

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GEÇ HEIDEGGER DÜŞÜNCESİNDE
VARLIĞIN TEZAHÜRÜ OLARAK SANAT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Lütfiye BOZDAĞ

Felsefe Anabilim Dalı

Felsefe Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kaan H. ÖKTEN

Nisan 2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında.

- ◆ tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - ◆ görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - ◆ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
 - ◆ atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
 - ◆ kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - ◆ ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
 - ◆ ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversite de başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı
- beyan ederim.



GEÇ HEIDEGGER DÜŞÜNCESİNDE VARLIĞIN TEZAHÜRÜ OLARAK SANAT

ÖZET

Bu tez Martin Heidegger'in "*Sanat Eserinin Kökeni*" adlı eserini temel alan bir incelemeye dayanır. Heidegger sanat, sanat eseri ve sanatçı kavramlarını o güne dek hiçbir felsefeci ya da sanat kuramcısının ele almadığı biçimde ele alır ve üzerine yeniden düşünmemizin önünü açar. Varlık nedir sorusuna cevap ararken sanatın doğasını, anlamını araştırmaya yönelir; sanat eserinin kökeni nedir sorusunu ortaya atar. Aristoteles'in tekhnē ve poiesis kavramlarına getirdiği eleştiriler Heidegger'in sanat anlayışının Aristotelesçi kökenleri üzerinde düşünmemize neden olur. Heidegger, erken döneminde yazdığı Varlık ve Zaman adlı kitabında Dasein'in zamansallığı bölümünde, fanilik üzerine düşünüşünde, varlığın en büyük trajedisinin ölümlü olduğunu bilerek yaşaması olduğunu, bu nedenle kaygı içinde yaşadığını vurgular. Geç dönem düşüncesinde ise yeryüzü ve dünya arasındaki yarıktan söz etmesi aydınlanma ve modernite eleştirisi olarak çok ses getirir. Onun geç dönem düşüncesinde varlığın tezahürü olarak sanat, varoluşsal düşünceyle ilişkilendirilen bir olgudur. Hölderlin şiirlerinden yola çıkarak şiirin varlığın dünya ile ilişkisini derinleştirdiğini, insanın varoluşsal gerçekliğine olanak tanıdığını, çevresiyle olan etkileşimini zenginleştirdiğini vurgular. Vincent van Gogh'un ayakkabılar tablosu üzerine düşünür, bu tablo, sadece bir şeyi/nesneyi değil, aynı zamanda Varlığın nesnelerle ilişkisini, yaşantısını anlatan, varlığa dünya açan bir poiesis'tir. Varlık sanat aracılığıyla bir şeyin varlığını, gerçekliğini veya derinliğini ifade etme imkânı bulabilir. Heidegger'e göre, bir şeyin kökenini, menşeyini, özünü açığa çıkaran, varlığın varoluşunu açığa çıkaran, yeni dünyalar açan sanat'tır.

ANAHTAR KELİMELELER: Dasein, Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri, Varlığın Tezahürü, Tekhnē, Poiesis, Aletheia, Hölderlin, Vincent van Gogh, Varlığın Zamansallığı, Fanilik.



ART AS THE MANIFESTATION OF BEING IN HEIDEGGER'S LATE THOUGHT

ABSTRACT

This thesis is based on an analysis whose foundation is a work of Martin Heidegger entitled "The Origin of the Work of Art". Heidegger deals with the concepts of art, work of art and artist in a way that no philosopher or theorist of art had dealt with until then, and paves the way for us to rethink them. While searching for an answer to the question of what being is, he turns to investigate the nature and meaning of art; he poses the question of what is the origin of the work of art is. His criticisms of Aristotle's concepts of *tekhne* and *poiesis* lead us to reflect on the Aristotelian origins of Heidegger's understanding of art. In his early book entitled *Being and Time*, in the chapter on the temporality of *Dasein*, in his reflection on mortality, Heidegger emphasises that the greatest tragedy of being is that it lives knowing that it is mortal, and therefore lives in anxiety. In his late thought, his mention of the rift between the earth and the world makes much noise as a criticism of enlightenment and modernity. In his late thought, art as the manifestation of existence is a phenomenon associated with existential thought. Based on Hölderlin's poems, he emphasises that poetry deepens the relationship of being with the world, enables the existential reality of man, and enriches his interaction with his environment. He reflects on Vincent van Gogh's painting of shoes, which is not only a thing/object, but also a *poiesis* that describes the relationship of being with beings, its life, and opens a world to being. Through art, being can find the opportunity to express the existence, reality or depth of something through art. According to Heidegger, it is art that reveals the origin, essence of something, that reveals the existence of being, that opens new worlds.

KEYWORDS: *Dasein*, Art, Artist, Work of Art, Manifestation of Being, *Tekhne*, *Poiesis*, *Aletheia*, Hölderlin, Vincent van Gogh, Temporality of Being, Mortality.



ÖNSÖZ

Heidegger sadece felsefi düşüncelerinden değil siyasi tutumundan dolayı da çok eleştirilen bir filozoftur. 1933-34 yıllarında Freiburg Üniversitesinde rektörlük görevinde bulunması, 1933-1945 döneminde Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne üye olması nedeniyle hakkında pek çok eleştiri yapılmakta ve bu konudaki tartışmalar sürmektedir. Hatta bazı eleştirmenler Nazi ideolojisinin Heidegger'in eserlerine sirayet ettiği yönünde iddialarda bulunmuşlardır. Bu iddiaları kanıtlamak ve kesinleştirmek zordur. Bütün bu olumsuz eleştirilere rağmen Heidegger'in ortaya koyduğu felsefi düşünüş ve analizleri, 20. yüzyıl felsefesinde fazlasıyla etkili olmuş, birçok filozof üzerinde derin izler bırakmıştır. Heidegger sadece felsefe alanını etkilememiş aynı zamanda siyaset, antropoloji, psikoloji, biyoloji, mimarlık, dilbilim, teoloji, sosyoloji gibi birbirinden farklı disiplinlerde de yeni düşünüşlerin önünü açmıştır. Bununla da kalmamış aynı zamanda bu disiplinlerin özünü kökten değiştirmeye yönelik bir düşünüşün başlatıcısı olmuştur. Henüz kimsenin çevre, ekoloji, mimari, iletişim konularını sorunsallaştırmadığı dönemde, Heidegger bu konuları tartışmaya açmıştır. Ökten'in Heidegger Kitabı'nda ifade ettiği gibi: "Heidegger düşünüşü; *'yüzdükçe içine çekilen bir girdap, daldıkça arındıran, arındırdıkça başkalaştıran bir çeşme gibi'*"¹dir. Bu çekiciliğe bir dönem Hannah Arendt'in de kapıldığını unutmamak gerekir.

Çalışmaya konu olan "Sanat Eserinin Kökeni" metni Heidegger'in çoklu yorumlamaya ve alımlamaya açık olması, onun sanat, sanat eseri ve sanatçı kavramlarına bakış zenginliğinden ve terminolojisinin ilkselliğinden kaynaklanmaktadır. Bu tez çalışmasında Alfa yayınlarından çıkan tez danışmanım Kaan H. Ökten'in çevirisinden yararlandım. Çünkü bu çeviri benim için çok daha ufuk açıcı ve zengin alımlama imkanları sunuyordu. Ökten'in çeviri yaparken kullandığı terminoloji ve kelime zenginliğinin, özgün benzetmelerinin ve dildeki şiirsel akışının Heidegger'in anlaşılmasına büyük katkı sağlayacağı kanaatindeyim.

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; Heidegger'in Sanat Anlayışının Aristotelesçi Kökenleri üzerinde durulmuş, birinci alt başlıkta Aristoteles'te Tekne ve Poiesis Kavramları'nın tanımları, dönemin bakış açısı etrafında incelenmiştir. İkinci alt başlıkta Aristoteles'in Tekhne ve Poiesis Kavramlarına Heidegger Yorumu ve eleştirileri yer almıştır. Heidegger, felsefe tarihine ve hatta sosyal

1 Kaan H. Ökten, *Heidegger Kitabı*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006,

bilimlere kelimelerin ilksel kullanımına geri dönen bir nevi etimolojik kazı yapma yöntemini kazandırmıştır. Kavramların, kelimelerin ilk menşei olan Presokratikler’e gider ve orada nasıl kullanıldıklarına ve anlamlarına bakar. Fark ettiği şudur; Presokratiklerden sonraki dönem filozofları kelime ve kavramları eğmiş, bükmüş, özünden uzaklaştırmış, değiştirmiş adeta erozyona uğratmıştır. Heidegger birçok kavramın bu deformasyona maruz kaldığını, günümüze geldiğinde ise bambaşka anlamlara evirildiğini, ilksel anlamını yitirdiğini, özünü kaybettiğini iddia eder, kökene dönme çağrısı yapar ve köken kavramını şöyle açıklar; “Köken [Ursprung] burada bir şeyin nereden ve ne sayesinde ne ise o olduğunu ve nasıl olduğunu imler. Bir şeyin ne ise nasıl öyle olduğuna onun özü diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun özünün menşeidir [Herkunft]”².

Heidegger’in köken araştırması onu sanat eserinin [Kunstwerk] kökenine dair soru sormaya yöneltmiştir. Varlığın özünü, anlamını soruşturduğu gibi sanatın özünü, menşecini de soruşturur. Yaygın ve alışlagelmiş tasavvurları bir kenara iterek eser [Werk] nasıl ortaya çıkmıştır, sorusunu sorar. Bu soruya eser sanatçının eylemi içinden ve onun aracılığıyla ortaya çıkmıştır cevabını verir ancak soruşturma devam eder; peki ama, sanatçı ne aracılığıyla ve nereden gelerek sanatçı olmuştur? Bu soruya da sanatçının eser aracılığıyla sanatçı olabildiğini söyleyen bir cevap verir:

“çünkü eser ustasını över denildiğinde, bir sanat ustası olarak sanatçıyı ancak eserin ortaya çıkardığı söylenmiş olur. Sanatçı eserin kökenidir, eser sanatçının. Biri olmadan diğeri var olamaz. Ama yine de ikisinden herhangi biri tek başına diğeri taşıyor değildir. Sanatçı ile eser hem kendi içinde hem de karşılıklı ilintilerinde hep birincil olan bir üçüncü aracılığıyla vardır ki sanatçı ile sanat eseri isimlerini ondan alır: sanat”³.

Heidegger’in sanata ilişkin basit ama net soruları çok önemlidir, Filozof, sanat eserinin nasıl ortaya çıktığını, kaynağının ne olduğunu soruşturarak kökene inmeye çalışır, sanata ait birçok kelimenin etimolojisini araştırır. Sanatın hakikatle ilişkisi üzerine düşündüğü, birinci bölümün üçüncü alt başlığında Aristoteles ve Heidegger’in Sanat Eserinde Aletheia/Hakikat kavramına yaklaşımları yer almıştır.

2 Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları Mart 2024, İstanbul, 1. Baskı, s.9.

3 Heidegger, *Age*, s.10.

İkinci bölümde; Heidegger’de Sanatçı, Nesne ve Sanat Eserinin Üretimi başlığı altında Sanatçı Olarak Dasein, Sanat Eseri Olarak Şey/Nesne üzerine çözümlemeler üzerinde durulmuştur. Elbette Heidegger, mimari, heykel, tragedya gibi birçok sanat dalıyla ve birçok sanatçıyla ilgilenmiştir. Ancak en çok etkilendiği şair Hölderlin olmuş, bu düşüncesini de metinlerinde açıkça ifade etmiştir. Ressamlardan da Vincent van Gogh’un eserleri özellikle de ayakkabılar serisi dikkatini çekmiş bunun üzerine uzun uzun düşünmüş, “sanat esrinin kökeni” metniyle bir çözümleme yapmıştır. Bu nedenle ikinci bölümün üçüncü alt başlığında Hölderlin şiirleri ve van Gogh’un ayakkabı’lar tablosu Heidegger yorumu ile birlikte analiz edilmiştir. Bu bölümde Heidegger’i derinden etkileyen bu iki sanatçının eserlerine yer vermeyi uygun gördüm. Şair Hölderlin şiirlerinden örnekleri Vincent van Gogh’un ayakkabı resimlerini ikinci bölüm metinleri içinde yerini buldu.

Üçüncü bölümün başlığı “Heidegger’de Dasein’in Zamansallığı ve Sanat” olarak ele alınmış, fanilik, ölümsüzlük, Varlığın ölümsüz olma arzusu üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümün birinci alt başlığı; “Yeryüzü ve Dünya Arasında Bir Yarı/Çatlak (Riss/Rift) Olarak Sanat Eseri”dir. Heidegger ilk kez yeryüzü ve dünya ayırımlarını yapar ve onlar üzerine düşünmemize imkân tanır. Yeryüzü ve Dünya kavramlarıyla Heidegger geç dönem düşüncesinde ilgilenir. İnsanın fırlatıldığı dünyayı ve yeryüzünü analitik bir bakış açısıyla değerlendirir. İki kavramın ne anlama geldiğini açıklamaya çalışır. Heidegger’in *Tekniğin Kökenine İlişkin Soruşturma* adlı metninde yer verdiği gibi tekniğin teknolojiye dönüşmesi, endüstri devrimiyle beraber insanın doğadan uzaklaşması ve mutsuz olmasının nedenleri üzerine yaptığı analizler bu bölümde yer almıştır. Heidegger’in modernizm ve aydınlanma eleştirisi de bu bölüm kapsamındadır. İkinci bölümün ikinci alt başlığı Dasein’in zamansallığına odaklanmaktadır. Varlık ve Zaman’da geniş bir yer bulan, varlığın faniliği, tezin bu bölümünde sanatın ortaya çıkma nedenlerinden biri olan ölümsüz olma arzusu üzerinden okunmuş ve yorumlanmıştır. Sanat varlığın tezahür etmesi için bir medyum aynı zamanda insanın ölümsüzlük arzusunu gerçekleştirebileceği tek yerdir. Sanat ve Fanilik/ Ölümsüzlük başlığı Dasein’in zamansallığı üzerine Heidegger’in yorumlarını içermektedir. Üçüncü bölümün son başlığı, tezin de başlığı olan “Varlığın Tezahürü Olarak Sanat”ı açmaya ve çözümlemeye yöneliktir.

Bu alışmada Heidegger ile ilgili akademik çalışmalar yapan yazar-akademisyen Kaan H. Ökten ile çalışmak büyük bir şanstı. Kaynak sıkıntısı çekmedim, kten'in Heidegger konusunda yaptığı diğer yayınlarından da yararlandım. Sonuç bölümündeki yorum ve zmlmeler bu kaynaklara dayanmaktadır.



Çalışkanlığından, üretkenliğinden, mesleki duyarlılığından ve tutkusundan etkilendiğim ve feyz aldığım tez danışmanım Prof. Dr. Kaan Harun Ökten'e bu çalışmanın her aşamasında sabırla bana rehberlik ettiği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam süresince desteğini esirgemeyen Tuna Altınel, Ekim Kalaycı, Zeynep Deniz Aslan ve redaksiyon yardımında bulunan Yalçın Sadak hocama müteşekkirim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xiv
1. GİRİŞ	1
2. HEIDEGGER'DE SANAT ANLAYIŞININ ARİSTOTELESÇİ KÖKENLERİ	6
2.1.Aristoteles'de Tekhne ve Poiesis Kavramları	12
2.2.Aristoteles'de Tekhne ve Poiesis Kavramlarına Heidegger'in Yorumu	20
2.3.Aristoteles ve Heidegger'de Sanat Eserinde Aletheia/Hakikat	26
3. HEIDEGGER'DE SANATÇI, NESNE VE SANAT ESERİNİN ÜRETİMİ	34
3.1. Sanat Eseri Olarak Şey/Nesne	35
3.2. Sanatçı Olarak Dasein	43
3.2.1. Hölderlin Şiirlerinde Varlığın Yankısı	50
3.2.2. Vincent van Gogh'un Bir Çift Pabuç Tablosu	56
4. HEIDEGGER'DE. DASEIN'IN ZAMANSALLIĞI ve VARLIĞIN TEZAHÜRÜ	64
OLARAK SANAT	64
4.1. Yeryüzü ve Dünya Arasında Bir Yarık (Riss/Rift) Olarak Sanat Eseri	65
4.2. Sanat ve Fanilik/Ölümsüzlük	72
4.3. Varlığın Tezahürü Olarak Sanat	79
5. SONUÇ	86
GÖRSEL KAYNAKLAR	92
KAYNAKLAR	93
ÖZGEÇMİŞ	97

1. GİRİŞ

Erken döneminde yaptığı okumalar Heidegger'in felsefi düşüncesini derinden etkilemiştir. Bu okumalardan biri rahip Gröber'in 1907 yılı yaz aylarında temin ettiği Franz Brentano'nun *Aristoteles'e Göre Varolanın Çoklu Anlamına Dair*¹ isimli, 1862 tarihli doktora tezidir. Bu metin genç Heidegger'de büyük bir heyecan uyandırmış, O'nu Varlık nedir sorusunun cevabını aramaya yöneltmiş, diğer kitaplarını da okuyarak Aristoteles felsefesini özümsemesinde etkili olmuştur. Heidegger Varlık'la ilgili okumalarına devam etmiş “*lise son sınıfta (Oberprima) Freiburg Üniversitesinde teoloji hocası olan Carl Braig'in 1896 tarihli Vom Sein, Abrisse der Ontologie [Varlığa Dair, Ontolojinin Ana Hatları] isimli çalışmasını okumuş, bu eserde yer alan Aristoteles, Thomas Aquinas ve Suarez'den yapılan geniş alıntılar onun için değerli bir kaynak görevini görmüş özellikle ontolojiye dair kavramların etimolojilerini buradan öğrenmiştir*²”

Heidegger'in düşüncesini derinden etkileyecek diğer okumalar edebiyatla ilgili olanlardır. “*Lise çağının son döneminde Alman edebiyatından Lessing, Goethe ve Schiller gibi klasik dönem Alman edebiyatının yanı sıra Adelbert Stifter'in de eserlerini beğeniyle okumuş, bunun dışında Yunan edebiyatına da özel bir ilgi duymuştur. Öte yandan Heidegger'in Hölderlin'in şiirleriyle tanışması da yine 1908 yılına rastlamıştır*”³.

Bu okumalar genç Heidegger'in düşüncesinde büyük bir kırılma yaratmış erken döneminde “varlığın anlamına ilişkin sorular” üzerine odaklanmıştır. *Sein [Varlığı]* inceleyerek *Dasein [Burada Varlık]* " kavramını ele aldığı *Sein und Zeit [Varlık ve Zaman]* adlı kitabını 1927 yılında yayınlamıştır. Varlık sorunsalını fenomenolojik bir yöntem kullanarak açıklamaya çalışmış ancak fenomenolojiyi sadece varlığın fenomenlerini açıklamak için değil, aynı zamanda varlığın ontolojik yapısını açıklamak için de kullanmıştır. Heidegger dünyanın konstitüsyonunu açıklarken *Dasein, dünya-içinde-var-olma, dünyanın dünyasallığı, dünya içindelik, dünyanın dünyasallığı* gibi

¹ Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles.

² Kaan H. Ökten, Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, 2. Baskı, s.4

³Kaan H. Ökten, Age, s.5.

kavramları ilk kez kullanmış ve bu kavramları düşün dünyasına kazandırmıştır. Varlığın varolanlarla ilişkisini *Dasein*'in dünyayla etkileşimini günlük yaşamda bulunan nesneler ve rutin aktiviteler içinde kuramayacağını, varlığın sanat eseri ile karşılaştığında kurabileceğini Hölderlin şiiri üzerinden anlatmaya çalışır. Şiirin varlığın özünü açığa çıkarabileceğini, varlığın sanat eserine bakış-yöneltme [*Hinblick*]⁴ “yönelme”siyle meydana gelen “karşılaşma” neticesinde varlığın varoluşuna “olanak” sağlayabileceğini ifade etmiş; “karşılaşma”, “olanak”, “yönelim” gibi kavramlarla bu düşüncesini açıklamıştır.

Erken dönem düşüncesinde Heidegger; Presokratikler ile Platon ve Aristoteles arasında bir ayrım yapmamış eski Yunan felsefesini bütün olarak görmüştür. 1929’da basılan *Kant ve Metafizik Problemi*⁵ kitabında “*fundamental ontoloji*”, “*Dasein*’ın *Metafiziği*” konuları üzerine odaklanmıştır. Bu odaklanma sonucunda 1930’lardan itibaren geç dönem düşüncesinde *Dasein*’a yönelik ontolojik araştırmaları derinleştikçe Presokratikler ile Platon ve Aristoteles arasında bir kopukluk olduğunu görür. *Poiesis* kavramını mimesisin bir formu olarak ele alan Platoncu-Aristotelesçi yorumlara itiraz eder. Varlığın kendi aracılığıyla ve kendinde kavranan değil, tözün görünümü olarak tanımlandığını o nedenle varlığın sahil olmayan bir şekilde ele alındığını görür. Platon ve Aristoteles *physis*’i varlığın salt bir modusu olarak ele alırken Presokratikler’in *physis*’i “*saf mevcudiyete indirgemeyen, özündeki “yokluk” boyutuyla varlığın kendisini adlandırdığını*”⁶ fark etmiştir. Heidegger *physis*’i üretimle birlikte düşünmüş onu *poiesis* kavramı ile birlikte ele almıştır.

Nikomakhos’a Etik’in altıncı kitabında *aletheuein* karakterindeki *psukhe*’nin varlığı açığa çıkaran moduslarının çoğulluğuna vurgu yaptığını görür, Aristoteles’in *psukhe*’nin insan ruhunu açımlayan modusu olarak belirlediği *theoria*, *poiesis* ve *praxis* kavramlarının yapısını incelediğinde birbiriyle ilişkilerini ve birbirlerini dönüştürdüklerini farkederek, bu kavramları fenomenolojik çerçevede yeniden yorumlar.

⁴ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, Yayınlanma Aşamasında, İstanbul, s.78.

⁵ Kant und das Problem der Metaphysik.

⁶ Belgin Kurzweg, *Poiesis Olarak Dasein Heidegger Felsefesinde Poiesis Kavramının Yeniden Yorumlanması*, MSGSÜ Yüksek Lisans Tezi, Felsefe Anabilim Dalı, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kaan H. Ökten, 2021, İstanbul.

Heidegger 1935'te verdiği Metafiziğe Giriş (*Einführung in die Metaphysik*) dersinde Sophokles tragedyasını incelemiş ve orada geçen poiesis'in "tekhne" ile yapılmasında saklı olan varlığın gizini açarak mevcut olmak durumuna geldiğini belirtmiş, sanatı özellikle de Hölderlin şiirlerini varlığın tezahürü olarak görmüştür.

Geç döneminde eski Yunan filozoflarının Varlık'la ilgili kavramları nasıl ele aldığını araştıran Heidegger, Presokratiklere giderek, arkeolojik kazı yapar gibi kavramların etimolojisini araştırmış, kökenlerine kadar incelemiştir. Bu kavramların çoğunun ilk ortaya çıktığında "içerdiği anlamla günümüzdeki anlamın birbirinden uzaklaştıldığını fark etmiştir. Bazı terimlerin köken anlamını yeniden gündeme getirmiş, varlığın anlaşılması için geçmişin düşünce gelenekleriyle yeniden bağlantı kurmak gerektiğini sanat eserinin kökeni adlı metinde şöyle ifade etmiştir;

*"Ursprung [Köken] burada, bir şeyin nereden ve ne sayesinde ne ise o olduğunu ve nasıl olduğunu imler. Bir şeyin ne ise nasıl öyle olduğuna onun özü diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun özünün menşeidir [Herkunft]. Sanat eserinin [Kunstwerk] kökenine dair soru, onun özünün menşeiini soruşturur"*⁷.

Heidegger dilin Varlık'la olan ilişkisini önemli görmüş, Varlığın anlamına dair arayışında varlığın açığa çıkmasına eşlik eden terimlerin, kavramların kökenine inerek onların özüne, menşeiine varmak istemiştir. Bu kavramların eski Yunanca anlamlarını araştırmış, onların Latince ve Almanca diline geçerken uğradığı kayıpları ve sapmaları tespit etmiştir. *On the Way to Language [Dile Giden Yol Üzerinde]* adlı eserinde, dilin Varlık'la ilişkisini, sanat eserinde aletheia [*hakikat*] kavramıyla birlikte varlığın dünyaya açılmasında dilin önemini vurgulamıştır.

Heidegger'in araştırması, sanat tarihine ya da sanat felsefesine dair bir düşünme değil, insanın özüne, varoluşuna içkin bir düşünüştür. Filozofun bu düşüncesi şu cümlesinde açığa çıkar; "Büyük filozofların tek bir meseleleri vardır, o da Varlık'tır. Onlar farklı

⁷ Heidegger, Age, s.9

terimler kullansalar da aslında aynı şeyle uğraşmaktadırlar.⁸ Sanat olgusunu, Varlık'tan müteşekkil ele almaz Heidegger aksine varlığın tezahürüne vesile olan eser ile varlığı birarada inceler. Sanat eserleri salt sanat eseri olarak ele alınamaz ona göre, varlığın açığa çıkmasına *Offenbarkeit ifşa olmasına* imkân tanıyan bir düşünme pratiği oluşmasıyla ilgilenir.

Heidegger dilin Varlık'la olan ilişkisini önemli görmüş, Varlığın anlamına dair arayışında ökeni adlı metinde şöyle ifade etmiştir;

“Heidegger'in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bunu insan deneyiminin özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alanı olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatı varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu olarak gördüğü için yapar”⁹.

Filozofun Hölderlin ve Nietzsche'ye olan ilgisi, geç dönem düşüncesinde 1930'lardan itibaren O'nun Presokratik felsefecilere yoğunlaşmasına neden olur. Heidegger'i ayrıcalıklı kılan bir yönü de eski Grek felsefesinin kavramlarını yeniden ele alması, etimolojik olarak kavramlara yaklaşmayı yeniden gündeme getirmesidir. Köken araştırması yaparken ilk ortaya atılan kavramlara, bu kavramların kökenine, menşesine dönmesi, bu kavramlardan yola çıkarak yeni soruşturmalar yapması çağdaş felsefenin pre-sokratik felsefe ile yeniden bağ kurmasına yol açmıştır.

Erken dönem düşüncesinde varlığın analizi ve Dasein'in rolüne odaklanırken, geç dönem düşüncesinde teknoloji eleştirisi, dilin önemi ve insanın doğa ile ilişkisi üzerine düşünerek sıkı bir aydınlanma ve modernizm eleştirisi yapmıştır. Endüstri devrimiyle birlikte *tekhne*'nin bilim içine dahil edilmesiyle teknolojiye dönüştürülmesini eleştirmiştir. *[Tekniğe Kökenine İlişkin Soruşturma]* adıyla Türkçeye çevrilen *The Question Concerning Technology* metninde teknolojinin insan üzerindeki olumsuz

⁸ Zeynep Direk Zeynep, *Heidegger'in Sanat Anlayışı*, <https://zeynepdirek.wordpress.com>, 15 Aralık 2012

⁹ Barbara Bolt, *Yeni Bir Bakışla, Heidegger*, çev. Murat Özbank, Kolektif Kitap, İstanbul, 2015, s.14

etkilerine odaklanan derinlemesine bir analiz yapmıştır. Modern teknolojinin insanın dünya ile olan ilişkisini nasıl değiştirdiğini, varlığı özünden uzaklaştırdığını, kendine yabancılaştırdığını *ge-stell* [konumlanmış-olma] kavramıyla açıklamıştır. *Yeryüzü ve dünya* kavramlarını Varlık ile birlikte ele almış, bu iki kavram arasındaki [Riss/Rift] yarık/çatlak'tan söz etmiştir. Varlığın dünyayla barışık bir ilişki kurmasını, *doğayla uyum içinde olma* [Gelassenheit] kavramıyla izah eder.

Heidegger, felsefesindeki değişiklikleri ve yeni anlayışları dönüş [Kehre] terimiyle ifade eder. 1930-1932 yıllarında "Platon'un Hakikat Öğretisi" adıyla bir ders verir, 1930 yılının sonlarına doğru birkaç konuşmasında ele aldığı hakikat konusunu 1943 yılında "Hakikatin Özü Üzerine" başlığıyla yayımlar.

Alman idealizminden sonra Nietzsche felsefesi ve Hölderlin'in şiirleri filozofun geç dönem düşüncesini etkilemiş yeni bir evreye geçmesine neden olmuştur. Varlık ve Zaman'da ele aldığı zaman anlayışını bir kenara bırakarak hakikatin özüne odaklanmış, Hölderlin'e dair dilin ve sözün özüne yönelik farklı bir bakış açısı geliştirerek varlığı poetik olanın kapsamına dahil etmiştir. Ökten "*Hölderlin ve Heidegger'de yasın ontopoetikası*" başlıklı metninde bu değişim için "ontopoetika"¹⁰ terimini kullanmıştır

¹⁰ Kaan H. Ökten, *Hölderlin ve Heidegger'de Yasın Ontopoetikası*, K24, <https://t24.com.tr/k24/yazi/holderlin-ve-heidegger-de-yasin-ontopoetikasi,2831>, erişim tarihi: 1.11.2023

2.HEİDEGGER’DE SANAT ANLAYIŞININ ARİTOTELESÇİ KÖKENLERİ

"Heidegger felsefesinin paradigmasını değiştirecek kadar etkili olan Aristoteles, diğer Yunanlı filozofların yanında ayrı ve önemli bir yere sahiptir. Onun *“Aristoteles okumaları ve çalışmaları, felsefesinin biçim ve yön kazanmasına büyük katkıda bulunmuş”*¹¹ Husserl’in fenomenolojik yönteminden uzaklaşarak kendi felsefesini oluşturmasının önünü açmış, *“özünü bulma yönünde bir mathesis*¹² yaratmıştır.

Franz Brentano'nun doktora tezi, Heidegger'in dikkatini Aristoteles'e çeker, 1907 yılında okuduğu "Aristoteles'e Göre Varolanın Çoklu Anlamına Dair" başlıklı bu tezin, felsefe anlayışını derinden etkileyeceğini muhtemelen tahmin etmiyordu. Varlık nedir sorusuyla ilgili önemli bir adım atan Heidegger, özellikle *“Oberprima*¹³ sınıfında Aristoteles odaklı yoğun okumalara yönelmiştir. Bu okumalarda, Aristoteles'in, var olana yönelik soruşturmasının öze ilişkin kavramsal ve analitik bir yaklaşım içermediğini görmüş, yalnızca ontolojik bir soruşturma olduğunu tespit etmiştir. Aristoteles'in varlığa ilişkin ontolojik soruşturmasında "Varlık"ı değil, Varlığın; Varlık tarzlarını cins ve tür özelliğini araştırdığını görmüştür. Aristoteles'in Varlığı açıklamak için başvurduğu on kategori ve dört sebep gibi yöntemler Heidegger'e göre varlığı açıklamaya yetmediği gibi varlığın anlamını da kapatmaktadır.

Husserl'in fenomenolojisinin bilinç edimine dayanmasının sorunlu olduğunu görmüş, hocasının fenomenolojik yöntemini geliştirip, yeniden temellendirerek Dasein'ın olgusallığı üzerine kendi ontolojisini ve felsefesini ortaya koymuştur. “Hakikat” nedir; “Dasein” nedir; “Fanilik; “zamansallık”, “Varlık” nedir? Bu dört soru Heidegger felsefesinin özünü oluşturmaktadır.

¹¹ Kaan H. Ökten, Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004. s.43,

¹² Kaan H. Ökten, Age, s.43 (Yunanca'da mathe sözcüğüyle eşanlamlı olan mathesis kavramı, etimolojik kökeni itibariyle bilgi ya da malumat edinmeyle kazanılan farkındalık, bir başka deyişle aymaklık anlamında kullanılmıştır.)

¹³ Kaan H. Ökten, Age, s.4., (Berthold-Gymnasium'u yine bir devlet okulu olup, Heidegger lise eğitiminin son üç yılını Obersekunda, Unterprima, Oberprima) burada tamamlamıştır.)

Heidegger varlığın bilinebilir olmadığını, bilinebilenlerin var olanlar olduğunu, varlığı bilebilmenin, varlığı açığa çıkaran moduslar olabileceğini düşünür. Aristoteles'in psukhe'nin insan ruhunu açımlayan modusu olarak belirlediği theoria, poiesis ve praxis kavramlarının yapısını, birbiriyle ilişkilerini ve birbirlerini dönüştürdüklerini fark eder, bu kavramları fenomenolojik çerçevede yeniden yorumlar. Nikomakhos'a Etik'inin altıncı kitabında aletheuein karakterindeki psukhe kavramının, varlığı açığa çıkaran moduslarının çoğulluğuna vurgu yaptığını görür, theoria, poiesis, praxis kavramları üzerine düşünür. Heidegger sadece Aristoteles'i araştırmakla yetinmez, Presokratiklerin arkhe metoduna başvurarak eski Yunanca kavramların etimolojisini de araştırır. Heidegger, 1922 tarihinde Marburg Üniversitesi'ne 'Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles' adında kitap önerisi sunmuş "Natorp Manuskripti" olarak da anılan corpus Aristotelicum'dan Ethica Nicomachea VI, Metaphysica A1 ve 2 ile Physica A-E. Olmak üzere üç bölüm seçmiştir.

"Bu bölümlere odaklanan Heidegger, Aristoteles'in varolanın dört anlam ayırdı üzerinden hareketle kendi özgün düşüncesini yaratmıştır. Bu dört anlam ayırdı sırasıyla şöyle özetlenebilir:

- 1. Varolanlar öz ve ilinek olarak ayrılır.*
- 2. Varolanlar kategori şemasındaki yerlerine göre ayrılır.*
- 3. Varolanlar hakkında doğru ya da yanlış önermesinde bulunulabilir.*
- 4. Varolanlar olanak olarak ya da gerçeklik olarak vardırırlar."*¹⁴

Heidegger'in Aristoteles okumaları, fundamental ontolojiyi eleştirmesine, Hristiyan-Batı felsefesinden kopmasına, geleneksel felsefenin destrüksiyonuna kadar varan radikal bir konuma getirmiştir.

Heidegger, Descartes'ın ontolojisini eleştirirken, O'nun geleneksel ontolojiyi aşmadığını öne sürer. Ona göre, Descartes'tan sonra gelen tüm filozoflar, felsefelerini temelde cogito'nun farklı formlarını kullanarak inşa etmişlerdir. Çüçen'e göre bu formlar; "Spinoza'da 'bir', Leibniz'de 'monad', Locke' da boş levha olan 'özne',

¹⁴ Kaan H. Ökten, Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004. 2. Baskı, s. 30

Berkeley’de ‘ruh’, Kant’ta ‘transandantal özne’, Fichte ve Schelling’de ‘ben’ ve son olarak da Hegel’de ‘mutlak tin’dir’’¹⁵.

Heidegger’de varlık ile varolan ayırımı ontolojik ayırım olarak karşımıza çıkar. Filozof, varlık ve varolan arasındaki ayrımın göz ardı edilerek Varlığın mevcudiyet metafiziğine indirgenen, tümel olanda yitirilen bir varolan gibi yorumlanamayacağını vurgular. Heidegger varolanların varlığını soruşturmaktadır, geleneksel ontoloji ise varolanların varlığını, varlığın soruşturulması olarak ele alır. Bu ise Heidegger’e göre varlığın unutulmasına neden olur.

Heidegger, varlığı metafiziğe götüren bu belirlemelere karşıdır, Husserl’in fenomenolojisinin bilinç edimine dayanmasının da sorunlu olduğunu görmüş, hocasının fenomenolojik yöntemini geliştirerek, yeniden temellendirmiş Dasein’in olgusalılığı üzerine kendi ontolojisini kurmuştur.

Heidegger’a göre, insanın varoluşu varolanların varoluşuyla aynı değildir. İnsanın varoluşu, dünyasallık, zamansallık, orada olmaklık ve eylemsellik gibi özellikler içinde gerçekleşir. Dünyayla karşılaşma, sadece nesnelerin algılanmasıyla değil, aynı zamanda eylem yoluyla gerçekleşen bir deneyimdir. İnsan, dünyayla sadece bilgi aracılığıyla değil, aynı zamanda edimselliğiyle, yaparak, kurarak, üreterek, ilgilener, kaygılanarak karşılaşır. *“Heidegger’e göre: İnsanın özü varoluşundadır, ‘dünyada-olma’sındadır. Yalnızca insan ‘gerçek varoluş’tur. Çünkü yalnız insan var olanın (kendisinin) sınırlarını aşıp yarlığa adım atabilir. Yalnız insan varolan olarak kalmaz, kendini varolan olarak anlayabilir; bütün öteki şeyleri anlayabilmesinin temeli de budur”¹⁶.*

Varolanlarla kurduğumuz bağ ile dünyayı anlayabiliriz. Dasein’ı çevreleyen şey dünyanın dünyasallığıdır. Bu dünyasallığın verdiği imkanlar içinde Dasein kendini anlar. Dasein’in kendini kendi varlığı içinde anlaması için varolanlarla ilişki içinde, eylemlilikte bulunması ile kavraması mümkündür. Örneğin gereçler, Dasein’in

¹⁵ Kadir Çüçen, Heidegger ’de Varlık ve Zaman, Asa Yayınları, Bursa 1997, s. 10-11

¹⁶ Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları: 408, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1975, 1. Baskı, s.179.

kullandığı gereçler, alet edevat tarzından gereçleri kullanma eylemliliği, bu gereçlerle ürettikleri Dasein'ın varoluş kiplerindendir.

Dasein'ın varolanlarla karşılaşma biçimlerini Heidegger, "el-altında-olmaklık" [Zuhandenheit] yönelimsellik karakteriyle açıklar, O'na göre, Dasein'ın varlık tarzlarından biri olan "el-altında-olmaklık," eşyalarla ilişki kurma şeklini ifade eder. El-altında-olmaklık, bir nesnenin işlevselliği ve kullanımı bağlamında anlaşılmasını içerir. Dasein, eşyaları sadece varolanlar olarak değil, aynı zamanda bu eşyaların Dasein'ın dünyasında nasıl işlev gördüğü ve anlam taşıdığı bağlamında ele alır. Bu, Heidegger'in fenomenolojik ontolojisinin temel bir unsuru olan Dasein'ın varolanlarla ilişkisi ve dünya ile etkileşim içinde olduğu bir kavramsallaştırma.

Dasein'ın varolanlarla karşılaşma biçimleri: el-altında-olmaklık yönelimsellik karakteriyle ortaya çıkar. “Heidegger’e göre, *Fizik kitabında physis (doğa), ousia’nın (tözün) bir cinsi olduğundan ve ousia’nın özü physis’ten tebarüz ettiğinden, varlığa zorunlu olarak aletheia’ya aittir ve bu yüzden de hakikat, varlığın kendini mevcudiyete açması/açıklaması olarak anlaşılacak durumundadır*¹⁷”.

Heidegger, aletheia kavramını kullanarak varlık ve hakikat arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışır. Heidegger hakikat ile ilgili yaptığı epistemolojik araştırmada eski Yunancada “a-letheia” kavramına karşılık geldiğini görür. Aletheia sözcüğü “*harfi harfine apaçıklık, gizlilikten açığa çıkma anlamına gelir. Gizlenmiş olanın gizliliği sona erdiğinde hakikat sökün eder*”¹⁸, “*açığın açılmanmasıdır*”¹⁹ hakikat. Varolanları kendilerinde oldukları halleriyle bilebiliriz. Varolanların özgün doğasıyla uyum içinde olmalarının, onların en gerçek ve sahih hallerini ortaya çıkaracağına, şeylerin kendilerini ifade etmelerine müsaade edildiğinde, onların hakikatleri daha berrak bir şekilde anlaşılabilir *buna izin verirse şeyler kendilerini, en sahih hallerini bize sunacaklardır. Onların hakikatlerini bu şekilde anlarız.*”²⁰

¹⁷ Kaan H. Ökten, Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004. 2. Baskı, s.101

¹⁸ William Barret, Fikir Mimarları Dizisi, Heidegger; *Toplu Bakış*”, çev. H. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları, 2008, İstanbul, s.51

¹⁹ Kaan H. Ökten; Age, s.107.

²⁰ Meral AYAZDIR, Heidegger’de Özne Problemi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe

Heidegger felsefesinin en temel meselesi olan ‘Varlık sorusu’ başka soruları da beraberinde getirmiş varlığın zamansallığı, Tekhne, Poiesis, Aletheia; hakikat, Yeryüzü, Daisein’ın Dünyasallığı, Fanilik/ Ölümsüzlük, varlığın tezahürü gibi kavramlar ile birlikte varlığı ele almanın Varlık nedir sorusuna mümkün ve anlamlı bir cevap vereceği kanaatindedir. Heidegger’i derinden etkileyen sadece Aristoteles olmamış edebiyata olan ilgisi de sanata yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Lise yıllarında özellikle Alman edebiyatına ilgi duymuş,

“Friedrich Widder’in öğretmenliğinde Lessing, Goethe ve Schiller gibi klasik dönem Alman edebiyatının yanı sıra Adelbert Stifter’in de eserlerini beğeniyle okumuş, bunun dışında Yunan edebiyatına da özel bir ilgi duymuştur. Ayrıca her fırsatta hayranlığını dile getirdiği Hölderlin’in şiirleriyle de lise yıllarında tanışmıştır²¹”.

Platon sanatı, taklit mimesis olarak hakikatten uzaklaştıran bir olgu olarak ele alırken; Aristoteles sanatı doğanın taklidine dayalı mimetik bir yaratma olan tekhnê kavramıyla açıklar. Aristoteles’te sanat yaratmaya dayalı bir düşünce erdemi ve hakikate ulaşmanın bir yoludur. Sanatın, insanın içsel süreçlerine dokunarak, katharsis denen bir tür arınmayı sağladığını düşünen Aristoteles için arınma süreci, insanın özüne dönüşünü sağlayan bir süreç olarak belirtilmektedir. Aristoteles sanatın arınma [katharsis] kavramını tragedya üzerinden şöyle açıklıyor:

“Ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis).²²

Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2018, Ankara

²¹ Kaan H. Ökten, Age, s.4

²² Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1976, 1449b, s: 20.

Aristoteles, özellikle tragedya'nın "hakikat" ile yüz yüze gelmenin bir aracı olduğunu vurgular, iyi ya da kötü eylemlerin taklidinin yapıldığı tragedya, insanların "korku" ve "acıma" duygularını tetikleyerek, onları gerçeğe yüz yüze getirmekte, insanların duygusal tepkilerini ortaya çıkararak, hakikatle bağ kurmalarına vesile olmaktadır. Heidegger ise, Dasein'ın orada varlık olarak edimselliğinde hakikat kavramının ortaya çıkacağına vurgu yapar.

“...merkezi öneme sahip ontolojik ve mantıksal yapılarla bunlar arasındaki ilişki ve bağlantılar ortaya konulmakta, bu bağlamda bilimsel inceleme ile kuramsal bilmenin faktik (fili/olgusal) hayatın deneyimlemeye dayalı açığa çıkışı olarak yorumlanmasına gayret edilmektedir”²³.

Phronesis, Aristoteles'in ahlaki erdemlerinden biridir ve pratik bilgelik olarak tanımlanır. Bu erdem, doğru eylemleri gerçekleştirme yeteneği olarak kabul edilir, phronesis erdemi, sanatın anlaşılması ve sanat yapıtlarının ortaya konulması süreçlerinde önemli bir rol oynar. Sanatı anlamak ve sanat yapıtlarını üretebilmek, düşünce ve refleksiyon sürecini gerektirir. Aristoteles'e göre, sanat, bir şeyi yaratma süreci olarak görülür ve bu süreç, phronesis erdemiyle ilişkilidir. Sanat yapıtlarını üretebilmek, bu pratisyen bilgeliği kullanmayı gerektirir.

²³ Kaan H. Ökten; Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004.2. Baskı, s.53.

2.1.Aristoteles'te Tekhne ve Poiesis Kavramları

"Tekhne" kelimesinin eski Yunanca kökeni "τέχνη"dir ve bu kelimenin etimolojisi: Yunanca dilinde; "*beceri, el becerisi, ustalık, sanat, uygulama ilmi veya bilimi*"²⁴ anlamında kullanılır. Genel olarak bir kişinin bir şeyi yapabilme yeteneğini ifade eden tekhnē, belirli bir mesleğin veya zanaatın pratiğiyle de ilişkilendirilir. Örneğin, bir yandan zanaatkârın ahşap işleme becerisi veya bir ressamın tablo yapma yeteneğini ifade ederken, bir şeyi yapma sürecinin düzenli bir yöntemini veya tarzını, bir sanat eserini üretme sürecinde kullanılan araç veya aleti, belirli bir üslup, yol, yöntem ve metodu da ifade etmektedir.

Hint Avrupa dillerindeki anlamına baktığımızda:

*"Fransızca technique "yöntem, usul, özellikle imalat yöntemi" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski yunanca téχnē τέχνη "1. marangozluk veya yapı ustalığı, 2. genel anlamda ustalık, sanat" sözcüğünden +ik ekiyle türetilmiştir. Bu sözcük Hintavrupa Anadili yazılı örneği bulunmayan tetk-sneh (tetk-snā) biçiminden evrilmiştir. Bu biçim Hintavrupa Anadili yazılı örneği bulunmayan tetk- "ustalık yapmak, duvar veya kumaş örmek, marangozluk yapmak"*²⁵

Kökünden türetilmiştir. Latince texere "dokumak", tela "dokuma" anlamında kullanılmaktadır. 1924 yılında yayınlanan Yeni Türkçe Lügat'ta teknik kelimesi "*bir sanata veya ilme ait olan*"²⁶ olarak tanımlanmıştır. Eski Yunanca "τέχνη" kelimesi ile Latince "ars" kelimesi arasında bir etimolojik ilişki olduğu düşünülmektedir. Hem "τέχνη" hem de "ars," beceri, sanat, zanaat veya bir şeyi yapma yeteneği gibi anlamları ifade eden terimlerdir.

"Nikomakhos'a Etik'te, "tekhnē" terimi, bir şeyi yapma yeteneği veya becerisi olarak

²⁴ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004, 1. Baskı, s.221.

²⁵ Nişanyan Sevan, *Nişanyan Sözlük, Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*, <https://www.nisanyansozluk.com>; erişim tarihi: 1.11.2023.

²⁶ Nişanyan, Age.

kullanılır. Aristoteles temel insani etkinlikleri üç grupta kategorize eder.

*“Birincisi; theoria, bilimin etkinliğini ifade eden seyretme, temaşa etme, İkinci etkinlik failin fiilinin kendisinden ayrı bir ürün ortaya koymadığı davranışlar ahlak ve politikanın örneğini teşkil ettiği praksis alanı, üçüncüsü sanat eserinin ortaya çıktığı ayrı bir alan, poiesis veya tekhne alanı”*²⁷ olarak tanımladığı alandır. Kuramsal bilgiye dayanan “Theoria'nın amacını bilim, bilgi; Praksis'in amacını edimsel davranışlarda, iyi yaşama, ahlaki yaşama gibi hayatın içindeki uygulamalarda görür; *“Poiesis'in amacı ise yararlı ve güzel şeyler üretme (production), yaratma, imal etme”*dir.²⁸

Aristoteles'in beceri, sanat veya ustalık anlamında kullandığı tekhne; belirli bir konuda bilgi sahibi olan birinin bilinçli bir şekilde ustalaştığı becerilerini, yeteneklerini ortaya çıkarmasına vesile olan yol, yordam, yöntem, bilgi, beceri, hepsine verilen addır. Tekhne, bir şeyi yapma veya üretme yeteneğinin yanında pratik bilgi ve beceriyi de içerir. Meslekler, zanaatlar veya sanat dalları, tekhne kapsamına giren alanlardır. Bir marangozun ahşap işleri yapma becerisi ile bir ressamın tablo yapma yeteneği birer tekhne örneğidir. Biri diğerinden üstün değildir. Antik dünyada sanat ve zanaat [art and craft], artistik ve endüstriyel üretim ayırımı yoktu. Bugün sanat dediğimiz alandan daha kapsamlı olan hem sanatı hem zanaatı aynı anda kapsayan tekhne; bütün üretme biçimlerini, bir şeyin üretimini gerçekleştirmek için kullanılan tüm yapma etme, eyleme biçimlerini ve bunların bilgisini kapsıyordu. Tekhne bir alanda bilgi sahibi olan ve bildiğini işleyen, meydana getiren, ortaya çıkaran kişinin bilgiyi uygulama ehliyeti ve yetkinliği ile ölçülüyordu. Tekhne episteme gerektiriyordu. Aristoteles "Nikomakhos'a Etik" kitabında, tekhne'nin episteme'ye olan bağımlılığını ortaya koymuştur. Ona göre, tekhne, belirli bir amaca yönelik pratik bilgi ve beceriye dayanır, ancak bu beceri epistemik bir çerçevede yer alır. Bir zanaat icra eden kişi, sadece belirli bir uygulamayı değil, aynı zamanda o uygulamanın temel prensiplerini ve nedenlerini de anlamalıdır.

²⁷ Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi 3*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 180, İstanbul, 2007, 1. Baskı, s. 369

²⁸ Arslan, Age, s.369.

Ancak buradaki bilgi bilimdeki anlamıyla bir episteme (ἐπιστήμη) değildir. "Tekne" ve "episteme" arasındaki temel fark, bunların bilgi türlerine işaret etmeleridir. Nikomakhos'a Etik'te Aristoteles'e göre, "tekhne"deki bilgi daha çok bir pratiği veya bir beceriyi içerir, Somut ve uygulamaya yönelik bilgiyi içeren tekhne; pratik becerilerin teorik bilgi temelinde inşa edildiği ve bu teorik bilginin pratik uygulamada rehberlik ettiği bir işleyiştir. Episteme, tekhne'den daha genel ve evrensel bir bilgi türüdür. Episteme; evrensel ve soyut bilgiyi ifade eden genel prensipleri, teorik bilgiyi ve evrensel gerçekleri ortaya koyandır. Örneğin, matematiksel ilkeler veya fiziksel yasalar episteme örnekleridir. Aristoteles, genel olarak teknik beceri olan teknenin, belirli bir amaca yönelik pratik hedeflere ulaşma potansiyeli taşıdığını, episteme'nin daha evrensel ve genel prensiplerle ilgili olduğunu ifade etmiştir. Bu iki tür bilgi arasındaki fark, gündelik pratik uygulama ile evrensel prensipler arasındaki ayrımı yansıtmaktadır.

Tekhne özel bir amaç için, bir şeyin nasıl yapılacağıının bilgisinde, pratik bilginin uygulanmasında açığa çıkar. Örneğin, bir marangozun ahşaptan bir masa yapma becerisi için ağacı bilme, malzemeyi bilme, malzemenin hangi yol ve yöntemle biçimlendirileceğini bilme, biçimlendirilen malzemenin sağlamlığı ve işe yararlığı bilgisine sahip olmak gibi daha birçok bilme gerektirmektedir. Antik dünyada tekhne bilgisi bir şeyi üretme veya yapma konusundaki pratik bilgiyi, ehliyeti, beceriyi ifade etmek için kullanılıyordu. Tekhne'de bilgi ve deneyim iç içe bulunuyordu, "örneğin, bir marangozun ahşap işlerinde uzmanlığı ile bir tıp doktorunun uzmanlığı bir görülüyordu. O dönem anlayışına göre; her iki uzmanlık da belirli bir hedefe yönelik pratik bilgi ve beceri içermesi konusunda ortaklaşıyordu. Bizim bugün sanat dediğimiz alanlar marangozlukla, doktorlukla bir sayılıyordu.

"Taklidin bazı sanatlardaki ortak özelliklerini tanımlarken, Platon ve Aristoteles bunları değişmez bir grup olarak ayırmıyorlardı; Aristoteles'teki "taklit sanatları" modern anlamdaki "güzel sanatlar" değildir. Aristoteles için, her ikisi de taklit sanatı olan resimle trajedinin ortak yönleri, yordam [procedures] itibarıyla ayakkabıcılık ya da

hekimlik gibi sanatlardan ayrı kılmıyordu kendilerini.”²⁹

Aristoteles bilimsel bilgi kategorisinde olmasa dahi sanatın [episteme] bir tür bilgi olduğunu söyler ancak bu bilgi teorik değil, bize evren ve insan hakkında, tümelin bilgisini veren bir bilgidir. Taklide dayalı olan “*sanatı sanat yapan şeyin sadece bilgi olmadığını, onun bilgiden başka birtakım değerlere sahip olduğunu, bir sanat eserinin ‘içerik’ değeri kadar ‘biçim’ değeri de*”³⁰ taşıdığını söyleyen Aristoteles zanaat ile güzel sanatlar ayırımı yapmaz; marangozluk, kundura imalatçılığı ile tragedya, resim, müzik, şiiri aynı kategori altında toplayarak yararlı ve güzel olanı, faydalı olanla beraber düşünmektedir. Bir şiir sanatı da bir el sanatı da taklit ederek yaratır ancak taklidin nesnesi, biçimi ve tarzı farklıdır.

Antik dönem dünyası elbette şiir gibi kavramsal olan tiyatro, resim gibi imgesel sanatların farkındaydılar. Shiner’in J. J. Pollitt’den alıntılacağı gibi;

“Taklit sanatlarında nihai biçimlerde gerçekten de nesneler olduğu kadar imgelerdir de ve bu durum söz konusu sanatları özel bir grup olarak ayırıyor; ne var ki Aristoteles hiçbir yerde bunların işleyiş biçimini öteki sanatlarından farklı olarak gördüğünü söylemiyor”³¹.

Aristoteles sanatları zanaattan neden farklı görmüyor. Bir zanaatkarın metal işleme yeteneğini, bir marangozun ahşap biçimlendirme yeteneği ile bir ressamın tablo yapma yeteneğini neden bir tutuyor?

Antik dünyada şiirin yerinin görsel sanatların tümünden daha üstün olduğunu söyleyen Shiner; *şiirselleştirmenin fiil kipi (poein) bizdeki romantik yaratıcılık vurgularından eser taşımayan meydana getirmek* [Hervorbringen] anlamına geliyor derken şiiri meydana getirme ile marangozun masayı meydana getirmesi arasında bir ayırım olmadığına dikkati çekiyor.

Antik dünyada heykel, resim ya da tragedya bir şeyi üretme eylemi anlamına gelir ancak

²⁹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2013, İstanbul, 3. Baskı, s.46

³⁰ Arslan Ahmet, *İlkçağ Felsefe Tarihi 3*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 180, İstanbul, 2007, 1. Baskı, s.359

³¹ Shiner, Age, s.47

tekhne'den farklı olarak, üretimin yanı sıra bir şeyin neden ve nasıl olması gerektiğini de içerir. “*Nitekim zorunlu olarak ya da mutlak olarak oluşan nesnelerin sanatı yoktur; doğal olanların da sanatı yok, çünkü bunlar ilkeleri kendinde taşır*”³². Sanat eserleri ne doğal olanlardır ne de mutlak olarak oluşan nesnelerdir. Varlık tarafından imal edilen şeyler/nesneler'dir. Aristoteles, doğal Varlık'ların, doğanın kendi iç dinamikleri ve nedenleriyle var olan Varlık'ların, sanat eserleri olmadığını belirtir. Doğal Varlık'ların Varlıkları, kendi içinde meydana gelen doğal süreçler ve nedenlerle belirlenir. Bu nedenle, doğal Varlıkların bir "yapım süreci" veya "sanatı" yoktur. Örneğin bir kaya parçası ya da ağacın bir yapım süreci veya sanatı yoktur, kendi içsel dinamikleri ve evrimleri tarafından belirlenir. Aristoteles ayrıca, insan eliyle yapılan sanat eserlerinin (örneğin, bir ev, bir gemi veya bir tablo gibi) doğal Varlıklar gibi kendi içsel dinamiklere sahip olmadığını belirtir. Bu eserler, insan zekâsı ve tasarımı tarafından şekillendirilen yapay nesnelerdir.

Aristoteles'in bu ifadeleri, doğal Varlıklar ve insan yapımı sanat eserleri arasındaki ontolojik ayrımı vurgulamak için kullanılmıştır. İlk olarak, doğal Varlık'ların "sanatı yoktur" ifadesi, doğanın kendi içsel neden ve etkileşimleriyle var olan şeylerin insan eliyle yapılan bir tasarım veya planlama olmadığını belirtir. Doğal Varlıklar kendi iç dinamikleriyle ortaya çıkar ve insan müdahalesine ihtiyaç duymazlar aksine sanat eserleri insan zekâsı ve tasarımı tarafından belirlenir. Eser bir sanatçının tasarımı, becerisi ve yaratıcılığına dayanır. Sanat eserleri, insanın estetik ve duygusal ifadesini yansıtabilir ve sanatçının kendi içsel dinamikleri ve niyetleri tarafından belirlenebilir. Eski Yunanca'da "poiesis" (ποίησις) kelimesi, "yapma," "üretme" veya "yaratma" anlamına gelir. Bu terim, genellikle sanat eserlerinin bir eylemle meydana getirilmesini, ortaya çıkarılmasını, tesis edilmesini ifade eder.

"poetika"da "poiesis," bir şairin veya sanatçının, düşünce ve duygu ifadelerini organize ederek bir sanat eseri yaratma sürecini karşılayan bir terimdir. Bu terimi edebiyat, müzik, tiyatro ve diğer sanat disiplinlerinde eser üretme eylemi olarak kullanan Aristoteles'e göre, şairlik veya sanatçılık, doğayı taklit etme yeteneği ile ilgilidir. Bu tür

³² Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ayraç Yayınları, Ankara, 2020, 10. Baskı, s.10.

faaliyetlerin amacı bir ürün veya eser meydana getirmektir.

Aristoteles, poiesis terimini sanat, edebiyat ve drama gibi yaratıcı faaliyetlere atıfta bulunmak için kullansa da genel anlamda bir şeyin, somut bir ürünün ortaya çıkması olarak kullanır. Bu belirleme sadece Aristoteles'e özgü değildir antik dünyanın genel kabulü böyledir. Poiesis sadece fiziksel bir üretim sürecini değil, aynı zamanda güzellik ve yararlılık gibi estetik ve etik değerleri birarada içerir, bir şeyin biçimsel olarak üretilmesini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda bu üretimin bir anlam, güzellik veya yarar taşıması gerektiğini vurgular. Bu anlamıyla poiesis, sadece malzemelerin bir araya getirilmesi değil, aynı zamanda bir anlamın veya değer de yaratılmasıdır. Poiesis, bir şeyin yaratılması ve üretilmesiyle birlikte ona estetik ve etik bir değer katma sürecini ifade eder. Antik dünyada etik, estetik ve pratik (faydalı) birarada bulunduğu güzel kabul edilmektedir. Poiesis'te bir şeyin güzel olması, onun değerli kabul edilmesinde tek başına yeterli olmuyordu, güzellik, nesnelerin veya eylemlerin dengesi, uyumu ve birliğini içermekle birlikte, sadece dışsal görünümle değil, aynı zamanda içsel uyum ve denge ile de ilişkilendiriliyordu. Biçimsel sanatlarda matematiksel uyum aranıyordu. Aristoteles poiesis'te ahenk (uyum)u sağlayan ölçülülüğü, oran-orantı gibi unsurları güzelliği değerlendirme ve tanımlama kriterleri olarak belirliyordu. Nesnelerin düzeni, parçalar arasındaki uyum, simetri ve belirlilik, Aristoteles'in poiesis ve estetik anlayışında güzellik kavramının temelini oluşturur.

Aristoteles, matematiksel uyumu özellikle "Nikomakhos'a Etik" adlı eserinde, etik ve güzellikle ilişkilendirerek ele almış, matematiksel oran ve orantıları, ahlaki ve estetik değerlerle bağlantılı olarak düşünmüştür. Matematiksel oranlar ve orantılar, sayısal ilişkileri ifade eder ve genellikle bir şeyin dengesi ve uyumu açısından anlam taşırlar. Matematiksel kavramları ahlaki ve estetik değerlerle ilişkilendirerek, güzellik kavramını açıklamak antik dünyanın ortak kabulüdür.

“Poetika'nın 7. Bölümü'nde güzel'in biçimsel özellikleri ve ölçütleri belirlenmiştir. Buna göre:

“güzel, "düzene ve büyüklüğe dayanır. "Bundan dolayı güzel, " İster canlı bir Varlık ister belli parçalardan meydana gelmiş bir nesne olsun sadece içine aldığı parçaların belli bir düzenini (order, arrangement) göstermez, aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü (magnitude) vardır... "Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey güzel olabilir, çünkü böyle bir şey bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve bütünlüğü kaybolur”³³.

Örneğin bir müzik parçasının güzel olması için notalar arasındaki oranın doğru olması gerekir. Matematiksel oranlar ve orantılar, müzikteki ritim, armoni ve melodi gibi öğelerin birbirleriyle uyum içinde olmasıyla (harmoni) ilgilidir. Antik dünyada iyi olmak, etik açıdan doğru, erdemli ve ahlaki bir değeri ifade ediyordu. Antik Yunan filozofları, insan davranışının ahlaki erdemlerle uyumlu olması gerektiğini düşünüyorlardı. Faydalılık (Nützlichkeit) bir şeyin pratik bir değere sahip olması, insanların ihtiyaçlarını karşılamada veya onlara fayda sağlamada etkili olmasıdır. Faydalılık, bir şeyin işlevselliği, kullanışlılığı ve toplumsal yararını içerir. Aristoteles, Poetika adlı eserinde sanat eserlerini değerlendirirken, içeriğin yanı sıra kullanılan ifade araçlarının (biçim, dil, anlatım tarzı vb.) da büyük bir öneme sahip olduğunu belirtir. Aristoteles'e göre, bir sanat eserinin başarısı, içeriği kadar, hatta bazen daha fazla, ifade araçlarının biçiminden, dilinden ve anlatım tarzından kaynaklanmaktadır. Aristoteles, farklı sanat dallarını ve disiplinlerini faydalılık, eğlence ve Varlık üzerindeki etkileri açısından değerlendirmiştir. Matematiği, faydalı olarak görür, Matematik, düşünce ve zihinsel yetenekleri geliştirmeye hizmet eder ve kullanışlıdır. Dansı ise eğlenceli olarak tanımlar. Aristoteles'e göre dans, bir tür eğlence ve keyif kaynağıdır. Şiir, Aristoteles'e göre, faydalı veya eğlenceli kategorilerine uymaz. Ancak, onun bakış açısına göre, şiirin temel özelliği Varlık üzerinde etki yapma gücüdür. Şiir, insanın duygusal dünyasını etkileyerek Varlığı geliştirme ve düşünsel derinlik kazandırma potansiyeline sahiptir. Bu açıdan, Aristoteles, şiiri sadece keyif almak veya bilgi edinmek amacıyla değil, aynı zamanda insanı karakterini etkileyip geliştirdiği için de değerli bulur.

³³ Arslan, Age, s.370

Aristoteles'te tekhnê, yaratma (poiesis), mimesis (taklit), güzel (kalos) erdem kavramları biraradadır. Güzeli tek başına ele almasa da harmoni içerisinde ölçülülük olarak bir düşünce erdemi olarak görür tekhnê yaratmaya dayalıdır, mimesis doğadan öğrenilen insan yaşamına aktarılması, doğada tamamlanamayanın tamamlama arzusudur.



2.2. Aristoteles’de Tekhne ve Poiesis Kavramlarına Heidegger’in Yorumu

Aristoteles ile Heidegger arasındaki yorum farkı iki düşünür arasındaki temel ontolojik perspektif ve kavramsallaştırma biçimlerindeki farklardan kaynaklanmaktadır. Aristoteles ve Heidegger’in birçok terimde ortaklaşırken "Tekhne" teriminde ontolojik bir ayırım söz konusudur. Heidegger, "tekhne" ve "poiesis" kavramları arasındaki ilişkiyi, varlığın ontolojisi bağlamında ele alır, düşünme olarak varlığın gizinin açığa çıktığı kapalılıktan açıklığa, yokluktan varlığa zuhur eden olarak değerlendirir. Aristoteles’te tekhne, tekhne sürecini de içerecek biçimde araç olarak konumlandırılmışken, Heidegger tekhne’yi araç olarak görmez, anlamın açığa çıkması ve gerçekleşmesinde tutulan yolun, yordamın, bizatihi kendisi olarak görür.

Bir şeyin yapılması sadece o şeyin fiziksel varlığını meydana getirme [Hervorbringen] değil, aynı zamanda onun varoluşsal ve anlam düzeyindeki gerçekliğini de içermektedir. Heidegger’de "poiesis" bir şeyin yaratılması sırasında anlamın daha geniş bir bağlamda keşfiyle ilgilenir ve bu, sadece fiziksel bir nesnenin üretimi değil, aynı zamanda o nesnenin varoluşsal ve kültürel anlamının da üretilmesidir.

"Tekhne"yi varlığın anlaşılmasını sağlayan bir araç olarak değil varlığın açığa çıkmasının süreci olarak bütünselliğiyle görür Heidegger. Bir şeyi üretirken, imal ederken ya da icra ederken tekhne içindeyken o şeyin özünü daha iyi anlama potansiyeline sahip olan insanın varoluşsal deneyimini açığa çıkaran, insanın dünyada varoluşunu ve anlam arayışını içeren eylemliliği ile bir anlam dünyası içinde var olmasını, bir dünya açmasını önemser. Tıpkı bir sinema filminin bir sahnesinde sanki hayatın hakikatine eriştiğiniz hissi gibi, bir şiirde ya da bir şarkıda birden hayatın anlamını kavramış gibi aniden beliren şeyi, aniden kavranan ancak hemen akabinde yitirilen o hakikate varma duygusunu yaşarız, bir an için hakikate vardığımızı hissettiren şey poiesis ile karşılaşma anımızdır.

Tekhne kavramının etimolojisine indiğinde Heidegger, Aristoteles’in neden-sonuç ilişkilerine ve belirli bir determinizme odaklanan yaklaşımını şöyle eleştirmektedir;

“teknîğin bu şekilde araçsal olarak belirlenmesi, kökü Aristoteles’e dayanan bir nedensellik tasarımına dayanmaktadır.”³⁴

Öte yandan Ökten, Heidegger kitabında Heidegger’in varlığın açığa çıkmasında gizin ortadan kalkması düşüncesinde Aristoteles’ten ilham aldığını söyler. *“Heidegger, Yunanca’daki tekhne kavramıyla poiesis [yapım/yaratım] kavramı arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır: Heidegger’e göre tekhne (Aristoteles’ten hareketle)”³⁵* onu bir yapım ya da yaratım eylemi olarak değerlendirmiş ve bu eylemin özünde bir meydana çıkarma ve gizliliği kaldırma, onun gerçek doğasını ifşa etme işlevi olduğunu belirtmiştir.

Aristoteles bir şeyin özüne değil, daha çok yapılışına odaklanır. Ona göre, "tekhne," bir şeyin yapımını ve gerçekleştirilmesini ifade eden bir tür organize bilgi ve becerilerin toplamıdır. Heidegger’in poiesis kavramına getirdiği ontolojik vurgular, özellikle anlamın açığa çıkması ve özünün keşfiyle ilgili olarak, önemli farklılıklar içerir. Aristoteles "poiesis"i daha çok bir şeyin üretilmesi ve meydana getirilmesi süreci olarak kavrarken Heidegger "poiesis"i varlığın ontolojisini açığa çıkaran olarak kabul eder. Tekhne doğası gereği organize, sistemattiktir, epistemiktir. Marangozluk ya da heykeltıraşlık gibi yetkinlik ister ancak öğretilir, geliştirilebilir. İlk kez Ortaçağ’da rastlanan loncalarda (meslek birliği) usta-çırak ilişkisiyle sağlanan bilgi ve becerinin aktarımı atölye sistemi ile mümkün olmuştur. Atölye sistemi üretim ve iş gücünün düzenlenmesinde ve verimliliğinde önemli rol oynamıştır. Henri Pirenne’ye göre *“Loncaların kökeni Roma İmparatorluğundaki kent zanaatkârlarının içinde kümелendirdiği collegia ve artes’lerde”³⁶* ortaya çıkmıştır.

“Tekhnê Eski Yunanlıların hem sanat hem de zanaat için kullandıkları sözcük olduğuna ve teknites de hem sanatçı hem de zanaatkar anlamına geldiğine göre, Eski Yunanlılar sanatı zanaatten yola çıkarak düşünüyordular. Heidegger tekhnê sözcüğünün ilksel manasına müracaat

³⁴ Kaan H. Ökten, *Heidegger Kitabı*, s.101

³⁵ Kaan H. Ökten, *Age*, s.101.

³⁶ Henri Pirenne, *Ortaçağ Kentleri*, çev. Şadan Karadeniz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.s.92.

ederek buna itiraz eder. Tekhnê öncelikle sanatsal ya da zanaatkarane etkinlik manasına gelmez. Tekhnê pratik bir uygulama değil, bir “bilme” kipidir (Weise des Wissens). Burada bilme episteme değildir, Heidegger bunu görmüş olmak (gesehen haben) olarak yorumlar. Bu bilme biçiminden kasıt, bir mevcudiyeti, bir şimdi ve buradılığı algılamaktır³⁷”.

Tekniğe İlişkin Bir Soruşturma metninde Heidegger, tekniğin: “hem bir araç olmasının hem de bir poiesis olmasının altını çizer ve her türlü poiesis’in de alethia’da temellendiğini ileri sürer”³⁸. Kapalı, örtük olmak’tan çıkmanın, gizini açmanın, açığa çıkmanın imkânı ancak poiesis ile mümkündür

*Tekniğe İlişkin Soruşturma*³⁹ metninde Heidegger, teknolojinin sadece fiziksel nesnelerin üretimini değil, aynı zamanda insanın dünyayı anlama ve denetleme şeklini de biçimlendirdiğini vurgular. Ona göre, teknoloji sadece araçlar ve makinelerden ibaret değildir; aynı zamanda bir dünya görüşü oluşturur ve insanın varoluşunu etkiler. Heidegger burada tekhne’nin de özünü araştırır. “*Tekniğe İlişkin Soruşturma, tekniğin (teknolojinin) özüne ilişkin bir irdelemedir*”⁴⁰. Bu irdeleme sonucunda Heidegger teknik ile tekniğin özünün aynı olmadığını ileri sürer, tekniğin özü nedir? sorusuna “bir şeyi neyse o yapan şey” cevabını verir. Heidegger’a göre, modern teknoloji, doğayı ve insan varlığını, her şeyi kullanılabilir kaynaklar haline getirme eğilimindedir. Bu anlamda, teknolojiyi sadece bir araç olarak değil, aynı zamanda bir dünya görüşünün, bir varoluş biçiminin bir yansıması olarak ele alır. Tekniği “insani bir edim” olarak ele alan antropolojik yaklaşımın tekniğin özünün ne olduğunun bilgisini vermediğini öne sürerek yeni bir tanım getirmiştir. Onun için teknik bir “donatım/instrumentum”⁴¹’dur. Kendi ifadesi ile şöyle söylemektedir:

³⁷ Zeynep Direk, *Heidegger’in Sanat Anlayışı*, 2012, <https://zeynepdirek.wordpress.com/2012/12/15/heideggerin-sanat-anlayisi-2/>

³⁸ Hasan S. Kaymaz, *Heidegger’den Arendt’e Uzanan Bir Hat: Modern Teknik Ve Kitle Toplumu*, Eleştirel Kültür Dergisi, 21 Ocak 2023, <https://www.ekdergi.com/heideggerden-arendte-uzanan-bir-hat-modern-teknik-ve-kitle-toplumu>, erişim tarihi: 1.10.2023

³⁹ Die Frage nach der Technik

⁴⁰ Kaan H. Ökten, *Heidegger Kitabı*, s.115

⁴¹ Heidegger, *Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği*, der.ve çev.Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, 2017, İstanbul, s.79.

“bir şeyin özü, ne ise olduğu şey olarak düşünülür. Tekniğe müteallik soruyu onun ne olduğunu sorduğumuzda sorarız. Bu soruya cevap veren iki cümleyi herkes bilir. Biri der: Teknik bir amaç için bir araçtır. Diğeri der: Teknik bir insan etkinliğidir. Bu iki teknik tarifi birbirine aittir. Çünkü amaçlar koymak ve onlar için araçları temin edip kullanmak bir insan etkinliğidir. Teçhizat, edevat ve tertibatın imal ve istimali, imal ve istimal edilmiş şeylerin kendileri ve onların hizmet ettiği ihtiyaçlar ve hedefler, bunların hepsi teknik neyse onun bir parçasıdır. Bütün bu teçhizat – tertibat terkibi tekniktir. Tekniğin kendisi bir teçhizat ve tertibattır veya Latincesiyle bir instrumentumdur”⁴².

Heidegger’in poiesis’i açıklarken Hölderlin’in bir şiirinden yola çıkarak eski Yunanca’da yapıt/yapım, [poiesis] kavramları üzerinde bir analiz yapar ve insanın dünyadaki varoluşunun poetik olduğu sonucuna varır. *“Madeni çatısıyla kilise kulesi sevimli bir mavilikle çiçek açar...”⁴³* dizeleriyle başlayan şiiri metnine başlık olarak koyar. Heidegger, burada da *“mesken sıkıntısından hareket etmekte, bu durum karşısında şairane iskân etmekten nasıl bahsedilebileceğini sormaktadır.* Burada Heidegger, köken araştırması yaptığında şiir anlamına gelen Poesie ile Yunanca’daki yapıt/yapım [poiesis] kavramları üzerine düşünür ve yaptığı ayrıntılı çözümlemede insanın dünyadaki varoluşunun (poietik) olduğu sonucuna varır. Bu düşüncesini açıklamak için Hölderlin’in birçok şiirinden örnekler verir.

Aristoteles’in poiesis kavramı ile Heidegger’in ontolojik düşüncesi arasındaki temel ayrışma, anlamın kaynağına ve insanın Varlık’la nasıl ilişki kurduğuna dair perspektiften kaynaklanır. Heidegger, Varlık ve Zaman adlı eserinde, Aristoteles’in varoluşsal konulara yeterince derinlemesine inmediğini söyler, Dasein kavramını anlamak için derin bir analiz yapılması gerektiği düşüncesindedir. Tekhne ve Poiesis’in, teknoloji ve endüstri ile ilişkilendirilerek insanın Varlık’la olan derin bağıni zedelediğini düşünen Heidegger’e göre, modern dünya, teknoloji ve endüstriye dayalı

⁴² Heidegger, A.g.e., s.79.

⁴³ Ökten, *Heidegger Kitabı*, s.101.

bir dünya olmuştur. Aristoteles'in poiesis'ini, üretim ve teknolojiyle ilgili bir bakış açısının temellerini atan determinist düşüncesinden dolayı eleştirir. Ona göre, modern toplum, her şeyi birer ürün olarak görmekte ve insanları da sadece üretici veya tüketici olarak konumlandırmaktadır. Heidegger, teknolojinin insanın Varlık'la ilişkisini bozduğunu ve insanları nesnelerin üreticisi veya tüketicisi durumuna getirdiğini vurgular. Aristoteles'teki tekne kavramı daha çok pratik bilgi ve beceriyi ifade ederken, Heidegger'ın tekne kavramı daha geniş bir anlam taşır ve modern teknolojinin insanın dünyayla olan ilişkisini temelden değiştirdiğini vurgular, teknolojinin insanın doğayı kontrol etme ve manipüle etme eğiliminde olduğunu, bu nedenle de teknolojinin kendisinin bir sorun yarattığını ileri sürer. Bu açıdan bakıldığında, Aristoteles ve Heidegger'ın teknik/tekne kavramları arasındaki fark, varlığın ontolojisi üzerindeki değerlendirmelere dayanmaktadır.

“τέχνη sözcüğü, bilmenin bir minvalini ifade eder. Bilme şu demektir: Görmenin geniş anlamıyla görmüş olma, ki o da mevcut olanı bizatihi öyle olarak duyumsamak demektir. Yunan düşüncesi için bilmenin özü ἀλήθεια'da yani varolanın açığa-çıkartılışında yatar. Varolana yönelik tüm tutumları o taşır ve onlara kılavuzluk eder. Yunanların deneyimlediği bilgi olarak τέχνη, şu kadarla bir varolanın ortaya çıkarılışıdır ki: Mevcut olanı bir mevcut olan olarak, örtüklükten çekip çıkartarak münhasıran kendi görünümünün [Aussehens] örtüksüzlüğü içinde ortaya çıkarmak. Τέχνη bir yapıp-etmenin [Machen] etkinliği [Tätigkeit] değildir asla”⁴⁴.

Heidegger, tekne (modern teknoloji) ile sanat arasında da bir ayrım yapar. Teknoloji doğayı kontrol etmeye ve nesneleri kullanmaya yönelik bir çabadır ve doğayı araçsallaştırır. Sanat ise doğayla uyumlu bir şekilde ortaya çıkar ve dünyayı açığa çıkarmaya yöneliktir. Heidegger, modern teknolojinin tehlikelerine vurgu yapar ve bu bağlamda sanatın özgün rolünü vurgular.

Heidegger "poiesis" kavramını, "*Tekniğin Kökenine İlişkin Soruşturma*" adlı eserinde

⁴⁴ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, Yayınlanma Aşamasında, 1. Baskı, s.65.

Aristoteles'ten farklı bir bağlamda ele alır. Heidegger, modern teknolojinin etkilerini anlamak için poiesis kavramını kullanır. Ona göre, modern teknoloji, bir şeyi üretme eyleminden çok, doğayı kontrol etme, manipüle etme ve dünyayla ilişki kurma eylemi olarak kendini gösterir. Heidegger'ın poiesis'i, doğayı ve dünyayı dönüştürme eylemi olarak ortaya çıkar ve bu, Aristoteles'in daha genel ve sanatsal anlamdaki poiesis kavramından farklıdır.

Heidegger poiesis'i daima Varlık'la birlikte düşünür; Varlık nedir ve varlığın anlamı nedir sorusu yanında sanat nedir? tekniğin kökeni nedir soruları birbirini kapsayıcı sorulardır. Heidegger, Dasein kavramına odaklanır ve varlığın anlamını, varlığın dünya içinde olan olarak, dünyayla birlikte olarak ele almaya çalışır. Ona göre, insan varlığı dünyada anlam inşa eden bir Varlık olarak ortaya çıkar. Heidegger, modern teknoloji ve endüstri toplumunun getirdiği anlam krizini vurgular, poiesis, üretim ve ürün odaklı bir anlam verme biçimini temsil eder, modern dünya, poiesis yerine daha çok "tekhne"yi (tekniği) benimser. Tekhne, üretim ve ürün odaklıdır ve insanları nesnelerin üreticisi veya tüketicisi olarak görür. Heidegger, bu durumu eleştirir ve insanın gerçek anlamını bulması için daha derin bir ontolojik anlayışa ihtiyaç olduğunu söyler.

Heidegger, birçok metninde "Gestell" terimini kullanarak, teknolojinin insanın dünyayı bir çerçeve içinde görmesine ve her şeyi kullanılabilir nesneler olarak algılamasına işaret eder. Ona göre, modern teknoloji, doğayı ve insanın kendisini tüketime yönelik kaynaklar ve araçlar olarak görmesine yol açar. Bu, insanın doğayı kendi tüketimi için kaynak (hammadde) olarak görmesine ve kendi varlığını da doğanın işleyicisi, biçimlendiricisi olarak teknik bir nesne olarak tanımlamasına neden olur. Aristoteles, Tekhne'yi daha çok insanın bilinçli ustalık ve becerisi olarak düşünürken, Heidegger, teknolojinin insanın Varlık ilişkilerini ve anlam dünyasını nasıl etkilediğini anlamak için daha geniş bir ontolojik çerçeve sunar. Tekhne'nin Aristoteles'in zamanındaki daha genel anlamından, beceri ve sanat yeteneği olma özelliğinden çıkarak, modern dünyada teknoloji ve endüstri ile ilişkilendirilmesi üzerine son dönem düşüncesinde bu konuda birçok metin yazar.

2.3. Aristoteles ve Heidegger’de Sanat Eserinde Aletheia/Hakikat

Aletheia "ἀλήθεια" kelimesi, eski Yunanca kökenli bir terimdir. “Hakikat”, "gerçeklik", “doğruluk”, "açıklık", “meydana çıkma” veya "gizliliği olmayan durum" anlamlarına gelir. "Letheia" "lethe" kelimesinden türetilmiştir. "Lethe", adını Yunan mitolojisinde yer alan unutma nehrinden almıştır "unutma" veya "unutkanlık" anlamlarına gelir, "a-" olumsuzluk ön ekiyle “a-letheia” örtüksüzlük [Unverborgenheit]⁴⁵ açıklık, unutma olmayan veya gerçek anlamlarında kullanılmaktadır.

“Hakikat” ne demektir? Hakikat, hakiki olanın özüdür. Öz dediğimizde neyi düşünüyoruz? Öz denildiğinde, tüm hakiki olanların üzerinde ittifak ettikleri müşterek-olan [Gemeinsame] kabul edilir, alışlagelmiş olarak. Öz, çoklar için eşit olarak geçerli olan bir olanı temsil eden tür kavramında [Gattungsbegriff] ve tümel kavramda [Allgemeinbegriff] sunar kendini”⁴⁶.

Heidegger presokratik dönemi incelediğinde birçok terimin anlam kaybına uğradığını düşünür. Bu terimlerden biri olan Aletheia eski Yunancada çok zengin kavramlarla açıklanırken Hint Avrupa dillerinde “doğruluk” kelimesine indirgenmiştir. Bu kayıp kelimelerin etimolojisine önem verilmemesi sonucunda bir dilden başka dile geçerken uğradığı anlam kaybıyla ilgilidir. Aletheia teriminin anlam kaybı eski Yunanca literatürden kopartılarak Roma-Latin diline devralınmasıyla başlamıştır. Roma düşüncesi, Yunanca sözcükleri, onların dile getirdiği kökensel mütakabil deneyimden yoksun kılarak kendi diline almıştır. Yunan deneyiminin içerdiği çoklu anlamlar başka dile aktarılırken kökenin geldiği Yunanca anlamı olmaksızın devralınmıştır. Roma-Latin dilinden de Hint Avrupa dillerine çevrilen kelimeler ilksel anlamlarından epeyce farklı bir anlamla ve eksik olarak kullanılmıştır Heidegger’e göre, Batı düşüncesinin zeminsizliği ilk böyle başlamış Modernite ve Descartes ile bambaşka boyutlara evrilmiştir.

⁴⁵ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, yayınlanma Aşamasında, 1. Baskı, s.26.

⁴⁶ Heidegger, *Age*, s.55.

Platon sonrasında ortaya çıkan Batı metafiziğinde hakikatin, adaequatio [uygunluk] doğruluk kuramına indirgenmesinin kökeni Platon'un idealar düşüncesine kadar gitmektedir. Batı felsefesinin tarihsel sürecinde varlığın menşinden uzaklaştığını, varlığın unutulduğunu, kendi hakikatini yitirdiğini öne süren Heidegger'in Husserl'in fenomenolojisini takip ederken gördüğü bazı eksikler ve yetersizlikleri gidermek için yaptığı araştırmalar onu varlığın anlamına ilişkin bir arayışa yöneltir. Bu arayış pre-sokratik filozoflara ve onları yankılayan Aristoteles'e kadar götürür onu. Aristoteles'in hakikat kavramını nasıl ele aldığını araştırır ve onun yaklaşımını daha sahih bulur.

“1922 manuskriptinde Heidegger, Dasein “faktisitesinden” (olgusalılığından; bilfiil varolmasından) hareket ederek, hakikat kavramının asli anlamını (aletheuein, alethes) açığa çıkarmaya çalışan araştırma ve incelemelerin nasıl ortaya çıktığını ve temel anlamının ne olduğunu tespit etmenin Aristoteles felsefesinin fenomenolojik açıdan yorumlanmasının temel gayesi olması gerektiğini belirlemektedir”⁴⁷.

Heidegger, "Varlık ve Zaman" adlı eserinde, Parmenides'in aletheia öğretisinin kendi felsefi çerçevesini anlamak için önemli bir referans noktası olduğunu düşünmüştür. Parmenides'e göre, gerçeklik, olguların ve değişimin ötesinde, sabit, değişmeyen bir gerçekliktir.

Eski Yunan filozoflarından Parmenides'e göre, aletheia, gerçeğin açıklığı ve örtüsüzlüğü anlamına gelir. Aristoteles, aletheia'yı eylem [pragma] ve görünen [phainomena] ile ilişkilendirir. Aletheia'yı, şeylerin kendisi olarak tanımlar ve kendi görünürlükleri içinde var olan bir kavram olarak ele alır, Aristoteles'e göre, bir şeyin gerçek doğası veya varlığı, onun kendisi olarak görünmesiyle ilgilidir. Heidegger, aletheia'yı sadece bir bilgi kategorisi olarak değil, aynı zamanda Varlık'la ilgili bir kavram olarak ele alır. Aletheia, nesnelerin dünyasını ifade etmekten ziyade, varlığın kendisinin doğasını ifade eden bir terimdir.

⁴⁷ Kaan H. Ökten, Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, 2. Baskı, s.52.

“varolan, kendi varlığının örtüksüzlüğüne [Unverborgenheit] çıkar. Varolanın örtüksüzlüğüne Yunanlar ἀλήθεια diyordu. Biz buna hakikat diyoruz ve bu sözcük üzerine gereğinden az düşünüyoruz. Şayet burada, varolanın kendisinin ne ve nasıl oluşuna açınlanışı vuku bulmakta ise, o zaman eserde, hakikatin vuku buluşu eserlenmektedir”⁴⁸.

Heidegger varlığın dört biçimde kendini ifade ettiğini vurgular. Bunlardan Töz [Ousia]: varlığın nesnel, sabit, ve somut özelliklerini ifade eder, var olan nesnelerin kendine özgü özleri veya özellikleri anlamına gelir. İmkân [Dunamis]: varlığın potansiyel olarak gerçekleşebileceği olası durumlarını içerir. İmkân, varlığın içsel dinamiklerini ve potansiyellerini vurgular. Fiililik/Edimsellik [Energieia]: varlığın sürekli bir akış ve eylem içinde gerçekleştirme potansiyelini ve süreci ifade eder, fiililik, varlığın dinamik ve hareketli doğasını vurgular. Hakikat (Aletheia): varlığın gizlilikten çıkarak belirmesi anlamına gelir, açıklık, gerçeklik ve doğruluk boyutunu temsil eder. "Aletheia," Varlık'la ilgili hakikati açığa çıkaran bir kavram olarak kullanılır, ancak kelimenin kökeni mitolojik ve dilbilimsel bir bağlam içerir. Hakikat, hakiki olanın özüdür [Wahrheit ist das Wesen des Wahren] Heidegger, Aletheia'yı genellikle "gizlilik" ve "açıklık" arasında bir ilişki olarak düşünür. Açıklıkta olan ama gizlenen, örtük olanın açılanmış [Lichtung] olmasını sağlayan iki düşünce yolundan söz eder Heidegger logos ve sanat. Varlık bu iki yolla dil üzerinden kendini açar. Logos'u: *“varolanı legein sırasında apophainesthai olarak örtük oluşundan çıkarma ve örtük olmayan (alethes) olarak görünür kılma yani keşfetme [üzerini açma]”⁴⁹* olarak ifade eder. Hatta logos'un da görünür kılma anlamına geldiğini bu ikisinin (sanat logos) karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Logos'un daha çok *“mutabakat” çevresinde kurgulanmış bir hakikat kavramıyla ilişkilidir.*

Logos'ta geçen mutabakat ile hakikate ulaşma, sentezin temsillerin birbirine bağlanması ve birleştirilmesi anlamına gelen, ruhun dıştaki fiziksel şeylerle mutabık olan olarak

⁴⁸ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev. s.34.

⁴⁹ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s.63.

okunması yerine Alegoride olduğu gibi imge üzerinden gösterdiği değil de göstermediği şeyi görebilmek söz konusudur. Burada mutabakata varılamayabilir, dilin temel işlevlerinden biri olan temsil etme [representation] yeteneğine vurgu yapar. Dil, semboller aracılığıyla dünyayı temsil eder ve bir şeyi başka bir şey ile ilişkilendirerek anlam ifade eder. "Sun" terimi, bu temsil etme sürecini belirtirken, "apofantik" terimi de bu temsilin bir şeyin ne olduğunu ifade etme kapasitesine vurgu yapar. Burada varlığın olgularla ilişkiseliliği söz konusu iken Varlık'la varlığın "mutabakat"ı, iki kişi arasında ya da daha fazla kişi arasında ya da kişi veya kişilerle kurum arasında olabilir.

Adalet ile aletheia arasındaki ilişki düşünüldüğünde yargı, mutabakatı sağlayandır. Ancak "günümüzde yaygın hale geldiği üzere hakikat yargıya "esasen" düşünüldüğünde üzerini örtmenin bir karşı durumu olsa da bu, ancak hakikatin çoklu olarak temellendirilmiş ikincil bir fenomeni olabilir⁵⁰ diyor Heidegger. Bu hakikati anlamamız için yeterli değildir. Tüm bu gerekçelerden ötürü Yunanların hakikat kavramını yanlış anladığımızı söylüyor. Ona göre; "mutabakat" asla aletheia kavramındaki birincil fikir değildir⁵¹, mutabakatla bir şeyi başka bir şeyin yerine koyarak görünür kılmak, onu göstermediği bir şey olarak göstermek demektir, bu da açığa çıkarma değil aksine üzerini örtme [pseudesthai]dir.

Heidegger *Varlık ve Zaman*'da bu minvalde eski Yunanların hakikat kavramını da eleştirir; realizm ve idealizmin aynı anda birarada olamayacağını vurgular: "Yargıya dayalı hakikat" ise bu üzerini örtmenin yalnızca karşı durumudur yani hakikatin çoklu olarak temellendirilmiş ikincil bir fenomenidir. Dolayısıyla realizm ve idealizm, Yunanların hakikat kavramına aynı katıyetle isabet edememektedir"⁵²

"Sanatın eserinde, varolanın hakikati kendini-esere-koymuştur [sich ins Werk gesetzt]. "Koyma" [Setzen] burada şu demektir: Duruşa taşıma [zum Stehen bringen]. Bir varolan (örneğin bir çift çiftçi pabucu), eserde, kendi varlığının ışıklı-açıklığında

⁵⁰ Fatma Tosun Köse, *Martin Heidegger'in Teoloji Anlayışı ve Onto-Teoloji Eleştirisi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, 2020, s.44

⁵¹ Köse, Age, s.46

⁵² Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s.64

[Lichte] duruſa geçer. Varolanın varlığı, kendi tezahürünün duraduruſuna [Ständige] varır”⁵³.

Martin Heidegger, "Aletheia" kavramını, hakikatin açığa çıkması anlamında, varlığın gizemini ve doğasını anlamaya yönelik bir kavram olarak düşünür ve hakikatin logos ve sanat yoluyla açığa çıkmasının mümkün olduğundan söz eder. Logos akıl ve dil aracılığıyla dünyayı anlamlandırmamıza yardımcı olurken, sanat duyumsama ve estetik deneyimler aracılığıyla varlığın derinliklerine intikal eder. Her ikisi de Heidegger'ın perspektifinde hakikati açığa çıkarmada önemlidir. Bir ſey gizli olduğunda, onun gerçek doğası ya da özü bizden gizlenmiş olur. Varlığın varoluſunu, doğasını anlaması için aletheia sayesinde gizlenenin, örtük olanın açığa çıkması gerekir. Heidegger, aletheia kavramını kullanarak, varlığın gerçek doğasının ne olduğunu ve bu doğanın nasıl açığa çıkabileceğini araştırır. Varlık aletheia aracılığıyla ſeylerin gerçek doğasını keſfeder, dünyayı anlar ve anlamlandırır. Heidegger'a göre, Varlık gizlidir, sürekli bir gizlenme ve açığa çıkma halindedir. Aristoteles, tragedyanın özellikle aletheia'yı ifade etme potansiyeli olan bir sanat formu olduğunu, trajik ve dramatik olayların karakterler aracılığıyla insan doğasını anlattığını, varlığın gerçeklikle daha derin bir bağ kurmasına imkân tanıdığını söyler. Aristoteles, tragedyanın izleyicide katharsis etkisi yaratmayı amaçladığını belirtir. Katharsis, duygusal temizlik veya arınma anlamına gelir ve izleyicinin korku, acıma, sevinç gibi duyguları yoğun bir ſekilde yaſamasını ve arınmasını sağlar. Tragedya, insan deneyimlerini, karakterlerin yaſadığı trajik olaylar yoluyla gerçeklikleri ortaya koyar, izleyicinin kendi yaſamıyla paralellikler kurmasına, yoğun duygusal deneyimler yaſaması sonucunda, iç dünyasını anlamasına ve gerçeklikleri daha derin kavramasına katkıda bulunur. Tragedyalar, genellikle karmaſık karakterlere odaklanır ve bu karakterlerin içsel çatıſmalarını detaylı bir ſekilde yansıtır, bu, izleyicide derin bir empati oluſturarak gerçeklikle daha yakın bir bağ kurmasını sağlar. Aristoteles'e göre, bir tragedyanın sonu, izleyicide katharsis etkisi uyandırmalıdır. Trajik kapanıſ, izleyicinin duygusal yüklerinden kurtulması, temizlenmesi, deneyimlediğinden öğrenmesi için tasarlanır.

⁵³ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.34.

Günümüzde teknik tamamen araçsallaştırılmıştır. Modern dünyada teknik, insanın araç kullanarak bir şeyler yapmasıdır. Tekniğin bu şekilde araçsal olarak belirlenmesinin kökü Aristoteles'in nedensellik düşüncesine dayanmaktadır. Buna göre teknik, vücuda getirme anlamında meydana çıkarmadır. Fakat Heidegger, Yunanca'daki tekhne kavramıyla poiesis [yapım/yaratım] kavramı arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır: Heidegger'e göre tekhne Aristoteles'ten referansla bir inşa ya da tasarım olduğundan, ortaya çıkartan, gizi kaldıran bir edimdir. Dolayısıyla teknik, hakikati [aletheia] açımlayıcı bir görevi icra etmektedir. Öte yandan tekniğin yerini alan teknoloji, insan ilişkilerini, doğayı ve varoluşu bir çerçeve içine sıkıştırarak bir tür kontrol mekanizması haline getirmiştir, Heidegger'e göre, çağdaş teknolojinin özü, "çerçeve-içine-sıkıştırılma"dır [Ge-Stell]".

Heidegger, bu durumu modern dünyanın tehlikeli bir özelliği olarak görür ve insanların doğayla, kendileriyle ve birbirleriyle olan ilişkilerini olumsuz etkileyen bir sorun olarak ifade eder. Heidegger'e göre yapılması gereken şey, tekniği yeniden yapım/yaratım kavramının yakınına taşımaktır.

Aristoteles, için aletheia'ya ulaşmada tragedya en etkili sanat formudur. Aristoteles'in eserleri, özellikle "Poetika," sanat eserlerindeki "aletheia" kavramını ele alır. Aristoteles, aletheia terimini, eserin doğruluk veya hakikatle bağlantılı olduğunu ifade etmek için kullanır. Sanat eserinde aletheia, bir taklit (mimesis) aracılığıyla gerçekliğin doğru ve etkili bir şekilde ifade edilmesidir. Taklit, sadece biçimsel özellikleri değil, aynı zamanda insan karakterini, duygularını ve ahlaki durumu da içerir. Sanat eserinin aletheia ile ilişkisi, izleyiciye dünya hakkında daha fazla anlayış ve içgörü kazandırma potansiyelini taşır.

Aristoteles, sanatın mimesis aracılığıyla aletheia'ya ulaştığını savunur. Sanat eserleri, taklit yoluyla izleyicide bir tür gerçeklik hissi uyandırmalıdır. Bu, eserin içerdiği unsurların dünyadaki şeyleri doğru bir şekilde yansıtarak izleyicide gerçekliğe olan duyarlılığı artırmak anlamına gelir. Sanat eseri, doğadaki nesneleri, olayları veya insanları taklit ederek izleyicide bir tür tanıdıklık ve duygusal bağ kurma çabasıdır.

Sanat dünyadaki nesnelerin, olayların veya duyguların temsilini içerir. Mimesis, sadece yüzeydeki benzerlikleri değil, aynı zamanda derinlikteki benzerlikleri de kapsar. Mimesis, izleyicide tanıdıklık hissi uyandırırken, aletheia ise bu taklit aracılığıyla hakikati açığa çıkartır. Sanat eseri, izleyiciye taklit ettiği şeyin gerçekliğini anlama ve deneyimleme fırsatı sunarak aletheia'ya ulaşma olanağı sağlar.

*“Heidegger’in kendi ifadesiyle felsefesinin odağına oturttuğu ‘Varlık sorusu’ ancak hakikat, insan varlığı ve zaman kavramları çerçevesinde mümkün ve anlamlı olabilmıştır”*⁵⁴. Aydınlanma düşüncesinden itibaren Dasein sadece ontik bir unsura indirgenmez aynı zamanda rasyonalite içine sabitlenir. Heidegger’e göre; Dasein “Olanak olarak Varlık” “mevcut-olan Varlık” gibi belirgin bir varoluşun içine hapsedilemez. Sanat eserinin Dasein’a sunduğu olanağın aracısız bir karşılaşmada ortaya çıkacağını söyleyen Heidegger, insanların genellikle günlük yaşantılarında varolanlarla doğrudan karşılaşma olanağına sahip olmadıklarını, çoğu zaman araçlar, işlevler ve rutinler aracılığıyla varolanlarla ilişkide bulunduklarını, bu dolaylılığın, varlığı kendi özünden izole ettiğini, hakikatle arasına engel koyan bir duruma sebebiyet verdiğini dile getirir. Ancak, sanat, şiir ve diğer benzer deneyimlerin Varlığın varoluşuyla karşılaşma olanağı sunduğunu ve bu tür deneyimlerin araçları aşarak gerçek bir temas kurmaya izin verdiğini söyler. Sanat eseri ile aracısız karşılaşan Varlık, varolanlarla arasına giren araçların sebep olduğu sapmaların da ortadan kalkacağını öne sürer. En dolayısız sanat formu şiirdir o nedenle Varlığın özüne en yakın olan da odur. “Sanat eseri, hakikati gizlenmişlik, kapalılık olarak ortaya koyar ve var olanın aslında bir kapalılık olduğunu gösterir tıpkı yer yüzü gibi, Yer yüzü saklar ve kapatır. Dünya ise aydınlatır, açık eder, ortaya çıkarır. Sanat eseri, yeryüzündeki gizliliğin aydınlatılmasını, gün yüzüne çıkmasını sağlar ve bir dünya sunar. Bu dünya Dasein’ın var-oluşunu açığa çıkarmak için bir imkandır. Sanat eseri hakikati bünyesinde gizler, o anda orada olan Varlığın sanat eseri ile karşılaşması dünyanın hakikatiyle karşılaşmasıdır. “hakikat zamansızdır [Zeitloses] ve zamanüstüdür [Überzeitliches].” Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeninde* “*Der Ursprung des Kunstwerkes*, Hölderlin’le başlayan sanat yapıtı yorumlarını daha soyut bir tartışma düzeyine çeker. Heidegger’e göre sanat yapıtı,

⁵⁴ Ökten, *Heidegger Kitabı*, s. 68

dünya yaratan ve tesis eden bir etkinliktir. Buna göre sanat yapıtı, tarihsel yaşamın bağlamını sağlayan güzergahların açılması demektir. Böylece, anlamaya direnen ve geçilemez ya da aşılabilir olan yollar kendilerini belli eder. Dolayısıyla sanat, dünya ile yeryüzü (mahal, konum) arasındaki gerilimi sergileyerek açımlayıcı anlamsal bağlam ve bütünlerin, henüz belirlenmemiş olandan nasıl çıkarsandığını göstermektedir. Hakikat sanatla yapıtlandırılır, henüz mevcuda gelmemiş olanın mevcuda gelme, karanlıktan aydınlığa çıkma, gizli olanın açık edilmesi sanat eserinin içerenidir.

Heidegger'in sanat felsefecisi olmadığını ancak sanata ilişkin o güne dek yapılmayan, düşünülmeyen soruşturmalar yaptığını belirtmiştik. Sanat Eserinin Kökeni adlı metne kadar sanat felsefesinde sadece estetik kuramlar üzerinde durulmuştur. Klasik sanat anlayışında sanat, güzellikle ilgilenmiştir, hakikatle değil. Ancak, Heidegger sanatın gerçekte hakikatle ilgili olduğunu savunur, sanat eserini anlamak için sadece estetik penceresinden değil, aynı zamanda mantık ve düşünce penceresinden de bakılması gerektiğini vurgular. *“O halde sanatın özü şu olacaktır: Varolanın hakikatinin kendini-esere-koyması. Peki ama, şimdiye dek sanat, güzel olanla ve güzellikle alakalı değil miydi ve fakat hakikatle değil? Araç imal eden zanaatsal [handwerklichen] sanatlardan farklı olan, bu gibi eserleri meydana getiren sanatlara güzel sanatlar denir. Güzel sanatlarda güzel olan sanat değildir, bilakis ona öyle denilmesinin nedeni, güzel olanı meydana çıkarmasıdır. Gelgelelim hakikat, mantığa dâhildir. Güzellik ise estetiğe ayrılmıştır [aufbehalten]”*⁵⁵.

Heidegger, kelimelerin etimolojisine inerek kökenindeki anlamına ulaşmaya çalışır. Eski Yunan dilinde ve düşüncesinde hakikat kavramının nasıl ele alındığını araştırır. Ona göre, hakikat sadece objektif bir doğruluk meselesi değil, aynı zamanda gizli olanın açığa çıkması, ortaya çıkması ve ifşa edilmesiyle ilgilidir. Grek dilinin zenginliğinden ve anlam derinliğinden faydalanarak felsefi düşüncesini şekillendirir. Heidegger'in düşüncesinde: sanat eseriyle karşılaşma, hakikatin gerçekleştiği yerlerden biridir, sanat eseri, özgün bir şekilde dünyayı yorumlar, Varlığın hakikatle karşılaşmasına vesile olur.

⁵⁵ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.34.

3. HEIDEGGER'DE SANATÇI, NESNE VE SANAT ESERİNİN ÜRETİMİ

Heidegger felsefesinin temel kavramı olan Varlık nedir sorusunu “sanat”, “sanat eseri”, “sanatçı” kavramları söz konusu olduğunda da Varlık’la birlikte düşünmek kaçınılmazdır. Onun felsefî anlayışı ve sanat anlayışı arasında bağ kurmamızı sağlayacak olan kavram yine “Varlık” kavramıdır. Kendisi de sanatçı olan Barbara Bolt’un, “*Yeni Bir Bakışla, Heidegger*” kitabında vurguladığı üzere Heidegger’in “*doğrudan sanatı konu alan denemeleri bile, Varlık konusunu ele alıp soruşturmak için birer bahanedir sanki*”⁵⁶. Heidegger, varlığın anlamı nedir sorusunun cevabını bulmak için sanat eserini ele alır.

Heidegger’in "sanat eseri olarak şey/nesne", "tekhne olarak sanat yapıtı" ve "sanatçı olarak Dasein" kavramlarını ele alması sanat yapıtının ontolojisini, varlığın tezahüründe sanatın yerini yeniden düşünmemize olanak vermiştir.

Heidegger’in Varlık ile varolan ilişkisini çözümlemesinde; bir şiir ya da bir tablonun sanat eseri olarak dünyasallığı, zamansallığı, varlığın hakikati olarak estetik ve sanat felsefesi geleneğinin dışında bir düşüncü ortaya koyması ufuk açıcı olmuştur. Kendi felsefesinin temel sorusunu sanat olgusu içinde aramış, varlığın anlamına, özüne ilişkin soruşturmada mimari, heykel, şiir ve resim sanatından yararlanmıştır. Diğer varolanlar arasında sanat eserini ayrıcalıklı bir yere koymuş, varlığın tezahürü olarak sanatı ele almış, varlığın üretimi olan sanat eserinin varlığın anlamını açığa çıkaran bir olanak olduğuna dikkati çekmiştir. Heidegger’in sanat yapıtını geleneksel estetik nesnesi olmaktan çıkartıp “varlığın özüne ait bir varolan” olarak ele alması gerek felsefede gerekse sanat eleştirisinde yeni düşüncülerin önünü açmıştır.

⁵⁶ Barbara Bolt, *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, çev. Murat Özbank, Kollektif Kitap, 2013, 1. Baskı, s.14.

3.1. Sanat Eseri Olarak Şey/Nesne

Heidegger sanat eserinin kökeni metnini yazarken de diğer sanatla ilgili metinlerinde de Varlık konusunu soruşturur, sanat eseriyle sanat eseri oldukları için ilgilenmez, varlığın, sanat eseri aracılığıyla kendini açmasıyla ilgilenir. Batı felsefesine yönelik eleştirilerini sanatla ilgili konularda da yapar, sanatı ‘epistemolojik olarak ele alan estetik anlayışı’ eleştirir; güzelin bilimi/bilgisi olarak kabul edilen estetiğin konusu nesneye indirgenmiş, kartezyen düşüncenin özne nesne bölünmüşlüğü estetiğin içine de konumlanmıştır. Bu anlayışta özne merkezli duyusal kavrayışın nesnesi olarak kabul edilen sanat eseri, estetik deneyimin araçsallaştırdığı bir nesneye indirgenmiştir. Güzelliği, özne ve nesne düalizmiyle konumlandırıan aydınlanma düşünürleri, sanat eserini estetik hazzın nesnesi olarak görmüştür. Heidegger sanatla hakikat arasındaki bağı yadsıyan sanat eserini, haz nesnesi olarak ele alan bu düalist yaklaşımı da reddeder. Ona göre; bu anlayış felsefenin, sanat eserini gözden kaçırmasına neden olmuştur. Epistemolojiye dayandırılarak sanat eserindeki güzeli konu edinen estetik, metafizik olmaktan kurtulamaz o nedenle, estetikle ilgilenmez Heidegger, hakikatin ‘açığa çıkmasına’ imkân tanıyan bir olgu olarak sanatın kendisiyle ilgilenir, varlığın anlam arayışında sanat eserinin önemini görür ve varlığın ontolojisinden sanatın ontolojisine yönelir. Ona göre sanatın ‘ontolojik’ olarak temellendirildiği yer sanat eseridir, bu nedenle Varlık nedir sorusunu sanat eserinin kökeni nedir? sorusuyla pekiştirir. “*Sanatın ne olduğunu, eserden hareketle çıkarsamak mümkün olabilmelidir. Eserin ne olduğunu ise, yalnızca sanatın özünden hareketle deneyimleyebiliriz.*”⁵⁷ Sanat eserinin kökenine dair soru, sanatın özüne dair soruya dönüşmüştür, böylece, buna göre sanatın özü, sanatın edimselliğinde yatmaktadır.

Eski Yunanca kökenli olan ‘doğa’ [physis] Heidegger’ın Varlık anlayışında önemli bir yer tutar. Physis, varolanların bulunduğu yer, bütün varolanları kapsayandır. Physis’i sadece mekânsal bir olgu, doğa olarak daraltamayız. Physis hem mekânsal hem de zamansal olarak çok boyutlu bir olgudur, yeryüzü ve dünyayı birarada içerir. Physis aynı zamanda varlığın doğal akışı ve sürecini temsil eder, kendi içinde zamansallığı ve

⁵⁷ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.11.

döngüleri vardır. Aristoteles Fizik B1 kitabında varolanları physei onta (doğal varolanlar) ve poioumena (el yapımı varolanlar) olarak iki kategoride ele alır. Aristoteles'in Varlık'la ilgili farkın üzerine kurduğu analogi, Heidegger'i physis'i Presokratik anlamıyla birlikte poiesis üzerinden yeniden düşünmeye sevk etmiştir. Kesin hatlarla kategorilere ayırmasa da Heidegger, Varlık ve Zaman'da üç farklı varolandan söz eder, Varlıkların Varlık biçimini tanımlamak için doğada kendiliğinden varolan kaya, deniz, gökyüzü gibi salt mevcut olan doğal şeylere [Vorhandenheit] 'el-önünde-olan' terimini kullanır. Varlık tarafından yapılan, bir kullanım amacı olan çekiç, masa gibi varolanlara [Zuhandenheit] 'el-altında-olan' der. Dasein'ın dünyasallığı anlamında bu kavramları ele alır.

Heidegger'a göre, malzeme, kendi varlığı içinde bir özelliğe sahip olan olarak malzemenin kendinde-var-olmaklığı mevcut olmanın ötesinde, anlamlar taşıyan bir varolandır. Bu durum onu en geniş anlamda elverişli ve kullanılabilir hale gelir. Heidegger, şeylerin görünümüne onları sadece şey olarak gören bakışımızı yönelttiğimizde, onları el-altında-olanlar olarak keşfedemeyeceğimizi belirtir. Onlara sadece teorik bir bakış açısıyla bakmak, onların el-altında kullanılabilir ve elverişli olma özelliğini anlamaktan bizi yoksun bırakır. Onlara el-altında-olanlar olarak muamele ettiğimizde anlayabiliriz der ve çekiç örneğini verir, çekici ne kadar çok kullanırsak o kadar kendimizle uyumlu hale getiririz. Heidegger'a göre, bir nesnenin varlığı, onun bir işlevi ya da kullanım amacıyla ilişkilendirildiği durumda ortaya çıkar. Yani, bir gerecin el-altında-olmaklık olarak varlığı, kullanılabilirliği ve bir-şey-yapma potansiyeliyle ilgilidir. Bir-şey-yapmak için kullanılabilirlik, Heidegger'ın nesneleri kullanma eylemini vurgular. Kullanılabilirlik, nesnenin işlevsel bir şekilde bir başka şey için atanabilir olmasıyla ilgilidir. Bu durum üretim sürecinde önemli bir rol oynar.

Yunanca kökenli olan "Poioumena" imal edilmiş [angefertigt], "yapılmış" ya da "üretilmiş" anlamına gelir. Heidegger'ın Varlık kavramı içinde varlığın yapılmış veya üretilmiş boyutuna açıklık getirir. Varlık tarafından tasarlanıp üretilmesi, malzemenin dönüştürülmesi, işlenmesi, formunu alması, kamusal alana zuhur etmesi, ilksel varlığını ve anlamını geride bırakıp başka bir varolana dönüşmesi, taşın heykel, çamurun amfora

olması gibi. Heidegger “mümkün” el-altında-olmaklık olarak kavramsallaştırdığı üretimin sonucuyla değil süreciyle de ilgilidir. Bir malzemenin kullanımını, üretimini, nasıl ortaya çıktığını, var olanın yapılış öyküsünü, ortaya çıkış hikayesini kapsayan bu terim Varlık ile varolanın etkileşimini dünya-dahilinde anlamamız bakımından “mümkün” el-altında-olmaklık olarak belirler. Sanat eserleri de mümkün el altında olmaklık olarak kabul edilebilir, sanat eseri meydana gelme koşulu nedeniyle Varlık tarafından yapılan, yaratılan, üretilen bir varolanı meydana getirme [Zuhandenheit] olmakla birlikte bir dünya açıklamakta, hakikatin açığa çıkmasına vesile olmaktadır. Heidegger Varlık ve Zaman’da ‘el-altında-olmaklık’ terimini örnekler vererek uzun uzun anlatır.

Sanat eseri nedir, sanat nedir sorusu gibi kestirmeden cevaplanacak bir soru değildir. Sanat eserinin niteliklerini toplayarak sanatın özünü elde edemeyeceğimiz gibi, onu daha yüksek kavramlardan çıkarsayarak da elde edemeyiz. O halde sanatın özünü sanat eserinde sanat eserinin özünü de sanatta arayacağız.

“Sanatçı, eserin kökenidir. Eser, sanatçının kökenidir. Biri olmadan diğeri var olamaz. Ama yine de ikisinden herhangi biri tek başına diğeri taşıyor değildir. Sanatçı ile eser hem kendi içinde hem de karşılıklı ilintilerinde hep birincil olan bir üçüncü aracılığıyla vardır ki sanatçı ile sanat eseri isimlerini ondan alır: sanat”⁵⁸.

Sanat yapıtı, diğer varolanlar gibi şeysel karaktere sahiptir. Sanat yapıtı bir “şey”dir, madde ve formdan oluşan belirli bir biçimi olan, belirli bir yerde ve zamanda meydana gelen bir şey’dir.

“...eserler de tıpkı diğer şeyler [Dinge] gibi doğal olarak mevcuttur. Resim, tıpkı bir av tüfeği veya şapka gibi duvarda asılıdır. Bir tablo, örneğin bir çift çiftçi pabucunu serimleyen van Gogh’un tablosu, sergiden sergiye dolaştırılmaktadır. Tıpkı Ruhr bölgesindeki kömürler ve Kara

⁵⁸ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, s.10.

Ormanlar'daki tomruklar gibi eserler de yüklenip gönderilmektedir. Seferberlik sırasında, temizlik malzemeleriyle birlikte Hölderlin'in ilahileri de aynı asker çantasına konulmuştu. Beethoven'in kuartetleri, yayınevi deposunda saklanmaktadır; tıpkı bodrumdaki patatesler gibi. Tüm eserler bu şayselliğe [Dinghafte] sahiptir”⁵⁹.

Varolanların farkını anlatmak için kullandığı [Vorhandenheit] ve [Zuhandenheit] terimlerini şiirsel bir dille örneklemeye vermeye devam eder;

“Yol kenarındaki taş bir şeydir ve tarladaki toprak parçası da öyle. Sürahi bir şeydir ve yol kenarındaki su kuyusu da öyle. Peki ama, sürahinin içindeki sütün ve kuyudaki suyun durumu nedir? Onlar da birer şeydir; tıpkı gökyüzündeki buluta ve tarladaki devedikenine, sonbahar rüzgârındaki yaprağa ve orman üstündeki atmacaya da münasip bir isimle şey denilmesi gibi. Tüm bunlara sahiden de şey demek gerekir; üstelik az önce sayılanlardan farklı olarak kendini kendisi olarak göstermeyenlere yani tezahür etmeyenlere bile şey ismi atfedilir. Örneğin Kant'a göre kendisi olarak tezahür etmeyen böyle bir şey yani “kendinde şey”, kâinat bütünüdür, hatta Tanrının kendisi bile böyle bir şeydir. Felsefe dilinde kendinde şeylere ve tezahür eden şeylere, haddizatında var olan tüm varolanlara şey denir”⁶⁰.

Varolanların hepsinin şey olduğunu ancak aralarında ayırım yapmamız gerektiğini sanat eseri üzerinden şöyle belirler;

“Bu imlenime göre sanat eseri de bir şeydir, şayet o haddizatında bir varolan ise. Gelgelelim bu şey kavramı, Varlık minvali şey olan varolanları, Varlık minvali eser olan varolanlardan ayırt edip sınırlandırma girişiminde bize yardımcı olamamaktadır, en azından doğrudan olarak. Üstelik Tanrıya

⁵⁹ Heidegger, Age, s.12.

⁶⁰ Heidegger; Sanat Eserinin Kökeni, s.15..

şey demekten çekiniriz de. Aynı şekilde tarladaki çiftçiyi, kazan başındaki kaloriferciği, okuldaki öğretmeni de bir şey olarak ele almaktan çekiniriz. İnsan bir şey değildir. Boyunu aşan bir görevle karşı karşıya kalan genç kıza henüz genç bir şeydir desek de ona böyle dememizin nedeni, bir bakıma burada insan olmaklığın yoksunluğunu çekmemiz ve daha ziyade şeylerin şeyselliğini belirleyeni bulmuş olma kanısında olmamızdır”⁶¹.

Bütün varolanlar şey bile olsa hayvanlara da şey demekten imtina eder Heidegger, hayvanlarla ve cansız varolanlar da arasında bir ayırım yapar; *Ormanın aydınlıklı-açıklığındaki [Waldlichtung] geyiğe, otlar arasındaki böceğe, hatta bir ot sapına dahi şey demeye tereddüt ederiz.* Günlük hayatta karşılaştığımız nesneler çekiç ve pabuç, balta ve saat birer şeydir. “*Ama aslında onlar da salt birer şey değildir. Bizim için yalnızca taş, toprak parçası, tahta parçası salt birer şey kabul edilir. Doğadaki cansız şeyler ve kullanım gören şeyler yani. Alışlagelmiş olarak, doğa şeylerine ve kullanım gören şeylere şey denilmektedir.*”⁶²

Sanat eseri bir şey midir? Bir varolan olarak, bir nesne olarak şey’dir, mekânda yer tutan bir, formu olan bir nesnedir, ancak sanat yapıtı bir nesne olmaktan daha fazla birşeydir, sanat eseri sanat eseri olmayana indirgenemez olduğundan sadece şey değildir. Niteliksel ve niceliksel özellikleri, kendine ait formu olan, bilgiye indirgenemeyen, sanatın özünü taşıyandır. Sanat eserinin ölçülemez değeriyle, kendine özgü niteliğiyle, kendini kendinde tanımlayandır. Sanat eserinin özgünlüğü, içinde barındırdığı çoklu değişkenlerin yeni düşünlere devinme imkanıyla değerlendirilir, eserin, her bakanda yeni bir varoluş potansiyeli taşıması, kendini tüketmemesi, özgünlüğün dayanıklılığını artırır.

Heidegger, Aristoteles gibi sanat eserini nesnelerden, şeysel olanlardan ayırır. “*Nitekim zorunlu olarak ya da mutlak olarak oluşan nesnelerin sanatı yoktur; doğal olanların da sanatı yoktur, çünkü bunlar ilkeleri kendinde taşır*”⁶³

⁶¹ Heidegger; Age, s.16.

⁶² Heidegger; Age., s.17.

⁶³ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, BilgeSu Yayıncılık, Ankara, 2015, s.15-20.

Aristoteles'in, Nikomakhos'a Etik'te söylediği gibi Heidegger de sanat eserinin şeysel olana indirgenemeyeceğini şöyle ifade eder; *“çünkü sanat eseri, şeysel olanın ötesinde başka bir şeydir de. Ondaki bu başka olan, sanatsal olanı oluşturur. Her ne kadar sanat eseri, imal edilmiş [angefertigt] bir şey ise de salt şeyin kendisinin var olduğundan başka bir şeyi daha söyler [ἄλλο ἀγορεύει]”*⁶⁴.

Sanat eserinin gösterdiği şey olmadığını, eser, “başka olanı açınlar, eser alegoridir” ifadesiyle dile getirir Heidegger. Alegori sözcüğü *“Fransızca allégorie “simgesel anlatı” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca allēgoría ἀλληγορία “başka türlü söyleme, başka şey ima etme” sözcüğünden alıntıdır. Sembollerle anlatma gösterdiğinden başka bir anlama gelme, söylenen sözden başka anlam kast etme”*⁶⁵.

Sanat eserlerinin bir tasarımcısı vardır, düşünür, tasarlar, malzeme kullanır, tekniğin yardımıyla eseri vücuda getirir. Eser tamamlanınca *“herkes bilir. Yapı ve resim eserleri kamusal meydanlarda bulunur, kilise ve konutlarda asılıdır. Koleksiyon ve sergilerin çatısı altında çeşitli çağ ve milletlerin sanat eserleri bir araya getirilmiştir”*⁶⁶. Kamusal alana yerleştirilen eser bu noktadan itibaren sanatçının tekelinden çıkmış kamuya ait bir hale gelmiş. alımlayıcısıyla karşılaşma anını beklemektedir.

Sanat eseri varlığın dünyasallığında açıklığa, hakikate varma imkânı veren dünya açandır. Sanat yapıtında, dünya dünyasallaşır.

*“Varolanın örtüksüzlüğü olarak hakikatin, varolanın bizatihi mevcudiyetinden yani Varlık'tan ne ölçüde başka bir şey demek olmadığını düşünecek olursak şayet, o zaman, hakikatin yani varlığın kendini varolanda tesis etmesi hakkındaki söz, ontolojik ayırmadaki sorgulanmaya layık olana temas etmiş olacaktır.”*⁶⁷

⁶⁴ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, s.13.

⁶⁵ Nişanyan sözlük

⁶⁶ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, s.12.

⁶⁷ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, s.99.

Sanat yapıtı yalnızca form (eidos) ve biçimden (hyle) oluşan araçsal bir nesne değildir, açığa çıkma ve bu açıklığı koruma özelliklerini- kendinde taşıyandır. Eser kendini açar, özünü gösterir. Aristoteles ve Heidegger’de “techne kavramı *“form ve maddeden oluşmanın ötesinde bir özü (essentiası, substantiası) de olan bir şeyi imlemektedir”*”⁶⁸.

Heidegger için sanat eseri bir sonuç olarak yapma biçiminden ve yapılış sürecinden muaf değildir, Dasein’ı dünyasallığında birlikte varolma, birlikte üretme olarak ele alır. Bilginin, deneyimin birlikte varolduğu bir iş yapabilme edimselliğidir. Sanat eseri cimsel ya da cisimsiz, hakiki ya da hayali her tür Varlık şekliyle nesnedir, ancak hiçbir şekilde ne varlığıyla, ne ilişkilerince, ne de bileşenlerince bütünüyle açıklanamaz, sözkonusu ilişkilere indirgenemez bir özerkliğe sahiptir. Sanat eserinin nesnesel boyutu nesneler ile nitelikleri arasındaki bağlantıyı aşan bir yerdedir. Heidegger’in, dikkati çekmeye çalıştığı dünyanın dünyasallığının; dünyaya dair algımızın ya da teorileştirmemizin ötesinde bir fazlalığa, artıklığa ya da başkalığa sahip olduğudur. O nedenle sanat eserleri bize sunulduklarından fazlasıdır.

Heidegger Varlığın kendisini teorik bilgiyle keşfedemeyeceğini, sanatın ve felsefenin araçsallığında, dünya ile etkileşimi sürecinde, düşüncesinde sıçramalar yaparak kendi dışına çıkabilmesiyle mümkün görür. Sanat eserinin hakikati açık etme potansiyeli, aşkın bir durum değildir gündelik hayatın içinde olandır, metafiziğe götüren değil aksine dünyayı dünaysallığında ve şimdi burada yaşarken kavratandır. Bu kavrama bedensel hazlar da dahil yaşamın onaylanmasıdır. Yaşamı öbür dünyaya, metafizik dünyaya ısmarlamak yerine Dasein olarak orada varolup yaşamak, duyumsatmaktır.

Sanat eseri karşısında nihai bir uzlaşma söz konusu olmayabilir, çoğu zaman da bu çatışkıdır, Heidegger buna yeryüzü ve dünya arasında ‘yarık’ der.

Sanat nesneleri zihinsel edimlerimizin nesneleri ile onların ötesinde var olabilecek herhangi bir "gerçek" nesne arasındaki ilişkisellikte zenginleşir, kendini yeniden çoğaltır. Sanat hem zihnin içinde bir içerik hem de zihnin dışındaki bir nesne

⁶⁸ Berfin Kart, *Aristoteles ve Heidegger’in Sanat Kuramlarında “Poiesis” ve “Phronesis”*, Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi Sayı 25, Bahar 2015, s.7

olabilendir, nesneler, rasyonel düşünceye içkin olmalarına rağmen, her hâlükârda dikkatle analiz edilmesi gereken gölgemsi kenarlara ve yakalanması zor şekillere sahiptir. “*Form, imgenin arzulan bir dünyayı göstererek bir anlam kazandığı ufuktur; seyirci arzulan dünyayı görünce tartışma ehliyeti kazanır ve kendi arzusu kendini ortaya koyabilir*”⁶⁹.

Heidegger, insanın varoluşsal durumunu dünya ve yeryüzü ile ilişkilendirir ve sanat eserinin bu ilişkiyi kurarken bir dünya inşa etmesini vurgular. O’na göre, "bir dünyası olmak" ve "yeryüzünde olmak" iki farklı belirlenimdir. Dünya, insanın etrafındaki varlıklarla olan ilişkileri, anlamları ve işleyiş potansiyellerini içerir. Yeryüzü ise bu dünyanın tamamlayıcı karşıtıdır. İnsanın varoluşsal durumu, bu iki belirlenim arasındaki ilişkiyle şekillenir. Etrafımızdaki varlıklar, aslında ne olduklarını e dünya aracılığıyla bize açar. Örneğin, bir taşın sadece fiziksel özelliklerinden ziyade, kullanıldığı bağlam ve ilişkilerde anlamı ortaya çıkar. Sanat eseri şeyssel boyutuyla yeryüzünde olma durumunu korurken, sanat eseri boyutuyla bir dünya kurma potansiyeline sahiptir.

Sanatsal yaratım süreci düşünmenin sınırlarını zorlar, özgün yollar bulmanın sınırsızlığına taşır sanatçıyı. Sanat eseri kendini tüketmeyendir, özgünlüğü orijinalliğinden ya da biricikliğinden gelmez, özgünlüğü her alımlayanda yeniden varolmasıdır. Özgünlüğü yeni kavrayışların bitmez tükenmez kaynağına sahip olan potansiyelindedir. Sınırsız tanımlamalara, açıklamalara, anlamlandırmalara gebedir. Birçok değişkeni bünyesinde örtük olarak barındırdığından her bakanda, her düşünende yeni bir dünya açar, bu dünya varlığın dünyasallığında kendini bulmadır.

⁶⁹ Arthur Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev.Esin Berktaş, Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, 2012, 1. Baskı, s.58.

3.2. Sanatçı Olarak Dasein

“Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bu adamlar renkli boylarla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar”⁷⁰ diyen Gombrich, sanatçıyı, sanat ve sanat eserinden üstün tuttuğunu açıkça ifade etmektedir. Heidegger ise sanatçıya özel bir değer atfetmez, sanatçı, sanatın tasarlayıcısı, yaratıcısı olarak varoluşunu gerçekleştirir. Oysa Antik Dünyada, Ortaçağ Skolastikliğinde ve Rönesans’ta sanatçı: diğer Varlıklardan ayrıcalıklı bir yere konulmuştur. Antik dünyada sanatın tanrısı olarak bilinen Apollon, müziği ve şiiri kendi zevki için yaratmıştır. Apollon sanatçılara ve düşünörlere ilham veren bir tanrı olarak, sanatsal yeteneklerin ve güzelliğın temsilcisi, sanatın yaratılmasında ve anlaşılmasında ilham kaynağı olan tanrıdır, sanatçılar yeteneklerini Apollon’dan, tutkuyu Eros’tan alırlar. Aristoteles, sanatçının sanatını meydana nasıl getirdiğini şöyle açıklar: sanatçı bir ürün meydana getirirken formunu ruhunda barındırır, öncelikle düşünme ve tasarlama sonra ise yaratma (poiesis) aşamasına geçer. Doğadan aldığı maddeyi zihninde bulunan formla birleştirir ve Varlık kuvve halinden fiil haline çıkar. Böylelikle sanatçı yaratımıyla bir şeye biçim verip ona Varlık kazandırmış olur ve ortaya çıkan iş/eser (ergon) sanatçının eseri olur. Vasari, ‘Sanatçılar ve Hayat Hikayeleri’ kitabında “dünyada yüce bir ruha ya da tanrısal esin dolu yeteneğe sahip”⁷¹ diye söz eder sanatçılardan. Augustinus’a göre, güzelliğın temelinde olan birlik, uyum, harmoni dıştan gelen bir özellik değildir, güzellik varlığın temel ögesidir. Tek tek cisimler ve canlılar, bu birliğın varlıkta kendiliğinden temellenmesi nedeniyle gerçekte oldukları kadar güzeldirler. Güzel olma değerlendirmesi aynı zamanda düzenin anlaşılmasını içerir, güzellik, birliğın varlık düzenindeki ifadesini içerir ve bu nedenle güzel olan şeyler, harmonik olarak değerlendirilir.

Aristoteles de sanatın matematiksel bir uyuma sahip olduğunu söyler, Düzen, simetri, oran-orantı, içerdiğinden rasyonel bir karaktere sahiptir. Uyum ve Harmoniyi

⁷⁰ Ernst Hans Gombrich, Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2022, s.15

⁷¹ Giorgio Vasari, Sanatçıların Hayat Hikayeleri, Sel yayınları, İstanbul, 2013, 1. Baskı, s. 115,

kavramaktan duyulan haz diğer hazlardan farklıdır ve onlarla mukayese edilemez. Harmoni ve uyumun kavranması normatiftir: Uyumlu nesne olması *gereken olarak algılanır ve anlaşılır*. Bu normatif bakış sanatçının sanat eserlerini harmonik görmesine ve yansıtmaya imkân sağlar. Bu yeti duyumda verili bir şey olmayıp ilahi aydınlanma yoluyla gerçekleşen bir şeydir. Yetenek tanrısalıdır, “Tanrı’nın ışığı sayesinde, tanrısal biçimler sanatçının zihninde oluşur”⁷². Evrenin birliği Tanrı’dan gelmektedir. Güzelliğin temel biçimi birliktir, sanat eserleri bu birliğe yöneldikleri için güzeldirler, Augustinus’a göre, en yetkin birlik ise Tanrı’dır.

*“Ortaçağın skolastik düşüncesinde Tanrı bazen, bereketli ve bitmez tükenmez hazinelerinin içinden olağanüstü bir hoşgörü ve yüce gönüllülük yağdırır tek bir kulunun üstüne, yıllar içinde birçok kişinin paylaştığı bütün lütufları ve değerli armağanları verir ona. İşte Urbino’lu Raffaello Sanzio için açıkça bu durum söz konusuydu”⁷³.
“Hiç kuşkusuz, bunları gören herkes resmin insansal değil tanrısal bir kökeni olduğunu düşünmeye eğilim gösterir”⁷⁴.*

Vasari’nin de belirttiği gibi Modern öncesi dönemde: sanatçının tanrısal yeteneklere sahip olduğunu, tanrı tarafından özel yeteneklerle donatılan seçilmiş kişi olarak dünyaya gönderildiğini, yaratıcılığını tanrıdan aldığını, bu nedenle tanrının ruhundan bir parça taşıdığını iddia eden bu yaklaşım yüzyıllarca sanatçıya kutsallık atfetmiştir. “*Tanrı sanatçıya gerçek ahlak bilgisini ve şiirsel ifade yeteneğini de bağışlamaya karar verdi, böylece herkes ona hayranlık duyacak, kusursuz örnek diye yaşamlarında, işlerinde, davranışlarında ve giriştikleri her şeyde onu model alacaktı, bu sanatçı tanrısal kabul edilecekti*”⁷⁵

Aydınlanma ve Modernite, kadın/erkek, beden/ruh, duygu/düşünce, doğa/kültür gibi dualite üzerine kurduğu kartezyen düşüncede akıl ile duyguyu kesin çizgilerle ayırmış,

⁷² Augustinus, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Ya., 2009,

⁷³ Vasari, Age, s.244

⁷⁴ Vasari, Age, s.293

⁷⁵ Vasari, Age, s.277

bilim ve sanat alanında keskin bir ayırım yapmış, bilim insanını düşüncenin teknikeri, sanatçıyı da duygu ve estetik alanın virtüözü ilan etmiştir. Ortaçağ düşüncesinde ve Rönesans'ta sanatçının yeteneğini tanrıdan alarak kutsanması, Aydınlanma ve Modernite düşüncesinde akıl yoluyla sahip olduğu duygu ve estetik alanın virtüözü olarak yeniden kutsanmasına dönüşür. Nietzsche'nin tanrının ölümünü⁷⁶ ilan etmesi, Batı Metafiziğiyle birlikte sanatçıya atfedilen tanrısallığı da yerinden etmiştir. Heidegger'in sanatı sadece duygu ve estetik alanına değil hakikatin alanına dair bir edimsellik olarak görmesi, varlığın tezahürü olarak sanatı ele alması, akıl/duygu, özne/nesne, doğa/kültür dualitesini alt üst eden varlığı, doğanın karşısına değil yanına koyması, doğayla birlikte düşünmesi, Aydınlanma ve Modernite eleştirisi olarak okunabilir.

Heideggerin sanatçıyı gördüğü yer sanat ve sanat eseri ile aynı düzlemledir, bu merteye ne bir nebze aşağı ne bir nebze yukarıdadır. *“Nasıl ki bir eser, yapılmış olmadan var olamaz ve yapanlara özsel olarak muhtaç ise; yapılmış olanın kendisi de korunup-hakikatleştirenler [Bewahrenden] olmadan var olamaz”*⁷⁷. Heidegger sanatın yapılmış olmasını, zuhur etmesini daha çok önemseydiğini sanat eserinin kökeni adlı eserinde şu şekilde ifade eder:

Yapılmış olmaklığın eser içinden ortaya çıkışı, onun büyük bir sanatçı tarafından yapılmış olduğunun eserde fark edilir olmasını kastediyor değildir. Yapılmış olan, yetkin olanın [Können] performansı olarak kanıtlanacak ve böylelikle performansı yapan kamusal saygınlık düzeyine yükseltilecek de değildir. Mesele kimin yaptığını [N. N. fecit] duyurmak değil, bilakis yalın “yapılmış olmaklığı” [“factum est”] eserde açık-olanın içine tutmaktır: Varolanın örtüksüzlüğünün burada vuku bulmuş olması ve bu vuku bulan olarak ilk önce vuku bulabilmesi; bu eserin var olması ve daha ziyade var değil olmaması. Eserin bu eser olarak var olduğunun tepisi [Anstoß] ve dikkat

⁷⁶ Nietzsche "Tanrı öldü" sözünü ilk kez, 1882 yılında yayınlanan "Die Fröhliche Wissenschaft" [Şen Bilim] adlı yapıtının üçüncü kitabında yazmıştı. Nietzsche metafiziğinin çıkış noktası bu yazıyla oluşmaya başladı.

⁷⁷ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.75.

*çekmeyen itimin [Stoß] askıya alınmamışlığı [Nichtaussetzen],
eserdeki kendi-içinde-dingin-olmanın [Insichruhen] sağlam-
duradurmaklığını [Beständigkeit] oluşturmaktadır. Sanatçının ve
eserin hasıl olma süreç ve ahvalinin bilinmediği yerlerde bu itim
(yapılmış olmaklığın “yapılmışlığı”), eserde en saf şekilde açığa
çıkarak.”⁷⁸*

Heidegger’e göre: varlığın varoluşunu açığa çıkarmasının iki yolu vardır, birincisi felsefe, ikincisi sanat. Heidegger sanata felsefeden daha fazla değer vermekte, Dasein’in dünyayla ilişkisini ifade etmenin önemli bir aracı olarak gördüğü şiire de diğer sanat türlerinden daha fazla önem atfetmektedir. Şiirin bütün sanatların özü olduğunu, yalın ve dolayimsız haliyle insanın anlam arayışına eşlik ettiğini, varlığın sesini yankıladığını düşünür. Şiirin dilin ötesine geçen, duyguları, düşünceyi ve varlığın derinliğini, varlığın dünyayla kurduğu özgün ilişkiyi ifade etme potansiyeline sahip olduğunu vurgular. Varlığın dil ile kendini açığa çıkarabileceğini, dilin sadece iletişim aracı olmadığını aynı zamanda hakikatin açığa çıkmasına vesile olduğunu belirtir. "Dasein" onun Varlık felsefesinde; varlığın varoluşunu ifade eden bir kavramdır. Sanatçı olarak Dasein, dilin içsel gücünü ve ifade kabiliyetini kullanarak varlığın derinliklerine ulaşabilen, dünyayla kurduğu ilişkiyi açık eden, edimsel bir Varlık’tır. Dasein’in temel özelliklerinden biri, zamansal bir Varlık olarak, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında ilişkisellik kurabilmesidir.

Sanat eserinin doğmasına sanatçı araçsallık [hervorgehen] eder. Zuhur eden eser rutin düşünceden, olağan tasarımdan değil taşkınlıktan, olağandışılıktan, büyük bir etkiden sıçrayıp doğan [entspringen]’dir. Sanat eserini meydana getiren düşünüşün fişkırmaya ya da sıçrama gibi aniden meydana gelmesi söz konusudur. “Açığa çıkma, bir anda belirir. İnsan sadece zamansal bir Varlık değil, aynı zamanda mekânsal bir Varlık’tır [Dasein’in mekânsallığı: Räumlichkeit]. "Dasein," dünya ile etkileşimde bulunurken sadece zamansallığını değil, aynı zamanda mekânsallık boyutunu da deneyimler. Bu, deneyim varlığın çevresiyle ilişkisinde, yeryüzü ve dünya ile etkileşiminde belirir. Heidegger’ın

⁷⁸ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.81.

mekânsallık kavramı, modern düşüncenin genellikle zaman odaklı bir perspektife sahip olduğuna karşı bir vurgu içerir. O, insanın dünya ile ilişkisinde mekânsal boyutunun göz ardı edilmemesi gerektiğini savunur.

Heidegger'in ("Da-sein; Orada-Varlık) derken varlığa zamansallık atfetmesi Heraklitosun herşeyin bir oluş ve akış içinde olduğu fikrini hatırlatsa da Heidegger,

*“Dasein’in oluş ve akış halini “olanak olarak varolan Varlık” diye tanımlar. Dasein’i diğer Varlıklar gibi “mevcut-olan” olarak görmez, zamansal bir Varlık olarak koşulları içinde kendini her an yeniden var eden, varolma olanağını kullanan bir Varlık olarak görür. Dasein’in söz konusu olanak olarak Varlık karakteri, onun hem sahîh olma, kendini seçebilme hem de gayrisahîh olma, kendini “görünürde” kazanmış olma olanağına aynı anda sahip olmasını sağlamaktadır”.*⁷⁹

Varlığın zamansal olduğunu söyleyen Heidegger, varlığın anlamını sonsuzluğa açılan bir akışta değil, aksine burada Varlık olarak, ölüme doğru bir Varlık olan sonluluk gelip geçicilik üzerine kurar.

Klasik estetik anlayışında estetik deneyim ve haz duyma bireysel olup sanat eserinin hakikatini vermez. Dasein’in özü, sabitlenen bir finale varmaz Dasein orada Varlık olarak edimselliğinde kendini sürekli yenileyendir. Varlık kendini gösterdiği anda kapatan, kendini açtığı anda gizleyendir, Varlıkla hiçlik gibi, hiç varolanla biraradadır, onlar birbirine aittir, varlığın varolmayışlığı, varolmayan olarak hiç, varolana aittir, gizlilik de açıklığa.

Heidegger’in şiirlerinde varlığın yanksını duyduğu Hölderlin kimdir ve şiirleri neden bu kadar etkili olmuştur sorusunun cevabı için Hölderlin yaşam öyküsüne bakalım.

⁷⁹ Barışcan Demir, *Olanak Kavramı Üzerine Bir Tartışma: Aristoteles Ve Martin Heidegger*, Hacettepe Ün., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Bilim Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara,

“Hölderlin öz babasını kaybettiğinde iki, üvey babasını kaybettiğindeyse dokuz yaşındaydı. Bu kayıp Hölderlin’de, kendi ifadesiyle “kavranamaz acılara” neden olmuştu. Hölderlin yirmi dokuz yaşındayken, bu yas ve acı hissini annesine yazdığı 18 Haziran 1799 tarihli bir mektupta şöyle açıklıyordu: ‘Bana inanmayacaksınız ama çok iyi hatırlıyorum. İkinci babam öldüğünde, ki onun sevgisini asla unutamam, kavranamaz acılarla kendimi bir yetim olarak hissettiğimde ve sizin her günlük yas ve gözyaşlarınızı gördüğümde, işte o zaman ilk kez ruhumdaki bu ağırlığı [Ernst] hissettim. Yıllarca beni terk etmeyen, hatta yıllar içinde giderek artan bir ağırlıktı bu’. Hölderlin’in ruhumdaki bu ağırlık hiç geçmeyecekti”⁸⁰.

İki babasını arka arkaya kaybeden o küçük çocuğun belleğinde derin izler bırakan, varlığın ölümlü olduğu düşüncesinin idrakı ve ağırlığı şaire o şiirleri yazdırmıştı. Hölderlin şiirlerinde duyulan yas ve acı ölümlü bir varlığın kendini fısıldayışıydı. Şair varolmanın dayanılmaz ağırlığını ruhunun en derininde yaşıyor bunu da şiirleriyle dışa vuruyordu. Heidegger’i etkileyen şairin bu lirik dışavurumudur. Ökten yazısında; "ernst" kelimesinin çeşitli anlamlarına vurgu yapılarak, Hölderlin'in yaşamındaki ağırlığı ve bu ağırlığın şairin varoluşundaki, temel ruh haline dönüşmesinin altını çiziyor. Şairin şiirlerinde, bu ruh halinden beslendiğini ve bu durumun bir "ontopoetika" meselesi olduğunu ifade ediyor. Varoluşun, kaygılı ve endişeli bir bekleyişte olduğunu, Heidegger'ın daha sonraları Dasein olarak adlandıracağı bu varoluşun, insanın dünya içindeki ruh halini açığa çıkaran bir durum içinde bulunduğudur; bu durum, ölüme doğru Varlığın varoluşunun bir ifadesidir.

“Dasein’in özü (essentia) onun varoluşundan (existenti) bağımsız düşünülemez. Heidegger, "Varlık" kavramını ele alırken varlıkları sadece mevcut durumlarıyla değil, aynı zamanda potansiyelleri ve olası varlık biçimleriyle birlikte düşünür. O’nun bu düşüncesi, varlıkların sürekli bir değişim ve gelişim içinde olduklarını, mevcut durumlarının sadece bir anlık gösterim olduğunu vurgular.

⁸⁰ Ökten Kaan, Hölderlin ve Heidegger’de yasın ontopoetikasi, K24, 2020

Dasein'ı “Orada Varlık” olarak düşündüğümüzde sanatçı olarak Dasein'ı orada olan, dünyada olan olarak üreten, üreterek varlığının tezahürünü gerçekleştiren olarak anlamalıyız. Varolanların anlamları dünya ile ilişkisinde açığa çıkar. Yaşayan, hareket eden, düşünen, eylemlilik içinde olan Varlık, diğer Varlıklarla olan ilişkileri ve bağlantıları içinde mana bulur.

Modernist anlayış genellikle sanatçıyı aklın öznesi, deha olarak görme eğilimindedir. Heidegger, sanatçının yaratıcılığını daha derin bir bağlamda ele alarak, geleneksel modernist anlayışın sınırlarını aşmaya çalışır. Sanatçı, sadece bilen bir özne değil, aynı zamanda duyular ve varlıkla etkileşim içinde olan bir varlıktır. Sanatı nesneleştiren, bilen özne, yaratan özne değildir, doğayla birlikte, “dünya içinde” [In-der-Welt-sein], dünyanın dünyasallığında ya da yeryüzü ile dünya çatışkısında [Riss/rift] sanatın ortaya çıkmasının sorumluluğunu paylaşan Dasein'dır. Heidegger, akıl merkezli modernite dünyasında yaratan, bilen özne yerine sanatçıyı Dasein olarak yeniden tanımlayan, yeni bir yaratı anlayışının önünü açmıştır.

Sanatçı olarak “Dasein'ın “özü” kendi varoluşunda yatar, varoluşsal olarak varlığın anlamını soran Dasein, varolanlar ile dünya içinde karşılaşır, varlığın varolanlarla ilişkisi yatay bir ilişkidir, bu karşılaşma dünyayı kavramayı sağlar. Varlık zamansaldır, ‘her şey akar’ varlığın varolanlarla bütünlüğü Herakleitos'un 53. fragmanındaki çatışma Heidegger'de yeryüzü ve dünya arasındaki yarık olarak karşımıza çıkar. Bu çatışma sayesinde hakikat (aletheia) yani gizlenmemişlik (Unverborgenheit) açığa çıkar.

Varlık ve var olanlar arasındaki ilişkiyi anlayabilecek tek Varlık olan Dasein, varlığını anlayarak kendini ve dünyayı aydınlatandır. Genellikle tümel bir kavram olarak ele alınan Varlığın, "kendiliğinden anlaşılabilir" ön kabulü, gerçek özünü ve derinliğini anlamayı hep eksik bırakır. Varlığın gerçek özünün göz ardı edildiği ve tümel kavramlar içinde kaybolduğu bu durum varlığın unutulmasına sebep olmuştur.

3.2.1. Hölderlin Şiirlerinde Varlığın Yankısı

Heidegger'in felsefe anlayışı, varlığın anlamı ile ilgili derinlemesine bir soruşturmaya dayanır. Varlığın Dasein olarak dünya içinde, kendi dünyasallığında, dünyayla ilişkisini, açığa çıkarmayı ister. Heidegger'in Hölderlin üzerine odaklanması, şiirin ontolojik ve varoluşsal anlamını keşfetme isteğinden kaynaklanır. Hölderlin'in eserleri, Heidegger'in felsefi düşüncesini derinleştirmiştir, şiir insan varoluşunu ortaya çıkaran, Varlık'la dünya arasındaki ilişkiyi ontolojik boyutuyla keşfeden, varlığı daha derin şekilde kavrayan bir ifade etme yoludur, şiir, sıradan dilin ötesinde bir anlam taşıyarak gerçekliği farklı bir perspektiften sunar. Varlık'la doğrudan iletişim kurma ve onu ifade etme çabası içinde olan şiirle, dinleyici arasında, aracı yoktur, gündelik dilin sınırlarını aşarak Varlık'la derin bir bağ kurar şair.

Heidegger, şiire diğer sanatlardan daha fazla itibar etmesinin nedenini “sanat eserinin kökeni” metninde şöyle açıklıyor: “*Gelgelelim şiir, hakikatin aydınlıklı-açığa-kavuşturucu tasarımının, başka bir deyişle, söz konusu geniş anlamdaki nazmetmenin bir minvalidir yalnızca. Ama yine de dil eseri, sanatlar bütünü içinde mümtaz bir konuma sahiptir.*”⁸¹

Heidegger'e göre dilin kendisi özsel anlamda şiirdir. Fakat dil kök şiir olduğu için kendi başına şiir sayılmaz aksine şiir dilde kendini kurar. “*çünkü o, nazımın kökensel özünü koruyup-hakikatleştirir*”⁸². Şiir kendine özgü işleyişinden, yani söylenemeyeni söyleme çabasından başka birşeyi göstermez. Bu nedenle şiir hiçbir zaman belirli bir şeyin temsili değildir, gerilimdir, doğacak anlamdır. “*Şiir dili aşar. (...) Şiir dildir -düzyazıda veya konuşmada uğradığı bozulmadan önceki, ilk dildir- ama aynı zamanda fazladan bir şeydir. Bu şey ise, yalnızca dille ulaşılabilse de dille açıklanamaz. Sözden doğan şiir, kendisini aşan bir şeye açılır.*”⁸³

Berardi kitabında; şiirin tanımlanamayan bir dil edimi olduğunu, tanımlamanın

⁸¹ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.83.

⁸² Heidegger, *Age*, s.84.

⁸³ Joubert Jean-Louis, *Şiir Nedir*, Öteki Yayınları, 1993, Ankara, 1. Baskı, s.16,

sınırlamak anlamına geldiğini, şiirin sınırlandırılan bir tanımlama alanına hapsedilemeyeceğini zira şiir “*dilin sınırlarının ötesine geçen aşırılıktır; başka bir deyişle, dünyanın kendi sınırlarının ötesine geçen aşırılık. Yalnızca şiirsel olayların fenomenolojisi bize şiirsel olasılıkların bir haritasını verebilir*”⁸⁴.

Valery, şiiri Platoncu bir anlayışta düşünür: “*Her şiir mutlak olan bir şiire doğru yönelir*”⁸⁵, sonsuzda bulunan sınıra doğru, sözcüklerin güzellik idealine doğru yol alır.

Heidegger, ‘hakikat eserde işbaşındadır’ sözüyle, felsefenin yapamadığını şiirin yapabileceğini düşünmektedir. “*Eserde hakikat eserlenir, yalnızca bir hakiki olan değil. Çiftçi pabuçlarını gösteren tablo, Roma çeşmesini söyleyen şiir; bütün bunlar, bu tikel varolanların kendileri olarak ne olduklarını beyan etmekle kalmazlar bilakis onlar, bir bütün olarak varolanlarla ilintisi içindeki örtüksüzlüğü bizatihi vuku buldururlar*”⁸⁶.

Dilin imkanlarını en iyi kullanan edebi tür, kavramlarla en soyut evrensel duyguları dışavuran şiir Heidegger’e göre felsefi dilin varacağı en son mertebedir. Şiirsel deneyim söze indirgenemez der Octavio Paz, “*bununla birlikte yalnızca söz onu ifade edebilir*” der. Dil, Varlığın dünyayı algılamasını, düşünmesini, deneyimlerini diğer varlıklarla ortaklaştığı bir medyumdur. “*Düşünme ve şiirsel yaratı arasında gizli bir akrabalık vardır, çünkü her ikisi de dilin hizmetindedir, aynı zamanda bir uçurum bulunur bu ikisi arasında, apayrı dağları mesken edinmişlerdir*”⁸⁷.

“Varlığın kendini açtığı iki alanı felsefe ve sanat olarak belirleyen Heidegger’in dil ve varlık arasındaki ilişkiyi vurgulayan düşünceleri, onun fenomenolojik ve varoluşsal felsefesinin önemli unsurlarını oluşturur. Lirik söz söylemenin, felsefedeki karşılığı düşünsel söz söylemektir. Felsefe logosla hareket eder, şiirse duygulanımla.

1943’te yayımladığı “*Hakikatin Özü Üzerine*” başlıklı konuşmasıyla ve 1930-1932 yılında verdiği derslerde görüldüğü üzere Heidegger’in geç dönem düşüncesinde Alman idealizminden, Nietzsche’nin felsefesinden ve Hölderlin’in şiirlerinden etkilendiği

⁸⁴ Franco Bifo Berardi, çev. Nalan Kurunç, Yort Yayınları, 2020, Eskişehir, 1. Baskı, s.19

⁸⁵ Paul Valery

⁸⁶ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.60.

⁸⁷ "Martin Heidegger, *Nedir Bu Felsefe*, çev. D. Tunç, Logos Yayıncılık, İstanbul, 1990.

görülmektedir. Filozofun erken döneminde odaklandığı zaman anlayışından uzaklaştığını, şiir üzerine yoğunlaştığını, şiirin dolayısıyla dilin derin katmanlarına inerek varlığın özünü ortaya çıkardığını belirtir.

Heidegger, Hölderlin için “şairlerin şairi” (Dichter des Dichters) derken Hölderlin ise şairi, önemli bir rolde görmekte ve onu Tanrı'nın işaretlerini anlama ve ifade etme göreviyle yükümlü kılmaktadır. Hölderlin Nietzsche'den ve tanrının öldüğünden henüz habersiz, şairi tanrılaştırmakta, şairin tanrı sayesinde söz söyleme sanatının en üst mertebesine ulaştığını ima etmektedir. Tanrının ölmesi modern insana yeni bir yas daha getirmişti. “Tanrı öldü. Tanrıdan geriye bir ölü kaldı. Ve onu biz öldürdük. Kendimizi nasıl avutacağız, biz katillerin katilleri? Neydi bıçaklarımızın altında ölümüne kan döken, dünyanın sahip olmuş olduğu bu en kutsal ve en kudretli şey: bu kanı kim silecek üzerimizden, Kendimizi temizlememiz için hangi su var, Hangi kefaret bayramlarını, hangi kutsal oyunları icat etmemiz gerekecek? Fazla büyük değil mi bize, bu amelin yüceliği, Sırf ona layık görünmek için bizim de tanrı olmamız gerekmez mi⁸⁸” diye sorar Nietzsche.

Heidegger'a göre, Hölderlin'in amacı, bir şair olarak bu ilahi çağrıyı yinelemektir. Bu çağrı ve ağıt Varlığın ruh halinden gelir, ancak bu acınası bir durum değildir, kendine dönme, dünyadan izole olma da değildir. Aksine, buradaki ruh hali tinselliğin ta kendisidir. Heidegger'a göre, yas olarak adlandırılan temel his ve onunla birlikte gelen acı ve keder, Varlıkta bir yarıklık oluşturmakta, çatışma yaratmadır. Varlık bu çatışmayla başa çıkabilmek için sanata yönelir. Hölderlin, şiirlerinde varlığı, “yas” ile betimlemektedir adeta, “Germanien'in başında Hölderlin, tanrıların kaçıp gitmesinden ve onların seslenişinin yitirilmesinden elem duyduğunu anlatır.

Heidegger, varlığın zamansallığından ve mekansallığından söz eder. Ölümüne doğru Varlık, doğduğu andan itibaren yaşlanmaya oradan da ölümüne giden Varlık bunun bilincinde olarak yaşadığı için kaygılıdır, kendi ölümünün kederini yaşarken hissetmektedir. Ancak sürekli yas tutma, keder ve hüznün yıkıcı duygu durumlarıdır, bu

⁸⁸ F. Nietzsche, *Şen Bilim*, Asa Kitabevi, çev. Levent Özşar, 2003, Bursa, 1. Baskı, s.130

duyguları savuşturmanın yolu ölümün yaşamla, yas'ın neşeyle birarada olduğu fikrini kabul etmekten geçer. Kaan Ökten'in "ontopoetika" olarak kavramsallaştırdığı bu durum için yas, sonsuz hüznün değil, bilakis direnme ve yaşamda kalmak için en temel histir.

Şiir imgelerle bir dünya açar, şair 'bülbul ile gül' benzetmesi "teşbih" yapar, şiirdeki imge yeni dünyalar açar, şiir kurduğu imgelemle değerlidir. Varlığın varolmasının anlamını şiirde bulduğunu söyleyen "Parini, şiirin ne kadar seküler olursa olsun ayinsel olduğunu, dinin verdiği ferahlamayı sağladığını ileri sürer; ona göre "en seçkin haliyle şiir bir tür kutsal metindir"⁸⁹.

Ökten, 'ontopoetika' kavramını ortaya attığı metninde, Hölderlin ve Heidegger tarafından yas'ın kutsal addedilmesini şöyle açıklamaktadır;

*"Varlığın kişisel yası kutsal yasa dönüşmüş, varlığın açılmasıyla şiirsel zemini haline gelmiştir, yas geçmiş olana, bir daha gelmeyecek olana hüznlenmek değildir. Şimdide ve burada tüm mevcudiyetiyle var olmak, berk olmak, sabit ve sağlam olmak demektir. Umut ve istenç, aşk ve sevgi ancak böyle mümkündür. Yas yitirmek değil, bilakis yaratmak ve kazanmak için temel histir. İşte yasın Hölderlin ve Heidegger tarafından kutsal addedilmesi bu yüzdendir"*⁹⁰.

Öyleyse şiirin getirdiği zamansızlık, onu sonsuza doğru itmek, hiç değilse zaman dışına çıkarmak çabasıdır. Burada bir yanılgıya düşmemek gerekir; çünkü, herhangi bir uzayda gerçekleştirilecek zaman, şiirde de şiirin zamanı olarak belirmektedir. O takdirde, yukarıdaki yargı şiirin zamansızlaştırma edimi, aslında şiirin kendi zamanını kurma sürecidir. Şiirin sonsuzlukla olan ilişkisi de budur: O takdirde şiirin zamanın bir sonsuzluk olduğunu söylemek gerekir. Ne var ki, bu sonsuzluk verili uzayın tanımladığına özdeş olmayan bir sonsuzluktur. Çünkü verili uzayın sonsuzluğu ister

⁸⁹ Baki Ayhan Asiltürk, Jay Parini: Şiir neden önemlidir, K24, Ağustos 2023, <https://www.k24kitap.org/kitaplar/siir-neden-onemlidir-883>, erişim tarihi: 11.12.2023

⁹⁰ Kaan Ökten, Hölderlin ve Heidegger'de yasın ontopoetikası, K24, 2020

istemez verili mekanla ilişkilidir oysa şiir ne verili mekâna ne de zamana tabidir.

Varlığın tinsel boyutuyla ilgili olan şiir, duyguları, düşünceleri ve deneyimleri ifade etmenin güçlü bir yoludur, şair, kelimeler aracılığıyla duygularını yansıtır, okuyucu da bu duygusal derinliği iç dünyasında hisseder, şiir, ses, ritim, metafor ve imgeler gibi zengin ögeler kullanarak yoğun ve etkileyici bir izlenim uyandırır. Şairin kullandığı nazım, derin düşünme ve kavrayışın bir aracı olarak alımlayıcıda düşünsel bir derinlik ve yeni perspektifler açılmasına olanak verir.

Heidegger, dilin sadece iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda varlığın kendisinin açığa çıkmasında etkili olduğunu düşünür, dilin ontolojik boyutunu derinlemesine keşfeder. İnsanı, Dasein olarak, dünyada varolanlarla ilişkide bulunan, anlam arayan, anlam yaratan bir Varlık olarak görür. Sanat eserleri, Heidegger'a göre, Dasein'in dünyayla kurduğu ilişkiyi öne çıkarır ve Dasein'in dünyayla olan ilişkisini derinleştirir ve insanın varoluşsal gerçekliğini anlamasına katkıda bulunur. Sanat eserleri, zamanın, mekânın ve varlığın çeşitli yönlerini vurgular ve izleyiciyi bu unsurlar üzerine düşünmeye davet eder. Ancak, sanat eserinin kökeni kavramı genellikle soyut bir ifadedir ve farklı sanat dallarında farklı şekillerde yorumlanır. Her sanat eseri benzersiz bir şekilde oluşturulur ve her sanatçının yaratma süreci kendine özgüdür, bu nedenle "sanat eserinin kökeni" çeşitli anlamlara teşnedir.

Ökten, şairin poetik eyleminin liyakatli bir zorunluluğa sahip olduğunu, dünyaya fırlatılmış, varlığın salıverilmişlik içinde şairane [dichterisch] varoluşunu gerçekleştirdiğini ifade ediyor. Şairin varlıkla özdeşleştiği, özgün, yaratıcı ve şahsına münhasır bir tarzda varolanlarla ve diğer Varlıkla etkileşimde bulunduğu ifade ediliyor. Şair aslında gerilimin de aracıdır. Deleuze ve Guattari, şiirin böylesi bir kaosla olan ilişkisini tanımlar:

"Alabildiğine şiirsel bir metninde Lawrence, şiirin yaptığı şeyi betimler: İnsanlar ara vermeksizin onları koruyacak bir şemsiye yaparlar, bunun alt yüzüne bir gökkubbe çizer ve uzlaşımalarını, kanılarını yazarlar buraya; ama şair, sanatçı, şemsiyede bir gedik

peydahlar, hatta özür ve esintili bir parçacık kaosu, ani bir ışık içinde gedikten beliriveren bir görüyü içeri almak uğruna gökkubbeyi bile yırtar”⁹¹.

Heidegger, Modern düşünme biçimine metafizik düşünme der, Modern düşünmeyi 18.yy sonrası değil eski Yunan sonrasına kadar geriye götürür. Modern düşünme varlığın hakikatle bağının koptuğu andan itibaren başlayan bir düşünme biçimidir. Bilimlerin gelişmesiyle ortaya çıkan uzmanlaşma, gerçekliğin parçalara bölünerek anlaşılmaıa çalışılması, gerçekliği kavramaya çalışırken her disiplinin kendi uzmanlık alanı açısından kavramasının yarattığı fragmentel (parçalılık) halinin hakikatin üstüne örtüler ötmekten başka bir işe yaramadığını vurgular. Heidegger’e göre fragmentel olanların tek taraflı bakış açısı ya da tek tek değerlendirmeleri bütünü kendisi olamaz, sadece bir parçası olabilir. Varolanın aydınlıklı-açıklığı ve mahfuzluğu olarak hakikat ancak nazmedilmek [gedichtet] suretiyle vuku bulur. Varolanın hakikatini duyumsatması bağlamında tüm sanat bizatihi nazımdır [Dichtung]. Bu da şiirin genel olarak hakikat, özel olarak da fragmentel modernliğimizin bütüncül kavranışı açısından diğer sanatlara kökensel olduğu anlamına gelir ki Heidegger’in felsefi soruşturmalarının yetkin modeli olarak şiiri merkeze almasının en makul gerekçesidir.

⁹¹ Franco Bifo Berardi, çev. Nalan Kurunç, Yort Yayınları, 2020, Eskişehir, 1. Baskı, s.19

3.2.2. Vincent van Gogh'un Bir Çift Pabuç Tablosu

Vincent van Gogh yaşarken tek bir tablosunu dahi satamamış olsa da 19. yüzyılın son çeyreğinde kısa ömründe ürettiği sanat eserleri ile çağdaş sanatın çığır açan, üzerinde çok konuşulan şahsına münhasır bir ressamı olmuştur. Van Gogh sanat tarihinde tek başına bir ekoldür” desek abartmış olmayız, özgün sanat yapma tarzı ve dışavurumuyla mevcut ekolleri aşan, kendine ait üslubuyla ölümünden 133 yıl sonra bile eserlerinden söz ettiren bir sanatçıdır.



Resim 1: Vincent van Gogh'un sekiz adet yapmış olduğu ayakkabı tablosu

Vincent sekiz ayrı ayakkabı tablosu üretmiştir. Heidegger'in ilgisini çeken “bir çift pabuç” tablosu bunlardan biridir. İlk kez 1935 yılında sunduğu “Sanat eserinin kökeni” metninde felsefi soruşturmanın konusu olan bu tablo daha ilgi çekici hale gelmiştir. Heidegger “bir çift pabuç” imgesinde sanat eserinin şey/nesne durumunu irdelemiş, sanat, sanatçı ve sanat eserine yönelik derinlemesine bir soruşturma yapmıştır. “Dünya ve Yeryüzü”, “Doğa ve Kültür”, “Şey ve Sanat Eseri” arasındaki çatışmaları eser üzerinden okumaya çalışmış, sanat eserinin açıklık, hakikat, dil ve hakikatin sanat eserinde tezahürü üzerine yaptığı analizlere yer vermiştir.



Resim 2: Van Gogh, “Bir Çift Ayakkabı”, 1886. Schapiro’nun bulgularına göre, Heidegger’in *Sanat Eserinin Kökeni*’nde bahsettiği eser.

Tabloya konu olan pabuçlara dönersek, *bir araç seçiyoruz: bir çift çiftçi pabucu*, bu pabuçlar, epeyce giyilmiş, çok giymekten eskimiş, deforme olmuş, rengi solmuş, aşınmış, adeta giyen kişinin ayağının biçimini almış ayakkabıları görürüz. Ayakkabılar bir ressamın da olabilir, bir köylünün de, pabuçlar bize kimin pabucu olabileceğini söylerken kimin olamayacağını da söylüyor, aristokrat sınıftan birinin ya da bir burjuvanın ayakkabıları olmadığı kesin. Parası olan biri bu pabucu tabloda olduğu gibi paralanıncaya kadar giymezdi. Giyen kişi için pabuçlar gündelik hayatın sıradan bir eşyası, ayağının kabı olarak gördüğü belli bir malzemeden yapılmış, ayağı sıcak ve soğuktan koruyan, bahçedeki dikenlerden, tarladaki taşlardan esirgeyen bir giyim eşyası. Ayakkabı 19. yüzyılda bir statü nesnesi, insanların sosyal konumunun da göstergesidir. Ayakkabının altındaki çamurdan, yıpranmışlıktan alt sınıftan yoksul birine ait olduğu anlaşılıyor, zira bu pabuçları giyen kişi gövdesinin tüm ağırlığını bu

pabuçlara vermiş olmalı ki pabuçlar sağa sola yatkınlık gösteren ve ayaktan sapan bir deformasyona uğramışlar.

Çok giyilmiş olması gün boyu bir çalışan tarafından giyildiğini de söylüyor bakana.

“Pabuca neyin ait olduğunu herkes bilir. Eğer tahta veya hasır bir pabuç değil ise, tabanı köseleden, üstü deridendir ve ikisi birbirine dikilerek ve çivilenerek iliştilmiştir. Bu türden araçlar, ayağımıza giymek içindir. Tarlada çalışmak veya dansta giymek gibi farklı işe yararlıklara uygun olarak madde ve formları da farklı olacaktır”⁹².

Günlük hayatta üzerinde hemen hemen hiç düşünülmeyen bu nesnenin sanat eserine konu edildiğinde düşüncede hareket yaratması Heidegger için dikkat çekici olmuştur. Bu pabuçlar rutin hayatın içinde, bir kapı önünde ya da bir çiftçinin ayağında hiç dikkati çekmezken bir tuvalde tasvir edilince neden dikkati çeker? Heidegger, Pabucun bir araç olduğunu *“Pabuç-aracın [Schuhzeuges]* söyler, bu aracın bir tabloda bize söylediklerini petik bir dille betimler; *kullanılmaktan aşınmış, iç kısmının karanlık ağzından, çalışarak atılan adımların meşakkati diker gözlerini bize.* Pabucun araç olduğunu hatırlatarak *Pabuç-aracın kaba ve ağır sağlamlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlada uzayıp giden ve biteviye aynı saban izlerini takiben ağır ağır atılan adımların sabrı toplanıp birikmiştir* derken bir şiir yazıyor gibidir. Pabucun betimlemesine devam eder: bu betimlemenin bir bölümünü nazım biçiminde yazdım, şiirselliğini vurgulamak için.

*Derisinin üzerinde,
yeryüzünün ıslaklığı ve doygunluğu yatar.
Tabanının altında,
tarla yolunun ıssızlığı süregider,
batmakta olan akşama doğru
yeryüzünün ketum seslenişi,
olgunlaşan tahılların sessiz bereketi
ve kışın tarlanın
nadasa bırakılmış tenhaliğinin
açıklanmamış esirgeyişi yankılanır.*

⁹² Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.30.

“Bu araca; ekmeğin selameti konusunda şikayet etmeyen bir endişe, zorlukları yeniden atlatabilmiş olmanın sözsüz bir sevinci, doğumun vasıl oluşundaki sarsılış ve ölümün çepeçevre saran tehdidi içindeki titreyiş işlenmiştir. Yeryüzüne [Erde] aittir bu araç ve çiftçi kadının dünyasında [Welt] korunmuştur. Araç, bu korunmuş [behüteten] ait-olmaklık [Zugehören] içinden kendi-içinde-dingin-oluşa [Insichruhen] kendiliğinden duradurmaktadır [ersteht]⁹³”.

Köylü için pabuçlar ne ise, o olarak var olmaya devam etmektedir. Pabuçlar her şeyiyle gerçek ve işe yara durumda, giyilmeyi beklemektedir. Çiftçi pabuçları tarlada giyer, pabuçlar tarladayken kendileri ne ise o olurlar ancak bir tabloda betimlendiklerinde artık o tarladaki pabuç değildirler. Tabloda araç-nesne olarak yer alan pabuçların araçsal hakikatini deneyimleyebilmemiz imkansızdır. Ressam burada gündelik şeylerin mükemmelliğini veya olağanüstü kesinliğini göstermiyor, yeryüzü ile dünya arasındaki yarıktaki bir karşılaşmaya kapı açıyor.

“Ayakkabıların yıpranmış içlerine açılan karanlık boşluktan, çalışan kadının meşakkatli yürüyüşü beliriyor. Ayakkabının kaskatı ağırlığında, sert bir rüzgârın estiği tarlada uzayıp giden birörnek saban izleri boyunca ağır adımlarla yürüyen kadının dirayeti toplanmış. Derinin üzerinde toprağın nemi ve doygunluğu var. Tabanlardan, akşam çökerken tarla yoluna inen yalnızlık geçiyor. Ayakkabılarda, toprağın sessiz çılgılığı, başakları olgunlaştıran dingin armağanı, kış vakti nadasa bırakılmış tarlanın ıssızlığındaki gizemli kendini inkârı titreşiyor. Bu nesne toprağa ait ve çiftçi kadının dünyasında kendine yuva buluyor.”⁹⁴.

Sanat yapıtının, kendinde varlığı bilinemese de sıradan bir şey gibi değerlendirilemez, tablodaki pabuç artık sıradan bir pabuç değildir, pabuç üzerinde düşünülen, duygulanım

⁹³ Heidegger, Age.s.31.

⁹⁴ Schapiro Meyer, Heidegger'e Karşı: Van Gogh'un Ayakkabılarının Hakikati, skopbülten, Çev.Elçin Gen, 12/3/2019, erişim tarihi: 1.10.2023.

yaratan bir göstergedir. Alegori devreye girer, tasvir edilen pabuç üzerine çeşitli anlatılar kurulabilir, aslında bunlar ayağın kabını değil de hayatın yükünü anlatıyor, sınıfsal farklılıkları anlatıyor, yoksulluğu anlatıyor, giyilmişliği zamansallık üzerine düşünmeyi anlatıyor, hayatın kendisi gibi, yaşanmışlığı, anıları çağrıştırıyor gibi üzerine pek çok anlatı kurulabilir.

*“Sanat eseri, pabuç olan aracın hakikatte ne olduğunun bilgisini verdi. Gelgelelim bu betimlememizin, öznel bir edim olarak her şeyi böyle boyadığını ve sonra da her şeyi bunun içine aktardığını zannetmek, en ağırından bir kendini yanıltma olur”*⁹⁵. Sanat esrinde varlığın ne olduğuyula ilişkili gizini açma ya da açığa çıkma varsa orada hakikatin tezahüründen söz edilebilir. Açığa çıkma yoksa hakikatten de söz etmek olası değildir. Sanat yapıtı nereye aittir? Yapıt olarak sanat nesnesi, sanata aittir. Heidegger’in ele aldığı tabloda yer alan ayakkabılar, malzemesini yeryüzünden almıştır, ayakkabıların fiziki varlığı yeryüzüne aittir ancak sanat nesnesi haline gelen ayakkabılar bir dünya açmıştır, alegorik anlamı ile gösterdiği şeyin ötesine geçen başka düşüncülerin önünü açan bir dünyasallık kurmuştur. Sanat eseri, nesnesinin kaynağını yeryüzünden alsa da kendine ait bir dünyasallık oluşturmıştır. Sanat eseri yeryüzü ve dünya arasındaki geçişte, yarattığı dünyasallıkla yeryüzü arasındaki çatlakta kendini açık eder. Sanat eserinin şeyssel olarak kalmaması için sanat eseri kendi bağlamından koparılmamalıdır: *“eserde şeyssel olan, inkâr edilerek ortadan kaldırılacak değildir. Ama bu şeyssel olan, eğer zaten eserin eser olmaklığına [Werksein] ait ise, şeyssel olandan hareketle düşünülmelidir. Şayet hal böyle ise, o zaman, eserin şeyssel edimselliğini belirleme yolu, şey üzerinden esere değil, eser üzerinden şeye gidecektir”*⁹⁶. Gündelik bir nesnenin ‘görünümüne’ gelmesi, basit sıradan bir nesnenin sanat eseri konumuna yükselişiyile gösterdiğinden başka anlamları çağırması, yeni dünyasallaşmalar açması, paçoz ayakkabıları adeta poetik bir dile büründürmüş, külkedisinin baloya giderken atlı arabaya dönüşen balkabağı gibi albenili, şaşırtıcı bir heyecan yaratmıştır. Köylü ayakkabıları sadece o ayakkabıları giyen köylünün dünyasını açık etmekle kalmıyor aynı zamanda Varlığın kendisini göstermesine,

⁹⁵ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.33.

⁹⁶ Heidegger, *Age*, s.38.

hakikatin eserde tezahür etmesine imkân sağlıyor. Tabloda gördüğümüz ayakkabı imgesi; kapının önünde duran ayakkabılar ile ayakkabı resmi arasındaki farkı düşünmemizi sağlar, köylü ayakkabısının hakikatte ne olduğunu ‘açığa çıkarmak’ için gizlenmişlikten kurtulduğunu hakikatin resim sayesinde bir ‘dünya’ açarak kendini açık ettiğini söyler Heidegger. Yeryüzüne ait pabuçların tabloda dünyanın dünyasallığında kendini açmasına yeryüzü ile dünya arasındaki yarık diyor Heidegger, yeryüzü mevcut bulunma haliyse dünyasallığı Dasein olarak orada olan ve kendini açan anlamındadır. Ayakkabılar müzede asılı dururken yeryüzüne aittir, ne zaman ki Varlık onunla karşılaşır ve ona yönelir o zaman varlığın kendini açma hali gerçekleşir.

Schapiro'nun Heidegger'e karşı yaptığı eleştiri hiçbir felsefi analize dayanmaz, Heidegger'in "ayakkabıları yanlış aldığı yönünde olup, tablodaki ayakkabılar bir köylünün değil, sanatçının kendi ayakkabılarının resimleridir" iddiasına dayanmaktan öteye gitmeyen bir eleştiridir. Schapiro 1968 yılında yazdığı metinde;

“Profesör Heidegger, Van Gogh’un bunun gibi birkaç ayakkabı resmi yaptığını biliyor, ama burada tarif ettiği resmin hangisi olduğunu söylemiyor – sanki bu versiyonlar arasında bir fark yokmuş, hepsi aynı hakikati açığa vuruyormuş gibi. Onun yorumunu resmin aslıyla veya en azından fotoğrafiyle karşılaştırmak isteyen okurların hangi resmi seçeceklerine karar vermeleri zor”⁹⁷

Meyer Schapiro’un ayakkabının aitliği üzerinden yaptığı eleştiriye karşın sekiz adet ayakkabı resmi yapan van Gogh, hiçbirinin kime ait olduğunu yazmamıştır. Burada Heidegger ayakkabının kime ait olduğuyula değil, ne anlattığıyla ilgilenir, hakikatin ayakkabı imgesinde nasıl tezahür ettiğini, varlığı nasıl açığa çıkardığını soruşturur. Heidegger’in sanat eserine ilişkin yaptığı analizi Van Gogh’un ‘sekiz’ farklı ayakkabı resminden hangisi olduğunu belirtmemesi üzerine kuran Schapiro, Heidegger’in sanat felsefesini görememiş kime ait olduğu belirsiz bir imgeye takılıp kalmış bütün

⁹⁷ Schapiro Meyer, Heidegger'e Karşı: Van Gogh'un Ayakkabılarının Hakikati, skopbülten, Çev.Elçin Gen, 12/3/2019, erişim tarihi: 1.10.2023.

eleştirisini bu noktada yoğunlaştırmıştır. Schapiro'nun gözden kaçırdığı; Heidegger için ayakkabıların kime ait olduğunun önemsiz oluşudur. Tabloda ayakkabılar, giyen kişinin bıraktığı gibidir, yeniden giymek üzere sahibini beklemektedir. Köylü, ayakkabıları giyerek onlarla ilişki kurar, köylü için ayakkabı kendisinin hizmetinde bir araçtır, bu araç ayakkabılar dünyasına aittir. Tabloya girdikten itibaren artık sadece köylünün değil bakanın düşünce hareketinde bir meseledir. Ayakkabının tasviriyle karşılaşma hermenötik bir karşılaşmadır, ayakkabılar gösterdiği dışında ne anlatmaktadır. Heidegger sanat eserinin mevcudiyetinde bakanı, gördüğü nesne ile ilgilenmeye çağırır. Yönelim, olanak, karşılaşma Heidegger'in sanat felsefesinde sıkça kullandığı kavramlardır. Esere yönelimi sağlayan sanatçıdır, eser varlığın hakikatini olanak olarak sunma potansiyelini taşır, onun bir temsilini vadetmez. Eser ve bakan, karşı karşıya geldiğinde ilişkisellik başlar, ilişkiselliği sağlayan dildir, ayakkabılar bakan için şey olmaktan çıkmış dünya açan, gösterdiğinden daha fazlasını ima eden bir nitelik kazanmıştır. Eserde bir çift köylü ayakkabısının gerçekte ne olduğunun ifşası vardır. Sanat hakikatin ortaya çıkmasına izin verir, sanat doğası gereği bir kökendir. Heidegger'e göre, sanatın hakikati tarihsel bir bağlamda belirse de sanat eseri ancak şimdide kendini açar.

Heidegger'in söz ettiği tapınakta sanat olarak ortaya çıkan şey, geçmişle şimdi arasında askıda duran, şimdiden bakıldığında kaybolmuş bir dünyanın izlerini taşır. Koruma ya da restorasyon amaçlı yeniden inşa edilen tapınak unutulmuş kültlerin zımnı mekânı değildir artık yeni dünya eskiye ait değildir. Şimdide olan da eski dünyanın tapınağını deneyimleyemez. Geçmişe ait eserler, tapınaklar, bugünün gündelik dünyasından uzak, zımnı bir izolasyondadırlar. Gadamer, Atina'daki Helen Müzesi'ne ve tapınaklara yaptığı düzenli ziyaretlerde bunu uzun uzun anlatır.

O halde sanatın özü şu olacaktır: Varolanın hakikatinin kendini-esere-koyması. Peki ama, şimdiye dek sanat, güzel olanla ve güzellikle alakalı değil miydi? Öyleydi, modernliğe kadar sanat doğada güzeli temsil etme amacındaydı, araçlarını da bu doğrultuda yükümler, yani Urbino Venüsü yahut Mono Lisa öncelikle güzeli duyumsatmak derdindedir ve kendi dönemleri için güzelliğin verili ölçütleri vardır fakat

Van Goghun resmi bu türden bir güzellik ölçütüne dayanmaz, güzel duyusal olmaktan çok hayatın anlamı, Varlık, ölüm gibi temel insani durumlar üzerinde yoğunlaşır ve bakanı da bu doğrultuda etkiler. En genel anlamda modern sanatın klasik sanattan farkını bu noktada belirlemek mümkündür. Klasik sanat verili ahlaki bir dünya içinde güzel nedir sorusunun karşılığını arar. Modern sanat için soru temelden değişmiştir: sanat nedir? Böyle bir soru bizi doğrudan doğruya sanatın ne işe yaradığı sorusuna götürür hakikat olgusu bu noktada güzelin yerine geçer ve böylece sanatsal soruşturmayla felsefi soruşturma temel bir amaçta birleşir.



4. HEIDEGGER'DE DASEIN'IN ZAMANSALLIĞI VE VARLIĞIN TEZAHÜRÜ OLARAK SANAT

Heidegger'in "zamansallık" kavramı, özellikle "Varlık ve Zaman" adlı eserinde ana bir tema olarak ele alınmıştır, zamansallığı anlamak için geleneksel anlayıştan farklı bir perspektifle yaklaşan Heidegger'e göre; zamansallık kronolojik bir dizge değil, varlığın temel bir özelliğidir, zaman sadece ölçülebilen bir nicelik değil, aynı zamanda varlığın kendisinin bir parçasıdır. Dasein'da zaman kavramı varlığın varoluşsal olarak var olma durumunu ifade eder. Zamansallık, insanın dünyayı anlaması, deneyimlemesi ve kendisini bu dünyada konumlandırması açısından temel bir öneme sahiptir. Heidegger erken döneminde "Varlık ve Zaman" (Being and Time) adlı eserinde Varlık felsefesi üzerine odaklanırken, varlığın doğayla, çevreyle ve teknolojiyle ilişkisi üzerine düşüncelerini geç dönem felsefesinde dile getirmiştir. İnsanın varoluşunu "Dasein" olarak adlandıran Heidegger bu kavram üzerinden insanın çevresiyle olan ilişkisini anlamaya çalışır. Ona göre, insanın varoluşu, dünya ve yeryüzü ile derin bir bağ içinde şekillenir. "Gestell" kavramını ortaya atarak bugün "ekofelsefe" dediğimiz düşüncü geç dönem felsefesinde ele almıştır. 18 Kasım 1953 yılında yaptığı Die Frage nach der Technik [Tekniğe İlişkin Soru] başlıklı konuşmasında henüz ekolojik sorunların konuşulmadığı bir dönemde bu konuyu tartışmaya açmıştır. Son döneminde Kara Ormanlarda bir köyde yaşamış varlığın anlamını soruştururken insanın doğa ile ilişkisine odaklanmıştır. Ona göre, insanın varoluşu doğa ile iç içe geçmiştir, insan, doğanın bir parçası olarak varolmaktadır. Teknolojinin insanın varoluşunu nasıl etkilediğini, doğayla olan ilişkisini nasıl değiştirdiğini Varlık üzerindeki yıkıcı etkisini *Tekniğe İlişkin Soruşturma* gibi pek çok metinde ele almıştır. Heidegger'in ontolojik doğa anlayışı; çevre felsefesi için insan merkezci [antroposen] anlayışa alternatif bir yorumlama ve düşünme getirmiştir. Heidegger'in ontolojik doğa anlayışı, çevre felsefesi, kendisinden sonra gelen düşünürler için yeni bir temel oluşturmuştur. Heidegger felsefesinde değer kavramı özne merkezli değil varlığı varolanlarla birlikte düşünen doğa içinde Varlık olarak özetlenebilir. Kartezyen düşüncenin özne nesne, insan doğa ayırımına eleştirilerde bulunmuş varlığı zihin açısından tanımlanmak yerine dünya-içinde-Varlık olarak tanımlanmıştır. Varlığı dünya içinde Varlık olarak tanımlarken varlığın önceliğini somut olana, yaşama yöneltmiştir.

4.1. Yeryüzü ve Dünya Arasında Bir Yarık (Riss/Rift) Olarak Sanat Eseri

Heidegger'in Varlık felsefesi üzerine yazdığı pek çok metninde kullandığı ve felsefe alanına kazandırdığı birçok yeni kavramsallaştırma vardır. “Yeryüzü ve dünya” kavramları bunlardan biridir. Bu kavramlar Türkçe gündelik dilde, üzerinde düşünülmeden çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmakta, “Yeryüzü” için “mavi gezegen”, “dünya” yaşadığımız yer anlamına gelen kavramsallaştırmalar yapılmaktadır. Ancak Heidegger bu iki kavramı birbirinin yerine kullanmadığı gibi bu iki kavram arasındaki çatışmadan [Riss/Rift] yarıktan söz eder. “Dünyanın dünyasallığı”, “dünya içinde bir Varlık”.....gibi terimler yine yeryüzü ve dünya arasındaki karşıtlığı açıklamak için kullandığı terimlerdir. Varlığın ortaya çıkışı iki karşıt belirleniminde mümkündür. Bu karşıtlıklar yeryüzü ve dünya'dır.

Eski Yunanlılar dünyayı yeryüzü ve gökyüzü olmak üzere iki katlı olarak tahayyül etmişler, Ortaçağ skolastik düşüncesi yeryüzü, gökyüzü ve cehennem olarak üç bölüm olarak tasvir ederler. Heidegger için ise Varlık, “yer, gök, faniler ve ölümsüzler”den oluşan dört katmanlı dünyada yaşar. Dört katmanlılık içindeki konaklama aynı zamanda korumak anlamına da gelir. Eski Almancada “Das Frye” hem “konaklama” hem de “özgür yer” demektir. Konaklayan kişi burada sakınılır ve korunur. Hakikat güvenli olanla güvenli olmayan, yeryüzü ile dünya arasındaki yarıktaki kendini açar. Yeryüzü ve dünya kavramlarını ayrı ayrı açıklamak ya da tanımlamak hayli zor, her tanımlama kendi sınırına indirgeyebilir kaygısıyla Heidegger'in cümleleriyle. “*Bir dünya kendini açınlayınca, yeryüzü boy-verip-yükselir [Ragen]. Yeryüzü kendini; her şeyi taşıyan [Tragende], kendi yasası içinde korunup saklanan [Geborgene] ve durmaksızın kendini kapatan [Sichverschließende] olarak gösterir*”⁹⁸.

Heidegger, "Yeryüzü" kavramıyla genellikle doğa ve doğanın kökenine, varlığın kökenine işaret eder, yeryüzü, insanın yaşamını sürdürdüğü fiziksel çevreyi temsil eder. Ancak, Heidegger'in perspektifinden, Yeryüzü sadece fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda varlığın kaynağı ve temeli olarak doğanın özgünlüğü, dünya üzerindeki her

⁹⁸ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 70.

şeyin kökeni olarak algılanmalıdır. Heidegger'ın "Dünya" kavramı, Yeryüzü'nden farklıdır. Dünya, varlığın etrafındaki diğer varolanlarla ve Varlıklarla ilgili bir anlam düzeyini ifade eden, insanın yaşamının ve deneyiminin içinde bulunduğu anlam ve ilişkiler ağıdır. Dünya, Varlık içindeki anlam ve anlamlandırma süreçlerini temsil eder, insanın diğer Varlıklar, diğer insanlar ve nesnelerle olan etkileşimlerini içerir.

“Yeryüzü, ortaya-çıkarak-koruyup-kollayandır [Hervorkommend-Bergende]. Yeryüzü, hiçbir şeye zorlanmamış zahmetsiz-yorulmaz-olandır [MüheLOSE-Unermüdliche]. Tarihsel insan, dünya içindeki iskânını [Wohnen], yeryüzü üzerine ve yeryüzü içine temellendirir. Eser, bir dünyayı kurulumlayarak, yeryüzünü meydana getirir. Burada meydana getirme, sözcüğün dar anlamı içinde düşünülmelidir. Eser, yeryüzünün kendisini, bir dünyanın açık-olanı içine taşır ve onun içine tutar. Eser, yeryüzünü bir yeryüzü olarak var oldurtur”⁹⁹

“Yeryüzü ve dünya” eserin eser olmaklığı içindeki iki öz hattıdır. Heidegger'a göre, Dasein dünyaya açılmış bir Varlık'tır. Bu, varlığın dünyada var olduğu ve dünya ile sürekli bir etkileşim içinde olduğu anlamına gelir. Sanat eserleri, Dasein'in dünyaya açılma durumunu ifade edebilir ve sanat eserleriyle etkileşim, varlığın dünya ile ilişkisini derinleştirir.

Bir dünya kurma ve yeryüzünü meydana getirme, eserin eser olma özelliği içindeki iki temel unsurdur. Ancak, bu unsurlar, eserin eser olma niteliği içinde birbirleriyle hem ilişkili hem çelişkilidirler. Eserin kendi içinde kendine kapalı bütünlüğü ve dinginliğinde vardır. Eserin bir dünya kurması Varlıkla karşılaştığında gerçekteleşir.

Yeryüzü ve dünya birdir, yeryüzü ve dünya ayrıdır, ikisi arasında sürekli bir (*riss/rift*) yarıklık, çatışma yaşanır. Eserin eser olmasını sağlayan şey yeryüzünün kendini açarak dünyaya dönüşmesini sağlayan şey, yeryüzü ve dünya arasındaki yarıklık/çatlak (*riss/rift*)dır.

⁹⁹ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 48.

Hakikatin, yeryüzünün kendini kapatan bir özelliği olduğu ve çatışmada açığa çıktığını ifade eden Heidegger'a göre, çatışmanın, yırtık ya da yarık olarak ortaya çıkmanın, sanat eserinin yaratılma sürecinde yeryüzüne geri çekildiğini ve görünüp kaybolduğunu öne sürüyor. Ancak, burada bahsedilen yeryüzü, var olanların toplandığı ve tüketildiği bir yer değildir. Dünya içinde var olma, sadece dünya içinde var olmaya indirgenemez. Daha ziyade, içinde olma (in-sein) ilişkisine sahip olan, dünya içinde var olma (In-der-Welt-sein) ilişkisine sahip olan kişidir. Burada vurgulanan nokta, varoluşun sadece dünya ile sınırlı olmadığı, aynı zamanda içinde var olunan dünya ile olan ilişkisellikte, edimsellikte varolduğudur.

Heidegger için “dünya” kavramı, yaşadığımız gezegeni ya da bir coğrafı kavramı ifade etmemektedir. Dünya, varlığın anlam dünyasındaki içerikle ilgili şeylerin bütünüdür.

“Eser, bir dünya kurulumlamak ve yeryüzünü meydana getirmek suretiyle, bu çatışmanın banisi [Anstiftung] olur. Ama bu, yavan bir uzlaşi içinde eserin bu çatışmayı derhal çökertmesi ve arabolması için vuku bulmaz, bilakis çatışmanın bir çatışma kalması için vuku bulur. Bir dünya kurulumlayarak ve yeryüzünü meydana getirerek eser, bu çatışmayı icra ve ikmal eder. Eserin eser olmaklığı, dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmanın çatışarak icrasından [Bestreitung] oluşmaktadır”¹⁰⁰.

Yeryüzü, varlığın temeli ve kaynağı; dünya ise varlığın içinde anlam ve ilişkilerin ortaya çıktığı yerdir. Bu kavramlar, varlığın varoluşsal gerçekliğiyle ve dünyayla olan ilişkisiyle birlikte ele alınmalıdır. Dünya ile yeryüzü özsel olarak birbirinden ayrıdır ama yine de asla ayrık değildir. Dünya, yeryüzü üzerine temellenir ve yeryüzü, dünyaya baştan sona nüfuz eder. Gelgelelim dünya ile yeryüzü arasındaki ilişki, birbirini ilgilendirmeyen birbirine karşıt olmaklığın içi boş birliği içinde yok olup gitmez asla. “Dünya, üstünde-dingin-durarak yeryüzünü aşip geçmeyi amaçlar. Kendini açan olarak

¹⁰⁰ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.51.

o, hiçbir kapalı olana katlanamaz. Ama koruyup kollayan olarak yeryüzü, hep dünyayı kendi içine katmaya ve kendi içinde tutmaya meyleder”¹⁰¹.

Riss/Rift erişilebilir Varlıklar ile onların saklı varlığı arasındaki yarık değil; fakat şeylerin kendileri ile bizzat onların değişen nitelikleri arasındaki yarığı anlatan terimlerdir. Heidegger'in felsefesinde kullanılan "dünya ve yeryüzü" kavramları, sanat eserinde hakikatin ortaya çıkma tarzını somutlaştırmak için gereklidir. Heidegger'e göre, yeryüzü veya toprak (erde), karanlık, aydınlanmamış Varlık'tır. Dünya (Welt) ise karanlıktan çıkmış, aydınlanmış, form kazanmış ve tamamlanmıştır. Varlığın aydınlanması ancak yeryüzünün dünya haline dönüşmesiyle mümkün olur. Bu dönüşüm sadece sanat aracılığıyla gerçekleşir ve sanat, bu aydınlanmadan hakikati dile getiren olarak payını alır.

Çatışma hem bir ayrışma hem bir birleşme, bütün olma halidir. Yarığın [Kluft] açılması bir gedik [Riss] değildir, “riss ve rift” karşıtlık olarak birini tamalayandır, çatışma, iki karşıt durumun birbirine-ait-olmaklığı [Sichzugehörens] üzerine kurulmuştur. Yarık, mütakabil-olanları, birliğinden koparıp alır. Yarık ayrıştıran değil Varlığın aydınlıklı-açıklığının, açılıp-yükselişinin ana hatlarını [Grundzüge] çizen bir açıcı-gediktir [Auf-riss]. Bu yarık, mütakabil-olanları birbirinden ayırmaz, aksine birbirinin uyumunu ölçülülük ile sınırının bütünlüğüne taşır.

Heidegger'in düşüncesinde dünya, bir açan olarak tanımlanırken, yeryüzünü ona karşı gizleyen, örten bir nitelik taşır. Ancak, her iki kavram da birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Bu çatışma ve etkileşim hali, Varlığın ifşasında olduğu gibi, sanat eserinde de hem kendini açan hem de kendini gizleyendir. Dünya, yeryüzüne dayanır ve onu kullanır; yeryüzü ise Dünya sayesinde açığa çıkar. Yeryüzü ve dünya varlığın varoluşsal amacına hizmet eden fiziki mekan olmaktan öte Dasein odaklı yaşayan, birlikte değişen, birlikte anlam bulan, insanileşerek gerçeklik kazanan bir yerdir.

¹⁰¹ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.42

Hakikat, kendini esere yönelik tesis eder. Hakikat, dünya ile yeryüzünün mütakabiliyeti içinde aydınlıklı-açıklık ile mahfuzluk arasındaki çatışmada var olur. Hakikat, dünya ile yeryüzünün çatışması olarak esere yöneltir [gerichtet], Dünya ile yeryüzünün birliği çatışmayla ortaya çıkar.

Heidegger, tekniğe ilişkin soruşturma adlı metninde; sanayi devriminin, bilimin ilerlemesiyle tekniğin teknolojiye dönüşmesini eleştirir, bu yaklaşımıyla aydınlanma ve modernite eleştirisinin yanında ilk ekolojist eleştirmen olarak kabul edilebilir. Zira teknoloji ile doğanın araçsallaştırıldığını, varlığı, “tekniğin hizalandırdığı insan” konumuna getirdiğini açıklamak için Ge-stell (çerçeve) terimini kullanır. Heidegger modern tekniğin özünü adlandırmak için de ge-stell terimini kullanır. Modern teknoloji varlığın dünyayı algılamasını engelleyen, onu bir çerçeveye hapseden bir yapıdır. Teknoloji, Varlıkları sadece kullanılan nesneler olarak görmemize neden olabilir. Heidegger, insanın doğaya karşı değil doğayla birlikte, doğayla uyumlu olduğunda mutlu olacağını düşünür. Bu uyum için ölçülülük (proportionality) den söz eder. Antik Yunan sanatını, özellikle mimariyi, Dasein'in ölçülülüğüyle bağdaştırır. Antik Yunan mimarisi, varlığın doğayla ve kendi varlığıyla uyumlu bir biçimde ölçülen yapılarını içerir. Bu, varlığın Dasein olarak ölçülülük içinde var olduğunu doğa ile ilişkilerinde bu ölçülülükle hareket etmesinin önemine dikkati çeker.

Teknolojinin modern dünyayı nasıl şekillendirdiğini ve bir resme (Weltbild) dönüştürdüğünü, bu durumun insanların dünyayı anlama biçimini nasıl etkilediğini araştırır. Ona göre, teknoloji sadece araçlar ve makinelerle sınırlı bir kavram değil, aynı zamanda dünya görüşünü ve insanların dünyayla ilişkisini de etkileyen bir ontolojik güçtür. Varlığın nesneleştirdiğini, bilen öznenin hükmeden bir hegomanya kurduğunu söyler. Filozof, dünyanın seyirlik bir nesneye dönüşerek insanla bağının kopmasından dem vurur. “Descartes’ın bilgiyi metalaştırır, dünyayı seyirlik bir resim, doğayı da hammadelerin kaynağı olarak nesneleştirir. Burada söz konusu yaklaşım özne/nesne düalizminde teknoloji, dünyayı sadece görsel bir resimle sınırlamaz; aynı zamanda var olanın doğasını ve insanın bu varlıkla ilişkisini kökten değiştirir. Teknoloji, nesneleri sadece araçlar olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda dünyanın kendisini de bir kaynak,

rezervuar olarak algılamaya yönlendirir. Çerçeveye alınan dünya bir veriye indirgenmiştir.

Heidegger Varlığın somut olana, var olana yöneldiğini, sanat eserinin de en somut veri olduğunu söyler, ancak bu teknik ya da maddi bilgi verisi değildir, duyumların da verisidir. Yalnız eser ne olduğunu söyler. Heidegger'a göre, sanat eseri doğası gereği nesnesinden daha fazlasını ifade etme potansiyeli taşır, ancak eser kendisini nesnesiyle sınırlamaz, nesnesini aşkındır. Sanat eseri, dünya ile özdeşleşir ve bir tür "varlığa gelme" sürecini deneyimler. Bu, sanat eserinin sadece bir nesne olarak algılanmaktan çıkıp, bir tür varlık durumuna ulaşmasını da ifade eder. Sanat eseri, kendi nesnesinden sıyrılarak, bir tür dünya açma gücüne sahip olur. Bu, eserin içsel bir anlam taşıdığını, sadece somut bir nesne olarak algılanamayacak kadar derin ve zengin bir varoluşa sahip olduğunu da göstermektedir.

Heidegger'ın perspektifinden, sanat eserinin kendi nesnesinden fazlasını ifade etmesi, eserin bir tür varlık düzeyine ulaşması ve bir dünya açma gücüne sahip olmasıyla ilgilidir. Bu, sanat eserinin sadece estetik bir obje olarak değil, aynı zamanda dünyanın bir yorumu ve anlamı olarak da algılanmasına yol açar.

Heidegger'a göre, bu teknolojik çağda insanlar, yeryüzü ile olan bağlarını kaybeder ve teknolojinin etkisi altında dünya üzerinde yabancılaşma yaşarlar. Bu durum, doğal dünyayla olan ilişkide bir kopukluğa, çatlağa neden olur. Heidegger, özellikle modern teknolojinin doğayla ve çevreyle olan ilişkimizi değiştirdiğini savunur. Teknolojinin etkisi altında, doğa ve çevre, sadece kullanılabilir kaynaklar veya araçlar olarak değerlendirilir. Varolanları hesaplanabilirlik olarak gören modernite tüm varolanları, sayılabilen olarak kullanır ve tüketir, insan da tüketen bir nesne olarak görülür. Bu durum, Yeryüzü'nün özgünlüğü ile Dünya'nın anlamı arasında fazladan bir ayrım daha yaratır.

"Riss" terimi, Heidegger'ın ifadesiyle, Yeryüzü ile Dünya arasındaki bu kopukluğu ifade eder. Doğal dünya ve insanların anlam dünyası arasında derinleşen bir yarıklık, bir ayrım meydana gelir. Bu durum, insanların doğayla olan ilişkisinin, teknolojinin etkisi altında

bozulduğunu ve bu nedenle Varlık içinde bir kopukluğun ortaya çıktığını gösterir. Heidegger, bu yarık veya kopukluğun aşılması için insanların doğayla, yeryüzü ile yeniden bir bağ kurmalarını ve teknolojinin egemenliğinden kurtulmalarını önerir. Doğayla uyumlu bir yaşam ve dünya ile anlam dolu bir ilişki kurulması, bu kopukluğun aşılmasında önemli bir adım olabilir. Heidegger'ın düşüncesinde, insanın varoluşsal anlamını yeniden bulması, doğayla ve yeryüzüyle olan özgün bağlarına geri dönmesiyle mümkün olabilir. Dasein, dünya içinde yönelimsel bir Varlık olarak, diğer Varlıklar ve varolanlarla birlikte “Orada Varlık”tır.



4.2. Sanat ve Fanilik/ Ölümsüzlük

*“Her şey geçer.
Sarsılmaz sanat
Bir tek o sonsuzdur...
Tanrılar bile ölür.
Ama yüce dizeler
Tunçtan daha güçlü¹⁰².*

İnsan ölümlü, sanat ölümsüzdür. Hippokrates'in Latinceye [*ars longa, vita brevis*] ‘sanat uzun, hayat kısa’ diye çevrilen, hekimlik mesleği hakkındaki ünlü sözü “*insan her zaman olabileceğinden ötede bir şey isteyecek, yaradılışının sınırlarını her zaman aşmaya çalışacak, her zaman ölümsüzlüğe kavuşmak için uğraşacaktır*”¹⁰³ diyen Ernst Fischer’in bu sözü ölüme doğru varlığın, sanat yoluyla ölümsüz olma isteğine işaret ediyor. Sanat hayal gücü ve yeteneğin itkisiyle kendini açık eder. Hayal gücü ve yaratıcılık kavramları ise sonsuzluk kavramıyla ilişkilidir. Sanat, hayal gücünün ve yetilerin sonsuz sayıda tezahürünü mümkün kılar. Varlığın sınırlılığı, geçiciliği ve ölümlülüğü karşısında sanat kalıcılığı, sınırsızlığı ve sonsuzluğu vadeder. Sanat eserlerinin zamana tabi değil aşkın olduğunu 40 000 yıl öncesinde yaratılan eserlerin günümüze kadar gelmesinden anlayabiliyoruz. Sanat eserlerinin zamansızlığı insanın ölümsüz olma isteğine karşılık gelir, toplumsal ve tarihsel boyutuyla sanat, belli bir dönemde, belli bir mekânda meydana gelen ama aynı zamanda onu aşandır. Zaman sanatta, sanatın zamanı olarak belirlemektedir, sanatın kalıcılığı sanatın kendi zamanını kendisinin kurması demektir. Sanat verili uzay ve zamanın tanımladığı periyodla özdeş olmayan bir sonsuzluktur.

Eksistensiyaller, Heidegger'in ontolojik yaklaşımında insan varlığını sadece zihinsel veya kategorik kavramlarla sınırlamaz, aynı zamanda duygusal, varoluşsal ve deneyimsel boyutlarıyla birlikte içerir. Heidegger Dasein için “ölüme doğru Varlık” kavramını ilk kez kullanan filozoftur. Dasein'in var oluşu sürekli bir kaygı, eksiklik ve belirsizlik içerir. Varlık kendi içinde hep noksanıdır ve bu eksiklik, ölüm kavramıyla

¹⁰² Théophile Gautier

¹⁰³ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, De Yayınevi, İstanbul, 1968, s.239

ilişkilidir. Dasein'ın ölümle var oluşunun bitecek olması, tamamlanamamış olması en büyük travmasıdır. Noksanlık duygusu Dasein'ın olası bütünlüğünü sınırlandırır ve varoluşunu belirler.

Dasein dünya içinde bir Varlık olarak ölümle sonlanacak bir hayatı yaşamak zorundadır. Bu travma, var olanın bütün varoluşunu, olası bütün varolma hallerini etkiler. Heidegger, ölümü sadece fiziksel bir bitiş olarak değil, aynı zamanda varlığın anlamını ve sınırlarını belirleyen ontolojik bir olgu olarak ele alır. Varlık için ölüm varoluşa dairdir. Ölüme doğru varlık, varoluşunu ölecek olma gerçekliği ile yaşar.

İnsan ölümlü olduğunun bilincinde olarak yaşayan tek Varlık'tır. Bu nedenle hep bir anksiyete içindedir. Dasein'ın temel sorunu ya da durumu, Heidegger'a göre "sorge" yani "dert"tir. "Sorge", insanın varoluşsal kaygı ve ilgisini ifade eder. Dasein, kendi varlığını ve dünya ile olan ilişkisini anlamak için bu temel kaygıyı taşır. Heidegger, faniliği bir çeşit "*varoluşsal gerçek*" olarak ele alır. Ölümlülük, insanın varoluşunu etkileyen ve anlamlandıran bir ögedir.

Dasein'ın ölümle tamlığa kavuşması Dasein'lığını yitirmesiyle mümkündür, Dasein öldüğünde burada varlık değildir. Bu bir paradokstur. Dasein yaşarken tamamlanmamıştır, öldüğünde tamamlanmış ama burada Varlık değildir, yoktur. Bir varolan olarak tel deneyimleyemediği şey ölümdür.

İnsan doğa karşısında ne kadar muktedir olursa olsun nihayetinde ölümlüdür. "*Günümüzde uçak ve radyo bize en yakın şeyler arasında sayılır, ama son şeyleri kastettiğimizde, bunlardan tamamen başka şeyleri düşünürüz. Son şeyler ölüm ve kıyamettir*¹⁰⁴.

Heidegger, bu sözüyle teknolojiye ne kadar ileri gidersek gidelim bize en yakın olanın, eninde sonunda öleceğimiz düşüncesi olduğunu hatırlatır. Dünyaya "fırlatılmışlık" (Geworfenheit) kavramına ve "sorge" (dert) kavramına vurgu yapılmaktadır.

¹⁰⁴ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.16.

Heidegger'a göre, Varlık yaşamın ortasına fırlatılmıştır. Heidegger, dünyaya "fırlatılmışlık" (Geworfenheit) kavramını da ilk kullanan filozoftur. Kendisine sorulmadan dünyaya fırlatılmıştır. Bu perspektiften bakıldığında, Dasein'in fırlatılmışlığı, yaşamın tesadüfler ve zorluklarla dolu olması, kendi kontrolünde olmayan bir geçmiş ve belirsiz bir gelecekle karşılaşması anlamına gelir. "Sorge" bu ruh halini anlatan bir kavramdır. Dasein'in dünyaya fırlatılmışlık durumunda Varoluşunu nasıl gerçekleştirdiğini kavraması dünya ile bağ kurması bakımından kaçınılmaz bir geçektir.

Ölüm olgusu varoluşun özüdür. Heidegger'e göre ölüm yaşam karşıtlığıyla anlam kazanır, ölümün olmaması halinde insan yaşadığını fark edemez. Kendi ölümünü bekleyen Varlık bir yandan da ölüm yokmuş gibi korkusuzca yaşar ölüm karşısında varoluşunu ortaya koyar. Fani olduğunu bilen Varlık için "ölüme doğru Varlık" kendi ölümünün yasını [Trauer] tutmaktadır. *"Almancada [trauern] yas tutmak fiilinin ve [Trauer] yas isminin kökü, eski Almancadaki trūrēn sözcüğünden gelmektedir. Bu sözcük başını veya bakışını yere indirmek, boynunu eğmek anlamındadır"*¹⁰⁵.

Ölüm, insan varlığının sınırlılığını ve geçiciliğini anlamamızı sağlar, o nedenle baş yapıtına "Varlık ve zaman" adını vermiştir, Heidegger. Ölüm travması, yaratıcılık için de ilham kaynağı olmuştur, ölümün insanın varoluşsal durumu üzerinde derin bir etkisi olduğunu ve bu etkinin sanatsal yaratıcılık için verimlilik sağladığını tarihsel örnekler göstermektedir. Ahmed Hamdi Tanpınar, doğanın, aşkın ve güzelliklerin yokluğunun kendisi için ölüm olduğunu söyler.

Heidegger'ın "Mitwelt" kavramı da metinde geçer. "Mitwelt", Heidegger'ın insanın dünya ile birlikte düşünmesini ifade eder ve sanatın bu birliktelikle ilişkilendirildiğini belirtir. Varlığın dünya içinde diğer Varlıklar ve varolanlarla birarada iken sanat ürettiğinde daha derin anlayışlar geliştirmektedir. Tanpınar Fransız şair Paul Valery gibi ebediyete mükemmeliyet ile ulaşılabilceğine inanıyordu. "Hakikî hayat, Hayyam'ın şiirlerindeki destiler gibi ölümün elinde yoğrulur, aşkın ateşinde pişer ve tam kıvamını

¹⁰⁵ Kaan H. Ökten, *Hölderlin ve Heidegger'de Yasın Ontopoetikası*.

bulduğu zaman yine ölüm onu ebediyetin kucağına atar.¹⁰⁶” “*Dünya ile Birlikte Düşünme*” [Mitwelt] Heidegger, sanatın insanın dünyada bir Varlık olduğunu, dünyada dünyasallığı olan bir Varlık olarak varolanlarla birarada yaşadığını kavradığında, varlığı hakkında daha derin kavrayışlar geliştireceğini vurgular.

“Heidegger’e göre de ancak içdaralması, varoluşu yokluk uçurumunun önüne koyar. Ancak yokluk uçurumu üzerinde bulunan, kendi varoluşu için kaygılanmış olan kimse var olanın (Seiende) dar sınırını aşıp varlığa (Sein) adım atabilir ve ancak bu korku içinde kalmaya yüreği olan kimse, kendinde olan iç çekirdeği, kendi varoluşunu açığa çıkarır”¹⁰⁷.

Varlığın yalnızlığını ve yabancılaşmasını anlatan Heideggere yönelik bir yorum:

“Heidegger insanın ana yurdunun dünya olmadığını da söyler. Bilinmeyen bir güç (Tanrı) insanı dünyaya fırlatmıştır. İnsan bırakılmış, umarsız kılınmıştır. Dünyaya gelirken kimse bize buraya gelmek isteyip istemediğimizi sormamıştır. Kimse yazgı olarak adlandırdığımız yaşamsal dönüm noktalarını yaşıyıp yaşamama istediğimizi sormamıştır. Dünyada oluşumuz ile yaşamsal dönüm noktalarımız bize yalnızca dayatılmıştır. Bu yüzden dünya bir yüküdür. Bu yüzden içine fırlatıldığımız bu dünya bizim ana yurdumuz değildir”¹⁰⁸.

Dünya varlığa yabancı bir yerdir, Varlık yersiz-yurtsuzdur. Varlığın fırlatılmış olduğu dünyada kendini tanımasının yolu, düşünceden değil, deneyimden geçer. Bu deneyimi gerçekleştirmesinin koşulu kendini özgür kılması ile mümkündür. Varlık özgür olarak gerçekleştirdiği eylemliliğinde yarattıklarıyla, ürettikleriyle kendi varoluşunun da

¹⁰⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşadığım Gibi, Dergah Yayınları, 2013, İstanbul, s.134.

¹⁰⁷ Akarsu Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü,

¹⁰⁸ Bünyamin Aydemir, *Egzistansiyalist Varoluşçu Tiyatro*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2004, Sayı:5,

kurucusudur. Özgürlük varoluş'un olmazsa olmazıdır, Varlık bu itkiyle sürekli bir devinim içinde varoluşunu gerçekleştirebilir, bu nedenle varoluş sonuç değil, oluşun kendisidir. Dünyaya fırlatılmış Varlık özgürse bilincini ortaya koyabilir, sanat ile varoluşuna açılabilir. Düşünme eylemini gündelik yaşamdaki düşünmeden ayıran Heidegger varlığın anlamına, varlığın ifşası ile ulaşılabileceğini bunu da hakiki düşünme özcü/sahici bir düşünme ile mümkün görmektedir. Heidegger, "*Varlık ve Zaman*"da insan varlığının kendisine biçilmiş sabit bir doğada sabit bir öz/ essence olarak anlamaya çalışmak ile kavranamayacağını, varlığı "zamansallığı" içinde, zamansallık ile birlikte düşünerek, kavramanın mümkün olabileceğini belirtir.

Dasein'ı zamansallığı içinde dinamik bir Varlık üzerinden anlar. Filozofa göre, insanı diğer varlıklardan farklı kılan şey, kendi varlığını sorgulayabilme yeteneğidir. Bu özelliği, Heidegger "Dasein" olarak adlandırır. Varlığın da varolanlar gibi bir gün yok olacağını bilmek dasein'da "ideal zaman" fikrini yaratır ideal zaman "şimdiki zaman"dır. Faniliğin olduğu yerde zaman sadece şimdide gerçektir. "her fotoğraf ister yeni ister eski olsun aslında faniliğimizin bir tanıklığıdır" der Barthes. Fotoğraf kendisini kadraj yoluyla mekânın dışına çıkararak, mekânı dışlayarak saf zamana dönüşen, bilincin, an olarak imgede geri gelişidir, Fotoğraf ölümden çalınan bir andır, namevcutun mevcutta bulunuşu olarak bizatihi enstantanedir ve imge bu geri gelişin tabıdır.

Bir tek sanat namevcut olan bir şeyi mevcut hale getirir, örtük durumu açık eder, ölüme doğru Varlık olmanın olanaklılığı ve zamansallık sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fani bir Varlık olarak Varlığın sanat eserlerinin sonsuz olanaklılığında başkayı, çokluğu gösterme imkânı doğar. Yaşam deneyimi sonsuz olanağa gebedir. Heidegger Varoluş felsefesini "özgürlük, olanaklılık ve sorumluluk" üzerine kurmuştur. Ölüm varlığın kaçacağı ya da unutabileceği bir şey değildir, *ölüme doğru Varlık* bunun bilincinde olan Varlık'tır. "*Ölüm şu veya bu tutumun yani varoluşun olanaksızlığının olanağıdır. Bu olanak özü itibarıyla bir şeyin beklentisi içinde, olası gerçek olanı gözde*

canlandırabileceği ve dolayısıyla bu olanağın kendisini unutabileceği hiçbir dayanak sunmaz”¹⁰⁹.

Ölüme doğru Varlık olduğunun ne kadar bilincinde olursa olsun, ölümü unutabileceği hiçbir dayanağı olmasa da Varlık, ölümden *örtücü bir kaçınma*¹¹⁰ içindedir. Ölüme doğru Varlık ölümün geleceğini bilir ancak kendine konduramaz, ölüm kendimiz için henüz mevcut olmayandır ve “bu yüzden tehditkâr olmayan belirsiz bir şey olarak anlaşılır. Herkes ölür ifadesi ölümün herkese isabet edeceği kanısını”¹¹¹ taşır, herkes ölür ama ben değil, buna inanmamızın nedeni herkes aslında hiç kimsedir. Ölüm Dasein’a isabet eder ama şahsen hiç kimseye ait değildir, özü itibarıyla vekalet edilemez olan benim ölümümdür. Ölümün olağanlığı ve herkesin karşılaştığı bir durum olması onu sıradan bir vukuat haine getirir. Bu da Varlık’ta ölüme karşı bir üstüne alınmama, kayıtsızlık, örtük bir biçimde ölümden kaçınmadır.

Heidegger’in düşüncesinde ölüm Dasein için yaşam süresinin bitmesi değil, ama hep açık kalan bir imkandır. Hep açık kalan deneyimlenemeyen bu imkân varlığa özgü bir imkandır, herkes kendi ölümünü ölür, kimse başkasının yerine ölmez, o nedenle ölüm yaşamdan yalıtır kendini, aşılmaz ve uç olarak hep açık kalan bir olanaktır. Ölüm kavramını Heidegger, Dasein kavramıyla birlikte düşünür. Varlığın Dasein’da açığa çıkması ölüme karşı yaşamın zamansallığında mümkündür. Heidegger, ölüm düşüncesini başkasının ölümüyle açıklar. Ona göre başkasının ölümüyle kendimizinkini anlayabiliriz, başkasının ölümü sondur Dasein kendi yaşam bütünlüğünün sonuna varamaz, kendini ölümden deneyimleyemediği için yaşamının bütünlüğüne, tamamlanmışlığına ulaşmayı başaramaz. Bu nedenle fanilik ile varlığın mevcudiyeti biraradadır. Varlık doğumundan itibaren ölüme doğru Varlık’tır. Dasein ancak ölümlerle birlikte son bulur. Varlık hem fani olduğunu bilir hem de bu faniliğe direnme yolları arar, sanat işte bunlardan biridir. Yaşamın güzel, kusursuz, haz verici yanlarını ölümsüzleştirerek evrensel geçiciliğe meydan okumak “çın seddi”nin bugüne ulaşması duyulanım bakımından yok olamayacak kadar eşsiz “Mısır piramitleri”nin ayakta

¹⁰⁹ Kaan. H. Ökten, *Ölüm Kitabı*, Alfa yayınları, İstanbul, 2022, s.340.

¹¹⁰ Ökten, Age, s.340.

¹¹¹ Ökten, Age, s.328.

kalması ve hayranlık uyandırmaya devam etmesi, sonsuzluğa ve mükemmelliğe birer atıftır. Birçok sanat eseri eşsizliğinden ve yarattığı etki alanından bağımsız bir şekilde geçici olmaya direnen mutlak bir değer yaratır. “Ölüm kendini bir kayıp olarak ortaya koysa da bu, geride kalanların deneyimlediği kayıptan daha fazlasıdır¹¹². Ölüm bilinci, varlığı hayatın geçiciliği karşısında kalıcı şeyler yaratma konusunda harekete geçirmiş ve sanat eserlerinin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Uzun süre evrende kalmayı kendi olarak başaramadığı durumda Varlık, sanat eserleriyle bunu başarmak ister, sonsuz olma arzusu ölüme karşı bir tesellidir. Ölümle başa çıkma sürecinde varlığa duygusal huzur sağlayabilen sanat, bir tür ifade ve anlam aracı olarak, ölümle ilgili duygusal yükleri hafifletebilir, ölümün ağırlığını alabilir, ölümle ilgili karmaşık duygularla başa çıkma sürecinde varlığın kendi dışavurumunu gerçekleştirilmesiyle sağaltım sağlayabilir.

¹¹² Heidegger; *Varlık ve Zaman*, s.339

4.3. Varlığın Tezahürü Olarak Sanat

Heidegger geç döneminde ‘varlığın tezahürü olarak sanat’ üzerine çeşitli metinler kaleme almıştır. Tezahür etmenin ne anlama geldiğini, *Varlık ve Sanat*’da şöyle açıklar:

"bir şeylerin" tezahürü anlamındaki tezahür, tam da şu anlama gelmemektedir: kendini göstermek. Aksine burada kendini göstermeyen bir şey, kendini gösteren bir şeyle kendini beyan etmektedir. O halde tezahür kendini-göstermemek'tir. Ancak buradaki "olumsuzluk" ifadesi, görünüşün yapısını belirleyen olumsuzlayıcı "değil" ile asla karıştırılmamalıdır. Tezahürdeki kendini-göstermeme minvalinden yoksun olan bir şey zaten herhangi bir görünüşe bürünemez"¹¹³.

Heidegger burada tezahür ile fenomen kavramlarını tartışır, fenomenlerin tezahür olmadığını ama her tezahürün fenomene muhtaç olduğunu öne sürer: Tezahür, kendini gösteren olarak, kendi içinde, kendi içindeliğine özseidir. Kendiliğinden, durup dururken ortaya çıkan bir şey değildir, bir şeyin kendini gösterebilme zemini üzerinde olanaklıdır, bu zemin de sanat eseri ve felsefedir. İkisi de bunu dil aracılığıyla yapar, tezahürün ortaya çıkması için şiirde sözcüklere, resimde imgeye ihtiyaç vardır, ister en soyut sanat formu olan şiir olsun, ister heykel, mimari gibi nesnesi en somut sanat formu olsun, hepsinin kendince fenomeni vardır ancak Heidegger “tezahür etme”nin bir fenomen anlamında kendini gösterme olmadığını özellikle belirtir.

Heidegger Modernitenin yaptığı duyum, düşünme, sanat ve hakikat ayırmına karşı çıkarak Nietzsche ve Hölderlin’in eski Yunanlılara referanslarına dikkati çeker, Onların hakikati nasıl ele aldığını soruşturduğunda gördüğü, sanat, hakikatin gerçekleştiği (Wahrheitgeschehen) bir alandır. Hölderlin şiirlerini ve van Gogh’un bir çift pabuç resmini ele alır. Varlığın tezahüründe bir çift pabuç nasıl bir rol oynayabilir? Herkesin bildiği, sıradan bir günlük hayat nesnesi bir çift pabuç, bir tabloda ressam tarafından

¹¹³ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, İstanbul, 2021, s.59, 5. Baskı.

betimlenince göz önüne gelir. İzleyici bu tabloya bakarken görür, burada görme, farkına varma, üzerinde düşünme olarak çok boyutlu bir bakma halidir. İzleyici tablodaki pabuçlara bakarken pabucun oluşturduğu dünyasallığın içinde kendi varoluşunun dünyasallığını bulur. Bu imgesel temsil artık ayakkabı dışında pek çok şeyi söylemektedir. Pabuca neyin ait olduğunu herkes bilir, ancak bu betimleme pabuca ait olmayan ama varlığa ait olan üzerine düşünmeye yol açar.

“Sanat eserinde, varolanın hakikati kendini-esere-koymuştur [sich ins Werk gesetzt]. “Koyma” [Setzen] burada şu demektir: Duruşa taşıma [zum Stehen bringen]. Bir varolan (örneğin bir çift çiftçi pabucu), eserde, kendi varlığının ışıklı-açıklığında [Lichte] duruşa geçer. Varolanın varlığı, kendi tezahürünün duraduruşuna [Ständige] varır”¹¹⁴.

Ayakkabının ayakkabı olmaklığı, onun edimselliğinde, işe yararlılığında [Zeuggebrauch] yatar. Tabloda betimlenen ayakkabı ise faydalılık anlamında bir fonksiyona sahip değildir, seyirlik bir nesne gibi durmaktadır. Üstelik o Kosuth’un söylediği gibi ayakkabının kendisi değil imgesidir. Ayağa giyildiğinde pabuç neyse odur ancak tuvale imgesi düştüğünde “[vergegenwärtigen] pabuç, kendi varlığının örtüksüzlüğüne [Unverborgenheit] varır, varolanın örtüksüzlüğüne eski Yunancada ἀλήθεια alethia/hakikat yalnızca eser içinde kendi tezahürüne kavuşur. Sanatın özü şu olacaktır: Varolanın hakikatinin kendini-esere-koymasıdır”¹¹⁵.

Sanatın kökeni logosentrik bir düşünme sonucu varılan hakikat değildir, hakikat usun dolayımıyla sanat eserlerine yüklenip sadece ussal olanda kavranabilen bir şey değildir, sanat ile ussal olanın ilişkiselliğini reddetmek de değildir. Felsefe akıl yürütme ile hakikate ulaşma ise sanat, imge, alegori yoluyla estetik deneyimle bunu gerçekleştirir. Sanat eseri doğrudan gösteren değildir çoğu zaman, “muğlaklık” da içerir. Muğlaklığı negatif çağrışım olarak değil tek bir anlama sabitlen(e)meyen anlamında düşünmek gerekir, sanatın imgesi tek bir anlama sabitlenmediği gibi birden fazla anlamı, yorumu

¹¹⁴ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.34.

¹¹⁵ Heidegger, *Age*, s.34.

ve olasılığı vaddeder. Elbette muğlaklığın çoklu anlamlara teşne vecheleri, onun kavranılmasını güçleştirir. Muğlak olan tahmin edilemezlik, öngörülemezlik içerir. Bu durum sanat eseri için avantaj sağlar, tek bir anlama teşne olmayan yapıt, çoklu anlamların saçaklılığında her yöne dağılabilen, yönsüz, uçsuz bucaksız bir kopuşun tahmin edilemezliğinde yeni ihtimallere yol alır. Bu çeşitliliktir sanat eserini büyülü kılan, bu sonsuz açıklardır sanatın aurasını yaratan. Varlık bu sonsuz çeşitliliğin kendine ait durak noktasında kendini açar.

Heidegger'in de belirttiği gibi hakikat *zamansızdır*, sanat eseri zamansal kesinliği imlemez, alegorisi, ironik dili ile yeni varoluşlara kapı aralar. Sanat eserinin yeni anlatılar, narrative'ler oluşturma potansiyeli sanatsal hakikatini mimetik olanın değil aksine, zaman ve mekânda şimdide, burada olanın hakikatini gösterir.

Heidegger, modernite eleştirisinde, tekniğin teknolojiye dönüşmesiyle varolanların "el altında duran" olarak anlaşıldığını ve varolanların karşısında duran bilen öznenin, varolanları kendi varlığı ile bütünlük içinde deneyimleyemediğini söyler. Böylelikle varlığın varolanlarla birlikte kurduğu anlam ilişkisini kaybettiğini, varlığın kendini kavrayışının derinliğine inemediğini, varlığın gerçek doğasını yitirdiğini öne sürer.

Martin Heidegger, "Bestand" ve "Gegenstand" kavramlarını ele alır. "Bestand," sözlük anlamında: stok, kaynak olarak geçen bir terimdir. Ancak, Heidegger'in düşüncesinde: bestand, teknoloji ve modernite ile ilişkilendirilen bir kavram olarak nesneleri ve doğayı araçsallaştıran, insanın kullanılabilir kaynakları olarak ele alır. Bestand, varlığın özünden uzaklaşmaya ve nesneleri sadece kullanılabilir kaynaklar olduğunu, varlığın hakikatinin üstünü örttüğünü anlatır. "Gegenstand," sözlükte, nesne olarak geçen bir terimdir. Heidegger Gegenstand, kavramını Varlık'la olan ilişkisi bağlamında ele alır, nesneleri sadece gözlemlenen şeyler olarak değil, varlığın anlamına eşlik eden, Varlık'la anlam bulan varolanlar olarak düşünür.

Heidegger'in deyimiyle Dasein hep olasılıklar dahilinde ve olabilirlikler içinde özünü açar. Dasein'a bu imkânı sağlayan sanattır. Dasein sanat eseriyle karşılaştığında

varlığını açık eden dünyanın dünyasallığında kendini var eder. Sanatın özü varlığın hakikatidir, hakikat sanat eserinde gizlenen bir mevcut değildir, sabit olarak durup keşfedilmeyi bekleyen bir şey de değildir. Sanatçı-Eser-Sanat eylemlilikte birbirilerini var ederek var olurlar.

“Sanat eseri [Werk], “sanatçının eylemi içinden ve onun aracılığıyla ortaya çıkar”¹¹⁶. Sanatçı da eser aracılığıyla kendini var eder; “çünkü eser ustasını över denildiğinde, bir sanat ustası olarak sanatçıyı ancak eserin ortaya çıkardığı söylenmiş olur, Sanatçı, eserin kökenidir. Eser, sanatçının kökenidir. Biri olmadan diğeri var olamaz”¹¹⁷

Sanatçı olmadan sanat eseri meydana gelmez, sanat eseri üretmeyen de sanatçı sayılmaz, bu eylemliliğin olgusu ise sanattır. Ne sanatçı eseri olmadan değerlidir ne eser sanatçısı olmadan varolabilir. Sanatçı ile eser hem kendi içinde hem de karşılıklı ilintilerinde varolabilirler. Heidegger birbirinin ilintilerinde varolmayı varlığın dünyasallığında varolanlarla birlikte varolmak olarak kavramsallaştırır, Varlık ilintilerinde vardır ve edimseldir. Varlığın sanat eseriyle karşılaşması ona bir dünya açar, mabet-eser [Tempelwerk], duradurarak bir dünya açınlar. Varlık dünyası olandır, hayvan ve bitkilerin dünyası yoktur. Yalnızca varlığın dünyası vardır, nedir bu dünya, Heidegger *dünyayı parlaklığın parlak suretli yansımasında* [Abglanz], dünya dediğimiz şey parıldar yani aydınlıklı-açıklığa kavuşur. Varlığın dünyasallığı aydınlıklı-açıklığa kavuşmasıyla ortaya çıkan şeydir. Dünyanın dünyasallığı da maddi Varlıkların toplamı değil dünyanın kendi aydınlıklı-açıklığıdır. Dünyasallık verili değildir ya da dünyada mevcut bir potansiyel de değildir, o varlığın varolanlarla, diğer Varlıklarla edimselliğinde ortaya çıkan ilintilerin bir sonucudur. Ortaya çıktığında sabitlenen bir mevcut değildir tıpkı hakikat gibi kendini geri çekip tekrar ortaya açan, tekrar kaybolandır. Varlık bu dünyanın dünyasallığını sanat eseriyle karşılaşınca gerçekleştirir. Sanat eseri günlük, rutin nesnelerden, varolanlardan başka birşeydir. Varlığın özünü açığa çıkaran, dünya açan bir şeydir. Şiir varlığın sesini yankılar derken Heidegger,

¹¹⁶ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s.9

¹¹⁷ Heidegger, *Age.*, s.10

şiiirinin saf ve dolayimsız halinin varlığa teessür ederken varlığın varoluşunu gerçekleştirdiğinden söz eder. *Şiir şeyler arasında benzerlik ve karşıtlıklardan beslenir*”¹¹⁸. Heidegger için şiir kıymetlidir, çünkü yaşamın özüne hizmet eder ve deneyimin eklenmesinden daha fazlasıdır. Varlığın kendisini en çıplak haliyle, açık seçik gösterir, görünmeyenleri görünür kılar, sürpriz karşılaşmalara gebe dir.

Eser bir tezahürdür, ister heykel gibi somut nesnesiyle ister şiir gibi soyut kavramlarıyla olsun tezahürdür, eserin kendisi, kendi eser olma klığı içinde tezahür edendir. Eser, kendi özünden doğarak ve gelişerek belirli bir dünyayı ortaya çıkarır ve onu mevcut kılar. Tezahürün mevcudiyeti sonsuzdur, Varlık’la kurduğı bağ onu her seferinde tezahür olarak yeniden var eder. Varlık’la karşılaşmayan tezahür, henüz gerçekleştirilememiştir, ama gerçekleşme potansiyelini içerir. Tezahürün gerçekleşmesi Varlığın orada olma klığında, karşılaştıklarında gerçekleşir. Eserin ‘kendi-içinde-boy-verip-yükselerek’¹¹⁹ bir dünya açınlaması da Varlığa bağlıdır. Varlığın varlığı, eseri eser yapar, ikisi arasındaki ilintisellik ikisinin karşılaşmasıyla ortaya çıkar. Tezahürün mevcudiyeti sonsuzdur, eser sonsuz tezahürünü her Varlık için açınlar, açınlanma “Orada Varlık”ta vuku bulur, bir sonraki açınlanma bir sonraki şimdide, dolayısıyla Varlığın eksistensiyalitesi şimdide konuşturmıştır. Bu çoklu açınlanma, her bir Varlık’la kendini açan bir zamansızlığa teşnedir. Heidegger’in şiir tutkusu da bu minvalde düşünülebilir, şiir varlığın dilidir, tüm söylenenlerin özü, söylenemeyenlerin de susuşudur, “*çünkü müziğı o sağlar, en iyi haliyle öylesine derinden gelir ki sessizlikle benzeştir*”¹²⁰.

Sanatların incisi şiirinin görkemi: yalnızlığından, sadeliğinden gelir, en gösterişsiz, enstrümanı, en az olandır, en maddi olmayandır, nesnesi sestten başka bir şey olmayandır, bütün hüneri metaforları ve alegorisidir, şiir metaforun dilidir, metafor bir şeyi, başka bir şekilde görme olanağı verir.

“Metafor, insan düşüncesinin, çağrışımlar ve bağlamlar kurması için,

¹¹⁸ Jay Parini, *Şiir Neden Önemlidir*, çev. Güven Turan, YKY, 2022, İstanbul, s.87, 1. Baskı

¹¹⁹ [In-sich-auftragend]

¹²⁰ Jay Parini, *Şiir Neden Önemlidir*, çev. Güven Turan, YKY, 2022, İstanbul, s.87, 1. Baskı

şairin yeteneğinin en üst mertebesini temsil eder, dil kumaşsa metafor bizzat kumaşın lifidir. Her sözcüğün bir zamanlar Metafor olduğunu söyleyen Emerson'dır ve bu nedenle şairler sıklıkla Arkeologlar gibi dili kazarlar söylemin alt ya da üst toprağını kazarlar terimlerin somutluğunu ve metaforik tazeliğini geri kazanırlar”¹²¹.

Şiir bütün oyununu sözcük dizimiyle yapar, tek enstrümanı sözcüklerdir. Şiir en saf haliyle, lirik, duyumsal dokunuşuyla tezahürünü dilde gerçekleştirir, tezahürünün özünde hakikati açığa çıkarmak vardır, ancak açığa çıkan varlığın özü, varlığın hakikatidir. Dil, şiirde kökensel özünü koruduğu için şiir dilde mevcudiyet bulur. Şiir, dilin estetik ve duygusal özelliklerini işleyerek gündelik sözün dışına çıkabilen, ifade edilemeyeni, derin duyumsamaları ifade eden değil hissettirendir. "Hakikatin özü şiirde ortaya çıkar" ifadesi, gerçeğin en içsel ve derin hissiyatının şiir aracılığıyla ifade edilebildiğini, şairin dilin zenginliğiyle gerçekliği daha derin ve etkileyici bir şekilde aktarabildiğini ifade eder. Varoluş ve şiir arasındaki ilişki en basit ama en kompleks ilişkidir.

“Şiir gerçeğin parçaları ile oluşturulmuş aşkın bir anolojidir. Şiir önemlidir çünkü, metaforu ve kavramın genişleyen katmanlarını, anlamamıza yardım eder. Şiir düşünmenin ta kendisidir. Eğer bir şey dil içinde kurulmamışsa, bilincin ötesinde ya da olasılıkta da kurulmamıştır, yoktur, dil bir dünya açan olarak bir olanaktır, bu olanak, daha geniş bilinç kazanmanın en poetik yoludur”¹²².

Şiir, Varlığın varoluşsal deneyimlerini, duyumsayışını, düşünüşünü varlığın açıklığına bırakır. Şairin hüneri de burada yatmaktadır, Metaforun gücünü kimse bilemez, onun büyüü öngörülemezliğinde yatar, Varlığı nereye götüreceğini, Varlığı varlığından alıp nerelere savuracağını, Varlığı Varlık'tan ne zaman

¹²¹ Jay Parini, Age., s. 64

¹²² Jay Parini, Age., s. 65

koparıp, uğurabileceğini, ne zaman kahredip yere ęakabileceęini, uğuruma sürükleyeceğini kimse bilemez. şair sözcükleri seçerken, cıvıldaştırabilir de bir seręenin kanatlarında uğurabilir de, hüüzün ve melankoliyle uğurumun kenarından da baktırtabilir. Varlığı büyüleyen bu yarı transparan sanat formu anlam katmanlarıyla, metaforlarıyla, sembollerıyla, alegorileriyle dil sanatlarının en tatlı erosu olarak kalbimizin en derinine okunu saplayıverir. Her zaman eros değildir bazen de at sineğidir ancak her hâlükârda Varlığın en iyi arkadaşı, en sadık yarenidir. Basit, yalın, kısa sözcük diziminin katmanlarında kaybolacak kadar dehlizleri vardır. Varlık o dehlizlerden geçerken varlığının anlamını hisseder, varlığının tezahürünü geręekleřtirir.

SONUÇ

Popüler kültüre ait “*bir kitap okudum hayatım değişti*” sözünün Heidegger için geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1907 yılında henüz 19 yaşındayken rahip Gröber’in kendisine okuması için verdiği kitap, felsefi düşüncesini derinden etkileyecek, tüm hayatı boyunca peşinden gideceği Varlık nedir sorusunu ikame edecektir. Bu kitap: “*Aristoteles’e Göre Varolanın Çoklu Anlamına Dair*” başlıklı Franz Brentano’nun 1862 yılında yazdığı doktora tezidir. Bu tez genç Heidegger’de büyük bir heyecan uyandırmış, varlığa ilişkin merakının temelini atmış, onu yeni okumalara yöneltmiştir. Heidegger, Carl Braig’in 1896 tarihli *Varlığa Dair Ontolojinin Ana Hatları* isimli kitabında: Aristoteles, Thomas Aquinas ve Suarez’e yapılan geniş alıntılamalardan, ontolojiye dair kavramların etimolojilerini öğrenmiştir. Heidegger’in düşüncesini derinden etkileyecek diğer okumaları Eski Yunan edebiyatı, Alman edebiyatından Lessing, Goethe ve Schiller, Adelbert Stifter’in kitaplarıdır. Ayrıca şiire merak duymuş geç dönem felsefesini etkileyecek Hölderlin’in şiirleriyle 1908 yılında tanışmıştır.

Heidegger, presokratik döneme ait okumalarında, bazı kelimelerin o dönemdeki anlamıyla, kendi dönemindeki anlamı arasında, farklılıklar olduğunu görmüş ve kelimelerin ilksel kullanımının ait olduğu Presokratikler’e bakmış, orada nasıl kullanıldıklarını ve anlamlarını araştırmıştır. Bu anlam farkının Aristoteles ve Platon’dan itibaren değiştiğini tespit etmiştir.

Platon’un düşüncelerini metafiziğin temelini atan bir öğreti olarak görür, metafiziğin kökeni “idea” kavramında yatmaktadır, Platon’a göre, gerçeklik, yaşanan dünyada değil, maddi dünyanın ötesinde bulunan idealar dünyasındadır. Heidegger, ideal formların soyutlanmış ve ayrı bir gerçeklik düzeyinde var olduklarına dair bu yaklaşımın, metafizik düşüncüyü doğurduğunu, varlığın diğer Varlıklarla ve varolanlarla gerçeklik ilişkisini kopardığını öne sürer. Batı metafiziği, Platon’un idea düşüncesinden ve onun ontolojik yaklaşımından büyük ölçüde etkilenmiştir. Platon’un Varlık kavramının, varlığın özünü örttüğünü, hakikatini kavramak için gerçek dünyadaki varoluşu göz ardı ettiğini düşünür. Platon’un ideaları, Heidegger’a göre, gerçek dünyadaki varoluşun önüne geçmiş ve

varlığın varlığını anlama çabalarını engellemiştir. Ontolojik önceliği idealara ve metafiziğe veren düşünme, Heidegger'a göre, Batı düşüncesinin metafizik yönelimine katkıda bulunmuş ve varlığı dışsallığında anlamaya yöneltmiştir. Heidegger, Platon'un öne sürdüğü idealar dünyası ile maddi dünya arasında bir ayrım oluşturduğunu ve bu ayrımın düalist bir yaklaşımla, insanın varoluşunu anlamak yerine soyutlanmış kavramlarla meşgul olmaya yol açtığı için Varlık nedir sorusunu unutturduğunu iddia eder.

Heidegger, Platon'u eleştirirken onun tüm felsefesini reddetmez, ancak Batı düşüncesindeki metafizik eğilimin müsebbibi olarak onu görür, zira Heidegger metafiziği modern düşüncenin temel hatası olarak kabul etmektedir.

Heidegger'in Aristoteles'e yönelik eleştirisi, onun temel felsefi yaklaşımına ve ontolojik perspektifine dayanır. Heidegger, Aristoteles'i metafizik geleneği sürdürmekle suçlar. Aristoteles physis'i varlığın salt bir modusu olarak ele almaktadır, bu durum Aristoteles'in ontolojik analizlerinin, varlığın gerçek doğasını anlamaktan çok, varlığın metafizik kavrayışını desteklediğini, onun Varlık anlayışının, Varlığın gerçek doğasını keşfetme çabasını engellediğini ileri sürer. Aristoteles'in Varlık kavrayışının ontolojik olarak yetersiz olduğunu, onun Varlık anlayışının, varlığın gerçek yapısına dair derin bir ilgiye sahip olmadığını, daha çok nesnelerin özdeşliği ve aidiyeti üzerine odaklandığını düşünür. Aristoteles'in Varlık anlayışının, zamanın ontolojik boyutunu da ihmal ettiğini, zamanı yeterince ele almadığını ve Varlık-zaman ilişkisini göz ardı ettiğini iddia eder. Aristoteles'in dil konusundaki analizlerini yetersiz bulur ve dilin Varlık'la derin bir bağlantısı olduğunu vurgular.

Eski Yunanca kelimelerin Latince ve Almanca diline çevrilirken de anlam kaybına uğradığını, darlaştırıldığını, zayıfladığını fark eder. Heidegger'e göre, Batı düşüncesinin zeminsizliğinin temellerini Platon ve Aristoteles atmış, Descartes de cogito düşüncesiyle düalizmin zirvesine taşımıştır. Descartes'ın ontolojisi, geleneksel ontolojiyi aşmadığı gibi kendisinden sonra gelen filozofların da cogito'nun değişik formlarını merkeze alan felsefeler yapmalarına yol açmıştır. Heidegger, Platon ve Aristoteles ile başlayan "Varlık nedir" sorusunun üstünü örten yaklaşımın tarihselliğini bu şekilde açıklar.

Filozof, erken dönem düşüncesinde Varlık nedir, sorusu üzerine yoğunlaşırken geç dönem düşüncesinde: dilin Varlık'la olan ilişkisini önemli görmüş, varlığın anlamına dair arayışında, varlığın açığa çıkmasında sanatın önemi üzerinde durmuş, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı metninde sanat, sanatçı, sanat eseri kavramları üzerine soruşturmalar yapmıştır. Heidegger'in geç dönem düşüncesinde kaleme aldığı *Sanat Eserinin Kökeni* adlı çalışması: estetik ve sanat alanına ilişkin bir sorgulama değil varlığın anlamının unutulduğu bir dönemde varlığın soruşturulmasına imkân yaratan bir düşünme olarak değerlendirilebilir. Eski Yunan uygarlığında büyük sanat eserleri üretilmesine rağmen Platon ve Aristoteles dönemine kadar, sanat eseri üzerine, kavramsal bir düşünce üretilmemiştir. Aristoteles ve Platon'un felsefeleri Batı Felsefe tarihinde birçok yönüyle halen tartışılmaktadır. Heidegger'e göre Doğa filozofları (presokratik filozoflar), varlığı doğrudan ve kökensel bir biçimde kavrarlar. Platon'un "İdealar" teorisi ve Aristoteles'in "substance" (varlık) kavramı, varlığı soyutlaştırmış, metafizik düşüncenin etkisiyle varlığın anlamını, dolayımın içinde görünmez hale getirmiştir. Soyutlama ve biçimsel ayrıntılar, Heidegger'a göre, eski Yunan filozoflarının başlangıçtaki şiirselleştirici etkisinden uzaklaşmasına, varlık ile varolanlar arasındaki ayrımın derinleşmesine ve özünden kopmasına neden olmuştur.

Varlığın Varlığı düşünmesinin, önünü kapatan, hakikatin üzerini örten Batı metafizik geleneğini aşabilmenin yolu, varlığın varoluşunu idrak etmesiyle mümkündür. Varlığın varoluşunu gerçekleştireceği yer sanat eserleriyle karşılaşmasıdır. Ancak Heidegger, yaptığı araştırmalar sonucunda Presokratiklerden itibaren başlayan Varlığın tekhnê'yle nesneye dönüştürdüğü sanat eserine yaklaşımın modern dönemle birlikte tamamen değiştiğini sanat eserinin meta nesnesine dönüştüğünü belirtir, tekhnê kavramının ilksel anlamını yitirmesiyle madde ile biçim karşıtlığına dayanan üretim kavramının, sanat eserlerine bakışı da etkilediğini düşünür. İlksel anlamıyla tekhnê, physis içinde, yaparak, gördüğünün farkında olarak, bir bütünlük içinde bilme [episteme] ile birlikte meydana getirme, yaratmadır. Modern dönemdeki yaratma ise bilen öznenin nesneyi yaratmasıdır. Genç döneminde yaptığı okumalar genç Heidegger'in düşüncesinde büyük bir kırılma yaratmış erken döneminde 1927 yılında "varlığın anlamına ilişkin sorular" üzerine odaklandığı Varlık ve Zaman] adlı kitabını yayınlamıştır. Kitabında Dasein [Burada

Varlık] kavramını ortaya atmış, dünyanın konstitüsyonunu çözümlerken “dünya içinde Varlık”, “dünya içinde varolma”, “dünyanın dünyasallığı” gibi kavramları literatüre kazandırmıştır. Bu kavramları varlığın varolanlarla ilişkisini Dasein’in dünyayla etkileşimini açıklayabilmek için kullanmıştır.

18.yy düşüncesi, varlığı güzellik kavramı üzerinden (*aisthesis*) estetiğin nesnesi haline getirmiştir, güzelin bilimini yapan bir disiplin olarak varlığın biçimsel değerine yönelirken özünden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Sanatın güzelliği tanrısal bir öz olarak mükemmellikte görmesi, formun içinde, biricik yüce değer olarak sonsuzluğa referans vermesi kaçınılmaz olarak metafizik temelli bir güzellik anlayışını beraberinde getirmiştir. Heidegger’in gözünde hesaplanabilen doğa da ölçülebilen güzellik de varlığı özünden uzaklaştırmıştır. Varlığın unutulması, sanatın özünü kaybetmesi Heidegger’i yeni düşüncelere yöneltmiştir. Heidegger sanatçıyı kutsamamış, üst bir mertebeye koymamış sanat yapıtını önemsemiştir. Ona göre, estetik sadece güzelin ve hoş a gidenin araştırılmasıyla ilgilenirken, sanat daha derin bir anlam taşır ve hakikatin ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Heidegger, sanatın ancak kendi içsel mantığına, kendi özgünlüğüne ve kendi varlık biçimine dayalı olarak anlaşılabilceğini savunur. Sanat, bir şeyin sadece güzel olduğı veya hoş a gittiğı bir alan değil, aynı zamanda varlığın varlıkla olan ilişkisini dönüştürme ve anlam katma potansiyelini yansıtır.

Sanatın hakikatin açığa çıkmasına olan bu katkısı, Heidegger’ın "aletheia" (gerçeklik, açıklık) kavramıyla bağlantılıdır. Sanat, varlığın gerçekliğini ve anlamını ortaya çıkararak insanın dünyayla olan ilişkisini daha derin bir düzeyde anlamasına olanak tanır.

Bu bakış açısına göre, sanat estetik sınırların ötesine geçer ve bir şeyin güzelliğinden ziyade, onun hakikatini, derin anlamını ifade etme amacını taşır. Heidegger’a göre, sanatın bu özelliğı, insanın varoluşsal durumu ve dünyayla olan ilişkisi üzerinde derinlemesine bir etkisi olduğunu belirtir.

Tekhne olarak sanat, sanat eseri olarak şey/nesne, sanatçı olarak Dasein üzerine yeni düşüncülerin önünü açacak sorular sorar. Tapınakları, heykelleri, resimleri ve şiiri etüt ederek varlığın tezahürü olarak sanatın ne anlama geldiğı sorusunu araştırır. Heidegger’ın

aletheia/hakikat kavramını yeniden yorumlaması sanatın sadece estetik bir deneyim alanı olmadığını aynı zamanda varoluşsal bir anlam taşıdığını vurgular. Sanat, varlığın derinliklerine inebilen, insanın dünyayı anlamasına ve varoluşunu gerçekleştirmesine olanak tanıyan bir dil oluşturur. Heidegger için şiir sıradan dilin sınırlarını aşarak Varlık'la daha derin bir bağ kurma ve onu ifade etme potansiyeline sahiptir. Dilin sadece iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda varlığın kendini açığa çıkarmasında kilit bir rol oynadığını düşünür. Ona göre; zaman Dasein'in varoluşunun temel bir boyutudur, şiir de zamanın akışını ve varlığın varolanda tezahürünü ifade eder.

“Heidegger aklın merkeze konulduğu modernitede Dasein'a atfedilen bilen özne tanımını reddederek yerine, dünya içinde: diğer varolanlarla birarada yaşayan bir Varlık olarak Dasein'ı temel alır. Dasein izole değildir, yeryüzü ve dünya arasında akıl ve bilim sahibi olan cognitive özne de değildir, varlığın varolanlarla birlikte dünya, içinde olan (In-Sein) ilişkisel bir Varlık'tır. Dasein'ın analizi kendinden veya içsel bir şey olmaklığından hareketle düşünülemez, içine doğduğu dünya ve çevresiyle, diğer varolanlarla ve Varlıklarla ilişkisinde düşünülebilir. Descartes'ın öznesi kendi içine kapanan bir düşünen özne iken Heidegger'in Husserl'ci bilince referansla öznesi, ilişkisellik içinde Varlık [in sein Dasein] konumundadır. Varlığın dünya içinde ilişkisellikte var olması, öznenin kendi dışında bulunan varolanlar ve Varlıklarla ilişkide bulunabilmesi için kendinden çıkması anlamına gelmektedir. Dasein'ın temel varoluşu için “dünyasız bir Dasein, Dasein'sız bir dünya” düşünülemez.

Heidegger'a göre, insanın varlığı, dünya ile olan ilişkisi üzerinden anlaşılabilir. Şiir, dünya ile ilişkiyi derinleştirir ve insanın varoluşsal gerçekliğini, çevresiyle olan etkileşimini daha zengin bir şekilde kavramasına vesile olur, varlığın zamanın ve mekânın farkına varmasını, insanın sonlu bir Varlık olduğunu hatırlamasını sağlar. Heidegger varlığı “insan” tümelinde ele almaz, tek tek Varlıklar olarak ele alır, varlığı yine varlığın kendisinden yola çıkarak temellendirmek ister. Dasein içine doğduğu dünyadan müstakil bir Varlık değil, dışa açılan bir Varlık'tır. Varlık tek başına bir Varlık değildir içine doğduğu diğer varlıklarla ve varolanlarla birlikte yaşayan onlarda kendini görebilen bir Varlıktır. Heidegger, insanın varoluşunu nesnelerin veya hayvanların

varoluşundan farklı bir şekilde ele alır. İnsanın varoluşu, dünyayla özgün bir şekilde karşılaşma ve ilişki kurma durumunu içerir, Varlığın anlamının, dünyayla bu özgün karşılaşma ve etkileşim süreçleri aracılığıyla ortaya çıktığını belirtir. Varoluş, sadece fiziksel bir varoluş değil, aynı zamanda anlam ve anlam katmanlarıyla dolu bir varoluştur, Varoluş, insanın kendi varlığını, diğer varlıkları ve dünyayı anlamlandırma sürecini içerir. Varlığın varoluşunu ve anlamını dünyayla özgün bir şekilde ilişkilendirme çabası sanat eseri ile karşılaşmasında açığa çıkar. Ona göre, sanat, varlığın anlamını ifade etme ve ortaya çıkarma sürecidir. Şiir, diğer sanat formlarından daha özel bir yere sahiptir çünkü dil aracılığıyla varlığın özünü en saf ve doğrudan biçimde ifade edebilen bir sanat formudur. Varlığa varlık olduğunu duyumsatacak karşılaşma ancak sanatla mümkündür, bu nedenle Heidegger sanatı varlığın tezahürü olarak görür, şiiri de en dolaylımsız, öz haliyle varlığa en yakın sanat formu olarak kabul eder ve varlığın yankısını bulduğu yer olarak ifade eder.

Heidegger, "Varlık ve Zaman" adlı eserinde dilin önemini vurgular ve dilin varlığın anlamını açığa çıkarmada merkezi bir rol oynadığını belirtir. Şiir, dilin en yoğun ve etkili kullanıldığı sanat biçimi olarak, varlığın derinliklerine inme ve onu en saf haliyle ifade etme potansiyeline sahiptir. Heidegger'a göre, şiir varlığın yankısını bulduğu, varlığın derinliklerinden yükselen anlamın, dil aracılığıyla şiirde kendini en saf ve etkili şekilde ifade ettiği yerdir.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1: Vincent Van Gogh'un ayakkabı Resimlerini İçeren 8 Adet tablosu (Muhtelif internet siteleri)

Resim 2: Van Gogh, “Bir Çift Ayakkabı”, 1886. Schapiro'nun bulgularına göre, Heidegger'in Sanat Eserinin Kökeni'nde bahsettiği eser. (e-skop Sanat Tarihi Eleştiri, <https://www.e-skop.com/skopyazar/meyer-schapiro/131900>, erişim tarihi: 2.11.2023)



KAYNAKLAR

- Ahmet Arslan, İlkçağ Felsefe Tarihi 3, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 180, İstanbul, 2007, 1. Baskı, s. 369
- Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşadığım Gibi, Dergah Yayınları, 2013, İstanbul, s.134.
- Akarsu Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü,
- Augustinus, İtirafı, çev.Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Ya., 2009,
- Aristoteles, Nikomakhos’a Etik, çev. Saffet Babür, Ayraç Yayınları, Ankara, 2020, 10. Baskı, s.10.
- Aristoteles, Poetika, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1976, 1449b, s: 20.
- Arthur Danto, Sıradan Olanın Başkalaşımı, çev.Esin Berktaş, Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, 2012, 1. Baskı, s.58.
- Baki Ayhan Asiltürk, Jay Parini: Şiir neden önemlidir, K24, Ağustos 2023, <https://www.k24kitap.org/kitaplar/siir-neden-onemlidir-883>, erişim tarihi: 11.12.
- Barbara Bolt, Yeni Bir Bakışla, Heidegger, çev. Murat Özbek, Kolektif Kitap, İstanbul, 2015, s.14
- Barışcan Demir, Olanak Kavramı Üzerine Bir Tartışma: Aristoteles ve Martin Heidegger, Hacettepe Ün., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Bilim Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara,
- Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Yayınları, İstanbul. 1998, s.216.
- Belgin Kurzweg, Poiesis Olarak Dasein Heidegger Felsefesinde Poiesis Kavramının Yeniden Yorumlanması, MSGSÜ Yüksek Lisans Tezi,
- Felsefe Anabilim Dalı, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kaan H. Ökten, 2021, İstanbul.
- Berfin Kart, Aristoteles ve Heidegger’in Sanat Kuramlarında “Poiesis” ve “Phronesis”, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Kaygı Felsefe Dergisi, Sayı: 25, Sonbahar 2015, s.77

- Bünyamin Aydemir, Egzistansiyalist Varoluşçu Tiyatro, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2004, Sayı:5,
- Erdal Yılmaz, Varlık Zaman, Anlamak, Küre Yayınları, İstanbul, Birinci Basım, 2020.
- Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, De Yayınevi, İstanbul, 1968, s.239
- Ernst Hans Gombrich, Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2022, s.15
- Fatma Tosun Köse, Martin Heidegger'in Teoloji Anlayışı ve Onto-Teoloji Eleştirisi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, 2020, s.44
- Francis E. Peters, Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004, 1. Baskı,
- Franco Bifo Berardi, çev. Nalan Kurunç, Yort Yayınları, 2020, Eskişehir, 1. Baskı, s.19
- Giorgio Vasari, Sanatçıların Hayat Hikayeleri, Sel yayınları, İstanbul, 2013, 1.Baskı, s. 115,
- Hasan S. Kaymaz, Heidegger'den Arendt'e Uzanan Bir Hat: Modern Teknik Ve Kitle Toplumu, Eleştirel Kültür Dergisi, 21 Ocak 2023, <https://www.ekdergi.com/heideggerden-arendte-uzanan-bir-hat-modern-teknik-ve-kitle-toplumu>, erişim tarihi: 1.10.2023
- Henri Pirenne, Ortaçağ Kentleri, çev. Şadan Karadeniz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.92.
- Jay Parini, Şiir Neden Önemlidir, çev. Güven Turan, YKY, 2022, İstanbul, s.87, 1. Baskı
- Joubert Jean-Louis, Şiir Nedir, Öteki Yayınları, 1993, Ankara, 1. Baskı, s.16,
- Kaan H. Ökten, Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, 2. Baskı.
- Kaan H. Ökten, Hölderlin ve Heidegger'de Yasın Ontopoetikası, K24, <https://t24.com.tr/k24/yazi/holderlin-ve-heidegger-de-yasin-ontopoetikasi,2831>, erişim tarihi: 1.11.2023

- Kaan H. Ökten, Ölüm Kitabı, Alfa yayınları, İstanbul, 2022, s.340.
- Kadir Çüçen, Heidegger 'de Varlık ve Zaman, Asa Yayınları, Bursa 1997, s. 10-11
- Larry Shiner, Sanatın İcadı, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2013, İstanbul, 3. Baskı, s.46
- M. Heidegger, Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği, der.ve çev.Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, 2017, İstanbul, s.79.
- Martin Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları 1. Basım, İstanbul (Yayınlanma Aşamasında)
- Martin Heidegger, Teknik ve Dönüş, çev. Necati Aça, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s.9-10
- Martin Heidegger, Nedir Bu Felsefe, çev. D. Tunç, Logos Yayıncılık, İstanbul, 1990.
- Martin Heidegger, Varlık ve Zaman, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, İstanbul, 2021, 5. Baskı.
- Meral Ayazdır, Heidegger'de Özne Problemi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2018, Ankara
- Mustafa Üstünova-Levent Ali Çanaklı, Tanpınar'da Sonsuzluk, Uludağ.Ün., Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, s.110, Yıl: 5, Sayı: 7, 2004, Bursa
- Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2014, Bursa.
- Nişanyan Sevan, Nişanyan Sözlük, Çağdaş Türkçenin Etimolojisi, <https://www.nisanyansozluk.com>; erişim tarihi: 1.11.2023.
- Octavio Paz, Yay ve Lir, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armani Yayıncılık, 1991, 1. Baskı.
- Onur Karamercan, Şiirin Mekânsallığı ve Mekânın Şiirselliği: Heidegger ile Dile Giden Yol, 2017, Artful living Sanat Dergisi, <https://www.artfulliving.com.tr>, erişim tarihi: 2.11.2023
- Schapiro Meyer, Heidegger'e Karşı: Van Gogh'un Ayakkabılarının Hakikati, skopbülten, Çev.Elçin Gen, 12/3/2019, erişim tarihi: 1.10.2023.

William Barret, Heidegger, Toplu Bakış, çev-Der. H. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları, 2008: 41-77.

Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/Tanr%C4%B1_%C3%B6ld%C3%BC, erişim tarihi: 10.9.2023



ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde Lisans eğitimini tamamladı. 1994 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde “Sanatta Altın Oran'ın Metamorfoz Hikayesi” başlıklı Yüksek Lisans tezi, 1999 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde “20. yy. Sanatında Yeni Bir İlham Kaynağı; Primitivizm” başlıklı doktora teziyle mezun oldu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde Yüksek Lisans çalışmasına devam etmektedir.