahenkle tanıştırır ve bireyin tautotēs’ine, yani kendilik özdeşliğine katkı sunar. Eğer çağdaş sağlık ve eğitim verileri, Platon’un musikîye atfettiği iyileştirici ve dönüştürücü gücü doğruluyorsa ki terapötik alanlarda bu sıklıkla görülmektedir o hâlde Platon’un erken çocukluk döneminde musikîye dair vurgusu, bugün için de geçerliliğini korur. Bu bağlamda, çocukların eğitim programlarında musikîye yalnızca ek bir unsur olarak değil, tüm müfredatı örüntüleyen bir ilke olarak yer verilmelidir.

Çocukların, dinledikleri musikî türleriyle verdikleri duygusal ve fiziksel tepkiler arasında

kurulan ilişkiler, pedagoglar için değerlendirilebilir bir alan sunmaktadır. Bu bilgi, eğitim programlarına derinlik kazandırabilir; yalnızca müzik dersleriyle sınırlı kalmayan, günün her safhasına nüfuz eden bir yapı kurulabilir. Böylelikle çocukların karakteri, duygusal denge ve genel iyilik hâli, rûhun düzenli titreşimleriyle birlikte şekillenmiş olur. Bu da Platon'un *Timaios*'ta kurduğu ruh-beden bütünlüğü açısından, bireyin daha istikrarlı bir varoluşa yönelmesini temin eder. Daha ötesi, haz ve eleme dair doğru alışkanlıklar kazandıran bir eğitim modeli, sadece bireyin değil, toplumun tüm yapısının sağlam temeller üzerine inşa edilmesine vesile olur. Platon'un önerdiği model, rûhî yapının erken yaşta şekillendirilmesini, yalnızca bireysel ahenk için değil, kamusal düzenin sağlığı için de zaruri görür. Bugünün eğitim sistemleri bu yönü ihmal ettiğinde, yalnızca zihni değil, rûhu da ihmal etmiş olur. Neticede, musikî yalnızca işitilen bir ses değil, bireyin evrene yerleşme biçimini belirleyen asli bir ahenk ilkesidir. Onu eğitimden uzaklaştırmak, insanı kendi iç merkezinden uzaklaştırmaktır.

3.2. *Timaeus* Diyalogunun Kozmolojik Tasavvuru

Platon'un *Timaeus* adlı diyalogu, görünürde bir peri phuseōs yani “tabiat üzerine” söylem olarak teşekkül etmiş gibi görünse de hakikatte yalnızca fiziksel âlemin değil, bütün varlığın, nefesin, düzenin ve aklın ilkesine dair kapsamlı bir tetkik sunmaktadır. Diyalogun ilk nazarda arz ettiği kozmolojik çehresi, daha derin bir planda varlığın ontolojik tertibini, nefis ile madde arasındaki münasebeti ve aklî birliğin teşekkülünü izaha yönelik metafizik bir teşebbüs olarak belirir. Bu bakımdan *Timaeus* hem bir yaratılış anlatısı hem de bu yaratılışın ne tür bir düzen içinde, nasıl bir akıl rehberliğinde ve hangi varlık şartlarıyla mümkün kılındığını irdeleyen felsefi bir söylemdir.

Timaeus'ta ilk ve asli suali “Bu kâinat, ezelden beri mevcut olan bir şey midir, yoksa bir teşekkülün, yani genesis'in neticesi midir?” sorusudur. Platon bu soruya doğrudan bir karşılık verir: “Çünkü görünen her şey meydana gelmiştir; meydana gelmiş olan her şeyin ise, bir fail sebebi (aitia) bulunur.” (*Timaeus*, 28a). Bu kısa ve kadim cevabın ardında yatan düşünce, varlıkla yokluk arasında bir vasıta olarak genesis fikridir ve bu fikir Platon'un metafiziğinde duyulur âlemin (aisthēta) nasıl varlık kazandığını açıklamada asli rolü üstlenir. Bu noktada *Timaeus*, varlığı meydana getiren Demiourgos figürünü sahneye çıkarır. O, bir pater (baba), bir poietēs (yapıcı) ve aynı zamanda bir suntheis (tanzim edici) olarak anılır (*Timaeus*, 28c–30b). Ancak bu yaratıcı, herhangi bir tanrısal mutlaklıkla değil, aklî bir

örneklik ve oran ilkesiyle tanımlanır. Onun faaliyeti, kaotik ve şekilsiz olanı, düzen ve simetriye kavuşturmadır. Buradaki madde, ne mutlak yokluktur (mē on), ne de tam anlamıyla hakikî varlıktır (on); daha ziyade “bir şeyin alıcısı” (hypodochē) olan üçüncü bir cevherdir. (*Timaeus*, 49a–52d)

Demiurgos’un yaratıcı faaliyeti mutlak yokluktan (ex nihilo) bir var etme değildir. O, kendisinden önce mevcut bulunan fakat hiçbir düzen taşımayan bir genos üzerinde tesirde bulunur. Platon’un deyimiyle, bu genos bir “ana madde” (chōra), daha açık ifadesiyle şekilsiz bir kabdır (yersiz yurt). İşte bu kab, paradeigma adı verilen aklî örneklerin suretinde şekillendirilir. Bu örnekler ise ezeli ve değişmez, bir başka deyişle noēta (akledilir olanlar) sahasına aittir. Demiurgos’un gayesi yalnızca var etmek değildir; onun muradı, var edilenin “en güzel” (kalliston) ve “en iyi” (ariston) olmasıdır. “O, mümkün olanın içinden en güzelini seçti ve bu âlemi meydana getirdi.” (*Timaeus*, 30a). İşte bu güzellik ve iyilik, salt estetik yahut işlevsel değil, varlıksal (ontik) bir mahiyet taşır. Zira kalliston, Hen’e en yakın olan, yani Birlik ilkesine en yüksek derecede iştirak eden şeydir.

Timaeus’un en mühim katkılarından biri, kosmosun sadece fiziksel bir yapı olmadığını, aynı zamanda bir *psukhē*, yani nefis taşıyan bir canlı (zōon) olduğunu beyan etmesidir. “Kosmos canlıdır ve bir nefis taşır. Zira akılla yoğrulmamış olan, akılla yoğrulmuş olandan daha üstün olamaz.” (*Timaeus*, 30b). Bu görüş, Platon’un daha önceki diyaloglarında da işaret edilmişti. Phaidon’da Sokrates, Anaksagoras’ın “nous her şeyin ilkesidir” iddiasıyla maddîci düşünceyi terk eder; fakat Anaksagoras’ın bu ilkeyi gerekçelendirememesi onun zayıflığı olur (*Phaidon* 97b–99d). *Phaidros*’ta ise, kâinat, “canlı bir varlık” olarak betimlenir ve bu, Platon’un ruh anlayışının genişletilmiş bir çehresidir (*Phaidros* 245c–249d).

Timaeus’ta bu nefis, kozmik yapının merkezine yerleştirilir. Bu *psukhē*, ne sadece bir hareket ettirici ilke ne de fiziksel cevhere dışsal bir ruh olup, doğrudan synecheia (süreklilik) sağlayan bir ilkedir. Demiurgos, önce bu ruhu yaratır ve sonra onu tüm evrene yayar. Bu ruhun kurulmasında, sayılar ve aralıklar, yani Pitagorasî arithmos ve harmonia esas alınır. Platon şöyle der: “Tanrı, *psukhē*’yi kurarken, sayıların aralıklarını kullandı.” (*Timaeus*, 35b–36d). Burada sorulması gereken bir başka temel meseleye ulaşırız; Kâinatın nefsinin musikî ile nasıl bir irtibatı vardır? Bu bağlamda Platon, kâinat nefsinin inşa ederken kullandığı orantıları, aritmetik değil, doğrudan harmonik (müzikî) bir yapı olarak sunar. Bu oranlar, sayılarla değil, ses aralıklarıyla kurulmuştur. Böylece “*psukhē tou kosmou*”, hem düzenin

hem de melodik ahengin bir yansıması hâline gelir.

Bu noktada müzik, yalnızca bir teşbih veya sembol olmayıp, doğrudan varlığa içkin bir ilkedir. Kâinat, yalnızca bir geometriyle değil, aynı zamanda bir *mousikē* (müzik) ile de inşa olunmuştur. Bu, varlık için yeni bir kavrayış düzlemi açar: *mousikē ontologia* olarak adlandırılabilen bu yaklaşımda varlık, akıl ve nefis ile ezgisel bir düzenin içinde tecellî eder. Platon, *Timaeus*'da varlığın parçalı, dağınık ve şekilsiz görünümünden, Birlik'e dönüşünü temin etmeyi murad etmiştir. Bu dönüş, bir tür *epistrophē*; yani aklın aslına, nefsin kaynağına ve varlığın kudsî nizamına avdetidir. Kâinatın hem yaratılmış hem de aklî bir yapıya sahip olması, onun Birlik'le kesintisiz bir bağ taşıdığına işaret eder. Platon'un *Timaeus*'ta teşkil ettiği bu sistem, yalnızca tabiatın izahı değil, aynı zamanda insanın bu varlık tertibi içindeki yerini idrak etmesi için bir düşünme çağrısıdır. Bu yönüyle *Timaeus*, sadece bir *phusiologia* değil, aynı zamanda bir noetik antropologia, hatta bir varlık musikîsidir.

3.3. “*Timaeus*” Diyalogunda Müzik ve Ruhun Esenliği

Ruhun selâmeti meselesi, iç düzenindeki sarsıntıların esasen logistikon'un *epithumai*'ye yenik düşmesinden kaynaklanan dengesizlikle derinleşir. Bu bozulma, ruhun hem pasif olarak duysal tesirlere maruz kalmasına hem de bu tesirler neticesinde yapısal dönüşüme uğramasına yol açar. Zira müzik, ruhun üçlü bileşeni içinde aklî olan logistikon'u yeniden güçlendirerek *epithumai*'nin taşkın arzularını dengeleyen bir harmonia işlevi görür. Bu sayede seslerin ahenkli oranları, tıpkı Platon'un ideal düzen tasavvurunda olduğu gibi, ruhun içsel akortudur: duyuların yarattığı çalkantılar, müziksel düzen aracılığıyla sönümlenir, logistikon yeniden *epithumai* üzerinde hâkimiyet sağlar ve *psukhē*, bütünlüklü bir uyuma kavuşur. Böylelikle ruhun selâmeti; zihnin aklıyla tutkunun dengelendiği, harmonia'nın yeniden tesisiyle mümkün hâle gelir.

Bu çerçevede müzik, yalnızca duygulara hitap eden bir eğlence aracı değil, aksine rûhânî yapıyı ilâhî nizama tevcih eden bir iktibas, yani mimesis yoludur. Platon'un *Timaeus*'ta beyan ettiği üzere, Kozmos'un Ruhu (*psukhē tou kosmou*) ile insanın ölümsüz ruhu, tesadüfî yahut karmaşık yapılardan ibaret olmayıp, nizamlı ve müzik ile örülmüş bir yapıdadır (Platon, *Timaios*, 35b–36c). Zira onları kuran Demiurgos, onları kaostan kurtarıp sayısal oranlarla şekillendirmiştir. Bu yönüyle müzik, bu ezeli ahengi taklit etmek suretiyle ruhun

kendi hen'ine, yani birliğine yönelmesine aracı olur. Sadece tınların değil, aynı zamanda ahengin ve ritmin de ruhun iç devinimleriyle tenasüp arz etmesi bu nedenden ileri gelir. "Hareketleri, insan ruhunun dairevî devinimlerine benzer olan armoni, Müz'lerin bir armağanıdır; bu, akılsız bir haz için değil, ruhu eski düzenine kavuşturmak için verilmiştir; ritim ise ölçü ve zarafetin eksik olduğu yerde bunları ikâme eder" (Pelosi, 69).

Platon'un müziğe dair düşüncesi, sadece şarkı yahut çalgı ile mahdud değildir; o, sözleri ve kıssaları da ritmik ve armonik yapı içinde değerlendirir. Ancak burada bahis konusu edilen, çağdaş anlamıyla ritim ve ahengi içinde barındıran müziktir. Müzigin işlevi, bu iki ilke vasıtasıyla ruhun harmonik tertibine nüfuz etmektir. Bu bakımdan müziğe sadece duygusal hazlar düzleminde bir keyif unsuru nazarıyla bakmak, bize verilmiş olan bu kıymetli armağanın kudretini idrakten uzaklaştırır. Oysa bu kudret hem içsel nizamı tesis edici hem de onu bozucu mahiyet taşır. Şu hâlde, bu tesirin şuurunda olmak ve onu hikmetli bir şekilde kullanmak, yalnızca bedenî değil, aynı zamanda ruhî mizanı da tashihe yönelmiş bir pratik olabilir.

Müzigin ruh üzerindeki tesiri, onun merkezî olan harmoni ilkesinde yatar. Harmoni, rastgele seslerin birleşimi değil; sayısal ve tertipli oranlara göre düzenlenmiş melodik devinimdir; yani işitilebilir bir ses formunda tezahür eden matematiksel bir yapıdır. Ruhun aklî kısmı, Platon'a göre, Kozmik Ruh'la aynı yapısal dokuda, musikî bir tertip içindedir. Bu yapı sayesinde ruh, düşünme fiiline iştirak edebilir. Düşünme ancak ruhun kendi armonisine ulaşabilme kudretiyle mümkündür. "Ruhun dairesel ve uyumlu devinimleri, bilgiyi doğuran devinimdir". Müzik ise bu devinimlerin taklididir. Duyu âleminde beden aracılığıyla hissedilir, fakat etkisi doğrudan doğruya ruhun içsel devrelerine yönelir. O hâlde müzik, *epistrophê*'ye yani ruhun aslına dönüşüne vesile olabilecek bir araçtır.

Musikîye hakkıyla yönelmek isteyen bir kimse, onu yalnızca işitilir vasıflarıyla değil, aklın ışığı altında da kavramayı göze almalıdır. Zira müziğe dair hissedilen en yüksek haz, ruhun duysal itkileriyle aklî idrakin bir araya geldiği bir sezişten neşet eder. Hissedilebilecek en yoğun müzik hazzı, duyarlık ile aklın iştirak ettiği bir entelektüel hazdır. Bu haz, ruhun yaratılış anında Demiurgos tarafından tevdî olunan evrenin doğasına dair aslî bilgiyi tekrar hatırlamasıdır. Ruh, bu bilgidен bedenlenme süreciyle uzak düşmüşse de, müzik vasıtasıyla kendisiyle olan özdeşliği tanır ve bu tanıma, içkin yönelişinin kaynaklandığı Birlik'e, yani hen'e doğru bir çekilimi doğurur. Ancak böylesi bir tecrübe, her ruha nasip olmaz; zira çok

az kimse müzigi bu şekilde duyumsayabilir. Ekseriyet, müzigi yalnızca duyularla temas hâlinde yaşar ve onun taşıdığı imkânlardan ancak cüzî ölçüde nasiplenir. Fakat hakikatte musikî, ancak aklî ve duyuşal boyutların iç içe geçmesiyle rûhî yapıyı dönüştürücü bir kudret kazanır. İşte bu noktada, müzik ile ruhun ölümsüz cephesi arasındaki homoiotēs (benzerlik) ve suggeneia (akrabalık) kavramları devreye girer. Zira musikî, sadece ruhta mevcut olanla benzeşmekle kalmaz; onun yapısına fiilen müdahil olur, onu dönüştürür, hatta yer yer yeniden inşa eder.

Müzik, ruhu edilgin bir alıcı olarak görmez; aksine onu işleyen, şekillendiren bir ilkedir. Ruhun duyuşal tesirlere açıklığı, bu dönüşümün imkânını sunar. Bu sebeple müzik, tanrısal bir armağan telakki olunur: duyulur olanla ölümsüz olan arasında bir köprü, bir aracı... Bu aracı vasıta, ruhun doğru düşünüşe ve içsel dengeye ulaşmasında işlevsel bir mihver olarak belirir. Platon Timaios'ta hastalıklar ve bedensel rahatsızlıkların ruh ile beden arasındaki oransal dengesizlikten doğduğunu belirtir. Pelosi de bu bağıntıyı şu sözlerle açıklamaktadır: “Ruhun bedene olan bağları sebebiyle uğradığı düzensizliklerdir ki müzik onları çözmeye çalışır; çünkü ruh ancak bedene bağlı olduğu ölçüde müzik ile tedavi olunabilir” (Pelosi, 7). Ancak burada karıştırılmaması gereken nokta, asıl patolojinin bedenle ilişkiden ziyade ruhun kendi içindeki oran bozukluğudur. En büyük hastalık, *psukhē*'nin üçlü yapısındaki (tutku, akıl ve irade) uyumsuzluktan kaynaklanan içsel düzensizliktir. Müzik, yalnızca ruh-beden dengesini onarmakla kalmaz; esasen ruhun kendi içsel harmonia'sını yeniden tesis ederek gerçek iyileşme olanağını sunar. (Platon, Timaios; Pelosi, 7).

Ruhun bedendeki yoğun mevcudiyeti, musikînin ona bu denli derinlemesine tesir edebilmesinin hem sebebidir hem de bu tesire olan ihtiyacın kaynağını teşkil eder. Zira ancak bedenlenmiş bir ruh, duyuşal tesirlerin sarsıntısına maruz kalabilir; bu sarsıntı, ruhun kendine mahsus devinimini şaşırtır, onun noētikē kabiliyetini örter ve onu kendi kendisinden uzaklaştırır. Pelosi'nin ifadesiyle, bedenlenme süreci öylesine bir kargaşa doğurmuştur ki ruh, artık kendi iç nizamını muhafaza edemez ve bu kargaşayı aşabilmek için dışsal bir rehber ihtiyacı duyar (Pelosi, 89). İşte bu noktada, müzik sıradan bir duyuşal hoşnutluk değil, rûhî *epistrophē*'ye, yani ruhun aslî kaynağına dönüşüne vasıta olan ilahi bir müdahale imkânıdır.

Müzik, Kozmik harmonia'nın immanent bir izdüşümü olarak, *tauto*'yu güçlendirir ve *heteron*'un düzensiz akışlarını disipline ederek içsel bir akort sağlar. Böylece seslerin

ahenkli oranları, ruhun içindeki dengesizliği giderir, *logistikon* ile *epithumai* arasındaki çatışmayı yatıştırır ve *psukhē*'nin bütünlüklü bir harmonik düzen içinde işlev kazanmasına olanak tanır. Bu düzen, ruhun varlık âlemini tesadüfî yahut karmaşık biçimde değil, maksatlı ve bilinçli bir tarzda kat etmesini temin eder. O hâlde sormak gerekir: Ahenk ile akıl arasında nasıl bir rabıta vardır? Cevap açıktır: Ahenk yoksa akıl işlev kazanamaz; fakat bu ahengin kendisi de ancak aklî idrak vasıtasıyla kavranabilir. Bu karşılıklı ilişki, ruhun kendi iç bütünlüğünü (*synecheia*) tesis edebilmesinin esas zeminini oluşturur.

Müzik bu bağlamda, yalnızca bir sanat yahut haz vasıtası değil; rûhî dengeyi sağlayan, devinimleri tashih eden bir orthōtēs organon, yani düzeltici bir alettir (Pelosi, 28). Platon'un Timaios'ta sunduğu anatomi ve duyumlara dair betimlemeler bu bağlamda mühimdir. Lâkin bu tasvirlerin harfiyyen alınması gerekmez; mitin fizyolojik detaylarını literal olarak kabul etmeden de onların içerdiği anlamlar çağdaş bir kavrayış içinde işlenebilir. Meselâ karaciğerin duyumların giriş kapısı olarak sunulması, ruhun duyular vasıtasıyla nasıl etkilendiğini anlamamıza yarayan bir imgeler sistemidir.

Burada önemli olan, mitin cismanî doğruluğu değil; onun sunduğu kavramsal yapı vasıtasıyla ruhun ölümsüz unsuru ile duyular arasında nasıl bir geçiş alanı kurulduğunun izah edilmesidir. Musikî bu alana nüfuz eden bir destek olarak görünür. O, sadece rehberlik eden değil, aynı zamanda bu yönlendirmeyi etkili biçimde gerçekleştiren bir armağandır. Bu armağan, doğru kullanıldığında ruhun devrelerini uyumla işler hâle getirerek onu agathon'a, yani iyiliğe yönlendirir. Ancak aynı kudret, hikmetsizce kullanıldığında, aynı devreleri bozarak rûhî dengeyi alt üst edebilir. Dolayısıyla müzik, çift yönlü bir kudrettir; tesiri, kullananın niyet ve kavrayışına bağlıdır. Bu nedenle onunla temas eden ruhun niyeti ve yönelişi, musikînin doğuracağı neticenin mahiyetini belirler.

Haz duygusunun, musikînin ferdin içsel muvazenesi üzerindeki etkisine dair işlevi, yalnızca yüzeysel bir hoşnutlukla sınırlı değildir; bilâkis, Platon'un düşünce evreninde bu his, ruhun şekillenmesi ve terbiye edilmesi sürecinde asli bir yere sahiptir. Nitekim *Politeia*'da müzik, rûhun yapısını şekillendiren bir kudret olarak değerlendirilir: “müzik, ruhu yoğurur ve onu belli bir kıvama getirir” (Pelosi, 68; Platon, *Republica*, 401d–402a). Bu yoğurma, alışkanlık (*ethismos*) yoluyla gerçekleşir ki, Platon'un eğitim nazariyesi tam da bu alışkanlıklar düzeneği üzerine kuruludur. Terbiye edilmemiş bir ruh, telkine açık ve dağınık hâlde bulunur; oysa çocuklukta verilen musikî terbiyesi, bireyin rûhî cevherini doğru akortlarla

şekillendirerek, bedensel itkilerle rûhî meyiller arasındaki gerilimi dengeye kavuşturur.

Platon'un müziğe verdiği bu yönlendirici işlev, sadece estetik ya da hazza dönük bir mesele olarak değil, rûhun kendi kendisiyle uyum içinde var olma çabasıyla ilişkilidir. Müzik, yalnızca hoş ve yatıştırıcı bir dış etki olmayıp, insanın iç bünyesinde yer alan sayısal ve oranlı bir yapıya temas eden bir tesirdir. Bu yapının aslı, kozmosta ve özellikle psuchê tou kosmou'da mevcut olan ilahî uyumda temellenmiştir. Bu yüzden müzik, bu düzeni en doğru biçimde taklit ettiğinde, ruhta haz olarak zuhur eden bir tanımayla karşılaşılır. Müzik, tabiattaki ilahî oranları ne kadar doğru yansıtırsa, ondan duyulan haz da o denli artar.

Musikînin haz verici tesiri, duyulur âlemin yüzeysel hoşnutluklarıyla karıştırılmamalıdır. Bu haz, duyular vasıtasıyla ruhun derin yapısına nüfuz eder ve onun uyum arzusuna cevap verir. Pelosi'nin tabiriyle, “müzik, ilahî uyumu içinde barındıran bir yansıma olarak algılanmakta; bu, aklî bir işitme terbiyesiyle mümkün olduğu gibi, aklî ruhun işlevselliğinin yeniden kazanılmasıyla da ilgilidir” (Pelosi, 107). Ruhun nous kapasitesi uyandırıldığında, müzik artık sadece duyulan bir şey değil, çözülmesi gereken bir mesaj hâline gelir. Zira rûhî tek-sellik (tautotês), yani insanın kendi kendisiyle olan uyumu, sadece duyular düzleminde elde edilemez; bu uyum, aklın etkin hâle gelmesini ve musikîdeki mimesis'i idrak edebilmeyi şart koşar.

Platon bu noktada açıkça belirtir ki, bu türden bir kavrayışa her insan ulaşamaz. Müzik tecrübesinin ardındaki uyumlu düzeni sezebilmek, duyulur olanın ötesine geçebilen hikmet sahibi ruhlara mahsustur (Platon, Respublica, 411a). Bu da bizi, terbiyenin merkezî rolüne götürür: Müzik ile temas eden zihinlerin henüz genç yaşta doğru uyumlara alıştırılması gereklidir. Bu alıştırma, yalnızca doğruyu telkin eden modların öğretilmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bozucu ve rûhu ifsad edici armonik yapıların sınırlandırılmasını da içerir. Platon'un devlet tasavvuru içinde müzik hem şekillendirici hem de koruyucu bir öge olarak düzenlenir. Ruhun yapısını bozabilecek uyumsuz tınılara karşı tedbir alınması, bu yüzden yalnızca pedagojik değil, varoluşsal bir zorunluluktur.

Platon'un *Politeia*'sında yer alan musikîye dair sansür anlayışı, zahirde mutlak bir tedbir ve müdahale biçimi olarak görünse de bu teşekkül yalnızca dışsal bir yasaklama olarak değil, ruhun başlangıçta doğru olanla temasa geçirilmesi süreci olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede, çağdaş toplum yapısına Platoncu bir mitosun izdüşümünü tatbik etmek

istendiğinde, eğitimde musikînin daha faal ve kurucu bir unsur olarak yer alması, yalnızca mümkün değil, aynı zamanda felsefî olarak zorunlu görünür. Nitekim, insanın gençlik döneminde zararlı etkiler taşıyan musikî türlerinden uzak tutulması, pedagojik bir tutarlılık arz eder. Burada amaç, herhangi bir dışlayıcı muhafazakârlıkla sınırlı bir müdahale değil; ruhun kendi *epistrophē* hareketini zayıflatabilecek seslerden korunmasıdır.

Eğitim, haz ve acı yoluyla ruhta bir dönüşüm meydana getirme sanatıdır; güzelin ahenklerinde ve ritimlerinde haz duymayı öğrenen kimseler, yaşamlarında daha sonra iyiyi tanıdıklarında ona meyletmeyi de öğrenmiş olurlar. Bu durumda çocuk, daha ilk yaşlarından itibaren yalnızca armonik tınlara maruz kalmakla kalmaz; aynı zamanda bu düzenli tınlara yoluyla, kendi iç devinimini düzenlemeyi, yani rûhî ahengini kurmayı da öğrenir. Bu tür bir alıştırma, hazzı karşı eğitimin bir parçası hâline gelir. Ruh, başlangıçta yöneldiği şeylere karşı bir alışkanlık geliştirir ve bu alışkanlık, agathon'a, yani iyiliğe doğru bir eğilim kazanır. Böyle bir terbiye süreci, yalnızca bireysel seciye bakımından değil, aynı zamanda uzun vadeli rûhî ve bedensel denge açısından da mühimdir. Modern anlayışta genellikle ihmal edilen bu boyut, Platoncu düşüncede belirleyicidir: Eğitim, insanın duyuşsal ve sezgisel yönlerini iyilik yönünde şekillendirmelidir. Bu bağlamda müzik, görme ve işitme duyularının kendine özgü niteliklerini en yüksek derecede gerçekleştirmeye imkân verir. Çünkü bu duyular, yalnızca dış dünyaya açıklık sunan geçitler değil, aynı zamanda rûhî düzeni uyaran ve yönlendiren ilk etkileşim alanlarıdır.

Bu bağlamda terbiye edilmiş bir *psukhē*, armonik yapıların estetik değerini takdir etmekle yetinmez; astronomi gibi disiplinlerde varlıkların ve olayların mimesis içindeki ilâhî düzenini kavrayacak zihinsel donanıma da sahip olur. Bu idrak, ancak ruhun synecheia içinde bulunduğu bir düzen vasıtasıyla mümkündür. Eğer bireyin hayat düzeni, rûhî ve bedensel dengeyi tesis edecek biçimde kurgulanmışsa – ki bu, gerçek anlamda eğitimle mümkündür – o vakit ruhu sarsan arızalar (maraz, dengesizlik, hastalık) zayıf kalır ve müzik, bu nizam içinde daha güçlü bir istikrar vasıtası hâline gelir.

Müzik, bu işleviyle insanı eğlence veya geçici bir dinlenme aracından çıkarıp, rûhî yapıyı hakikate yönlendiren içsel bir rehberle dönüştürür. Platon'un müziğe dair düşüncesi, sansürün ötesinde, yönlendirmenin, ölçünün ve ölçüyle gelen iyiliğin eğitimsel bir aracı olarak ortaya çıkar. Bu da insanın doğasında mevcut olan iyilik yöneliminin bilinçli bir biçimde kuvvetlendirilmesi anlamına gelir.

3.4. “*Timaeus*” Diyalogunda Müzik ve Denge

Ruhun cismanî sûret içinde temessül edişine dair evvelce ortaya konulan temel açıklamalardan hareketle, şimdi söz konusu varlığın karşılaştığı dengesizlik ve uyumsuzluk hâllerine yönelmek icap eder. Zira *Timaeus*’ta, Evren Ruhü’nün yaşlılık ve marazdan beri oluşu, onun kemal derecesinde düzenlenmiş yapısıyla irtibatlıdır. Bu türden bir bağışıklık, yalnızca ilksel yaratılışın koşullarına mahsus olup, onun içsel devirlerinin özellikle Aynı ile Farklı dairelerinin mükemmel oranda bir uyum içinde oluşunun neticesidir (*Timaeus*, 36d–e). O hâlde sormak gerekir İnsan ruhu neden bu türden bir tamlığa mazhar değildir?

İnsandaki aklî ruh, sabit bağlarla sınırlanmaması ve dış etkilere açıklığı dolayısıyla, kendi iç bütünlüğünü korumakta kalıcı bir savunmasızlık sergiler. İnsan-ruh birlikteliğinin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkan bu durum, *psukhē*’nin hem somatik hem de psikolojik patolojilere maruz kalmasına zemin hazırlar. Burada vurgulanması gereken nokta, tözler arası ikili bir etkileşimden çok, beden ve ruhun içkin bir synecheia ilişkisi içinde bulunmasıdır: İkisi ayrılmaz biçimde birbirine nüfuz etmiş, sürekli bir dönüşüm ve etkileşim süreci içerisinde hareket eder. Bu bağlamda, bedende ortaya çıkan her türlü düzensizlik ya da hastalık belirtisi, ruhsal düzenin de bozulmasına yol açar; benzer biçimde ruhun iç dinamiklerindeki herhangi bir sarsıntı, somatik nizama sekteye uğratır. Böylelikle insan varoluşunun bütüncül sağlığı, beden ve ruh arasındaki aksaklıksız harmonik ilişkinin sürekliliğine bağlı kılınır. Bu bağlamda Platon’un haz ve elem tanımları, meselenin sadece fiziksel değil, aynı zamanda ontolojik bir zemin üzerine kurulduğunu gösterir. Şöyle der: “Tabiatımıza aykırı, zorlayıcı ve ansızın zuhur eden bir hâl elem verir; buna mukabil, tabiata ani bir dönüş ise haz verir” (*Timaeus*, 64D). Ruhun kendi doğasına, yani kendi kendine sadık kalması, onu hazla hemhâl kılar; ondan sapması ise acı doğurur (*Timaeus*, 64E–65A). O hâlde haz yahut acı, yalnızca duygusal bir tecrübe değil, varlığın düzenli yahut bozulmuş olma hâlinin ifadesidir.

Cismanî beden, unsurlardan (toprak, ateş, su, hava) mürekkep olduğu için, bu unsurlar arasındaki ahengin bozulması da hem bedensel hem de ruhsal marazların menşesidir. Zira Platon şöyle der: “Doğaya aykırı bir hâl oluştuğunda unsurlardan birinin fazlalığı yahut noksanlığı meydana geldiğinde yahut bu unsurlar alışık olmadıkları bir mahalle intikal ettiğinde veya bunların çeşitleri arasında bedene uygun düşmeyen bir tür karışım olduğunda; işte bu türden her şey iç savaşlar ve hastalıklar meydana getirir” (*Timaeus*, 82A). Burada “iç

savaş” terimi, aslında elementlerin uyumlu hareketinin yerini alan stasis’i, yani doğal sirkülasyonun duraksamasını ve dengeli akışın kesilmesini ifade etmektedir. Böyle bir stasis, tıpkı kozmik düzenin hareket eden arşimetik oranlarının gölgesel izdüşümü olarak, beden ve ruhun içindeki dinamik uyumu sekteye uğratar ve bu denge bozukluğu hem fizyolojik hem de psikolojik marazlara zemin hazırlar.

Bu bozulma miktarsal boyutların ötesine geçerek yönsel ve işlevsel nitelikler de taşır. Soğuk olması gereken yerin ısınması, kuru olanın nemlenmesi, hafif sayılanın ağırlaşması veya tersi biçiminde kendini gösterir. Bu hâlde artık organlar kendi işlevlerini ifa edemez; ruh, cismanî karmaşaya yenik düşer. Platon, bu türden bir sapmayı “müziksizlik” olarak nitelendirir ve şöyle der: “Her ne ki mûsikîden mahrumdur ve bu koşullardan herhangi birinden çıkışta ya da girişte uyumsuzluk gösterirse, her çeşit ve sınırsız hastalık ve bozulmayı meydana getirir” (*Timaeus*, 82B). Bu pasajın önemi, “müziksizlik” (amouisia) teriminin doğrudan bedensel ve ruhsal dejenerasyonla ilişkilendirilmesidir. Zira bu ifade, Yaratıcı’nın kâinatı ilk hâlinde tasvir ederken söylediği şu sözleri hatıra getirir “Başlangıçta evrenin hareketi müziksiz ve düzensizdi; sonra onu düzensizlikten düzene sevk etti, zira her yönüyle düzenin düzensizlikten üstün olduğunu düşündü” (*Timaeus*, 30A). O hâlde şunu sormak icap eder eğer düzensizlik ametria ve amouisia ile tanımlanıyorsa, o zaman insan ruhunun sağlığına yeniden kavuşması ancak *epistrophē* yoluyla, yani düzen, oran ve ahenk vasıtasıyla mümkün olur mu?

Bu sual, bizi bir kez daha Platon’un düşüncesinde merkezî bir yere sahip olan harmonia ilkesine sevk eder. İnsan ruhunun hem kendi iç yapısında hem de bedenle olan münasebetinde sağlıklı ve dengeli kalabilmesi, bu içsel ahengin sürekliliğine bağlıdır. Aksi takdirde, müziksizliğin zuhur ettiği her yerde yalnızca hastalık değil, varlığın bizzat kendisinin çöküşü başlar. Zira mûsikî, burada herhangi bir sanat dalı değil, kozmik düzenin bireysel varlıkta yankılanmasıdır. Bu bakımdan, ruhun selâmeti, mûsikî ile değil; mûsikîdeki düzenin ruhun yapısıyla uyuşması sayesinde temin olunur.

Mûsikînin önemi, kulağa hoş gelen bir dizge olmanın ötesinde, ritim ve ahengin mahiyetinde gizlenen derin bir varlık telakkişi olarak kavranmalıdır. Zira Platon’un *Timaeus* diyalogunda yer alan kozmogonik anlatı, mûsikîye içkin düzen ve oranı yaratılışın bizzat yapısına nakşeder. Demiurgos’un “müzikal olan”ı “müziksiz” olana üstün kılması, yalnızca estetik bir tercih değil, bir varlık nizamı kurma iradesinin ifadesidir: Zira düzen (taxis), sağlık

(hugieia) ve iyilik, doğrudan mûsikîyle ilişkilendirilirken; hastalık ve bozulma ise mûsiksizlikle irtibatlandırılır (*Timaeus*, 30A, 82B).

Tanrıların, mûsikîyi ruhun *epistrophē* yoluyla kendi ilksel dairesine dönmesi için bir "hediye" olarak vermiş olmaları, onun fizyolojik ve psikolojik tesirini aşkınlaştıran bir anlam düzeyi sunar. Bu anlam, yalnızca sembolik değil, aynı zamanda organik bir yapının tezahürüdür. Ruhun daireleri ne zaman kendi yörüngesinden sapar, işte o zaman bozulma başlar. *Timaeus*'ta bu bozulmanın semptomları yalnızca ruhsal alanda değil, bedeninde de açıkça teşhis edilir. Bedende yer alan safra, balgam ve hava gibi unsurların yönsüz hareketleri, bu bozulmanın en bariz delillerindendir. Nitekim Platon "Eğer beden içindeki akışlar doğru yönde seyretmezse, et kendini tüketir ve atık maddesini tekrar damarlara geri gönderir" der (*Timaeus*, 82E). Bu durumda, et kararır siyahlaşır; kana karışan maddeler ise bu rengi yeşile, iltihap ateşiyle sarıya dönüştürür (*Timaeus*, 83B–C). Böylece, beden içindeki renk farklılıkları, hastalığın türüne göre tanımlanabilir hâle gelir. Bu renkler yalnızca görsel bir izlenim değil, içsel bir dengesizliğin dışavurumudur.

Balgam ise, su unsurlarından türeyen, ter ve gözyaşı gibi beden günlük ifrazatında zuhur eden bir başka örnektir (*Timaeus*, 83E). Bu unsurlar beden içinde uygun olmayan mahallere intikal ettiğinde, ısı, nem, ağırlık gibi fiziki nitelikleri dönüştürerek, sistemlerin doğal işleyişini kesintiye uğratır. Hava, bazen sinir ve damar sistemine hapsolür; safra ve balgam ise kanın ve besinlerin dolaşım yollarını tıkar. (*Timaeus*, 84E) Platon burada hastalıkların yalnızca mikroskobik bir açıklamasını yapmakla kalmaz; varlık düzeninin insanda nasıl sekteye uğradığını da anlatır. İltihaplar, çoğu zaman safra kaynaklı marazlara işaret eder. Özellikle kullanılan dilin figüratif doğası renk, yoğunluk, sıcaklık gibi bu unsurların etkisinin yalnızca fiziksel değil, ontolojik bir çözölme olduğunu ortaya koyar. Dört unsurdan (toprak, hava, ateş, su) müteşekkil beden doğası gereği hassas bir dengeye bağlı olduğu, bu unsurlar arasındaki niceliksel ve niteliksel kaymaların bozulmayı beraberinde getirdiği açıkça beyan edilir.

Platon'a göre, eğer kişinin ruhu dengeli ve tertipli ise, bu tür bozulmalardan sonra dahi iyileşme mümkündür. Fakat uzun süre kötü bir diatēma (yaşam düzeni) içinde yaşamış olan kimseler, en ufak bir sarsıntı karşısında dahi telafi kabiliyetini kaybeder. Bu yalnızca beden çöküşü değil, aynı zamanda ruhun oranlı yapısının bozulması anlamına gelir. Platon bir örnek verir: "Et ile kemikleri birbirine bağlayan unsur hasta olduğunda ve artık kendisini

onlardan ve sinirlerden ayırıp kemik için gıda sağlama işlevini yerine getirmediğinde; yağlı, kaygan ve düzgün olmak yerine, pürüzlü, tuzlu ve kurumuş hâle geldiğinde, kana karışarak hastalıkları artırır” (*Timaeus*, 84A). Bazı marazlar ise kemiklerin yeterli hava veya gıdaya ulaşamamasıyla ilgilidir. Gıda kemiklere ulaşmadığında kana karışır ve bedensel direnci zayıflatır. (*Timaeus*, 84C) Daha da ileri bir safhada, iltihap kemik iliğine kadar işlerse, bu artık en ölümcül türden bir maraz olur. Bu hâlin sebebi ya fazlalık ya da eksikliktir; ancak neticesi muhakkaktır. Yani “Bedenin bütün tabiatı zorunlu olarak tersine akar” (*Timaeus*, 84C).

Bu noktada, bedenın yaratılışında her bir sistemin, her bir organın, agathon’a yönelmiş bir işlevsel bütünlük içinde tasarlandığını unutmamak gerekir. Özellikle ruhın devinim daireleriyle ilişkili bozulmalar, bireyin dış dünyayla olan etkileşiminin kusurlu hâle geldiğini gösterir. Bu kusur, zanaatkârın değil, varlığın kendi kendine olan uyumsuzluğunun eseridir. Çünkü Tanrı, her şeyi en iyiye yönelmek üzere tertip etmişti; bozulma, bu tertibe kulak verilmediğinde zuhur eder. Cismanî beden ile aklî ruh arasında herhangi bir hakiki ayrım olduğu düşüncesi, Platonik kozmolojinin yaratılış anlayışında yeri olmayan bir varsayımdır. Zira Demiurgos, ölümsüz aklî ruhu yalnızca içine yerleştirmekle kalmamış, onu bizzat bedenın dokusuna, farklı yoğunluk ve niceliklerde işleyerek tecdid etmiştir. Böylece, her bir uzvun ve devrenin içine, ruhın kendisinden bir pay verilmiştir. Bu içkin bağlam, yalnızca sembolik değil, aynı zamanda yapısal ve işlevseldir. Pelosi’nin ifadesiyle “Beslenme ile ruhın devirleri arasındaki zıtlık üzerine yapılan düşünce, beden ile ruh arasındaki sıkı etkileşimi açığa çıkarmıştır” (Pelosi, *Plato on Music*, s. 87).

Dolayısıyla hastalık ne bedenın ne de ruhın bağımsız bir zafiyeti olarak ele alınabilir; her biri diğerine sirayet eden, oran bozukluğu (*analoghia*) veya uyum eksikliğiyle zuhur eden bir iç ahenk kırılmasıdır. *Timaeus*’taki yaratılış anlatısı, bu karşılıklı bağımlılığı ve süreklilik ilişkisini (*synecheia*) dikkatle örür. Zira ancak ruhın devinimsel oranları doğru bir düzen içinde olduğunda, bedensel iyilik hâlinde bahsetmek mümkün olur. Bu da gösterir ki, sağlık yalnızca bedensel bir denge hâli değil, aynı zamanda ruhın da evrensel düzene uygun bir surette dönmesini gerektiren bir bütünlüktür. Ancak Platon yalnızca bedenın hastalıklarını değil, ruhın kendisine ait bozulmaları da zikreder. *Timaeus*’ta delilik (*mania*) ve akılsızlık (*anoia*), ruhın kendi iç düzeninden sapmasıyla ortaya çıkan “ruhsal hastalıklar” olarak değerlendirilir (*Timaeus*, 86B). Bu sapma, bireyin aklî yetilerini kullanamaz hâle gelmesine sebep olur. Platon’un tanımıyla bu türden hastalıklar, ruhta şu şekilde tezahür eder: “Kötü

huyluluk, melankoli, taşkınlık, korkaklık, unutkanlık ve öğrenme yavaşlığı gibi çeşitli şekillerde lekelenmiş bir ruh” (*Timaeus*, 87A–B). Böyle bir ruh, artık kendi öz hareketini kaybetmiş, kendi ekseninde dönemez hâle gelmiştir.

O hâlde insanın varoluşunda muhafaza edilmesi gereken en nazik denge, bizzat ruh ile beden arasındaki oranlılık ve karşılıklı düzen içinde bulunma hâlidir. Bedenlenme anından itibaren bu dengeye yönelik bir sapma, bireyin sağlığını kökten sarsar. Zira her iki ilke yani beden ve ruh birbirine zıt değil, karşılıklı tamamlayıcı iki kutuptur ve harmonia bu karşılıklı işleyişin zorunlu ürünüdür. Bu yüzden Platon, ideal yurttaşın yetişiminde hem bedenî idmanları (*gymnastikē*) hem de zihnî uğraşları vazgeçilmez görür. Bu ikisi arasında orantısızlık, sadece fiziki veya zihinsel bir eksiklik değil, karakterdeki yapısal bir bozukluğa işaret eder. Nitekim Platon şöyle demistir: “Ruh, bedenden daha güçlü olduğunda ve öfkeli olduğunda, onu içerden sarsar, hastalıklarla doldurur; yoğun bir öğrenme çabasıyla meşgul olduğunda ise, bedeni aşırı yorar; gene, öğretiler ve söz savaşları için kendini kamçıladığında, bedenin ateşlenmesine sebep olur; ortaya çıkan gerilimle onu sarsar ve akıntılara yol açar; bu akıntılar çoğu hekimin yanılmasına sebep olur ve suçsuz olan bedeni suçlarlar” (*Timaeus*, 88A).

Burada açıkça görülür ki, ruhun aşırı kuvvetli ve tek başına hâkim olduğu hâller dahi dengeyi bozar. Zira bedenın kendisine denk bir ruhla eşleştirilmesi gereklidir; bu, ruhun yönsüz kudretini sabitlemek ve taşıyabilmek içindir. Aksi takdirde ruhun ağırlığı, bedeni altüst eder. Platon’un *Timaeus*’ta bu denli açıkça dile getirdiği bu ilişki, hastalıkların kaynağına dair ortaya koyduğu sistematik düşüncenin merkezinde yer alır. Bedenin maruz kaldığı hastalıklar, çoğu kez ruhun orantısız devinimlerinden kaynaklanır. İşte bu iç içe geçmiş yapının kavranması, mûsikînin neden bu anlatı içinde böylesine mühim bir mevkiye sahip olduğunu açıklar. Mûsikî yalnızca dışsal hazların hizmetkârı değildir; ruh ile bedenın, devinim ve madde arasındaki karmaşık uyumunu sağlayan bir *epistrophē* aracıdır. Beden ile ruh arasındaki dengesizlik ise, çoğu zaman dışarıdan gözlemlenebilir. Sporla meşguliyetinde ölçüsüzleşen kişi ruhî tarafını ihmal eder; tümüyle düşünceye gömülen kişi ise bedenın gereksinimlerini unuttur. Böylece insanın varlığında esas olan dengeyi yitirir.

Politeia’da tanrıların bu iki kuvveti bedensel ve düşünsel olanı insana bir harmonia sağlayabilmesi maksadıyla bağışladığı ifade edilir. “Böylelikle birbirleriyle uyumlu hâle gelsinler diye, uygun bir gerilim ve gevşeklik derecesiyle ayarlanmış oldular” (*Republic*

411E). Burada söz konusu olan, aynı telin iki ayrı ucundan çekilmesi gibidir. Her biri kendi yönüne çeker, fakat ancak doğru ayarlandığında ahenkli bir ses çıkarır. Ne birinin baskınlığı ne diğzerinin ihmali; hakiki düzen, aralarındaki denge noktasında zuhur eder. Hareketin sükûnetten daha üstün ve tabiata daha uygun addedilmesi, Platon'un *Timaeus*'ta ortaya koyduğu varlık düzeninin merkezî bir unsurudur. Zira ruh, doğası gereği daimî bir hareket içindedir; sabit değil, kendi kendine devinen, içsel bir çevrim hâlinde dönen bir ilkedir. Böyle bir ruhun taşıdığı bedende, durağanlık değil, içsel saikle başlatılmış bir hareket makbul sayılır. Platon'un ifadesiyle: "Kendi kendisine meydana gelen hareket, tümün akıllı hareketine en çok benzeyen olduğundan en değerlisidir; başkası tarafından harekete geçirilen ise daha aşağıdır" (*Timaeus*, 89A).

Bu hareketin yalnızca yetişkin bireylerde değil, henüz doğmamış ceninlerde dahi müessir olduğu düşünülür. Platon'a göre annenin son aylarında yürümesi, doğacak çocuğun biçimini adeta balmumu gibi yoğurur (Pelosi, *Plato on Music*, s. 17). Böylece bedenî hareket, sadece bedensel sıhhat için değil, ruhun devinimsel dairelerinin sağlıklı işlemesi bakımından da vazgeçilmez bir unsurdur. Gumnastikē, bu bağlamda, evrenin hareketini taklit eden bir mimēsis olarak değerlendirilmelidir. İnsanın kendi bedenini, evrensel Ruh'un hareketine benzer bir tarzda eğitmesi, duyulur âleme ait olanı, akledilir olanla hizaya sokma çabasıdır. Sadece bedeni mi hareket ettirmek kâfidir? Elbette ki hayır. Zira beden eğitimiyle birlikte, aklî melekelerin de terbiye edilmesi gerekir. Ancak bu ikisinin birlikte yürütülmesiyle, içsel bir uyum ve ahenk yakalanabilir. Bedensel hareketin mimēsis olarak değerlendirilebilmesi için, onu kavrayacak ve yönlendirecek aklî bir zemin gereklidir. Zira taklidin anlamlı olabilmesi için, neyin taklit edildiğinin bilgisi zaruridir. Aksi hâlde hareket, sadece mekanik bir devinim olarak kalır. Bu nedenle, mimēsis daima aklî ruhun katılımını gerektirir. Aklî ruh, sadece taklidi gerçekleştiren değil, aynı zamanda onu tanıyıp değerlendirebilen varlık ilkesidir. Ancak bu yolla yapılan her eylemin, Evren Ruhu'na yahut kozmik sonsuzluğa (apeiron) olan benzerliği kavranabilir. Bu tanıma süreci, ruhun Aynı ile Farklı dairelerinin uyumlu işlemesine bağlıdır. Eğer bu devrelerde bir bozulma varsa, taklidin tanınması da imkânsız hâle gelir.

Bu durum, sadece mûsikî veya astronomi gibi yüksek sanatlar için geçerli değildir; bedensel hareketten resme, gözlemde eğitimi sürecine kadar tüm faaliyetler için geçerlidir. Aklî devreleri karışmış olan kişi, bu eylemleri sürdürebilir; fakat onların derûnî manasına nüfuz edemez, yüzeyde kalır. Zira cismanî âlem, beden vasıtasıyla ruhun dairelerine sürekli tesir

eder ve onları meşgul eder. Bedene bürünen ruh, bu tesirlerden kurtulmak ve öz devrini sürdürmek için çetin bir mücadeleye girer.

Platon, bu mücadeleye bir çıkış yolu sunar: “Tanrı, her birimize, bedenimizin zirvesinde mukîm olan bir ilahiyet yerleştirdi. Bu ilahiyet bizi yerden yukarı, gökteki akrabalarımıza doğru yükseltir; çünkü bizler toprak değil, göğe bağlı bir bitkiyiz” (*Timaeus*, 89E–90B). Bu ifade, ruhun köken itibarıyla göksel olduğunu ve Birlik’e yönelişini tabii bir çekimle sürdürdüğünü vurgular. Bu ilahî öge, insana yalnızca yön değil, ayırt etme kudreti de verir. Ne zaman ki bu asıl bilgiye ulaşılır, o zaman ruhun devreleri istikrar kazanır. Böylece, duyulan yahut tecrübe edilen her şey, ruhun aklı ölçütleriyle tanınıp sınıflandırılabilir.

İnsanın bedenlenme süreci, salt maddî bir organizasyon olarak değil, ruhun ilksel yapısına uygun olarak belirli oranlarla düzenlenmiş devrelerin tesisiyle birlikte düşünülmelidir. Zira *Timaeus*’ta tasvir edilen yaratılış düzeninde, ruhun devirleri keyfî bir tarzda yerleştirilmemiş; aksine, belirli harmonik oranlara göre tesis edilmiştir. Aynı’nın devresi, yekpare ve bölünmez bir birlik hâlinde sağa doğru dönerken, Yedi Farklı’nın devreleri yani Güneş, Ay, Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter ve Satürn’ün göksel hareketleriyle temsil olunan sola doğru ve düzensiz oranlarla hareket eder (*Timaeus*, 36C–D; Pelosi, *Plato on Music*, s. 193). Bu devrelerin oranlılığı, yalnızca göksel ahengin temsili değildir; insan ruhunun yapısal düzeninin bir yansımasıdır. Zira akıl ve ahenk, aynı düzenin iki farklı ifadesidir; her ikisi de ruhun içsel logosuna dayalı bir yapının farklı cephelerini meydana getirir (Pelosi, s. 90). Bu devrelerdeki bir bozulma oranın kaybı, sadece bilişsel sapmalara değil, aynı zamanda ruhun sağlık, bedenın işleyişı ve algının doğruluğu üzerinde doğrudan yıkıcı etkilere yol açar.

Dış âlemden kaynaklanan duyumlar (aisthēsis), salt fiziksel bir tepki yahut bedenın maddî değişimi olarak değerlendirilmemelidir. Platon’a göre bu duyumlar, göz ve kulak gibi organlardan geçerek ruha yönelir; fakat ruh onları bir kap gibi pasif şekilde almaz aksine onları yorumlayan, yönlendiren ve dönüştüren bir ilkedir (Pelosi, s. 100). Dolayısıyla duyular, ruhın devinimsel devrelerine tesir ederek, ya onların orantısını bozup hastalık üretir yahut uygun bir yapı ile ruhın ahengini yeniden kurar. Buradaki etkileşim bir yönlü değil, çift yönlüdür: Bedenin işleyişindeki aksaklık ruhu sarsar; ruhî devrelerdeki sapma ise bedeni zaafa düşürür. Platon’un sisteminde bu iki yön arasında bir mesafe yahut kopukluk yoktur; bilâkis bir synecheia, yani süreklilik söz konusudur. Şu hâlde yaratılış anlatısının bir terbiye

projesi olarak okunması hem ruhun hem de bedenın sağlığına dair yaklaşımlarımızı kökten dönüştürür. Acıların ve marazların bertaraf edilmesi, yalnızca bedensel müdahalelerle değil, duyuların ruh üzerindeki etkilerinin bilinçli şekilde yönlendirilmesiyle mümkündür. Burada özellikle göze çarpan husus, duyular yoluyla özellikle görme ve işitme vasıtasıyla ruhun yapısına hitap edilmesi gerektiğidir. Çünkü duyular, doğrudan ölümsüz ruhun iç devrelerine ulaşabilen nadir yollar arasındadır.

Bu noktada mûsikî, tanrılar tarafından bahşedilmiş bir dōron (armağan) olarak yeniden gündeme gelir. Zira onun ahenkli yapısı, işitme duyusunu bir araç kılarak ruhun kendi dairelerine ulaşır ve onları ya düzene sokar yahut bozar. Mûsikî, bu yönüyle haz üreten bir dışsal sesler dizgesi değil, ilksel ruhsal oranın yeniden inşâsına vesile olan bir *epistrophē* vasıtasıdır. Zira insanın bu kozmik yönelişe kulak verebilmesi, yalnızca duymasıyla değil, duyduğu şeyi tanıması ve ona yönelmesiyle mümkündür. Bu tanıma kabiliyeti ise kişinin önceki alışkanlıkları, yaşam düzeni ve beden–ruh oranındaki mevcudiyetine bağlıdır. Zira iyi terbiye edilmiş bir varlık, meydana gelen bozulmalara karşı mukavemet gösterebilir; dengesi sarsılmış olan ise en hafif bir sarsıntıda dağılır. O hâlde, ruhun aklî yapısının korunması ve ona hitap eden duyusal formların seçilmesi, sağlığın ve düzenin muhafazası bakımından zaruridir.

3.5. “*Timaeus*” Diyalogunda Müzik ve Ruhun Yaratılışı

İnsanın meydana gelişini tam manasıyla kavrayabilmek için *Timaeus*'ta bahis konusu edilen varlık düzeninin başlangıcına, yani Kosmos'un ruhunun yaratılışına dönmek icap eder. Zira insanın ölümsüz yönünü teşkil eden psişe ile Kosmos'un ruhu arasında tesis edilmiş olan içsel irtibat, Platon'un Birlik'e yönelişinde temel bir *epistrophē* noktasını teşkil eder. Bu irtibat, yalnızca benzerlikten ibaret değildir; bilâkis, göksel devinimlerin sayısal ahengi ile insan ruhunun istikamet bulması arasında kurulan bir analogia nizamıdır. Bu nizam kavranmadan, insan ruhunun eythymiaya, yani kendi doğasına uygun dengeye erişmesinde müziğin oynadığı yönlendirici rol de tam anlamıyla anlaşılmaz.

Bu çerçevede, *Timaeus*'ta ifade edilen üzere, göklerin deviniminde, ideal polis düzeninde, yetkin insanın hayatında ve sahih müzikde aynı oranların yankısını buluruz: Platon bu durumu şöyle dile getirir “Göklerin çevresindeki aklî devinimleri ve onların doğasını taklit ederek, onları kavramak suretiyle kendi benzer yapımızı yeniden inşa ettik.” (*Timaeus*, 47C).

O halde, ritim ve âhenk, yalnızca estetik kategoriler olarak ele alınamaz; bunlar, Demiurgos'un kurduğu kozmik düzene dair bir mimesis faaliyetidir. Musikî, duyulur aleme ait olsa dahi, insanın kozmik varlığa yönelmesinde bir rehberlik kudretine sahiptir. Platon'un *epistrophê* kavrayışı içinde, bu yöneliş, ruhun asli menşesine, yani kendi ölümsüz doğasına dönüşüdür. Muzik de bu dönüşün vasıtasıdır. Ne var ki, burada taklit (mimesis), yüzeysel bir benzerliğin ötesine geçer; zira iyi olanın duyulur tezahürü eksik ve gölgesel olduğu için, bu taklidin değeri, onun ilksel iyiliği ne derece yansıtabildiğiyle ölçülür. *Timaeus*'ta Tanrı'nın amacı açıktır "O (Demiurgos), her şeyin kendisine mümkün olduğunca benzemesini istemiştir" (*Timaeus*, 29E). Böylelikle, kozmosun taklit ettiği ilksel örnek, salt bir model değil, varlığın asli kaynağı olan Birlik'tir. Bu nedenle kozmos da en güzel olan şeydir, zira "sebeup olanların en iyisi" (*Timaeus*, 29A) tarafından yaratılmıştır.

İşte tam da bu sebeple, insan ruhunun duyulur evrende karşılaştığı dağınıklık, tesadüfi değildir; bu dağınıklık, yaratılmış olmanın ve daha alt ontolojik bir düzeyde var olmanın neticesidir. Ne var ki, bu dağınıklığın karşısına konulan kozmik düzen, müzik yoluyla insanın iç dünyasında yeniden tahkim edilebilir. Bu, tesadüfi bir güzellikten ibaret olmayıp, ilahî nizamın bir yankısıdır. Çünkü *Timaeus*'ta belirtildiği üzere, Demiurgos, hareketsizliği ve düzensizliği "müziksiz" ve "düzensiz" olarak değerlendirip onları ahenk içinde bir düzene sokar. Platon bu dönüşümü şöyle ifade eder: "Düzensiz olan hareketten her bakımdan daha iyi olduğunu düşündüğü, düzenli olan harekete yöneldi." (*Timaeus*, 30A)

Platon'a göre *psukhê*, *epithumai* (duygusal arzular) ekseninde tanımlanmakla sınırlı değildir; ruhun kaynağı ölümsüzdür ve bu ölümsüzlük, Kozmos'un ruhu ile paylaşılan ortak ontolojik yapıda temellenir. Söz konusu paylaşılan düzen, Mûsikî aracılığıyla hem dışa vurulur hem de *psukhê*'nin içsel eğilimleri biçimlendirilir. Bu nedenle insan ruhunun bedenlenme serüvenindeki çalkantılar, ilahî düzenin akustik izdüşümleri olan Mûsikî ile teskin edilerek terbiye edilir. Burada musikî, sadece duyulur güzellikten ibaret bir sanat olmaktan çıkar, bir aretê'ye yönelten eğitim vasıtası hâline gelir. Sanatların değeri de bu bağlamda, sadece haz verici olmalarından değil, ilahî olanı ne derecede temsil ettiklerinden ileri gelir. Taklit edilecek olan yalnızca görünen dünya değildir; zira görünen dünya, yaratıcı tanrıların elinden çıkmış olmakla beraber, yetkinlikten uzaktır. Dolayısıyla, duyusal dünyadaki herhangi bir sanat eseri, ideal olanı birebir yansıtamaz; bunun yerine, kendi eksik varlığı içinde ilahî olanın yankısını sunmaya çalışır. Bu durumda, değer, yüzeysel güzellikte değil, yansıttığı orantı ve düzenin kozmik örneklerle uygunluğundadır.

Bu nedenledir ki, ruhun musikî ile ilişkisinde yapılacak herhangi bir çözümleme, evvela Kosmos'un ruhunun yaratılışıyla başlamalıdır. Zira, hem Platon'un düşünce yapısında, hem de *Timaeus*'un sistematik örgüsünde, psişe'nin mahiyeti, ancak Dünya Ruhü'nün yaratılış ilkesi bağlamında ve onunla birlikte kavranabilir. Bu kuruluş, yalnızca ontolojik değil, aynı zamanda epistemolojik bir ilkedir; zira bir şeyi bilmek, onun ilk nedenine ulaşmakla mümkündür. İlk ve nihai neden, Platon'un düşünce sisteminde, mutlak Birlik'tir ve bu Birlik'e en çok benzeyen, en çok yaklaşan varlık, tüm evrenin kendisidir. Çünkü Kosmos, aklî bir ilke uyarınca, değişimden çıkartılmış düzenli bir bütün olarak, Demiurgos'un yaratıcı ve oranlayıcı eylemiyle varlık alanına çıkarılmıştır. Yaratımın nihai amacı ise bizzat Platon tarafından şu şekilde ifade edilir: “(Demiurgos) isterdi ki her şey iyi olsun.” (*Timaeus*, 29D)

Nasıl ki musikî ile düzenlilik, düzensizliğe ve ahenksizliğe kıyasla yeğlenen nitelikler olarak ortaya konmuşsa, aynı biçimde nous'un, yani aklın da duyulur olan içinde taşıdığı üstünlük, *Timaeus*'ta açık bir surette dile getirilmiştir. Platon şöyle der: “O, gördüğü şeyler arasında, akıldan yoksun hiçbir şeyin, akla sahip olandan daha güzel olamayacağını fark etti” (*Timaeus*, 30B). Bu bağlamda nous, yalnızca güzel olanın en yükseği değil, aynı zamanda ontolojik olarak en üstün olanıdır. Ancak şu da ifade edilir ki “ruhtan bağımsız olarak hiçbir şeye aklın yerleşmesi mümkün değildir” (*Timaeus*, 30B). Böylelikle ruh, aklın taşıyıcısıdır; akıl, ruhta yer almadıkça varlık kazanamaz.

İşte Demiurgos'un yaratma eylemi, bu ruhu bir bedenle kuşatarak yeni ve karma bir yapı ortaya koyar. Bu yapı, hem ruhun ilahî menşesine hem de bedenın duyulur tabiata aidiyetine sahip bir bileşimdir. Bu birleştirmenin güzelliği, yalnızca onun görünüşünde değil, aynı zamanda kurucu unsurların dengeli oranında yatar. Fakat burada daha tafsilatlı incelenmeden geçilecek olan, bu bileşimin temel unsurlarından biri olan dört öge yani ateş, hava, su ve toprak arasındaki ilişkidir. *Timaeus*'ta bu öğelerin üçgen biçimindeki yapılarla meydana geldiği, her birinin kendi ağırlığına ve hareket niteliğine sahip olduğu ifade edilir (*Timaeus*, 32D). Bu unsurlar yalnızca kozmosu değil, insan ruhunun cismanî tecrübesini de şekillendirir. Onların karşılıklı etkileşimleri, ruhun maddi dünyadaki deneyimini belirleyen temel çerçeveyi oluşturur.

Ne var ki, bu unsurların kararsız ve çözülmeye yatkın doğasına rağmen, Demiurgos onları, yalnızca kendisinin çözebileceği bir bağ ile birbirine kenetlemiştir. O'na göre “onu bir araya getirenden başka hiç kimse bu bağı çözemez” (*Timaeus*, 32C). Bu bağların yetkinliği

sayesinde yaratılan yapı “yaşlılık ve hastalıktan arı ve eksiksiz” olur (*Timaeus*, 33A). Böylece, doğanın dört temel unsurunun birliğe erdirilmesi hem cismanî âlemin hem de onun içinde bulunan canlının sürekliliğini (*synecheia*) mümkün kılar. Bu yapı yalnızca içeriği itibariyle değil, şekli itibariyle de yetkinliğe erişmiştir. Demiurgos, bu varlığı küre formunda şekillendirir, zira “her yönden merkezden eşit uzaklıkta olması bakımından, kendisine en çok benzeyen ve en yetkin şekil” olan küreyi tercih etmiştir (*Timaeus*, 33B–C). Burada benzerlik ilkesi, yalnızca estetik bir uygunluk değil, aynı zamanda mimesis doktrininin ontolojik temelidir. Şeklin kendi içinde benzerliğe sahip olması, onun güzelliğini artırır; zira benzerlik, *Timaeus*’un düşünce yapısında varlığın asli düzenine katılım anlamına gelir.

Bu küresel yapı, dışarıya dönük hiçbir organa ne bir ele ne de bir göze ihtiyaç duyar; çünkü “kendi kendine yeterli”dir (*Timaeus*, 33D). Bu tür bir tamlık ve kapalılık, onun içinde bulunduğu düzenin dışında başka bir varlığa ihtiyaç duymadan kendi içinde tamam olduğunu ifade eder. Hareketini sürdürebilmesi için dışsal bir itkiye muhtaç değildir; çünkü tüm varlığı kendi eksenî etrafında dönmekle kemale ermiştir. Bu yönüyle küre, salt fiziksel değil, aynı zamanda metafiziksel bir bütünlüğün ve *epistrophē*’nin sembolüdür. Netice itibariyle, Platon’un *Timaeus*’ta sunduğu yaratılış anlatısı, yalnızca maddenin değil, birlikte aklın, ruhun ve şeklin de ilahî bir ölçüye göre tertip edildiğini bildirir. Bu tertip, her unsurun kendi özüne uygun olarak ve tümel bir ahenk içinde birleştirilmesidir. Akıl, ruhla kaimdir; ruh ise düzenle terbiye olunur. Ve bu düzenin en yetkin ifadesi, her yönden kendi üzerine kapanan ve yine kendi merkezine sadık kalan küresel yapıdır. Bu yapı, Platoncu kozmolojinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel ve yönlendirici temelidir.

Kendi kendine yeten bir varlık olarak kurgulanan Kozmos’un içinde cereyan eden içkin hareketler, onun bütünlüğü kadar canlılığını da tayin eden asli bir ilkedir. Demiurgos, bu bütüne layık olan hareketi özenle belirlemiş ve “bedene tabiatıyla uygun olan hareketi” tespit etmiştir; bu hareket, “akla ve tedbire refakat eden” bir karakter taşır (*Timaeus*, 34A). Bu hareket, çoklu istikamette savrulan diğer altı hareketten arındırılmış, kendi merkezinde ve yeknesak bir döngüde sabitlenmiş dairesel bir devinimdir. Böylece kozmosun bedeni, “başka türden hareketlerin dağınıklığından azâde” kılınmıştır (*Timaeus*, 34A). Bu bağlamda, dairesel hareket yalnızca fiziksel bir istikamet değil, aynı zamanda ruhun düzenini ve istikrarını yansıtan bir simgedir. Zira Platon’a göre, aklî olan düzenin en yüksek ifadesi, yine bu tekil ve süreklilik arz eden harekettir. Gök cisimlerinin yani Güneş, Ay ve gezegenlerin “gezginler” olarak anılması da bu noktada anlam kazanır. Onlar “zamanın sayılarını

muhafaza eden ve ayıran” varlıklar olarak iş görürler (*Timaeus*, 38C).

Takiben, tanrıların doğuşu anlatılır. Her ne kadar “doğmak” fiiliyle tasvir ediliyor olsalar da onların meydana gelişi sıradan varlıklarınki gibi edilgin değildir. Demiurgos burada da aktif bir kurucu güç olarak tecellî eder. Tanrılara, yalnızca doğmakla kalmayıp “ancak Tanrı tarafından çözülebilecek” bir bağ ile şekil verir (*Timaeus*, 41B). Böylece onlar, tam anlamıyla ölümsüz olmasalar dahi, doğmuş ölümlü varlıklardan ayrılırlar; zira onlara “daha büyük ve daha yetkin bir bağ” verilmiştir (*Timaeus*, 41B). Bu bağlar, Demiurgos’un kendi iç yapısını yansıtan bir simetriyle teşekkül ettirilmiştir. Onun yarattığı şeylerin mükemmelliği, onların doğasında bu mükemmelliğe yönelme eğilimini de beraberinde getirir. Ne var ki bu yönelim, merkezden uzaklaştıkça daha da zorlaşır; çünkü ilksel güçten uzaklaşmak, varlıktaki saflığın zayıflaması anlamına gelir. İnsanın yaşadığı zorluklar da tam olarak bu uzaklıktan doğar: kusursuz olanın taklidi, eksik bir doğaya sahip araçlarla mümkün olmaya çalışıldığında, bir tür trajik eksiklik kaçınılmaz olur.

Demiurgos, kendi yaratıcı kudretini taklit eden bir fail olarak, taklidin en yetkin suretini kendinde taşır. Bu nedenle, yaratma faaliyetinde kullandığı maddelerle kurduğu bağlar öylesine yetkin ve ayrılmazdır ki, duyulur dünyadaki hiçbir oluşum bu düzeyde bir süreklilik (*synecheia*) taşıyamaz. Dünya Ruhu’nun kendi etrafında dönen sabit ve tekil hareketi, bu mükemmelliğin göstergesidir. Bu devinim, dışsal etkilerle bölünmeyen bir içsel sükûnetin ve düzenin remzidir. Bu nedenle, onun varoluşu “yaşlanma ve hastalıktan uzak” olarak tanımlanır (*Timaeus*, 33A). Eğer bu varlık, Demiurgos’un kullandığı yöntem ve nitelikteki maddelerle oluşturulmamış olsaydı, bu ölçüde bir bütünlüğe ulaşması da imkânsız olurdu. Tüm bu hususlar arasında kuvvetli bir irtibat kurulur. Bunlar düzenli hareket, musikî yapı, sükûnet ve ruh sağlığıdır. Kozmos’un düzeni hem fiziksel yapının işleyişinde hem de ruhun dengeye ulaşmasında aynı prensipleri taşır. Bu düzenin en üst ifadesi ise, mükemmel bağlarla şekillenmiş, kendi kendine yeterli bir yapıdır.

Bu aşamada Demiurgos, yaratım sürecinin tamamlanmadığını bildirir ve tanrılara şu buyruğu verir: “Hâlâ doğmamış üç ölümlü cins var; eğer bunlar meydana gelmezse evren eksik kalacak. Ve eğer yaşamı benim elimden alarak var olurlarsa, tanrılarla eşit olacaklardır. Bu nedenle, doğaya uygun biçimde yönelip, benim kudretimi taklit ederek hayvanları şekillendirin” (*Timaeus*, 41C). Bu noktada mimesis, yalnızca insanın değil, tanrıların eylemi için de belirleyici bir ilke hâline gelir. Demiurgos, kendi yarattığı ve yetkin kıldığı tanrılara,

daha aşağı nitelikteki malzemelerle benzer bir yaratma görevi tevdi eder. Bu görev, ilahi yaratımın daha düşük bir mertebede taklididir (*Timaeus*, 41D). Fakat burada da taklit, sadece görünüşte değil, içkin anlamda yönelimi ifade eder. Çünkü yaratma eylemi, yalnızca bir nesne meydana getirmek değil, varlığı düzene kavuşturmak, onu akla ve ruhun istikamet arayışına uygun bir bağlama yerleştirmek demektir. Bu suretle insanın ve diğer ölümlü varlıkların yaratımı, yalnızca bir eksiklik değil, aynı zamanda yetkinliğe yönelmiş bir *epistrophē* süreci olarak tefsir edilmelidir. Her yaratım, ilahî olanın taklidi olmakla birlikte, kendi doğası içinde bu taklidi mümkün kılacak bir yapıya da sahip kılınmıştır. Ve bu yapı, Platon'un evren tasavvurunda, ruhun düzenle bütünleşmesi ve aklın nizamında yaşaması için zorunlu bir ilkedir.

İnsanın yaratılışına dair anlatının bu aşamasında, Demiurgos'un doğrudan katkı sunduğu en mühim unsur athanasia yani onun ölümsüz unsurudur. Bu, sıradan bir varlık bileşeni değil; bilakis, tanrısal nitelik taşıyan ve doğrudan aklın buyruğu altında şekillenen bir cevherdir. Platon bu hususta şöyle der: “tanrısal olarak anılan ve her daim adil yola tabi olmak isteyenlerde hükmeden o kısmı, ben ekeceğim ve bir başlangıç vererek size teslim edeceğim” (*Timaeus*, 41C–D). Böylece, ölümsüz olan parça doğrudan Demiurgos'un kendisi tarafından ekilmiş olur; bu onun en doğrudan yaratıcılık eylemlerinden biridir. Bu ilahî nüve, tanrılar tarafından, fanî olan ile dokunsal surette örülmekle görevlendirilir. Demiurgos'un buyruğu açıktır “onu, ölümlü öğelerle kaynaştırarak işleyin ve onları besleyip büyütün” (*Timaeus*, 41D). Böylelikle insan, sadece geçici unsurların, yani alt tanrıların oluşturduğu beden taşıyıcısı değil; aynı zamanda bu fanî bileşimin ötesine geçebilecek bir ölümsüz cevhere de sahiptir. Bu ölümsüzlük, insan varlığının yegâne aşkın imkânıdır. Tanrı'nın doğrudan tohumu olan bu unsur, onu evrenin daha yüksek katmanlarına, yıldızların ebedî düzenine bağlar.

Bu bağlamda Demiurgos, ölümsüz ruhu yaratmak üzere, Dünya Ruhu'nu oluştururken kullandığı karışımdan arta kalan maddeleri yeniden kullanır. Aynı *krasis* (karışım) tekniğini uygular; fakat bu kez karışımın saflığı ilkinin derecesinde değildir. Platon'a göre “ikinci ve üçüncü saflık derecesine inmiş bir oranla” karışım gerçekleştirilmiştir (*Timaeus*, 41E). Bu nedenle ortaya çıkan ruhlar, ilksel ruhtan daha az dengelidir; fakat hâlâ ilahî menşei haizdir. Bu ruhlar, karışım tamamlandıktan sonra, sayı bakımından gökyüzündeki yıldızlara tekabül edecek şekilde taksim edilir: “yıldızlar kadar sayıda ruhu bölüştürdü” (*Timaeus*, 41E). Her ruha bir yıldız tayin edilir ve o yıldız, ruhun ontolojik menşei ve aynı zamanda nihai

gayesinin remzi olur. Demiurgos, ruhları adeta birer arabaya yerleştirerek (*Timaeus*, 41E), onları tüm varlık düzenine dair bir görüşle donatır. Bu görüş, sadece dış dünyayı değil, aynı zamanda ruhun kendi iç yapısını da içerir. Burada kozmik düzen ile ruhsal bilgi arasında bir ayniyet söz konusudur.

Bu yıldızlara yolculuk, ruhun hakikatle ilk karşılaşmasıdır. Ruh, bu seyahatte, sadece dışsal bir uzamı geçmez; kendi iç özüne dair ilksel bir bilgiyi de tecrübe eder. Bu bilgi, onun varoluşuna işlenir ve yaşamı boyunca yönünü tayin eden bir *anámne̓sis* (hatırlama) biçiminde içkinleşir. Ruhun bu yıldızî bilgiyi tekrar elde edebilmesi için, dünyada ‘iyi’ yaşamı sürdürmesi gerekir. Platon şöyle der: “eğer kişi hayatını iyi geçirirse, yasal yıldızının meskenine geri dönecek ve onunla uyumlu bir yaşam sürecektir” (*Timaeus*, 42B). Böylece, ruhun kozmostaki ilk yurdu, nihai gayesinin de mekânı olur ve *epistrophē*, yıldızlara dönüş yoludur. Ne var ki bu yolda başarısız olan için, aşağı iniş kaçınılmazdır. Kendi doğasına uygun olmayan bir hayat süren, bu ebedî yola katılamaz. Platon, bu durumda ruhun kadın doğasına gireceğini ve daha da kötüleşirse, hayvanî varoluş biçimlerine indirgeneceğini ifade eder. Buna göre “kadın doğasını alır” ve ardından “hayvansı bir doğaya dönüşür” (*Timaeus*, 42C). Burada amaçlanan, bedensel türlerin hiyerarşisinde ruhun konumunun, onun yaşam süresince edindiği alışkanlık ve bilgelige bağlı olduğudur.

Bu anlatı, ruhun ölümsüz yapısının yalnızca bir başlangıç noktası olduğunu gösterir; onun nihai istikameti ise, hayat süresince gerçekleştirdiği taklit, bilgi ve uyum arayışı ile tayin olunur. Demiurgos’un ilksel tohumu, insan ruhuna doğrudan ektiği ilahî bir imkândır; fakat bu imkânın hakiki hayata dönüşmesi, ruhun kendi yörüngesini bulması ve kendi yıldızına geri dönmesiyle mümkün olur. Ruhun yıldızlara dönmesi, sadece bir yükseliş değil, aynı zamanda varoluşun iç ritmine yeniden katılıştır ve tıpkı bir ezginin doğru perdeye dönmesi gibi, bir uyumun yeniden tesisidir. Demiurgos tarafından yaratılan ve yıldızlara tevdi edilen ölümsüz ruh, bu yaratıcı eylem sonrasında ne mutlak bir sükûn ne de mutlak bir tamlik içindedir. Pelosi’nin de ifade ettiği üzere, bu ruh “karmaşık ve istikrarsız bir yapı” arz eder; aklî düzene katılma yetisini haiz olmakla birlikte, muhtemel sarsıntılara da açıktır (Pelosi, s. 83). Platon’a göre, ruh, akla ulaşmanın yegâne vasıtasıdır ve akıl da tıpkı ruh gibi duyusal algının ötesindedir. Şöyle der: “ateş, su, toprak ve hava görülebilir bedenler olarak doğmuşken, akıl ve ruh görünmezdir” (*Timaeus*, 46D). Bu görünmezlik, ontolojik ayrılığı ve duyulur olanla duyulmaz olan arasındaki geçişi imkânsız kılmaz; bilâkis, bu sınırı geçmeye muktedir araçlardan biri, bu çalışmanın odak noktası olan musikîdir.

Her ne kadar musikî duyulur âlemde işitilen bir sanat türü olsa da etkisi doğrudan ruhun yapısal düzeni üzerindedir. Musikî, ruhu sükûna ve ahenge yöneltebildiği gibi, yanlış kullanıldığında onun devrelerini bozarak dengeyi sarsabilir. Bu, ruhun bedenle birleşiminden sonra karşılaştığı en temel sorunsallardan biridir. Nitekim Platon, *Timaeus*’ta, ölümsüz ruhun, bedenden hem doğum hem de yetkinlik bakımından önce geldiğini ve onun yöneticisi olarak kurgulandığını belirtir. Ruh, bedenden daha yaşlı ve daha üstündür; dolayısıyla bedenin onu değil, onun bedeni yönetmesi gerekir (*Timaeus*, 35A). Bu tespit, bedensel iyilikten önce ruhsal iyiliğin esas alınması gerektiğini bildirir ve eğitim, ahlâk ve sanat yargısı gibi alanlarda, yaşı ilerlemiş olanın hükmünün üstünlüğüne dair zımnî bir ima barındırır.

Evreni biçimlendiren Demiurgos, Platon’un ontolojik sistematığında merkezi bir yere sahip üç ana unsuru yani Aynı (to auto), Farklı (to heteron) ve öz (ousia) bir araya getirerek kozmik düzenin temelini oluşturur. *Timaeus*’da anlattığı üzere, Demiurgos bu öğeleri belirli oranlarla harmanlayıp paylaştırarak evrenin düzenini tesis eder (*Timaeus*, 35a–36b). Aristoteles’e göre ise ousia, “on” (var olan) kavramıyla eşdeğerdir; bu bağlamda Platon’un üçlü yapısındaki ousia, değişmez ve biricik varlık gerçekliğini temsil eder. Böylece “Aynı” ve “Farklı”ın arasındaki uyum, ousia’nın ontolojik sabitliği üzerine inşa edilir. Bu karışım hem birlik hem de ayrım ilkelerini içinde barındıran bir ruh cevherini mümkün kılar. Bu bileşimden elde edilen yapı, iki ana dairesel devinimle düzenlenir: dış daire, Aynı’nın doğasına tahsis edilirken; iç daire, Farklı’nın doğasına ayrılır (*Timaeus*, 36C). Aynı’ya ait olan devinim, tek ve bölünmemiş olarak kalır; çünkü bu yörünge, evrensel düzenin ve sürekliliğin asli taşıyıcısıdır. Buna karşılık, Farklı’ya ait olan iç devre, altı yerden kesilerek yedi eşit olmayan daireye ayrılır. Bu dairelerden üçü aynı hızda dönerken, kalan dördü birbirinden farklı ve orantılı hızlarda devinir (*Timaeus*, 36D). Bu düzen, sadece kozmik devinimi değil, aynı zamanda ruhun bilgi edinme süreçlerini, tasavvur kabiliyetini ve davranışlarını da tayin eden yapısal bir ilkedir. Eğer Aynı ile Farklı’nın yörüngeleri arasında kurulan bu oransal denge bozulursa, kişi dünyayı hatalı algılar. Algıdaki bu bozulma ise eylemleri de saptırır; kararlar isabetsizleşir, yaşam dengesi sarsılır ve insan, ontolojik istikametini yitirir. Bu nedenle, ruhun içsel devinimleri ile kozmosun devinimi arasında kurulan analogi, sağlık, eğitim ve ahenk kavramlarının metafizik temelidir.

Bu yapıyı kurduktan sonra Demiurgos, ruh ile bedeni birbirine bağlar. Bu bağ, dışarıdan eklenen mekanik bir ilişki değil; ruhun, bedenin tüm yönlerine nüfuz ettiği, merkezden

çevreye yayılan bir dokuma biçiminde gerçekleştirilir. Platon, *Timaeus*'ta bu süreci, evrenin merkezinden en dıştaki göğe kadar beden inşâ edilmesi ve ruhun onu bir örtü gibi sarmasıyla birlikte, ruhun kendi içine dönerek aklî ve ebedî bir yaşamı başlatması şeklinde ifade eder (*Timaeus*, 36E–37A). Bu devinim, ruhun yalnızca yaşamın değil, aynı zamanda düşünmenin ve zamanın da asli ilkesi olduğunu gösterir.

Ruh, kozmosu dışarıdan çevreleyen değil, onun içsel devinimini başlatan ve sürdüren bir faildir. Bu bağlamda, akıl ile ruh arasında bir üstünlük ilişkisi değil, karşılıklı içkinlik ve tamamlayıcılık söz konusudur. Akıl, ruhun içinde etkinlik kazanır; ruh ise aklı taşıyan ve yönlendiren temel cevherdir. Bu nedenle ruh, zamanın ölçüsü, düzenin zemini ve algının taşıyıcısıdır. İç yapısındaki devreler bozulduğunda, yalnızca bireyin değil, tüm varlık düzeninin dengesi sarsılır. Platon'un ortaya koyduğu üzere, bu düzen, doğru oranlarla kurulan içsel ritim, sayısal uyum ve ilahî hatırlama anlamına gelen *anámnesis* yoluyla yeniden inşâ edilebilir (*Timaeus*, 35B–36D). Ruhun içindeki dairelerin göksel devinimlerle uyumlu hâle getirilmesi hem bilgiye ulaşmanın hem de doğru yaşamının temel koşuludur. Bu sebeple Platon'un evren tasarımı yalnızca fiziksel bir düzen değil, aynı zamanda ruhsal bir kozmostur. Her yörünge, her orantı ve her birleşim, ruhun kendi yıldızına dönüşünü sağlayan bir yönelişin, yani *epistrophē*'nin haritasını oluşturur. Ruhun yıldızına dönüşü, musikînin içsel titreşimi ve aklın evrensel düzenle birleşmesi, bu kozmik bütünlüğün farklı düzlemlerdeki tezahürleridir.

Platon'un kurgusunda bedene dair ilk tahayyül, onun küresel biçimiyle ortaya çıkar; bu şekil, salt fiziksel bütünlüğün değil, ruhun yapısal uyumunun da bir izdüşümüdür. Ancak bu tamlık, yalnızca Demiurgos'un eliyle şekillenen bir başlangıç noktasıdır; geriye kalan bedensel düzen, daha sonra, alt tanrıların katkısıyla inşâ edilecektir. Zira ruh, ilksel olarak aklın taşıyıcısıdır ve akıl, sadece bu ölümsüz cevherde zuhur edebilir. Bu yapı sayesinde insan, duyulur âlemde tecrübe ettiği algı ve uyarımlara dair inançlar ve kanaatler geliştirebilir. Ancak bu kanaatlerin şekillenmesi, ruhun içyapısında yer alan dairevi devinimlerle doğrudan ilişkilidir. Duyusal izlenimler to heteron'a (Farklı'nın doğasına), rasyonel olan ise to auto'ya (Aynı'nın doğasına) yönelir. Şayet algı doğruysa, heteron dairesinden geçerek psişeye ulaşır ve türüne uygun biçimde tanınır; eğer izlenim aklî türdense, auto devresinden ilerler ve bilginin doğrudan kavranmasını sağlar (*Timaeus* 37B–C).

Bu çemberlerin işleyişi ise kusursuz değildir. Heteron'un dairesi, yedi eşitsiz devreye bölünmüş olup doğası gereği daha kolay bozulmaya meyillidir; oysa Auto dairesi tek ve parçalanmamıştır (*Timaeus* 36D). Dolayısıyla, eğer bir ruh bu devrelerdeki uyumu kaybederse, ürettiği inanç ve kanaatler, yapısal olarak hatalı olur; bu da varlıkla doğru ilişkilenelemeye, nihayetinde kötü yaşama ve sağlıksız bir yaşam yönelimine neden olur. Gerçeğin bilgisi, yalnızca uyumlu çemberlerle mümkündür; uyumsuzluk ise varlığın hakikatini tahrif eder. Ruh, Demiurgos tarafından küresel bedene yerleştirildiğinde, onun merkezinden başlayarak evrenin en dış çeperine dek uzanan ve tüm yönlerde dokunan bir şekilde inşa edilir. Platon, bu sahneyi şöyle tasvir eder: “onu merkezin ta kendisinden dış göğede dek uzattı, bir peçe gibi çevresini kuşattı; böylece ruh kendi üzerine kıvrılarak, aklî ve ebedî bir yaşamın ilahî başlangıcını yaptı” (*Timaeus* 36E–37A).

Tam da bu noktada Demiurgos, ölümsüz ve eksiksiz eserini, kendisinden önce yaratmış olduğu tanrılara emanet eder. Onlara şöyle buyurur: “Üç ölümlü cins hâlâ doğmamıştır; bu cinsler doğmazsa evren tamamlanmış olmayacaktır. Fakat ben onları doğurursam tanrılara eşit olacaklardır. Öyleyse doğaya uygun biçimde yönelin ve sizi doğuran gücümü taklit ederek canlıları yaratınız” (*Timaeus* 41C–D). Burada yine mimesis, sadece sanatsal bir ilke değil, kozmik düzenin kendisini sürdüren kurucu bir prensip olarak belirir. Zira alt tanrılar, gördükleri bu ilksel mükemmelliği Dünya Ruhu'nun ahengine tanıklık ederek taklit etme arzusuyla yönlendirilirler. Amaçları, salt görünüşü taklit etmek değil, gördüklerini bilgeliğe dayalı bir temsil biçimiyle yeniden inşa etmektir. Taklit, bilgisizlikle yapıldığında yalnızca bir yüzeysel benzerliktir; zira bu tür taklit “usta işlerinin cahilce bir yansıması”dır (Belfiore, s. 127). Ancak bilgiyle yapılan taklit, yani var olanı “olduğu gibi tanıyarak, işe yarar olanı üretmeye yönelik” bir temsil biçimi, gerçek mimesis'tir (Belfiore, s. 124). Dolayısıyla tanrılardan beklenen şey, Demiurgos'un Dünya Ruhu'nda gerçekleştirdiği armoniyi anlamak ve bu anlayışla hareket ederek onun eksik bıraktığı göksel düzeni tamamlamaktır. Bu taklit, yalnızca şekli değil, ilkeleri de kapsar: oran, ahenk, birlik, süreklilik (*synecheia*), içsel yönelim (*epistrophē*) gibi temel ontolojik kavramlar, bu yaratım sürecinin asli bileşenidir.

Bu doğrultuda, estetik sanatların özellikle musikînin değeri de doğru mimesis'e bağlıdır. Eğer musikî, kozmostaki ilahî oranlara ve uyuma uygun bir biçimde düzenlenmişse, bu onun “iyi” olmasına vesile olur. Bu tür bir müzik, sadece kulağa hoş gelen değil, ruhu dengeye yönelten bir iç düzen kurar. Platon'a göre, kişinin alışkanlıkları doğru eğitilmişse, bu kişi

zamanla ‘iyi’ musikîye yönelir; ‘kötü’ olandan ise uzaklaşır. Bu yönelim, duyusal beğeniden değil, ruhun iç ritminin yeniden eğitilmesinden kaynaklanır. Bu ise, doğru bir eğitim süreci ile sağlanır. Alt tanrılara verilen görev de bu doğrultudadır: onlar, Demiurgos’un yaratmış olduğu ölümsüz ruhu, duyulur âlemde hareket edebilecek bir bedende somutlaştıracaklardır. Bu eylem, yalnızca bir anatomi kurmak değil; ruha mekân, harekete yön ve evrende eksik kalan yetkinliği tamamlama çabasıdır. Yaratıcıları tarafından bu göreve sevk edilen tanrılar, doğru mimesis yoluyla insan bedenini ve varlığını şekillendirecek, böylece kendi ruhlarını da hak ettikleri yıldızlara geri döndürme yoluna gireceklerdir. Demiurgos’un buyruğu açıktır “görmüş olan, taklit edecek; bilen, yaratacaktır”.

3.6. “*Timaeus*” Diyalogunda Ruhun Ölümsüzlüğü ve Müzik

Kozmosun mimetik tabiatı ve Dünya Ruhı’nun yaratılışı üzerine temellendirilmiş önceki çözümlemelerden sonra, şimdi insan varlığında ölümsüz ruhun cismanî suretle tecessüm edişine geçilebilir. Bu aşama, salt fiziksel bir yerleşim ya da biyolojik bir teşekkül değil; ruhun, ilahî menşei ile duyulur olan arasında gerçekleşen ontolojik bir gerilim alanına dâhil oluşudur. Zira insanın amacı, yalnızca hayatta kalmak yahut hazza ulaşmak değil; ruhunun ait olduğu yıldızî konuma yeniden yönelmesi, yani *epistrophē* ile birliğe iştirak etmesidir. Bu geri dönüş süreci, ruhun bedenle temasında yaşadığı sarsıntılı doğumla başlar ve yaşam boyu süren bir içsel tamir sürecine dönüşür.

Platon’un ifadesiyle, Demiurgos, yaratımındaki son dokunuşu şu şekilde gerçekleştirir: “onları, yani ruhları, yeryüzüne, Ay’a ve zamanın diğer araçlarına ekti” (*Timaeus* 42D). Bu eylem, hem ruhun kozmik düzende bir yere yerleştirilmesini hem de çevresiyle içsel bir uyum kurabilmesini sağlar. Çünkü böylece ruh hem kendi içinde hem de dış dünyada aynı ilkelere tabi bir yapıyla karşılaşır. Bu simetri, to auto (Aynı) ve to heteron (Farklı) devrelerinin çevredeki varlıklarla rezonansa girmesini ve bilgi edinme sürecinin işletilmesini mümkün kılar. Ancak bu bedenlenme süreci, ruh için büyük bir sarsıntı ve düşüştür. Zira bu noktada ruh, kendi ilahî uyumundan uzaklaşır ve henüz gelişmemiş olan beden içindeki karmaşaya yerleşir. Ruh, artık “influx” ve “efflux” yani içe akış ve dışa akış süreçlerine tâbi kılınır; duyuların inişli çıkışlı etkilerine maruz kalır. Platon’un ifadesiyle bu etkiler “herkeste ortak ve doğuştan gelen” kuvvetli tesirlerle oluşur (*Timaeus* 42A–B). Bunlar arasında zevk ve acı, korku ve öfke, şehvet ve aşırı arzu gibi, birbirine zıt ve doğaları gereği çatışma hâlinde olan itkiler bulunur. Bu itkiler, ruhun devrelerine yerleşmiş olan auto ve heteron

emberlerini srekli sarsar ve onların dzenini bozarak bilgiyle inancı, akılla sezgiyi birbirine karıştırır.

Bu durum, ruhun armonisini yeniden kurmak ve onu devam ettirebilmek için sürekli bir iç mücadeleyi gerekli kılar. Zira ruhta bir kez bozulmuş olan bu uyum, dışsal unsurların etkisine fazlasıyla açıktır. Bu noktada *epistrophē* yalnızca kozmik değil, ahlâkî bir gerekliliğe dönüşür: Ruh, içinde bulunduğu cismanî yapının sınırlarını tanımalı ve bu sınırlar dâhilinde kendi ilahî kökenine yeniden ulaşacak yolu takip etmelidir. Bu aşamada alt tanrılara verilen görev, ölümsüz ruhu kuşatacak bir beden inşa etmektir. Ancak onlar, Demiurgos'un kullandığı “ayrılmaz bağlar” yerine, daha zayıf bir bağlayıcı teknik kullanırlar: “sanki en küçük perçinlerle birbirine kaynak yapar gibi” parçaları bir araya getirirler (*Timaeus* 42E–43A). Bu bağlar mükemmel değildir, ancak yine de üstün bir incelik ve ölçü içerir; çünkü amacı, mutlak dayanaklılık değil, ölümsüz olanı duyulur olanla buluşturmadır.

Tanrılar, kozmik maddelerden olan ateş, hava, su ve toprak belirli oranlarda ödün olarak bedeni şekillendirirler; bu ödün alma, salt maddi değil, kozmik bir borlanmadır ve “sanki geri verilmesi gerekecekmiş gibi” alınmıştır (*Timaeus* 42E). Ardından bu maddelerden oluşan birleşik bir bedene, ruhu ortasından başlayarak yerleştirirler. Böylece ölümsüz ruh, içten dışa doğru tüm bedeni kuşatır ve onun merkezine yerleşir. Ruhun bu bedende varlığını sürdürebilmesi, yalnızca biyolojik devamlılıkla değil, ruhsal uyumun yeniden inşasıyla mümkündür. Zira duyuların şiddetli etkileri, bedensel itkiler ve karşıtlıkların içsel çatışmaları, ruhun denge emberlerini sürekli olarak sarsar. Bu sebeple, insan varlığı, sürekli olarak kendi içindeki bu akış ve taşkınlıklarla başa çıkma, onları tanıma ve dengeleme yönünde eğitilmelidir.

Burada mimesis yeniden devreye girer. Ruhun dış dünyadaki ilahî düzeni taklit etmesi, bu taklit aracılığıyla kendi iç devrelerini düzene sokması gerekir. Musikî ve sanat bu noktada yalnızca bir eğlence aracı değil; ruhun yeniden uyuma kavuşmasını sağlayan bir terbiyedir. İnsan bedenine yerleştirilen bu ruh, doğru yönelimle, doğru alışkanlıklarla ve doğru eğitimle kendi yıldızına dönmeye muktedirdir. Öyleyse, bedenlenme, ruhun sarsılışı olduğu kadar, onun sınav alanıdır da. Bu sınav, sadece aklî değil, aynı zamanda estetik, ritmik ve ahenkli bir terbiyeyi zorunlu kılar. Zira iyi yaşam, ruhun kendi doğasına uygun bir düzen kurmasıyla mümkündür. Bu düzen, *Timaeus*'ta anlatılan ilahî yapının dünya içindeki yankısıdır.

Ruhun bedenlenme ânı, *Timaeus*'ta, bir metafizik çöküş ve içsel sarsıntı olarak tasvir edilir. Ruh, önceki bölümde açıklanan küresel bedene yerleştirildikten sonra, duyusal âleme açılan etkiler karşısında istikrarını yitirir. Platon, bu çalkantıyı “rüzgârla savrulmuş bir hava patlamasına yakalanmak” şeklinde betimler (*Timaeus* 43C). Bu patlama, özellikle to auto (Aynı'nın devresi) üzerinde yıkıcı bir tesir icra eder; zira bu çember, ilksel bilgi ve rasyonel kavrayışın kaynağı olup, ruhun evrene dair hakiki bilgisini temin eden istikrarlı devindir. Ne var ki bu çember, duyusal uyarımlarla bükülür, kıvrılır ve sonunda işlevsiz hâle gelir ve “kıvrılıp bozulmuş” olur (*Timaeus* 43D).

Platon'un ruhun devinimlerini anlatırken ortaya koyduğu ayrım nettir. Auto tek, bölünmez ve düzenlidir; Heteron ise çok katmanlı, yediye ayrılmış ve dolayısıyla düzensizliğe daha açık bir yapıdır (*Timaeus* 36D). İşte bu yüzden, Auto devresinin bükülmesi, ruhun dünyayı doğru okuyamamasına, dolayısıyla kararlarında yanılmasına ve bütün varlığını düzensiz kılmasına yol açar. Pelosi, bu hâli “ruh için entelektüel yargının yitimi” ve “akıldışılığın başlangıcı” olarak yorumlar (Pelosi, s. 19; Tim. 44B). Tanrılar tarafından inşa edilen bedenin bağlayıcıları, Demiurgos'un kullandığı çözülmez bağlardan farklıdır. Onlar, “çok küçük, görünmeyen perçinlerle” bedenün öğelerini birleştirirler (*Timaeus* 43A). Bu da ruhun iç devrelerinde mikro düzeyde çatlakların, sızıntıların ve bozulmaların kaynağı olur. Bu kırılgan yapı, ruhun duyusal âlemde yaşadığı şokları daha da yıkıcı hâle getirir; zira beden hem bir kısıtlama hem de dışsal etkilerin taşıyıcısıdır. Duyuların etkisiyle ruhun yaşadığı bozulma, *Timaeus*'ta “şiddetle sarsılmak” şeklinde tanımlanır. Pelosi'ye göre bu hâl, bedenle temasın başlı başına ruhu “genel bir karışıklık” içine sürüklediği an olarak değerlendirilmelidir (Pelosi, s. 19). Bedenle ilk temas, ruhu “aklın ışığından yoksun” bırakır, çünkü Demiurgos'un ruhun içine yerleştirdiği oranlar, devreler ve ritimler bedenün etkisiyle sapmaya uğrar. Bu sapma, yalnızca algıyı bozmakla kalmaz; aynı zamanda kötü alışkanlıklar, bozuk tercih yapıları ve sonuç olarak hatalı yaşama biçimlerini doğurur.

Platon, insan ruhunun doğasına uygun yaşayabilmesi için bu sapmalarla mücadele etmesini zorunlu kılar. Burada mimesis devreye girer ve doğru taklit, yani evrensel düzenin oranlarını, ahengini ve to auto'nun devinimini içselleştirmiş estetik pratikler, ruhun devrelerini yeniden düzenlemek için araç hâline gelir. Musikî bu bağlamda sadece haz veren bir sanat değil; ruhun orantısal yapısına hitap eden, onu uyumlaştıran bir *epistrophē* aracıdır. Bu bozulmuş düzende, tanrılar insana yalnızca baş değil, başa bağlı uzuvlar da armağan ederler. Önce ruhun barındığı küresel yapı “baş” olarak adlandırılır ve ardından ona hizmet edecek bir

“araba” yani beden ilave edilir (*Timaeus* 44D–E). Beden, başa yöneliktir; yüz, “yöneten kısım” kabul edilir ve bu yönelme, insan varlığının rasyonel kısmının rehberliğine işaret eder (*Timaeus* 45A–B).

Bedende yalnızca ölümsüz akıl taşıyan ruh yer almaz. Tanrılar, bedenın alt kısmına ölümlü bir ruh da yerleştirirler. “Korkunç ve zorunlu itkiler” taşıyan bu ruh, epithumíadan oluşur (*Timaeus* 69D). Bu ruh, ölümsüz ruhtan boyun ile ayrılır. Cesaret ve öfkenin yer aldığı thymos, başa yakın yerleştirilir çünkü “zaferi sever” (*Timaeus* 69E–70A). En aşağıda, karın bölgesinde, epithymia bulunur; bu ruh parçası “yeme ve içme arzusuna yönelmiş” doğası itibarıyla akıl bölgesinden uzak tutulur (*Timaeus* 70D). Kalbin çevresinde nefes borusu ve akciğerden alınan parçalarla oluşturulan tampon yapı, thymos’un taşkınlıklarını yumuşatmak ve ruhu akılla uyum içinde tutmak üzere planlanmıştır (*Timaeus* 70D). Karaciğerin ise “yoğun, parlak, pürüzsüz, tatlı ve biraz acı” doğasıyla, hayal gücünün yansıma alanı olduğu ifade edilir. Ruhun öfkeli hâli, acı imgeleri yansıtırken; aklın etkisiyle gelen yumuşak bir esinti, karaciğer üzerine “zıt imgeler” çizer ve ruhu sükûn hâline getirir (*Timaeus* 71B–C).

Bu yapılar gösterir ki bedenın iç düzeni, sadece biyolojik değil, aynı zamanda psikonoetik bir düzendir. Her organ, ruhun devinimlerine yanıt veren bir istasyon; her duyu, ruhta denge yahut sapma yaratan bir tetikleyicidir. Bu karmaşık yapı içinde doğru yaşamak, yani ruhun Auto devresini yeniden kurmak, ancak bilgiyle yapılan doğru mimesis yoluyla mümkün olacaktır. İşte bu nedenle, Platon’a göre insan, salt aklî bir varlık değil; eğitimle kendi iç kozmosunu yeniden uyumlayacak bir ahenk arayıcısıdır. Tanrıların insan bedenine dair yaratıcı müdahaleleri, yalnızca dışsal biçimler üzerinden değil, en içteki taşıyıcı madde olan ilik (myelos) üzerinden başlamıştır. Platon’un ifadesiyle, bu yapı “başka şeylerden doğmuş” olup, “bütün ölümlü türler için evrensel tohum” olarak belirlenmiştir (*Timaeus* 73D). İlik, sadece fizyolojik bir madde değil, ruhun bedende barınabilmesi için zorunlu olan ilk temel düzlemdir. Bu yapıdan bir kısmı ayrılır ve beyne dönüştürülür; geri kalan kısımlar ise uzayan hatlar hâlinde şekillenerek ruhu beden içinde sabitleyen demoi, yani demirlenmiş bağlar hâline getirilir.

Bu yapıdan sonra, yaratım süreci tabiatın dört unsurunu içererek kemiklerin (osteon) oluşumuna geçer. Tanrı, saf ve ince toprakları eleyip yoğurarak iliğe karıştırır; bu karışımı ateşe, ardından suya, sonra tekrar ateşe ve yeniden suya sokarak birbirine zıt unsurlar

arasında geçişli ve çözülemez bir denge kurar (*Timaeus* 73E–74A). Bu çok aşamalı dönüşüm, kemiği hem çözülmez hem de sert ve kırılğan kılar. Bu sertlik, hareketi sınırlayacağı için, kemikler arasında bağlantı sağlayan ve harekete imkân veren bağ dokulara, yani kas ve sinirlere ihtiyaç duyulur. Platon, kas dokusunu “uzuvları bağlayan yapı” olarak tanımlar; bunlar eklemler etrafında gerilir ve gevşer (*Timaeus* 74B). Bu yapı sadece hareketin değil, aynı zamanda içsel düzenin de koşuludur. Çünkü beden her parçası, ilksel ilik üzerinden ruhla temas hâlinindedir. İlik daha fazla ruh taşıdığına, ilgili bölge daha az etle çevrilmiştir; ruhun az hissedildiği bölgelerde ise et daha fazladır ve yapı daha yoğundur (*Timaeus* 74E). Bu dağılım, ruhun yalnızca başta bulunan aklî merkezle sınırlı olmadığını; bedeni bütünüyle kuşatan, fakat farklı yoğunluklarla yerleşen bir cevher olduğunu ortaya koyar.

Ruhun beden her farklı bölgelerinde farklı yoğunluklarla tecelli etmesi, duyu kabiliyetleri üzerinde doğrudan etkili olur. Platon, aşırı yoğun etin ve sert kemik yapısının “keskin duyumsama”yı engellediğini belirtir. Bu nedenle baş, diğer uzuvlardan farklı değerlendirilir. Tanrılar, çeşitli baş biçimlerini ve bunların yaşam süresi ve niteliklerine etkisini gözden geçirirler ve şu sonuca varırlar: “uzun ama aşağı bir yaşam yerine kısa ama üstün bir yaşamı her yönüyle tercih ederler” (*Timaeus* 75C). Bu sebeple baş, kalın et ve kaslarla kaplanmaz; onun yerine ince bir kemik tabakayla örtülür ki, duyu daha hassas ve akıl daha ince işlerlik kazanabilsin. Bu yaratım kararları, yalnızca fizyolojik değil, etik ve ontolojik hedeflere yönelmiştir. Zira Platon’un tanrıları, sadece estetik yahut mekanik olarak işleyen bir beden kurma çabasında değildirler; onların yaratım süreci, to agathon’a yani İyi’ye yönelen bir mimetik girişimdir. Mimesis burada yalın biçimde benzetme değil, işlevsel hakikatin, oranlı yapının ve ruhun doğasına uygun olanın üretilmesi anlamına gelir. Bu yaratımda ilke, dış görünüş değil, içsel etkinliktir: baş ne kadar korunaksız olsa da o ölçüde daha duyarlı ve daha akıllıdır; zayıflıkla gelen keskinlik, uzun ömrün yerine seçilen erdemli yaşantıdır. Tanrıların gösterdiği bu dikkat, onların yaratıcı eyleminin sadece görünüme değil, hakikate dair olduğunun delilidir. Onlar, Demiurgos’un örneğini takip ederek, işlevi en iyi biçimde yerine getirecek bir yapıyı ararlar. Bu arayış, sadece (güzel) olanı değil, (yararlı) olanı da hedef alır. Estetik, burada bir sonuçtur; ilahi oranlarla kurulan yapının verimliliğinden türeyen bir biçimdir. Bedenin her parçası, ruhla rezonansa girecek şekilde düzenlenmiştir; bu da gösterir ki Platon’un kozmik antropolojisinde beden yalnızca ruhun aracı değil, onun düzenini somutlaştıran bir yerdir. Sonuç olarak, bu yaratım modeli, fiziksel ile ruhsal olanı bir araya getiren derin bir mimetik yapıdır. Tanrıların bedene ilişkin tercihleri, sadece maddî

değil, aynı zamanda teleolojik olarak ruhun iyiliğine yönelmiş, İyi'ye (agathon) dair bir ahenk ve oran üzerine kurulmuştur. Baş, aklın mekânı; kalp, öfkenin merkezi; karaciğer ise hayalin ve imgelemin yansıma düzlemi hâline gelmiştir. Bedenin tümü, kozmik yapının küçük bir modeli, yani mikrokozmos olarak inşa edilmiştir ve bu yapı, ancak bilgiyle yapılan mimesis yoluyla anlam kazanır.

Platon'un kozmogonik tasarımı da beden, ruhun geçici meskeni olmanın ötesinde, dünyayla ilişki kuran işlevsel bir aygıt olarak inşa edilmiştir. Her bileşeni, tesadüfî bir yapı değil, amaçlı bir teleolojik düzenin ürünüdür. Organların konumu ve işlevi ise salt fizyolojik gereksinimlere bağlı kalmayıp, ruhun farklı katmanlarını destekleyip dengeleyecek biçimde belirlenmiştir. Örneğin kan damarları, besini bedenin tüm parçalarına ulaştırarak hem canlılığı hem de içsel akışı sağlar (*Timaeus* 77C–D). Kalp, göğüs boşluğuna konumlandırılmış ve thymos olarak işlev görür. Bu yerleşim, öfkenin kaynağı olmanın ötesinde aklın yatıştırıcı mesajını anında ileten bir merkez görevi üstlenir (*Timaeus*, 70a–c; Pelosi, 87).

Bu noktada, aklın bu iletimini kolaylaştıran bir başka yapı olan akciğer devreye girer: ruhun taşkınlıklarını soğutan ve düzenleyen bir iç düzenleyici işlevi görür. Karaciğer ise, akıl yetisinden yoksun olan epithymia'ya, yani arzu duyan ruh bölümüne imgeler aracılığıyla seslenir. Bu imgesel iletişimde karaciğer hem yansıtıcı hem de dönüştürücü bir organdır (*Timaeus* 71A–D). Karın bölgesine yerleştirilen iştihâlî ruh parçasının baş ve aklî merkezden uzak konumlandırılması, bu kısmın sürekli bedensel ihtiyaçlarla aklı meşgul etmemesi içindir (Pelosi, s. 87). Platon'un kurduğu bu yapısal ayırım, bedensel arzuların ruhun aklî yönetimini bozmasını engellemeye yönelik bir mimetik yerleştirmedir.

Tanrılar, bu içsel düzeni yeterli görmeyip, yaratılmış varlığı yaşam süresince destekleyecek bazı “tanrısal hediyeler” de sunarlar. Bunlardan biri “ışık taşıyan gözler”dir; diğeri ise işitme ve musikî yetisidir (*Timaeus* 45B–C). Platon'un bu yetileri dōrea, yani “tanrısal armağan” olarak tanımlaması, onların sadece duyuşal değil, aynı zamanda entelektüel ve ontolojik değer taşıdığını gösterir. Bu hediyeler, yalnızca yaratılış anına ait olmayıp, insanın tüm yaşamı boyunca ona eşlik edecek olan yönlendirici imkânlardır. Görme, ruhun dış dünya ile ilişkisindeki en temel epistemolojik kanaldır. Bu duyuşal yeti aracılığıyla insan, göksel düzeni, yıldızların devinimini ve dolayısıyla zamanın ölçüsünü fark eder. Bu farkındalık, gün ile geceyi, yılın mevsimlerini, ekinoks ve gündönümlerini tayin etmemize imkân tanır.

Bu suretle sayıların bilgisine ulaşırız ve sayıların bilgisi, varlığın ölçülebilirliğini ve insanın evrendeki yerini anlama yönünde attığı ilk felsefî adımdır (*Timaeus* 47A–B). Bu adım, doğrudan felsefenin doğuşuna götürür. O'na göre “Tanrılar tarafından ölümlülere verilmiş veya verilecek olan hiçbir armağan felsefeden daha yüce değildir” (*Timaeus* 47B).

Görme ile başlayan bu süreç, mimesis kavramına yeniden açılır. Göz aracılığıyla insan, gökyüzündeki aklî devreleri görür (*Timaeus* 48A–C). Bu devreler, ruhun içindeki auto yörüngelerine benzer ve bu benzerlik, insana kendi iç devinimini düzenleme fırsatı sunar. Yani görme, yalnızca dış dünyayı kavramak için değil, içsel devreyi tanımak ve onunla göksel olanı eşleştirmek içindir. Doğru bilgiyle yapılan bu eşleştirme, orthos mimesis'tir doğru taklittir. Bu taklit, iç devreleri stabilize eder, sapmayı azaltır, ruhun uyumunu yeniden kurar. Bu epistemik yapı, işitme ve musikî yoluyla da devam eder. Platon, işitme yetisini “aynı amaçla ve aynı şeyler için yaratılmış” olarak tanımlar (*Timaeus* 47D). Yani işitme de tıpkı görme gibi, kozmosun oranlı yapısını sezmek ve ona iştirak etmek için bir araçtır. Musikî, duyulur bir yapı olmakla birlikte, içsel uyumu yansıtan ve ona yön veren bir nizamdır. Tıpkı göksel devinimi gözlemleyerek ruhun auto yörüngelerini düzene sokmak gibi, musikî ile de ruhun taşkınlıkları terbiye edilir.

Platon'a göre musikî, haz hevesine indirgenerek dinlendiğinde anlamını yitirir. Tıpkı astronominin empirik veriye indirgenmesi gibi, musikî duyusal bir hazza dönüştüğünde ruhsal yönlendiriciliğini kaybeder. Doğru yaklaşım ve bilgiyle bu disiplinler *epistrophē*'nin araçları hâline gelir. Duyumsamanın taşıyıcılığıyla sunulan bu dōrea lar, doğru kullanıldığında insanı ilksel devinimine döndüren ilahî rehberlik mekanizmalarıdır. Platoncu kozmolojide mûsikî; eğlence veya hazdan öte, ruhun içsel düzenine yönelik bir telif ve *epistrophē* vasıtası olarak değerlendirilir. *Timaeus*'ta belirtildiği üzere, insan ruhunun devinimsel dairesi cismanî varoluşun başlangıcıyla birlikte sarsılmış, uyumsuz bir düzene kavuşmuştur. Bu nedenle tanrılarca armağan edilen mûsikî, aklın yardımcısı olarak ruhun iç devrelerini yeniden sumphōnía (uyum) ile bütünleştirmekle görevlendirilmiştir (*Timaeus* 47d–e). Bu perspektif, mûsikî algısını estetik haz sınırlarının ötesine taşıyarak, onun bütüncül bir varlık terbiyesi işlevi gördüğünü ortaya koyar.

Timaeus'a göre ses, cismanî bedeninin iç âleminde, ruhla temas edinceye kadar "duyulmuş" sayılmaz. Kulak yoluyla beyne ulaşan hava hareketi, oradan kana sirayet ederek karaciğerde son bulan bir devinim başlatır; ancak bu devinim ruhun kendisine ulaştığında sesin işitildiği

kabul edilir (*Timaeus* 67B–C). Buna göre ses, dışsal bir titreşim olmanın ötesinde ruhî bir olgu olarak temellendirilir. Sesin yavaş veya hızlı oluşu, yumuşak ya da sert niteliği, karaciğerde yarattığı etkilerle ölçülür; böylece işitme eylemi organik bir deneyimin sınırlarını aşarak ruhla doğrudan bağlantılı bir süreç haline gelir. Bu yüzden mûsikînin ruhta meydana getirdiği tesir, onu ya sükûnete erdirir yahut altüst eder. Yaygın kanaat mûsikînin aklî veya hissî hazlarla ilişkilendirilmesi yönündeyse de Platon’un yaklaşımı çerçevesinde düşünüldüğünde, mûsikînin *psukhē*’nin ölümsüzlüğüne dair daha derin ontolojik ve paideutik (terbiyeye dair) neticeleri vardır. Pelosi’nin ifadesiyle, mûsikî, insan varlığında beden ile ruhun bulunduğu noktada etki gösterir; bu kesişim noktasında doğan karışıklıkları çözmeye muktedir bir kudret taşır (Pelosi, s. 19-20). Burada dikkat çekici olan, mûsikînin bizzat bir “rahatsızlık” olmasıdır; zira bu rahatsızlık, ruhu istilâ eden düzensizlikle mücadele ederek yeniden bir terkip inşâ eder. Bu yeniden tertip etme, ruhun ilk düzenine yaklaşmasını temin eder; bu ise Platon’un kozmik düzen anlayışıyla birebir örtüşür.

Zira mûsikî, dış dünyaya dair suretleri taklit eden bir mimēsis değil; kendi yapısıyla duyuları cezbeden ve bu yolla varlığın bütünlüğünü (*synecheia*) temsil eden bir ifadedir. Bu nedenle mûsikînin değeri, içerdiği temsili öğelerde değil, yapısında tezahür eden kozmik ahenkte saklıdır. Pelosi’nin de vurguladığı üzere, mûsikî evrenin uyumunu ideal biçimde sergileyen bir tezahürdür. Tanrıların ruhun yaratımı sırasında belirlediği temel bilgiyle ve hen kavramıyla kurulan ilişkiyi anımsatmak maksadıyla mûsikî bir anımsama (*anámnesis*) işlevi üstlenir. Ruh, cismanî âlemde geçirdiği yabancılaşmadan sonra mûsikî sayesinde ilk doğasına ve Nous’un inşa ettiği kozmik bilgiye yeniden yönelir. Bu yöneliş, duysal bir sürecin ötesinde ontolojik bir dönüşümü ifade eder; çünkü aklî ruh, böylece öz bilgisini hatırlar, evrenle bağını tazeler ve düzensizlik hâlini düzeltir.

Bu bağlamda mûsikî, eğitim ve yetiştirme sürecinde rastgele bir unsur değil; bilakis ruhun hem doğasına hem de gaye-i temâmına yönelmesine vesile olan ilahî bir araçtır. Platon’un kozmik yaratım anlatısında, tanrıların kusursuz oranları ve Aynı ile Farklı dairelerini ruhun devinimlerine nakşetmelerine rağmen, bedenlenme süreci bu tertibi bozmuştur. Dolayısıyla ruhun doğasında meydana gelen bu sarsıntının telifi, ömür boyunca devam eden bir ihtiyaçtır. Duyulur âlem, sürekli olarak beden vasıtasıyla ruhu etkilemekte, devrelerine müdahale ederek kazanılan dengeyi bozmaktadır. İşte mûsikî, bu bozulan devreleri *sumphōnía* hâline yeniden kavuşturmak ve ruhu aslî düzenine döndürmek üzere verilen bir *epistrophē* aracıdır. Böylelikle ruh hem bedeninin etkilerinden korunur hem de evrensel

düzene intibak edebilme imkânı kazanır. Bu itibarla mûsikî, yalnızca bir sanat değil, ruhun ilahî varoluşuyla yeniden temasa geçebileceği bir hodos (yol) olarak değerlendirilmelidir.

Mûsikînin insan yaşamındaki tesiri neden böylesine derindir? Bu suale verilecek cevap, onun sadece bir dışsal tesir yahut arzu edilen birtakım nitelikleri temin eden bir vasıta olmayıp, bilâkis ölümsüz ruhun zatında meknûz olan agathon bilgisine yönelik bir içsel uyanışı teşvik etmesinde yatar. Ruh, yaratılışı itibariyle zaten bu bilgiyi, yani Birlik'in yansımaları olan kozmik nizamı kendi mahiyetinde taşır; fakat cismanî varoluşun karmaşası, onu bu aslı hatırlamaktan alıkoyar. Mûsikî işte bu noktada, kendi ahengi ve ritimleriyle evrensel Rûh'un ahengini mimēsis yoluyla yansıtarak, ruhu aslî hafızasına sevk eder. Lakin burada sorulması gereken soru şudur: Her türlü mûsikî bu hatırlamaya vesile olabilir mi? Platoncu düşünce, bu soruya epistēmē ile donatılmış aklın müdahil olmadığı hiçbir taklidin gerçek bir mimēsis sayılamayacağı cevabını verir (Proklos, In Timaeum I, 204.20–205.10).

Zira taklidin kendisi, hangi düzenin taklit edildiğine dair bir bilgi olmadan sadece dış görünüme indirgenir. Bu bağlamda mûsikînin etkisi, onun aklî muhakemeyle birleştiği ölçüde anlam kazanır; aksi hâlde hazza ve keyfe indirgenen bir alışkanlık hâlini alarak, ruhu *epistrophē* değil, nefsanî meyiller doğrultusunda sükût ettirir. Alışkanlık (ethos) ve yönetime dair yapılar (politeia), doğru terbiyeye dayalı bir düzenle ruhta yerleşmediği müddetçe, mûsikînin uyandırıcı ve toparlayıcı kuvveti ya tesirsiz kalır yahut yönsüz bir hazza tahvil olur. Platon'un bu noktadaki yaklaşımı, paideia'nın sadece teorik bilgiyle sınırlı olmadığını; aksine, ruhun yapısal oranlarıyla doğrudan ilgili bir harmonia meselesi olduğunu gösterir. Ruhun bedenlenmiş varlık içindeki serüveni göz önüne alındığında, onun bedenle olan irtibatı, dış âlemden gelen akış ve taşmalarla sürekli etkilenmeye açıktır. Bu etki, ruhun kendi dairevî devinimini (kuklos) sarsmakta, denge ve oranı (logos) bozmaktadır. Platon'un yaratılış anlatısında söz konusu edilen meikton yani bileşik varlık olarak insan, dört unsurdan müteşekkil olan bedeninde taşıdığı akışkanlık sebebiyle, dış etkilere karşı savunmasız bir hâle gelmiştir (*Timaeus* 42E–44C). Her bir sarsıntı, ruhun Aynı ile Farklı dairelerindeki ahengi bozar; bu ise yalnızca fiziksel değil, zihnî ve ruhî dengesizliklere de sebep olur.

Ruhun tamamına sirayet eden bu dengesizlik, organ fonksiyonlarını etkilediği gibi muhakeme ve algı süreçlerinin bozulmasına da yol açar. Çünkü nous'un dönel akışını sürdürmesi, epistēmē ve dianoia kabiliyetlerinin işlevsel kalması için zorunludur. Bu akışın aksamaması, bireyin deneyimlerini doğru biçimde yorumlama kapasitesini kısıtlar; hatalı

algılar, yanlış yargılar ve sonuçta eylem sapmalarına neden olur. Böyle bir zeminde mûsikî, hoş bir sesler dizisi sunmanın ötesine geçerek ruhun devinimsel bütünlüğündeki sarsıntıları yatıştırıp onu öz logos’una yeniden yönlendiren bir etki üretir. Bu etkinin gerçekleşebilmesi, aklın rehberliği onaylandığında mümkün olur; Platon’un ifadesiyle “Aklın rehberliği olmaksızın, taklidin ne olduğu bilinemez” (Republic, 602C). Ruhun devrelerindeki isotēs, Platonik düşüncenin temel ilkelerinden biridir ve hem bilişsel süreçlerin etkinliği hem de bedensel sağlığın sürdürülmesi bu dengeden beslenir. Bu nedenle mûsikî’nin ruh üzerindeki dönüştürücü etkisini incelemek, estetik bir tartışmanın ötesinde varlığın bütünlüğü ve insanın kozmik düzenle ilişkisi açısından önemli bir kuramsal sorumluluktur. Böylelikle mûsikîyi anlamak, *psukhē*’yi kavramak; *psukhē*’yi kavramak ise varlığın ilkelerine vakıf olmayı gerektirir.

3.7. “*Timaeus*” Diyalogunda İnsanın Kâinattaki Yeri ve Mûsikî

Platon, *Timaeus*’da yalnızca bir kosmologia ya da kosmogonia inşa etmekle yetinmez; aynı zamanda insanın menşeyini, yani anthrōpogenesisi, bu kozmik bütünlük içerisinde asli ve zorunlu bir unsur olarak temellendirmeye teşebbüs eder. Bu noktada sormak gerekirken Platon’a göre insanın kâinattaki yeri nedir ve bu yerin ontolojik karşılığı nasıl bir bağlamda düşünülmelidir? *Timaeus*, bu suale açık bir karşılık verir; İnsan varlığı ile kâinat arasında özsel, daha doğrusu ontolojik bir synecheia, yani süreklilik ve müştereklik mevcuttur. Bu süreklilik öylesine derindir ki, insan doğrudan bir mikros kosmos olarak tasavvur edilir (*Timaeus* 43a–d).

Platon’a göre insan bedeni, evrenin cismi gibi dört unsurdan—ateş, hava, su ve toprak—oluşur. Bu elementler, büyük kozmosta bir araya getirildiği biçimde insan bedeninde de aynı ilkeler doğrultusunda düzenlenmiştir. Nefsin yapısında da benzer bir kurgu göze çarpar: *psukhē* tou kosmou’nun inşasında kullanılan üç temel kavram, tauton (aynılık), heteron (farklılık) ve ousia (varlık), insana ait nefsin de yapı taşları olarak benimsenmiştir. Böylelikle insan ruhu, kozmik düzenin bir yansıması olmanın ötesinde, o düzenin kavramsal sürekliliğini taşır ve ontolojik yapısının içinde fiilen tecellî eder. Burada Platon, şu önemli noktayı açıkça ortaya koyar: demiurgos, insan nefsinin inşa ederken, kâinat nefsinin kurarken kullandığı aynı musikî oranları ve armonik bağları yeniden kullanmıştır. “Üçlü aralıklar, onların ara ortaları ve bağları – 3:2, 4:3 ve 9:8 oranları – insan ruhuna da yerleştirilmiştir” der Platon (*Timaeus* 43d). Bu oranlar, yalnızca fiziksel bir

yapının taşıyıcıları değil, aynı zamanda varlığın aklî-ritmik omurgasını kuran ilkelerdir.

Bu demektir ki, her insan, en derin düzeyde, *psukhē* tou kosmounun sayısal ve müzikal yapısını taşıyan bir varlıktır. İnsan nefsinin temel dokusu, göksel ruhun yapısıyla aynı harmonik oranlara sahiptir. Bu yapı hem akla hem de içsel düzene yönelen bir logosla örülüdür. O hâlde, insan sadece kâinattan bir parça değil, onun tertibini taşıyan ve aklî düzenini sürdüren bir tezahürdür. Bu noktada varlığın mikro ve makro düzeydeki yapıları, birbirinin yankısı olarak zuhur eder. Buna göre insanın iç dünyası, evrenin düzenini yansıtan bir aynadır. Ne var ki Platon, bu benzerliğin bir dereceye kadar eksiltildiğini de ifade eder. Zira insandaki armonik yapı, *psukhē* tou kosmoundaki kadar saf, eksiksiz ve yüksek seviyeli değildir. Mikrokozmostaki yapı, makrokozmostaki örneğe nispetle daha zayıf ve dağılmış bir düzeydedir. Ancak bu eksilme, insanın varlıksal değerini ortadan kaldırmaz; bilakis, insanın kendi nefsinin tanıma ve onu düzenleme çabası, bu eksikliği telafi etme imkânını taşır. Bu da Platon'un *epistrophē* dediği, nefsin aklî aslına dönüş süreciyle mümkündür.

Netice itibarıyla insan, varlık tertibi içinde yalnızca fiziksel bir suret değil; sayılar, oranlar ve armoniyle şekillenmiş bir nefistir. Bu nefis, demiurgosun aklî iradesiyle yoğrulmuş, evrensel ruhun küçük bir izdüşümü olarak vücuda gelmiştir. Kâinat nasıl ki bir ezgisel yapıysa, insan da bu büyük ezginin içsel yankısıdır. Ve insan, kendi armonisini yeniden kurarak, kâinatın hen'ine, yani Birlik'e yönelme istidadına sahiptir.

Platon'un *Timaeus*'da insan nefsinin teşekkülü üzerine ortaya koyduğu tasvir, mikrokozmosun makrokozmosa benzerliğinin sınırlılık ve eksikliklerle malûl olduğunu da beyan etmektedir. Şu hâlde “İnsan nefsinin kaynağı ve yapısı itibarıyla *psukhē* tou kosmou ile ilişkisi nedir?” ve “Bu ilişkinin derecesi, mahiyeti ve sınırları nasıl belirlenmiştir? sorusu ortaya çıkmaktadır. Platon, bu meseleye dair “Yaratıcı, daha önce evrenin nefsinin yoğurmak için kullandığı çanağa yeniden yöneldi; geride kalan malzemeleri içine boşalttı ve daha önceki usulle karıştırdı. Ancak bu kez kullandığı karışım, öncekine göre daha az saf, saflık mertebesinde bir yahut iki derece aşağıdaydı” demistir (*Timaeus* 41d). Bu ifade açıkça gösterir ki insan nefsinin menşei, *psukhē* tou kosmou ile aynı cevherden olmakla beraber, tam anlamıyla onunla özdeş değildir. Eğer tam bir özdeşlik olsaydı, bireyliğin (to idion), şahsiyetin ve ayırık varoluşun (kathékaston) nasıl temellendirileceği, ciddi felsefî müşküller doğururdu. Platon'un metninde yer alan bu dikkatli ayırım, insanın kâinat nefsinden türeyen fakat onda sınırlı paya sahip olan bir varlık olarak kavrandığını açıkça ortaya koyar. Bu

nedenle insan, kozmik düzenin yansıması olmakla birlikte, bu yansımanın bozulma, eksilme ve dağılmaya açık bir biçimini temsil eder.

İnsan nefsinin bu eksik yapısı, özellikle cismaniyetle birleştiği andan itibaren tezahür eder. Zira beden, çözülmeye, dağılmaya ve ölüme tâbidir. Platon'un ifadesiyle, duyuların saldırısı, bedenın şehvetleri, hazların çekimi ve arzuların aceleciliği insan nefsinde bir sarsıntı yaratır. Bu sarsıntı, özellikle erken yaşlarda “şiddetli bir sel gibi” gelir ve nefsin iç düzenini tehdit eder (*Timaeus* 43a–b). Platon, bu hâli “düzensiz hareket” (akinētos kinēsis) ve “irrasyonel seyir” (alogos poreia) olarak niteler. İnsan ruhunda kurulu bulunan musikî oranlar olan 3:2, 4:3 ve 9:8 gibi tamamen ortadan kalkmaz; fakat bu oranlar “her türden bozulma ve sapmaya” (pantōn diaphthorōn) açık hâle gelir (*Timaeus* 43e).

Bu durum, insan nefsinin asıl yapısal armonisini kaybettiği anlamına gelmez; fakat bu armoni, ancak yeniden hatırlanmak, yeniden inşa edilmek ve kendi asli düzenine kavuşturulmak suretiyle yaşanabilir. Platon, bu hususta açıkça kozmik bir telos, yani varoluşsal bir hedef tanımlar ve “Ruhlarımız başlangıçta gökten türemiştir” der (*Timaeus* 90a). Bu beyan, insanın ilâhî ve göksel kökenine işaret eder. O hâlde insandaki en yüksek öge, insanı yerden göğe doğru kaldıran, yani tabiatı itibarıyla semavî olana yönelten cevherdir. Ve bu cevher, insanın kendi içinde geliştirmesi gereken asli öze karşılık gelir.

İnsanın temel görevi, ilâhî olana yönelme, yani *epistrophē* hareketini gerçekleştirmektir. *Epistrophē*, *psukhē*'nin üç pathē'sinden biri olan epithumai'yi tamamen yok saymak yerine, onu logistikon rehberliğinde agathon'a yönlendirmeyi amaçlar; dolayısıyla arzu ve haz eğilimleri bütünüyle bastırılmaz, doğru eğitimle dönüştürülür. Platon'un ifadesiyle “İştahlarına ya da hırslarına kapılan ve tüm gayretini bunlara odaklayan kişinin ruhunda dönen düşünceler, fânî kanaatlerin esiri olur; bu kişi, en fânî olandan başkasına dönüşmez. Kendini öğrenmeye vakfeden ve aklını işletebilen ise ilâhî bilgeliğe erişir ve erişebileceği en yüksek ölümsüzlüğü elde eder” (*Timaeus*, 90b–c). Bu amaç, salt bilgi edinme çabası olmanın ötesinde, ruhun içsel uyumunu yeniden kuran ontolojik bir dönüşümdür. Evrensel armoninin ölçülerini inceleyip idrak etmek, *psukhē*'nin öz düzenine *epistrophē* vasıtasıyla bağlanmasını sağlar. Platon'un vurguladığı üzere: “Zihnini incelediği nesneyle benzeştirerek, tabiatını eski hâline döndürür” (*Timaeus*, 90d). Bu telos, bilgisel bir gayret ve içsel bir uyumlaştırmadır. Platon'a göre, insan ancak evrenin armonisini tetkik etmek ve idrak etmek suretiyle kendi yapısını eski hâline döndürebilir. Platon'a göre “Zihnini

incelemekte olduğu Şeyle benzeştirerek, tabiatını eski hâline döndürür” (*Timaeus* 90d).

Bu dönüş, bir tür hatırlama (anamnēsis) faaliyetiyle mümkündür. İnsan, kendi nefsi içinde unuttuğu armonik düzeni yeniden hatırlayarak, varlık içinde yer aldığı düzenin bilgisine ulaşır. Böylece insan için en uygun hayat biçimi, emmelēs, yani melodik olandır. Platon bunu açıkça ifade eder ve “Uyum (harmonia), nefsin kendisini düzene kavuşturma mücadelesinde Müz’ler tarafından ona verilen bir yardımcıdır” demistir (*Timaeus* 47d). Bu noktada belirtilmelidir ki, burada anlatılan Şey, iç düzenin dış düzene uydurulması gibi basit ve dışsal bir benzetme değildir. Zira Platon’un kozmolojik anlatısında ortaya konduğu üzere, varlığın temeli bizzat musikîdir; bu sebeple, insanın özünü tanınması ya da hatırlaması, onun asli musikî doğasına vukûfiyet kazanmasıdır. Bu bağlamda, iyi düzenlenmiş bir evren ile iyi terbiye edilmiş bir insan hayatı, aynı müzik icrasının iki tezahürü olarak görülmelidir. İnsan nefsinin akort edilmesi, yalnızca bir eğitim meselesi değil, varlığın bizzat yapısına uygun olarak yaşamak anlamına gelir. Zira her bir insan, ne kadar eksik ve sarsılmış olursa olsun, evrensel armoniyi kendi içinde taşımakta ve o düzenle tekrar birleşme istidadını daima muhafaza etmektedir.

Timaeus’un mirası, yalnızca geç-modern dönemin usçu yorgunluğuna takılanlar için ilk bakışta safdil bir iyimserlik ya da kof bir hayalcilik izlenimi uyandırabilir. Oysa bu diyalog, sonraki düşünce tarihini ve özellikle müzik üzerinden kozmosa ilişkin tahayyüllerimizi derinden şekillendirmiştir. Burada vurgulanması gereken husus, Platon düşüncesinin bütüncül bir sistem olarak ele alınmaksızın, Aristotelesçi kategoriler üzerinden okunmasının yarattığı kör noktadır: Platon’un *epistrophē* tasavvuru, Aristotelesçilikle sınırlı bir çerçeveye anlaşıldığı sürece, ruhun hakikatin birliğine yönelişi kavranamaz. *Timaeus*, salt bir kozmoloji değil, eş zamanlı olarak bir kozmogoni ve ontogoni sunar; insanın kendisini evrenle uyumlu hâle getirme öğretisi, Pythagorasçı geleneğin yankılarını taşımış ve Theon Smyrnalı’dan başlayarak erken modernliğe kadar uzanan müzik düşüncesinin temel zemini olmuştur. Bu nedenle Platon’u bütünüyle anlamadan, *epistrophē*’nin derin anlamına erişmek mümkün değildir.

3.8. Müzikal Dünya-Ruh

Platon’un *Timaeus* adlı diyalogunda, *psukhē* tou kosmou, yani kâinat nefsinin nasıl bir tertip ile meydana getirildiğine dair bahis, metnin en müşkül ve muğlak bölümleri arasında yer

almaktadır. Bununla beraber, mesele dikkatle ele alındığında, Platon'un burada varlığa içkin olan aklî bir düzeni, musikî oranlar ve sayısal ilkelere dayalı olarak kurguladığı görülür. Şu hâlde Demiurgos, yani yaratıcı akıl, kâinat nefsinin hangi ilkeler ve hangi varlık unsurlarıyla terkip etmiştir? Platon bu hususta açıkça şunu beyan eder: “Tanrı, ruhun özünü aynı, farklı ve var olanı karıştırarak bir araya getirdi” (*Timaeus* 35a). Bu üç unsur (tauton (aynılık), heteron (farklılık) ve ousia (varlık) kendi başlarına yalın kavramlar olmakla birlikte, demiurgosun elinde bir terkibe dönüşür. Bu terkinin bizzat kendisi, duyulur olanın ötesinde kavranan bir mahiyete sahiptir ve ancak noësis yoluyla idrak edilebilir.

Platon, bu üçlü bileşimi iki şerit hâlinde şekillendirir; bu iki şerit, çarpı (χ) biçiminde üst üste konularak kesişen iki daire hâline getirilir (*Timaeus* 36c). Bu simetrik yapı, göğün ve gezegenlerin hareketini açıklayan bir kozmik logosun temelini teşkil eder. Söz konusu yapının mükemmelliği, yalnızca geometrik bir uyum değil, aynı zamanda ezgisel bir düzen taşıdığını gösterir. Zira Platon, göğün seyrinde gözlenen yedi gezegenin hareketlerinin, bu nefis yapısındaki oranlara dayandığını belirtir. Burada bahsi geçen harmonia, basit bir oran değil, varlığa içkin olan düzenin ve hen'e yönelen bütünlüğün bir yansımasıdır.

İşte burada Demiurgos, bu iki nefis şeridini belirli oranlarla bölerek her birini aritmetik ve geometrik düzen içinde kurar. İlk bölünme, “hem tek hem çift olan” bir sayıyla, yani 1 ile başlar. Bu sayı aynı zamanda peras (sınır) ile apeiron (sınırsızlık) arasında bir köprü vazifesi görür. Ardından gelen sayılar iki farklı dizi oluşturur: birinci sıra çift katlara dayanır. 1, 2, 4, 8; ikinci sıra ise üçer kat artar ve 1, 3, 9, 27 olur. Bu iki dizinin toplamı $1 + 2 + 3 + 4 + 8 + 9 = 27$ olup, son sayı, kendisinden önce gelen altı sayının cemine denktir. Bu hem matematiksel bir tamamlanmışlık göstergesi hem de kozmik bir uyumun ifadesidir. Bu sayı dizisi, salt sayısal bir tertip olmayıp, aynı zamanda müzikî bir dizgeyi de yansıtır. Zira Platon'a göre, bu sayılar, bir müzik gamını ifade eder: dört tam oktav ve bir majör altılıktan müteşekkil bir ezgi aralığını kapsar (*Timaeus* 35b–36b).

Bu düzenin sadece göksel hareketleri açıklamakla kalmadığı, aynı zamanda varlığa müzikle nüfuz eden bir nous'un, yani düzenleyici aklın işleyişini de ifade ettiği belirtilmelidir. Nefsin bu terkinde akıl (*logos*) ve ahenk (*harmonia*) birlikte işler; Platon şöyle der: “Tanrı, ruhun doğasını düzenlemiş, onu akla sahip kılmış ve ahenkle bağlamıştır” (*Timaeus* 36e–37a). Bu ifade, *psukhē* tou kosmounun sadece hareket ettirici bir ilke değil, varlığın tüm düzenini içkin bir *mousikē* içinde taşıyan cevher olduğunu ortaya koyar. Burada harmonia, yalnızca

duyuya hitap eden bir melodik yapı olmayıp, varlığın rasyonel yapısıyla özdeşleşen bir ilkedir. Platon'un kozmolojisinde müzik, mecazi bir benzetme olmaktan çıkarak ontolojik bir gerçekliği ifşa eder. Varlık, oranlar aracılığıyla şekillenir; işitilmese de işlevini sürdüren bu oran, seslerdeki ahenk gibi düzeni korur. Böylece *psukhē* tou kosmou, sayısal ve akli ezgilerle dokunmuş bir örüntü olarak evrenin ruhunun sesini yansıtır.

Dolayısıyla *Timaeus*'ta tarif olunan kâinat nefsi, yalnızca matematiksel ve geometrik bir yapı değil, aynı zamanda hen'e yönelen bir *epistrophē* ile düzenlenmiş olan, sayılarla dokunmuş ve ahenkle yoğrulmuş bir cevherdir. Bu cevherin iç işleyişi, sadece fizikî düzenin değil, tüm varoluşun logos ile harmonia arasındaki ahit üzere kurulu olduğunu gösterir. Bu bakımdan, *psukhē* tou kosmou, demiurgosun akli iradesinden doğan ve varlıklar arasında synecheiayı tesis eden ilâhî bir bağdır.

Platon'un *Timaeus*'unda demiurgosun kâinat nefsinin yalnızca temel oranlarla değil, daha girift ve çok katmanlı bir musikî-matematiksel tertip ile teşkil ettiğini görmekteyiz. Söz konusu tertip, ilk aşamada sadece ikili (2:1) ve üçlü (3:1) oranlarla sınırlı kalmamış, bu oranların aralarındaki boşlukları doldurmak maksadıyla ilave bölümlendirmelere gidilmiştir. Bu noktada demiurgos'un, bu oranları hangi usullerle tamamlamış ve aralarındaki uyumu nasıl temin ettiği sorusu ortaya çıkmaktadır. Platon, cevabı bizzat verir ve “[Tanrı] bu ikili ve üçlü aralıkları, karışımından parçalar kesip boşluklara yerleştirerek tamamladı; öyle ki, her aralıkta iki ara terim ortaya çıktı. Bu ara terimlerden biri, iki uç nokta arasındaki oranla; diğeri ise iki uç nokta arasındaki farkla belirlenmişti” der (*Timaeus* 36a–b).

Burada bahis konusu edilen “iki ara terim”, antik matematikte bilinen harmonik ortalama ile aritmetik ortalamaya tekabül eder. Birinci terim, uç noktalardan biriyle oran bakımından diğeri arasında eşit mesafede bulunur; ikinci ise, bu uç noktaların farklarını eşit şekilde paylaşır. Platon'un işaret ettiği gibi, mesela 6 ile 12 sayıları arasında, harmonik ortalama 8'dir; zira 8, 6'yı %33 oranında aşar, 12 ise 8'i yine %33 oranında geçer. Aynı sayı çiftinin aritmetik ortalaması ise 9'dur; çünkü 9, 6 ile 12 arasında aritmetik olarak tam ortadadır. İşte demiurgos, bu tür ortalamaları temel dizinin ara boşluklarına yerleştirerek, yalnızca oran bakımından değil, sayısal olarak da dengelenmiş bir kozmik nefis tertip eder.

Bu şekilde teşekkül eden yapı, yalnızca sayısal bir dizi değil, musikî oranlar üzerinden işleyen bir düzendir. Platon'un verdiği oranlar şunlardır: 3:2 (beşli aralık), 4:3 (dörtlü aralık),

ve 9:8 (bir tonluk aralık). Bu oranlar, antik musikîde temel yapı taşlarıdır. Platon, her 4:3 aralığını da 9:8 oranıyla doldurur, geriye ise 256:243 oranına tekabül eden küçük bir fazlalık kalır (*Timaeus* 36b). Bu son oran, bilhassa Pitagorasçı gelenekte, komma adı verilen ve aritmetik ile işitsel gerçeklik arasında giderilemeyen bir farkı ifade eder. Şu hâlde soru şudur Demiurgos, bu uyumsuzluğu nasıl aşar? Platon'un ima ettiği çözüm, sayısal doğruluk ile işitsel (duyumsal) ahengi uzlaştıran bir *mousikē* düzen içinde mümkündür. Böylece, sayılarla inşa edilen bir yapı, işitilebilir ve kavranabilir bir armoniye dönüşür.

Ortaya çıkan sayı dizisi, 1, 4:3, 3:2, 2, 8:3, 3, 4, 9:2, 16:3, 6, 8, 9, 27:2, 18, 27 gibi bir düzen arz etmektedir. Bu dizinin her bir oranı, bir ezgi aralığına tekabül eder. Platon, bu oranları bir müzik gamı olarak tertipler ve bu gam, dört oktavı ve bir büyük altılığı kapsayan bir diatonik yapı meydana getirir. Böylece demiurgos, sayısal oranların içinde bir *mousikē* harmonia kurar. Varlık, artık sadece hareketle değil, aynı zamanda ezgiyle de ölçülen bir yapı hâline gelir. Bu noktada komma problemi tekrar zuhur eder. Antik müzik bilgisinde komma, saf beşlilerden (3:2) oluşan bir dizinin hiçbir zaman tam bir oktavı (2:1) kapatamayacağına işaret eder. Bu, matematiksel hesap ile duyumsal işitme arasında ortaya çıkan zarurî bir farktır. Platon'un bu farkı kabul etmekle birlikte, *Timaeus*'ta bunu musikî bir bütünlükle aşmaya çalıştığı açıktır. İşte bu bağlamda *Timaeus*, *Politeia*'nın sonunda yer alan meşhur Er Miti'nin (617b–c) bir açılımı olarak da okunabilir. Zira Er mitinde her bir gezegenin dönerek bir nota çıkardığı, bu notaların birlikte göksel bir uyum teşkil ettiği anlatılır. *Timaeus*, bu mitolojik önermeye rasyonel ve musikî-matematiksel bir zemin kazandırır. Böylece her bir gezegenin yörüngesi, sadece fiziksel bir yörünge değil, aynı zamanda bir ezginin taşıyıcısı olur; bu ezgiler bir araya gelerek evrenin ruhunu oluşturan kozmik armoniyi doğurur.

Platon'un Philebos adlı diyalogunda da (17b–d) açıkça ifade ettiği üzere, ses yüksekliği (phthongos) ve ritim (rhythmos), ancak sayılar ve oranlar vasıtasıyla doğru olarak kavranabilir. Duyulara sunulan armonik yapılar, rasyonel bir zemine oturtulmadıkça kalıcı anlam kazanmaz. İşte *Timaeus*, bu görüşü en yüksek mertebeye taşır ve “kâinatın kendisi, Pitagorasçı bir müzik icrası, varlığın müzik ile ifadesi ve aklın ezgiyle vücut bulmuş hâlidir”.

3.9. Tetraktys ve Evrenin Müzikal Ölçeği

Pisagorcu okulun, sayı anlayışına dair en derin sırlarından biri olarak telakki ettiği tetraktys,

yalnızca aritmetik bir tertibin değil, aynı zamanda varlığın kozmos içindeki tanzimini mümkün kılan bir ilkedir. Bu kavram, Latincesiyle quaternarius, yani dört unsurdan mürekkep bir bütünlüğü, bir dörtlüyü ifade eder; ancak bu "dörtlü", sıradan bir toplam yahut geometrik bir tasvir olmayıp, içsel bir synecheia, yani varlıkların birbirine bağlanmışlığı ve devamlılığıdır. Zira tetraktys, 1, 2, 3 ve 4 rakamlarının toplamından teşekkül eden ve onluk (decad) sayısını doğuran bir ilk örüntü olarak kabul edilmiştir. Bu susekilledir: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. Bu onluk tertip, yalnızca sayısal bir yekûn değil, aynı zamanda evrensel ahengin (harmonia kosmike) gizli anahtarını muhtevi bir yapıdır. Bu noktada, Pythagoras'ın izinden gidenler, tetraktys'i sıradan bir sayı yahut sembol olarak değil, ruhun sonsuz doğasının kaynağını ve kökünü içinde barındıran bir yemin nesnesi olarak görmüşlerdir. Nitekim bu bağlamda “Hayır, ruhuma tetraktys'i intikal ettirenin adına yemin ederim ki, o, ebedi Doğa'nın menbaı ve köküdür”denilmiştir (Iamblichus, Vit. Pyth. 29).

Bu tertibin içindeki sayılar aynı zamanda temel müzikal oranları da ihtiva eder. 2/1 oktavı, 3/2 beşliyi ve 4/3 dörtlüyü temsil eder. Bu oranlar, duyulur kozmostaki düzenin sadece işitsel boyutunu değil, aynı zamanda sayının varlık tertibi içindeki kurucu kudretini de gösterir. Buradaki birlik yahut monas, diyagramın tepesinde yer alarak, Akıl'ın (nous) değişmez ve bütünlük arz eden mahiyetini simgeler. Bu monas, sezgisel ve istidlal dışı olan entelektüel varoluşun temsili olarak, çevresinde dokuz taş yahut nokta ile kuşatıldığında, merkezdeki birliği etrafında dönen kozmik bir düzen ima edilir.

Platon'un *Timaeus*'ta sunduğu kâinatın musikî surette inşası teorisinde, bu tetraktys anlayışı çiftli bir biçimde yeniden yapılandırılır. İki dörtlüden meydana gelen bu tertip, Kozmik Ruh'un (psyche tou kosmou) teşekkülünü ve onun musikî düzenini belirleyen temel sayılar olarak tezahür eder. Bahsi geçen sayılar, 1-2-4-8 ve 1-3-9-27 olmak üzere iki farklı ilerleyişten oluşur. Bu sayılar, dört oktav, bir beşli ve bir tam seslik aralıklar meydana getirerek, sadece işitsel evrenin temelini kurmaz, aynı zamanda varlığın somutlaşma derecelerini de simgeler. Nihayetinde 8 ve 27 sayıları, Platon'un öğretisinde cisimli gerçekliğin (to sōmatikon on) remzine dönüşür. Buradan hareketle denilebilir ki, tetraktys, salt sayısal bir tertip değil, aynı zamanda varlığın kendi kendine dönmesi (*epistrophē*) ve kendi kökenine yönelmesiyle anlam kazanan, aşkın bir nizamın suretidir. Bu düzen, varlığın ontolojik derinliklerinde, sayının ilk sebep olarak tezahür ettiği bir seviye arz eder. Tetraktys'in zoogonik kudreti, yani hayatı doğuran potansiyeli, onu yalnızca bir aritmetik formül olmaktan çıkarır; o, varlık düzeninin asli ilkesi olarak hem kozmolojik hem de

metafizik bir temele yaslanır.

Dolayısıyla tetraktys, sadece Pisagorcu gelenekte değil, Platonik düşüncenin derinliklerinde de bir henological ilke olarak yerini bulur. Bütünlüğe ulaşmanın, birliğe yönelmenin ve çoğuldan teklik ilkinde doğru bir dönüşün işaretidir. Ve bu ne yalnızca bir sayı dizisi ne de bir armonidir; bilakis, evrenin akılla kavranabilir yapısının simgesidir. *Timaeus* diyalogunda ortaya konulan yedi sayı dizisi, ilk yorumcular tarafından, harf-i lâmda (Λ) şeklinde tertiplenmiş bir diyagramla tasvir edilmiştir. Bu düzen, sadece şekilsel bir gösterim olmayıp, varlık ilkeleri arasındaki tensel ilişkiyi özellikle çift (çifte katlanan) ve üçlü (üç katlanan) oranların, yani peras (sınır) ve apeiron (sınırsız) ilkelerinin çatışmalı doğalarının, tepe noktasındaki aşkın Birlik'te nasıl uzlaştırıldığını göstermektedir. Bu düzenin, Crantor'a atfedilmesi tesadüf değildir; çünkü burada söz konusu olan, salt sayısal bir nizam değil, varlığın aklî mahiyetinde mündemiç olan, birlikten çokluğa inişin (prohodos), çokluktan birliğe dönüşün (*epistrophē*) kavranışıdır.

Proklos'un beyanına göre, *Timaeus*'un musikîsel yapısında ifade edilen tetradik hayat, dört tam oktav (artı bir beşli ve bir tam ses) boyunca yayılan bir seyrin ifadesidir. Bu seyrin üç temel merhalesi vardır: başlangıçta monas (hyparxis, ousia), ardından tetras (dynamis, zōē), nihayet dekas (energeia, telos) gelir. Burada sayılar, sadece aritmetik işaretler değil, aynı zamanda varlık derecelerinin kendilerine özgü kipliklerini temsil ederler. Monas, ilk varlık; tetras, hayatın kendisi; dekas, bu potansiyelin fiilî tezahürü ve kemal noktasıdır (Proklos, In *Timaeum*, I.432.16 vd.). Proklos, hocası Syrianos'un izinde, Tetrad'ı *Timaeus*'ta zikredilen “Düşünülebilir-Canlı-Varlık” (to noēton zōon) ile özdeşleştirir ki bu varlık, kozmosun nizâmına dair bir örnek (paradeigma) teşkil eder. Bu örnek, ilâhî aklın tasavvurunda bir nüve hâlinde mevcut olup, Demiurgos'un yaratıcı nazarıyla tenzih edilmiştir. Bu itibarla Dekas, Tetras'ın içerdiği kudretin tenzîl edilmiş ve açığa çıkmış hâlidir; zira, “her şey, Intellect'te monadik bir tarzda mevcuttur; ruh, tetrasî bir tertipte iştirak eder; kozmos ise dekadik bir düzenle zuhûr eder” (In *Timaeum* II.207.26).

Bu tertibin asli ilkesinde ise Monas yer alır. O, yalnızca birinci sayı değil, bilfiil bütün sayıları, çift ve tek ayrımını, sınır ve sınırsız ilkelerini bir tohum gibi kendisinde taşıyan müteâl bir ilkedir. Monas, ilkin monas ve dyas'ı doğurur; bu çiftli ilkeler arasında kurulan ilişki ise sayının ve varlığın tenzîli sürecinin anahtarıdır. Nasıl ki monas, tetras'ın sebebidir; tetras da dekas'ın kaynağıdır, aynı şekilde aklî ahenk, ruhî ahenge; ruhî ahenk ise duyulur

âlemin ahengine intikal eder” (In Timaeum II.207.28–30; çev. Baltzly).

Bu bağlamda, *Timaeus*’un sisteminde Demiurgos, sadece paradeigma olan Tetrad’ı temaşa etmez; aynı zamanda kendini de temaşa eder. Çünkü demiurgik akıl (nous demiourgos), Tetrad’ı ve onunla mündemiç olan aritmetik yapıyı kendisinde ihtiva eder (cf. In Timaeum I.431.30 vd.). Böylece, Dekas, Kozmik Ruh’un (psyche tou kosmou) yaratımında etkin olan sayısal bir düzen olarak işlev kazanır; bu Ruh, cismanî âlemin nizamı için hem kaynak hem de örnektir. Ve bu Kozmik Ruh’un varlığı da Intellect içinde gizli kalmış paradigmatic sayılara bağlıdır. Sayılar ancak aklın temasasında ve yaratıcı etkinliğinde vücut bulurlar.

3.10. *Timaeus* Diyalogunda Müzikal Dizgenin Metafiziksel Yorumu

Platon’un *Timaeus* diyalogunda işaret edilen sayılar, ilk bakışta matematiksel nitelikler arz ediyor gibi görünse de Proklos’un yorumunda bu sayılar, kökensel bir metafizik ilkeye yapılan göndermelerdir. Sayılar, İlksel Varlık ile onun zuhurları arasında süregelen synecheia’nın yani sürekliliğin ölçüsünü oluşturur. Neoplatoncu düşüncenin dairesel ve hiyerarşik yapısı içinde her şeyin özünde hen’e, yani Birlik’e yöneliş (*epistrophē*) esastır. Bu yöneliş, zihinsel bir ideal olmaktan çıkarak evrenin her düzeyinde düzenli olarak zuhur eden ilahi bir harmonia ile somutlaşır. Proklos’a göre bu harmonia, müziksel ahenk sınırlarını aşarak varoluşun her katmanında işleyen kozmik uyum ilkesini temsil eder. Neoplatonik perspektifte müzik, işitilen nağmeler bütününden ibaret değil, varlığın içsel düzeninin bizzat kendisidir. Söz konusu düzen, Pythagorasçı geleneğe uygun olarak sayıların oran ilişkileri (logoi) aracılığıyla ifadesini bulur; rasyonel varlıklar olarak algılandıkları da aslında yaratıcı ilke olarak tecelli eden ilahi nüvelerdir.

Proklos’un *Timaeus* ve *Politeia* şerhlerinde ortaya koyduğu gibi müziksel dizi (*harmonia*), estetik bir kurgu olmaktan çıkarak kozmik gerçekliğin sembolik sunumuna dönüşür. Bu bağlamda symbolikē theōria, ilksel örneklerin (paradeigmata) tezahürleri arasında yapılan zihinsel yükselişin adıdır. Oransal ilişkiler, hem geometrik ve aritmetik düzeni göstermekle kalmaz, aynı zamanda Bir olandan çoğul olana inışı açıklayan simgesel bir dil işlevi görür. Platon’un kozmolojisinde bu oransallık, müzik aracılığıyla deneyimlenen ontolojik bir ritim haline gelir; her nota, varlık mertebelerindeki bir yankının sesidir. Proklos, bu kavrayışı mistik ve şiirsel imgelerle donatır ve Kozmik aklı (nous) varlık âlemini aydınlatan Apollonik bir ışık, bir tür entelektüel ateş olarak tasvir eder (In Timaeum II.43.30).

Böylelikle güneş, hem fizikî hem de noetik düzeyde bir merkez işlevi görür; zira onun ışığı, duyu alanındaki çokluğu aydınlatmakla kalmaz, aynı zamanda ruhu kendi ilk kaynağına, İlkellik'e (archē) yönlendirir. Güneş ile Dünya-Ruhu'nu (psychē tou kosmou) özdeşleştirilmesi bu bağlamda anlam kazanır. Dünya-Ruhu, evrensel ezginin öncüsü, yani koryphaios (koronun başı) olarak anılır. Çünkü o, Sirenlerin çok sesli ama tek iradeli uyumunu koordine eden ilkedir. Platon'un *Politeia*'sında (617c–d) her Siren bir nota seslendirir ve bu notalar sekizli diziyi oluşturur; bu dizi, Apollonik bir düzenin yankısıdır. Bu bağlamda Iamblichos'un Pythagoras'ın yaşamına dair anlatısında (XVIII, 82,12-13) Sirenlerle Apollo arasında kurduğu bağ, salt mitolojik bir motif değil, kozmik düzenin işaretidir.

Yalnızca matematiksel ya da mitolojik simgelerin aritmetik arka planını değil, bunların metafizik derinliğini de ifşa etmeyi hedefler. Pythagorasçı gelenekten gelen bu irfanî metodoloji, Orfik ve Chaldaios öğretilerle birleşerek, gerçekliği kesintisiz bir bütün olarak kavramaya çalışır. Gerçekliğin katmanları arasında bir kopuş değil, synecheia vardır; yani bir bağ, bir süreklilik, bir içkin bağlılık. Bu süreklilik, var olan her şeyin İlk Bir'den fışkırdığı ve ona tekrar yöneldiği bir teosofi çerçevesinde açıklanır. İşte bu nedenle, Platon'un diyaloglarındaki müziksel yapı sadece estetik bir öge değil, evrenin mimarisine dair bir epistemolojik anahtardır.

Platon'un evren tasavvurunda düzenin temeli olan oranlar, Tetraktys adı verilen ve Pythagorasçı gelenekte kutsiyet atfedilen dört sayılık yapı ($1+2+3+4=10$) içinde yoğunlaşır. Bu yapı, yalnızca aritmetik bir bütünlük değil, aynı zamanda bütün kozmosu ayakta tutan ahengin kaynağıdır. Sirenlerin bu düzen içinde seslendirdikleri ezgi, aslında hen'e dayalı metafizik bir ilkenin, işitilebilir düzeyde yankılanışıdır (In *Timaeum*, s.89). Müz, yani ilham perileri, bu yankılanışın daha yüksek bir mertebesini temsil eder. Onların "muhteşem" sesleri, ruhu nous'a yönelten aydınlatıcı ışığa denktir. Apollo'nun müzikle özdeşleştirilmesi rastlantısal değildir; çünkü o, yalnızca ışığın değil, aynı zamanda aletheia'ya yönelten düzenleyici bir kuvvetin, birleştirici aklın (noerik henōsis) simgesel temsilcisidir.

Müzik, Grekçedeki tonos kavramıyla bağlantılı olarak "gerilim" yahut "uzanım" anlamı taşır. Bu terim, yalnızca seslerin tonlarıyla değil, varlık düzeylerinin birbirine bağlanmasıyla ilgili olarak da kullanılır. Zira her uzanım, İlk Birlik'ten çoğul dünyaya doğru bir açılımı, bir inişi (proodos) ve nihayetinde bir dönüşü (*epistrophē*) ifade eder. Tonlar, bu metafizik

sürecin dinamik bağlarıdır. Platon'un *Timaeus* 'unda (*Timaeus* 35a–39e), Dünya-Ruhu'nun kuruluşu tam da bu oranlılıkla, yani müziksel bağıntılarla olur. Bu oranlar, sadece sayısal ilişkiler değil, varlığı bir arada tutan çözülmez bağlardır (*synechōn desmos*) (*Timaeus* 31c4; Proklos, In *Timaeum* II.15.13-30). Sirenlerle Müzelere dair ayırım, bu bağlamda önemli bir felsefî ayrışmayı da gündeme getirir. Sirenler her biri ayrı bir notayı seslendirirken, Müzler, Apollo Musegetes'in etrafında daha yüksek bir zihinsel uyum sergilerler. Onları “entelektüel ezgilerle Zeus'u öven ve aynı anda evreni çözülmez bağlarla bir arada tutan” kudretin simgeleri olarak sunar. Bu anlatımda müziğin hem ilahi bir birlik hem de varlıksal çoğulluk içinde süreklilik (*synecheia*) ilkesi taşıdığı görülür. *Timaeus* 'ta kullanılan sayısal ve müzikal söylem, görünüşlerin ötesine geçmeyi amaçlayan sembolik bir yöntemdir. Burada söz konusu olan, soyut matematiksel ifadelerin ötesinde, İlâhî'nin hayat veren ritmini “tanrısal müziği” dile getirmektir

3.11. *Timaeus*'da Ruh'u ve Fiziksel Evrenin Müzikal Yapısı

Ritmin ve sayının birlik içinde tezahür ettiği nokta olarak kozmosun ahengi, Platon'un *Timaeus* diyalogunda duyulur âlemin ötesine taşınarak aklî ve ruhsal varlık mertebelerine kadar uzanan düzenin ifadesi olarak sunulur. Bu tertip, Pythagorasçı usule mutabık olarak, “Monad-Tetrad-Decad” silsilesi içinde tecellî eder. Ruh, bu ilâhî tertibin ilkesel düzleminde yer almakta; bir yandan ilerleme (*prohodos*), diğer yandan geriye dönüş (*epistrophē*) hareketlerini kuşatan bir logos noeros, yani aklî oranlar bütünü olarak teşekkül etmektedir. Bu logos, evvel-orta-âhir nisbetsel ayrımların ilkesini kendi içinde taşır ve bu oranlarla müstağni bir surette dolmuş bir tamlik arz eder. Ruhun bu yapısı, onu duyulur kozmos ile aklî ilkeler arasında vasıta kılar; zira o ne salt akıldır ne de salt cisim, fakat arada yer alarak her ikiye de iştirak eder. Bu itibarla, Platon'un ifadesiyle ruh hem ahenge iştirak eder (*Timaeus* 36e7), hem de bizzat ahengin kendisidir (*Timaeus* 37a1). Kozmos ise, bu düzenin üçüncü mertebesi olarak, bu ilâhî tertibin en son halkasını teşkil eder. Burada ahenk, aklî birlikten neşet eden bir silsile ile, önce ruha, oradan da cismanî olana intikal eder. Aklî âlemde mevcut olan noera harmonia, bu tertibin asıl menşeidir ve tıpkı Monad'ın Tetrad'ı, Tetrad'ın ise Decad'ı doğurması gibi, aklî ahenk de ruhsal olanı, o da cismanî olanı doğurur. Bu doğuş, bir nedensellik değil, bir suret ve aynalama ilişkisi içinde tecellî eder.

Ruhun ahengi dört oktavdan mürekkep bir bütünlük arz eder. Bu dört oktav, Tetrad'ın aynası olarak ruhun yapısına içkindir. Bunun ardından gelen beşli aralık (*diapente*), kozmik düzenin

kendi içinde ahenkli bir yekparelik arz etmesini mümkün kılar; çünkü beşli, parçaların yekdiğerine uyumunu temin eden kudrete sahiptir. Söz konusu sistemde yer alan 9/8 oranındaki ton ise, yekûn yapının nihai bağlayıcısıdır. Bu tertibin sayısal izdüşümünde Monad (1), Tetrad (4), Pempad (5) ve Ennead (9) gibi ilkesel sayılar yer almakta; bunlar Apollo, Musalar ve Sirenler arasında sembolik bir ilişki ile kurulmaktadır. Zira eskiler, Musaları ve Apollon'un yönetici sıfatıyla (Musegetes) tüm evrenin üzerinde tayin etmişlerdir. Birisi, koro yönetmeni olarak, tüm ahengin tek birliğini sağlar; diğerleri ise, parçalı süreci muhafaza eder ve kendi sayılarını Devlet'teki sekiz Siren ile ahenk içine sokarlar.

Bu müziksel tertibin sayısal ifadesinde dört oktav ($2^4 = 16$), bir beşli ($3/2$) ve bir ton ($9/8$) yer alır. Bu oranların çarpımı, yani: $24 \times 3/2 \times 9/8 = 27$, sayısını verir ki bu, kozmosun mükemmel düzenine tekabül eden aritmetik toplamdır. Bu tertip, yalnızca armonik değil, aynı zamanda sayısal olarak da tamamlanmış bir bütünü ifade eder.

Proklos, bu dizgenin diatonik bir cins (genos) içinde olduğunu ifade eder (II.188.25 vd.). Bu da demektir ki, oktavlar iki ton ($9/8$) ve bir leimma ($256/243$) içeren tetrahordlardan teşekkül eder. Neticede, tüm ölçek 24 ton ve 9 leimma olmak üzere 34 unsurdan oluşur. Bu düzenin Porphyrios tarafından da benzer şekilde ele alındığı görülür; zira o da bu dizgeyi diatonik usulde sayıya ve armoniye göre düzenlenmiş çokluk olarak tarif etmiştir (In Timaeum II.214.25-30).

Bütün bu düzen, ilâhî örneklere (paradeigmata) dayalıdır. Zira Demiurgos, ruhu oranlar vasıtasıyla böler, sonra bu bölünmüş unsurları birbiriyle uyum içine getirerek onların mutabakatını tesis eder. Bu fiil, hem Dionysos'un bölücü ve çoğaltıcı kudretiyle, hem de Apollon'un birleştirici ve bütünleyici işleviyle gerçekleşir. Bu yönüyle Demiurgos, her iki tanrısal sebebi kendinde toplayarak, ruhu hem böler hem de onu ahenkli bir bütün haline getirir. Zira teologlar, Dionysos'un yedi parçaya bölündüğünü söylerler. Bu Hebdomad (7), Apollon'a da isnat edilir; zira bütün uyumları birbirine bağlama kudretine sahiptir. Çift oktav ise bir Monad, bir Dyad ve bir Tetrad'dan müteşekkildir; bunların toplamı da yedidir" (In Timaeum II.197.15-30). Bu çift oktavın sayısal yapısı (1-2-4), yedili bütünlüğün aritmetik bir timsalidir. İlk oktav ($2/1$), ikinci oktav ($4/2$) ile yedi notalı iki tetrahordu oluşturur. Bu yedi ses, Apollon'a ithaf edilen yedi telli lirde hayat bulur. Semaî düzenin müziksel temsili olan bu sistemde, sabit yıldızların küresine tekabül eden sekizinci nota, tamamlayıcı unsur

olarak yer alır. Kozmik çalgı burada yalnızca tını değil, aynı zamanda varlığın bizzat öz ritmini ifade eder.

Platon'un *Timaeus*'unda serimlenen kozmik ahengin sayı ve oranlarla teşekkül eden yapısı, yalnızca işitsel bir dizge değil, aynı zamanda varlığın derecelenmiş tertibine dair bir ontolojik harita sunar. Bu bağlamda çift oktavın ($2/1 \times 2/1 = 4/1$) işaret ettiği anlam, salt bir müziksel genişlik değil, aynı zamanda akledilir âlemin düzenini sembolize eden Tetraktys'in aslı yapısına göndermede bulunur. Bu dizge, sayılar ve oranlar vasıtasıyla, Birlik'ten taşan bir synecheia (süreklilik) olarak anlaşılmalıdır. İlk iki oktavın 1'den 4'e (ya da 384 ile 1536 arasına) doğru azalan tertipte alınması, paradigmatic Tetraktys'in (1-2-3-4) temsiline işaret eder. Eğer bu oranlar 34 unsurdan 18 ve 16'ya bölünürse, ilk 18 terim 2048'e (ya da bembölleştirilmişse 2187'ye) kadar ulaşır. Sonraki 16 terim ise 2304'ten başlar; ki bu sayı, hem 3 ile 6'nın aritmetik ortalamasına tekabül eder, hem de 1152 ile 3456'nın orta noktasıdır. Bu bakımdan 2304 sayısı, *Timaeus* dizgesinin bütünü içinde mese konumunda yer alır. (*Timaeus* 37a1).

Buradan hareketle, 1536 ile 384 arasındaki çift oktav ($4/1$) aklî armoniyi, yani Tetraktys'in akledilir temsilini yansıtır. Zira burada 384, 1'i; 1536 ise 4'ü temsil eder. Böylece bu çift oktav, hen'in zuhûrunu 1-2-3-4 şeklinde sayısal oranlarla dile getirir. Bu sistemde araya yerleştirilen beşli aralık (diapente = $3/2$), iki çift oktav arasında aracı bir seviye olarak konumlanır. Bu beşli, mese (2304) ile paramese (2048) arasındaki tondan ($9/8$) önce gelir ve Dünya Ruhu'nun bulunduğu bölgeyi temsilen düşünülür. Böylece aşağıya doğru, 2304'ten 9216'ya uzanan ikinci bir çift oktav dizgesi (6'dan 24'e) tesis edilir; ki bu da duyulur âlemin armonik modelidir (*Timaeus* 37–39).

Orta çağ ve Rönesans yorumlarında bu ikincil çift oktav, mükemmel sistem (systema teleion) olarak anılan yapıyı, yani 15 nota ve bir ek tonu içeren dizgeyi simgeler. Bu ek ton ($27/24$ ya da $10368/9216$), yeryüzünü temsil eder ve sıklıkla "gamma" harfiyle gösterilmiştir. Nitekim İngilizce'deki "gamut" (gamma + ut (ut = C) terimi de buradan türetilmiştir. Bu nota, Müz'ler dizgesinde Thalia'ya karşılık gelir. Dolayısıyla bu dizgeyi dört oktav olarak düşünürsek (her biri $2/1$ oranında), iki oktav bir yanda, diğer ikisi ise beşlinin diğer yanında yer alacak şekilde bölünebilir. İki çift oktavın birleştiği yerde beşli aralık, onların arasında aracı işlevi görür. Sonuna bir de ton eklendiğinde toplam yapı şöyle şekillenir: $4 \times 3/2 \times 4 \times 9/8 = 27$ bu da Platonik kozmosun ahengini sayısal olarak temsil eden tam bir düzen ortaya

koyar.

Bu şekilde yorumlandığında, dizgenin merkezi olarak beşli aralığın (3/2) yer aldığı ve mese'nin 2304 sayısında konumlandığı bir sistem ortaya çıkar. Bu yorumun avantajı, yalnızca müziksel değil, aynı zamanda metafiziksel ve sembolik anlamların bir arada izhar edilmesini mümkün kılmasıdır. İlk çift oktav, Tetraktys'in akledilir boyutunu, yani paradigmatic düzeni temsil eder. Bu noktada 6, 8, 9, 12 oranları (ya da notasal karşılıklarıyla: la, mi, re, la) bu armonik yapının temel sütunlarını oluşturur. İkinci çift oktav ise, öncekinin iki katı oranlarla (12, 16, 18, 24) teşekkül eder; burada da A, ED, LA, MI, RE, LA notaları sıralanır. Eksik kalan tek unsur bir tondur (9/8), ki bu da SOL notasına (G) ve 27 sayısına tekabül eder. Bu 27 ile 24 arasındaki oran ($27/24 = 9/8$), Dünya Ruhu'nun son safhasını ve aynı zamanda duyulur âlemin başlangıcını temsil eder. Böylece, akıl, ruh ve beden mertebeleri arasında kurulan Platonik hiyerarşi, işitsel bir yapı içerisinde kavramsal bir derinlikle tecessüm ettirilmiş olur.

İamblichos'un ifade ettiği üzere, yirmi yedi sayısı bir kübik nicelik, yani bir cismanî hacim sayısıdır ki, bu bağlamda göklerin ahengi (harmonia ton sphairon) içinde Yeryüzü'ne tekabül eder (İamblichos apud Proklos, In Timaeum II.208.15). Bu sayının bulunduğu son iki oktav ve onlara eklenen bir tonluk aralık, *Timaeus* dizgesinde duyulur âleme karşılık gelen kısım olup, toplamda on altı nota yahut terim ihtiva eder. Geriye kalan, yani daha yüksek olan iki oktav ile merkezde yer alan beşli aralık ise on sekiz nota teşkil eder. Bu çiftli taksim, yalnızca sayısal bir ölçüleme değil, aynı zamanda kozmosun yapısal analogisinin bir yansımasıdır. Zira Proklos'un belirttiği üzere, on altı sayısı sekizin katı olduğundan, *Politeia*'da gezegenlere tekabül ettirilen sekiz Siren ile ilintilidir. Böylece dizgenin alt yarısı duyulur âleme ve onun Ruh içindeki birleştirici ilkesine işaret eder (In Rempubicam ad loc.).

Öte yandan on sekiz sayısı dokuzun katıdır ve Müz'lerle ilişkilidir; ki bu Müz'ler, Apollon'un etrafında dönen, akledilir armoninin ilkeleridir. Böylece üst oktavlar, aklı düzenin, yani noera harmonia'nın temsildir. Bu düzeyin ilk notası, monad'a tekabül eden ve Apollon ile akledilir Güneş'in analogu olan ilk ilkedir. Bahsi geçen on sekiz notanın içinde bir beşli aralık mevcuttur (2304–1536), ki bu da altılı sayıya işaret eder. Bu sayısal oran, 6 ile 4 arasındaki ilişkiye dayanmakta olup, Pisagorcu gelenekte ruhun doğasına bağlanır. Zira ruh, hem *epistrophē*'yi, yani dairesel dönüşü, hem de iki alem arasındaki

aracılığı temin eden vasatlık vasfını haizdir.

Bu beşli aralık, ilk çift oktav (384–1536) ile ikinci çift oktav (2304–9216) arasında geçişi temin eder; böylece akledilir olandan duyulur olana inişi gösteren bir hudut ve geçit hükmüne girer. Buradaki anlam, yalnızca müziksel geçişin ifadesi değildir. Bilakis, sayılarla temsil edilen düzen ile varlık seviyeleri arasındaki koşutluk, Platonik düşüncede temel bir ilkedir. Sayısal oranlar ve bunların armonik tezahürleri, sadece düzenin sürekliliğini (synecheia) ve birliğe yönelişini (*epistrophē*) değil, aynı zamanda bu yapıların Henadik seviyede metafizik niteliklerin ifadesine açık olduğunu da ortaya koyar.

Proklos'un sisteminde, *Timaeus* dizisinin düşey ve inişli yapısı sadece ontolojik seviyeleri ve bunların mahiyetlerini değil, aynı zamanda bu seviyeler arasındaki hiyerarşik tertibi de müziksel oranlar aracılığıyla gösterir. Dört oktav, bir beşli ve bir ton ile yapılandırılmış bu dizge hem tertipli hem de nedensel bir inişi gösterir: bu iniş, Apollonik Monad'dan, yani nihai Birlik'ten başlayarak maddî âleme ve onun işitilebilir armonisine kadar uzanır. Bu inişin her bir seviyesi, bir ses oranı ve aynı zamanda bir varlık derecesiyle temsil edilir.

Her ne kadar bu müziksel türev süreci metinlerde açık bir şekilde adım adım sunulmasa da Tetraktys'in bu bağlamdaki işlevi merkezîdir. Çünkü bu yapı, bir yanda Daimî Varlık (ontos on) ve Monad'ın sükûn hâliyle, diğer yanda Dekad'ın eylemsel (energeia) doğası arasında vasat bir kudret (dynamis) olarak yer alır. Bu kudret hem sayılar hem de notalar arasında düzenli bir akış sağlar; bu akışın kaynağı ise Birlik'tir. Böylece Dünya Ruhu'nun armonisi, Proklos'un Yeni-Platoncu çerçevesinde, metafizik ilkelerin simgesel tefekkürüne imkân veren işitsel bir temsile dönüşür.

Bu müziksel yansıma (musica speculativa), *Timaeus*'ta çizilen Paradigma ile Demiurgos'un akledilir yaratıcı kudreti arasındaki ilişkiyi izhar eder. Paradigma, akledilir yaşam içerisinde hakiki Varlık'ın çokluk içindeki birliğini (hen en tōi pollōi) kuşatırken; Demiurgos, bunu bir armoni hâlinde cismanî kozmos içinde tecessüm ettirir. Dolayısıyla armoni, hayatın tüm seviyeleri arasındaki irtibatın ve sürekliliğin ifadesi olur. Yirmi yedi sayı kübik bir sayı, yani hacme sahip bir nicelik olarak kabul edilmiştir; bu sayı, göksel armoninin (harmonia ton sphairon) dizgesinde, cismanî âlemde yeryüzüne tekabül etmektedir. Bu bağlamda, *Timaeus*'ta tesis edilen dizgenin son kısmında yer alan iki alt oktav ve onlara eklenen bir tonluk aralık toplamda on altı terim teşkil ederken; üstteki iki oktav ve merkezi bir beşli

aralık on sekiz terimi içermektedir. Bu taksim, yalnızca aritmetik bir düzenleme değil, aynı zamanda kozmik tertibin sembolik bir yansımasıdır.

Proklos, on altı sayısının sekizin iki katı olduğunu ve bu nedenle *Politeia*'da gezegenlerin sekiz küresine tekabül eden Sirenlerle ilişkili olduğunu belirtir (In Rempubicam, 617b). Böylece, dizgenin alt kısmı, duyulur âleme ve onun Ruh içindeki birleştirici ilkesine bağlanmaktadır. Diğer yandan, on sekiz sayısı dokuzun iki katı olup, Müz'lerle irtibatlandırılır; bu Müz'ler, Apollon'un çevresinde dönen aklî armoninin ilkeleridir ve birlik içinde dairesel bir devinim gösterirler. Bu itibarla, dizgenin üst oktavları akledilir armoniyi temsilen düzenlenmiştir ve ilk nota, Apollon'a ve aklî Güneş'e (helios noeros) analogiyle bağlanan Monad'a tekabül eder.

Söz konusu on sekiz terimlik yapının içinde, 1536 ile 2304 arasındaki beşli aralık yer almakta olup bu oran $6/4$ ilişkisine dayanır. Altı sayısı, Pisagorasçı gelenekte Ruh'un mahiyetine, özellikle onun *epistrophē* (geri dönüş) ve aracı olma kabiliyetine atıfla kullanılmaktadır. Bu beşli aralık, 384 ile 1536 arasındaki ilk oktavlarla 2304 ile 9216 arasındaki ikinci oktavlar arasında bir geçiş noktası teşkil eder. Bu geçiş, salt müziksel bir aralık değil, aynı zamanda akledilir olanla duyulur olan arasında ontolojik bir sınırı simgeler.

Peki, bu yapı salt bir müziksel dizi midir, yoksa varlık mertebelerinin simgesel bir yansıması olarak mı anlaşılmalıdır? Proklos'a göre, sayıların ve onların müziksel oranlarla ifadesinin, âlemin yapısına tekabül eden bir düzeni aksettirdiği açıktır. Monad, Dyad, Triad, Tetrad, Pentad ve Dekad gibi sayılar, yalnızca aritmetik birer nicelik değil, aynı zamanda varlığın mertebeleri arasında kesintisiz bir süreklilik (*synecheia*) ve nedensel geçişin simgesel taşıyıcılarıdır. Bu sayıların armonik ilişkileri, Henadik düzeyin metafizik özelliklerini ifade edebilmek bakımından uygundur.

Timaeus dizgesinin düşey ve inişli yapısı, yalnızca varlık seviyelerini ve onların ontolojik özelliklerini değil, aynı zamanda bu seviyeler arasındaki hiyerarşik bağıntıyı da açığa çıkarır. Bu yapı, nota aralıklarının “sistemli” bir düzeni olarak birleştirilmiş bir bütünlük arz eder. Dört oktav, bir beşli ve bir ton ile bölümlenmiş bu yapı, yukarıdan aşağıya bir türev sürecini yansıtır: Apollonik Monad'dan, yani en yüce Birlik'ten, duyulur âleme ve onun işitilebilir ahengine doğru inişin oranlı ifadesidir.

Her ne kadar bu inişin tüm aşamaları açık bir biçimde metinlerde adım adım sunulmamış olsa da Tetraktys'in işlevi bu bağlamda merkezîdir. Zira bu yapı, bir yandan Daimî Varlık ile Monad'ın sükûn ve birlik hâlini, diğer yandan Dekad'ın enerjiyi bakımından eylemselliğini birbirine bağlayan bir dynamis, yani aracı kudret olarak telakki edilmiştir. İşte bu kudret, sayılar ve notalar arasında uyumlu bir akışın kaynağını teşkil eder; bu akışın menşei ise Birlik'tir, yani varlığın ilkesi.

Dünya Ruhu'nun armonisi, Proklos'un Yeni-Platoncu nazariyesi çerçevesinde, metafizik ilkelerin simgesel tefekkürüne imkân sağlayan işitsel bir temsile dönüşür. Bu temsilde, *Timaeus*'ta zikredilen Paradigma ile Demiurgos'un aklî yaratıcı kudreti arasındaki ilişki vücut bulur. Paradigma, akledilir yaşamda hakiki Varlık'ın birlik içindeki çokluğunu kuşatırken; Demiurgos, bu yapıyı işitsel bir armoni şeklinde cismanî âleme intikal ettirir. Bu durumda armoni, tüm varlık mertebeleri arasındaki bağın, sürekliliğin ve nedensel intikalin ifadesi hâline gelir. Bu nedenle, musica speculativa, sadece kulakla işitilen bir düzen değil, aynı zamanda akılla kavranan bir teemmül nesnesidir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Platon'un müzik anlayışını temel alan bu çalışma, müziğin estetik bir unsur, ruhun dengesi, toplumun düzeni ve kozmik uyumun yansıması olduğunu açık biçimde ortaya koymuştur. İncelemeler, Platon'un diyaloglarında müziğin insanın iç dünyasını biçimlendiren bir *ethos* aracı olarak ele alındığını ve ideal devlet düzeninin tesisinde vazgeçilmez bir eğitim unsuru olarak konumlandırıldığını göstermektedir. *Politeia* ve *Nomoi* gibi diyaloglarda müziğin ruhun üç parçalı yapısına uygun olarak ölçülü bir biçimde düzenlenmesi gerektiği vurgulanmış, yanlış müzik modlarının bireysel ruhlarda dengesizlik yaratarak toplumsal bozulmaya yol açabileceği belirtilmiştir. Ayrıca, Platon'un müziği salt eğlence veya haz verici bir etkinlik olarak görmediği, bilakis ruhsal arınma, ahlaki erdemlerin geliştirilmesi ve politik düzenin istikrarı için temel bir araç olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

Çalışmadan elde edilen önemli bir sonuç, Platon'un müzikle kurduğu bağı metafizik bir zeminde inşa etmesidir. *Timaeus*'ta kozmosun uyumlu bir müziksel oranlar sistemiyle yaratıldığını savunan Platon, evrensel düzenin ses ve ritim aracılığıyla duyulur hale geldiğini ileri sürer. Bu durum, müziğin sadece bir sanat dalı olarak değil, varlığın temel düzenini anlamak için bir epistemik araç olarak değerlendirilmesini sağlar. Platon'un müzik ve kozmos arasındaki bu bağ, ruhun da aynı oran ve uyum ilkelerine tabi olduğunu ve doğru müzikle eğitildiğinde hakikati daha kolay kavrayabileceğini ortaya koymaktadır. Böylelikle müzik, insan ruhu ile evrensel düzen arasında köprü kuran bir aracı konuma yükselir.

Çalışmada ayrıca müziğin bireysel ve toplumsal boyutları arasındaki etkileşim belirginleştirilmiştir. Platon'a göre, yanlış ritim ve ezgilerin toplumsal düzeni bozabilecek bir potansiyele sahip olması, müzikte seçici ve ölçülü olmanın gerekliliğini ortaya koyar. *Nomoi*'deki düzenlemeler, müziğin bireyin ahlakını ve toplumun bütünlüğünü doğrudan etkilediğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda doğru müzik eğitimi, ideal devletin sürdürülebilirliği için zorunlu bir bileşen olarak görülür. Platon, bu yaklaşımıyla müziği yasalarla aynı düzlemde değerlendirir; çünkü iyi düzenlenmiş bir müzik sistemi, adeta bir yasa kadar toplumu şekillendirme gücüne sahiptir.

Sonuçlar, Platon'un müzik anlayışının çağdaş müzik teorileri ve eğitim felsefesi açısından hâlen ilham verici bir potansiyele sahip olduğunu da ortaya koymaktadır. Antik Yunan'da müziğin birey ve toplum üzerindeki dönüştürücü etkisini vurgulayan bu yaklaşım, modern

dönemde müziğin psikolojik ve pedagojik işlevlerine yönelik araştırmalarla büyük ölçüde örtüşmektedir. Ruhun uyum ve düzenini sağlama, bireyi ahlaki erdemlere yönlendirme ve toplumsal birlikteliği pekiştirme bağlamında müzik, Platon'un öne sürdüğü ilkeler doğrultusunda günümüzde de değerlendirilebilecek güçlü bir araç olarak belirmektedir. Son olarak, bu çalışma Platon'un müzik düşüncesinin, evrensel düzen ile ruh arasındaki bağın kurulmasında merkezi bir rol üstlendiğini ve bu bağlamda hem bireysel hem de toplumsal yaşamın temellerini şekillendiren bir öğreti sunduğunu göstermektedir. Müziğin kozmik düzenle uyumlu bir yapı olarak görülmesi, Platon'un felsefesindeki bütüncül yaklaşımın bir yansımasıdır.

1. Eğitimde müzik, yalnızca sanatsal bir ders olarak görülmemelidir. Karakter, *ethos* ve değer eğitimi boyutları mutlaka dikkate alınmalıdır. Çünkü müzik, öğrencilerin özdisiplin, uyum, ölçülülük ve ruhsal denge kazanmalarına doğrudan katkı sağlar.

2. Müzik dersleri, yalnızca performansa indirgenmemeli; aynı zamanda felsefi ve etik boyutlarıyla işlenerek öğrencilere düşünsel derinlik kazandırılmalıdır.

3. Din eğitimi açısından müzik önemli bir imkân sunmaktadır. Soyut kavramların gençlere aktarımında, müzik aracılığıyla daha derin ve etkili bir yol açılabilir.

4. Toplumsal yozlaşmalara karşı, Platon'un vurguladığı *harmonia* ilkesine dayalı bir müzik eğitimi hem bireyin ruhunda hem de toplumun bütününde dengeyi pekiştiren güçlü bir araç olabilir.

KAYNAKLAR

- Akca, B. S. (2022, 10–12 Haziran). Filozofları Platon ve Aristoteles'in anlayışında müziğin ethosu. İçinde A. Arvas (Ed.), 11. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Konferansı (SADAB) – Tam Metin Kitap / Proceedings of the 11th International Conference on Social Research and Behavioral Sciences (Full-Text Book)* (Antalya, Türkiye). SADAB. ISBN 978-605-71623-0-4.
- Akan, N. (2009). *Platon'da müzik anlayışı / Music in Plato* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul. (YÖK Ulusal Tez Merkezi, Tez No: 243609).
- Aksoy, N. (2020). Sofist Diyaloğu: Mantıksal Olanaklılığı Bağlamında 'Başka' kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 29 (Mayıs 2020): 409-28.
- Apaydın, A. İ., & Arslan, F. (2015). Antik Yunan Felsefesinde Ahlaki Eğitim Aracı Olarak "Müzik". *Değerler Eğitimi Dergisi*, 13(29), 323-342.
- Aristoteles. (2012). *Metafizik* (A. Arslan, çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları. ISBN 9786051271729.
- Ayata, E. (2020). Tarihten Günümüze Müzik ve Matematik İlişkisi. *Pearson Journal*, 5(9), 62-73.
- Aytepe, G., & Yıldız, U. (2022). Apollon ve Marsyas'ın Müzik Yarışması Mitolojisinin Antik Dönem ve Avrupa Görsel Sanatlarına Yansımaları. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 188-207.
- Bıçak, U. (2018). *Orkestra için Solar Voyage ile Müzik-Matematik İlişkisi Bağlamında Yeni Bir Armoni Kuramı* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Bilgin, N., & Başgelen, N. (2004). *Felsefeden Ekonomiye Antik Yunan Dünyası*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Birekul, M. (2015). Popüler Kültür ve Müzikte Anlamanın Kaybı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 10(1), 155-180.
- Celal, V. (2024). Platon'nun Eğitim (*Paideia*) Kavramı Üzerine Bir Soruşturma. *Eskiyeini*, (53), 497-512.
- Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir. (YÖK Ulusal Tez Merkezi, Tez No: 505042).
- Dural, S. (2017). Müzik Eğitiminde "Düşünmek" Ve "Eylemek": Platon, Aristoteles Ve Abdülbaki Nasır Dede, *Güzel Sanatlar Eğitimi Toplum Bilimler Etkileşimi 278 Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Müzik Eğitimi Yayınları, s. 493-507.

- Dönmez, B. M., & Şişman, Ö. A. (2017). Müzik eğitiminde yeni yaklaşımlar: Hümanist felsefenin müzik eğitimi açısından önemi. *Folklor/Edebiyat*, 23(92), 195–208.
- Gerim, F. (2021). *Antik dönemde sosyal etkinliklerde kullanılan müzik enstrümanlarının mozaikler üzerindeki tasvirleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Bursa. (YÖK Ulusal Tez Merkezi, Tez No: 688117).
- Göher, E. (2007). Müziğin toplumsal işlevi: Müzik, siyaset, din ve ekonomi. *Toplum ve Bilim*, 108, 55 78.
- Güneş, M. (2018). *Platon ve Farabi’de müzik felsefesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Konya. (YÖK Ulusal Tez Merkezi, Tez No: 523549).
- Guthrie, W. K. C. (2021). *Yunan Felsefe Tarihi 6: Aristoteles – Bir Buluşma* (S. Gürses, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. ISBN 9786059872867.
- Haşlakoğlu, O. (2016). *Platon düşüncesinde tekhne*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- İsababayeve, A. (2013). Antik Yunan felsefesinde çalgıların ethos’u. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 31 49.
- Karaoğlu, M. (2021). Nietzsche’de Apolloncu epik lirik ve Dionysosçu tragik bilgeliliğin şiir ve müzik ayrımı üzerine. *Felsefe Yazıları*, 19, 69 88.
- Kerimov, A. (2014). Geleneksel Hint müziğinin yapısı. *Müzik ve Kültür*, 9(3), 201 218.
- Orujova, L. (2024). Antik Yunan müzik teorisi ve armoni kavramı üzerine bir inceleme. *Müzik Teorisi Araştırmaları*, 2(1), 1 27.
- Platon. (2006). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. ISBN 9789754587173.
- Platon. (2020). *Yasalar* (C. Şentuna & S. Babür, çev.; 2. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. ISBN 9786055272159.
- Platon. (2015). *Timaios* (F. Akderin, çev.). İstanbul: Say Yayınları (Bütün Yapıtları 25). ISBN 9786050204797.
- Platon. (2014). *Şölen* (Symposion) (E. Çoraklı, çev.). İstanbul: Alfa Yayınları. ISBN 9786051069616.
- Sünbül, Z. (2020). *Eski Mezopotamya’da Müzik (Sümer, Akad, Babil ve Asur)* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi.
- Şirvan, H. (2019). Antik Yunan dininde ritüel olarak kutsal sesler. *Dinler Tarihi Araştırmaları*, 11(2), 143 160.

- Tarhan, E. (2022). Kepler'in "Harmonices Mundi" tasarısının felsefî temelleri. *Bilim Tarihi Dergisi*, 37(1), 57-80.
- Tokmak, S. (2019). *İlkçağdan günümüze gelen ezgilerin seslendirilmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Aydın. (YÖK Ulusal Tez Merkezi, Tez No: 556229).
- Ülgen, G. O. (2020). Platon'da müziğin politik konumu. *Academic Journal of Philosophy/ Felsefî Düşün*, (15).
- Yıldırım, R. V. (2022). Antik Yunan Felsefesinde Müziğin Etik ve Saflaştırıcı Gücü. *Mecmua* (13), 246-255.
- West, M. L. (2017). *The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia*. Routledge.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Nehari TAŞ TİRABOLU
Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :
Yüksek Lisans Öğrenimi : Bartın Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller :
Bilimsel Faaliyet/Yayınlar :
Aldığı Ödüller :

İş Deneyimi

Stajlar :
Projeler ve Kurs Belgeleri :
Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih : 22/08/2025 (Tez Savunma Tarihi)

