



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

**FELSEFEDE SANAT YAPITININ DEĞERLENDİRİLMESİ :
PLATON, ARİSTOTELES, HEİDEGGER VE COLLİNGWOOD**

Emre ALPTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

FELSEFEDE SANAT YAPITININ DEĞERLENDİRİLMESİ : PLATON, ARİSTOTELES,
HEİDEGGER VE COLLİNGWOOD

Emre ALPTEKİN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Emre Alptekin tarafından hazırlanan "Felsefede Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi : Platon, Aristoteles, Heidegger ve Collingwood" başlıklı bu çalışma, 11.09.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Aziz Kurtuluş Dinçer (Danışman)

Prof. Dr. Cemal Güzel

Prof. Dr. Ertuğrul Rufayi Turan

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

11/09/2024

Emre ALPTEKİN

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.
* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Aziz Kurtuluş DİNÇER** danışmanlığında tarafımdan retildeğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Emre ALPTEKİN

TEŞEKKÜR

Bugüne kadar hiçbir konuda geri çevirmeyen, kafama vura vura değil de durduğu yerde olduğu gibi, “susarak” öğreten, lisans öğrenciliğim sırasında pes etmek üzereyken verdiği cesaretle lisansüstünü bitirebilmeme zemin hazırlayan Canım Hocam Aziz Kurtuluş Dinçer’e; zorlandığımda mizah duygusunu yitirmeyerek, verdiği minik şoklarla zoru kolaylaştıran Cemal Güzel’e; maddi, manevi desteklerini esirgemeyen annem Meral Alptekin ve abim Onur Alptekin’e, lakır lakır lakırdadığımız bölüm arkadaşım İlayda Başpınar’a, tezi yazarken her türlü huysuzluğuma katlanan, hiçbir desteğini esirgemeyen Canım Sevgilim Eylül Hikmet Mülayim’e çok teşekkür ederim. İyi ki varsınız!

ÖZET

ALPTEKİN, Emre. *Felsefede Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi : Platon, Aristoteles, Heidegger ve Collingwood*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2024.

“Sanat nedir?”, “Güzel nedir?”, “Sanat yapıtı nedir?” soruları felsefe tarihi boyunca sorulmuş sorulardır. Bu çalışmada “güzel”in, “sanat”ın, “sanat yapıtı”nın neliği üzerine dört filozofun (Platon, Aristoteles, Heidegger ve Collingwood) görüşleri ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler

Güzel, Sanat ,Sanat Yapıtı ,Platon ,Aristoteles ,Heidegger ,Collingwood

ABSTRACT

ALPTEKİN, Emre. *Evaluation of Artwork in Philosophy : Plato, Aristotle, Heidegger and Collingwood*, Master's Thesis, Ankara, 2024.

“What is art?”, “What is beauty”, “What is artwork?” are questions that have been asked throughout the history of philosophy. In this study, the views of four philosophers (Plato, Aristotle, Heidegger and Collingwood) on the nature of “beauty”, “art” and “artwork” will be discussed.

Keywords

Beauty ,Art ,Artwork ,Plato ,Aristotle ,Heidegger ,Collingwood

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: PLATON'DA GÜZEL.....	3
1.1. BÜYÜK HİPPİAS DİYALOĞUNDA GÜZEL.....	3
1.2. SYMPOSION DİYALOĞUNDA GÜZEL	9
1.3. PHAİDROS DİYALOĞUNDA GÜZEL	16
2. BÖLÜM: PLATON'DA TEKHNE, POİESİS VE MİMESİS BAĞLAMINDA OZAN, HATİP(VE RETORİK), SOFİST, RESSAM VE ŞAİR(VE ŞİİR)	23
2.1. İON DİYALOĞUNDA TEKHNE BAĞLAMINDA OZAN	23
2.2. GORGİAS DİYALOĞUNDA TEKHNE BAĞLAMINDA HATİP	24
2.3. PHAİDROS DİYALOĞUNDA TEKHNE İLE İLGİSİNDE RETORİK	25
2.4. SOFİST DİYALOĞUNDA TEKHNE, MİMESİS VE POİESİS BAĞLAMINDA SOFİST, RESSAM VE HATİP	28
2.5. POLİTEİA DİYALOĞUNDA TEKHNE, MİMESİS VE POİESİS BAĞLAMINDA RESSAM VE ŞAİR.....	33
3. BÖLÜM: ARİSTOTELES'TE SANAT FELSEFESİ	41
3.1. ARİSTOTELES'TE ETİK İLE İLGİSİNDE TRAGEDYA	41
3.2. TRAGEDYANIN ÖĞELERİ	47
3.3. ARİSTOTELES VE MÜZİK	52
3.4. ARİSTOTELES'TE TEKHNE VE GÜZEL	54
4. BÖLÜM: MARTİN HEİDEGGER'DE SANAT VE SANAT YAPITI	58
4.1. SANAT YAPITININ KÖKENİ.....	58
4.2. YAPITIN ŞEYLİĞİ	59
4.3. YAPIT VE HAKİKAT (DÜNYA, YERYÜZÜ, ÇATIŞMA, AÇIK, AYDINLIK, ÖRTÜLMEMİŞLİK).....	65

4.4. YAPITIN YARATILMIŞLIĞI, YARATMA(SHAFFEN), GESTALT VE GESTELL	78
4.5. YAPITIN KORUNMASI(BEWAHRUNG)	93
4.6. HAKİKATİN GELİŞİ OLARAK SANAT, ŞİİR, DİL VE SANATIN ŞİİRSELLİĞİ.....	95
5. BÖLÜM: R.G. COLLİNGWOOD'DA SANAT FELSEFESİ.....	102
5.1. SANAT SÖZCÜĞÜNÜN YAYGIN KULLANIMDAKI ÜÇ ANLAMI.....	102
5.2. BİR ETKİNLİK OLARAK SANATIN KENDİSİNDE BARINDIRDIĞI ÜÇ UNSUR.....	103
5.3. SANATTA ÖZNE, NESNE VE SANATIN İLKELLİĞİ	104
5.4. SANAT YAPITINDA GÜZEL VE ÇİRKİN	108
5.5. SANAT YAPITININ MONADİK YAPISI.....	111
5.6. SANATIN DUYGUSAL YÖNÜ	113
SONUÇ.....	116
KAYNAKÇA	123
EK 1. YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK FORMU	125
EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU.....	127

GİRİŞ

Felsefenin neliği, onu öteki bilgi alanlarından ayırmanın ne olduğu felsefe tarihi boyunca ele alınmış, felsefenin sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Felsefenin ne olduğunu biçimsel olarak dile getirecek olursak, felsefe bir etkinliktir. Felsefe bir soru sorma, sorgulama etkinliğidir. Peki felsefeyi öteki soru sorma, sorgulama etkinliklerinden ayıran nedir? Bir felsefe sorusu ne tür bir sorudur? Felsefe sorusu ‘Nedir?’ sorusudur. ‘Bilgi nedir?’, ‘Bilim nedir?’, ‘Güzel nedir?’, ‘Sanat nedir?’ soruları, birer felsefe sorusudur. Bir felsefe sorusunda sorulan hep bir kavramdır; soruyu yanıtlayacak kimseden soruda sorulan kavramın, kavramın anlamının belirlenmesi talep edilmektedir. O halde felsefe soruları bir kavrama ilişkin ‘nelik’ ve ‘anlam’ sorularıdır.

‘Felsefenin disiplinleri’ de denen çalışma alanları bu ‘nelik’ sorularında sorulan kavrama göre birbirlerinden ayrılır, çeşitlenirler. Sözelimi ‘Bilgi nedir?’ sorusu bilgi felsefesinin, ‘Bilim nedir?’ sorusu ise bilim felsefesinin sorusudur. Bizi burada ilgilendiren felsefe soruları ise ‘Güzel nedir?’, ‘Sanat nedir?’, ‘Sanat yapıtı nedir?’ sorularıdır. Bunlardan ilkinin yanıtlanmaya çalışılan felsefe disiplini estetikdir. Batı felsefesi tarihinde Platon’dan Hegel’e dek, estetik kurgulamaların temelinde ‘güzel’ ve ‘güzellik’ kavramları bulunmaktadır. İkinci soru ise sanat felsefesinin sorusudur. Bu soru da yine felsefe tarihinde filozoflarca ele alınmış, işlenmiştir. Kimi filozof sanatı taklit olarak kimisi yaratı olarak kimisi de oyun olarak görmüştür. ‘Sanat nedir?’ sorusu beraberinde farklı farklı açılardan -yapıt, alımlayıcı, sanatçı açılarından- yanıtlanabilecek ‘Sanat yapıtı nedir?’ sorusunu getirir. Bu sorulara verilen yanıtlara göre de sanat, sanat yapıtı değerlendirilir.

Sanatın, sanat yapıtının değerlendirilmesi söz konusu olduğunda kimi zaman ‘‘Şu sanattır, bu değildir.’’, ‘‘Falanca sanat yapıtıdır, filanca değildir.’’, ‘‘Şu şarkı güzeldir, bu tablo çirkindir.’’ türünden kaba saba yargılar gerekçelendirilmeksizin etrafa savrulur; kimi zaman ‘‘zevkler ve renkler tartışılmaz’’ sözüyle ‘güzel’in, ‘beğeni’nin göreliliğine işaret edilir; kimi zaman da ‘güzel’e nesnel bir ölçüt aranılır. Böylelikle de pek bir yere varılmaz. Varılmaz; çünkü değerlendirme her şeyden önce bir bilgi sorunudur. Önceden verili kalıplarla, ezbere tutumlarla doğru bir değerlendirme yapılamaz.

Sanat yapıtının nasıl değerlendirileceği, onun hangi ölçütlerle ele alınacağı kendilerine verilen yanıtla göre belirlenen bu soruları sessiz konserlerin düzenlendiği, kendini imha eden tabloların üretildiği, görünmez bir heykelin sanat yapıtı diye görüldüğü çağımızda yeniden sormak yerinde olacaktır. Bu çalışma bu soruları yeniden sorma amacını güdüyor; bu soruları yanıtlamaya çabalarken de bu sorulara Platon, Aristoteles, Heidegger ve Collingwood'un verdikleri yanıtların peşine düşmeyi ve bu yanıtlara dayanarak 'güzel'e, 'sanat'a ve 'sanat yapıtı'na ilişkin neler söylenebileceğini soruşturmayı hedefliyor.

1. BÖLÜM PLATON'DA GÜZEL

1.1. BÜYÜK HIPPIAS DİYALOĞUNDA GÜZEL

Diyalog Sokrates ile Hippias'ın Atina limanında karşılaşması ile başlar. Hippias yetenekleri sayesinde gençlere öğrettikleriyle epeyce para kazanabilmiştir; devlet işleri söz konusu olduğu zaman başkaları tarafından küçümsenmemiş, ondan saygıyla bahsedilmiş, gerektiğinde kendisinden yardım istenmiştir. Bu sayede de kentine yararlı olmuştur. Peki ama kente hizmet etmenin gerek para gerekse saygınlık bakımından böyle getirileri bulunmasına rağmen Pittakos, Bias, Thales, Anaksagoras gibi bilge sayılan kimseler niçin devlet işlerinden uzak durmuşlardır? Hippias'a göre bunun nedeni bu kimselerin bilgeliklerinin hem bireysel hem de devlet sorunlarını çözüme yetersiz kalmasıdır. Hippias o kanıdadır ki sanatların gelişmesine koşut olarak kendi sanatı da gelişmiştir ve bilgelik konusuna eğilmiş Pittakos, Bias, Thales, Anaksagoras gibi kimseler de artık Hippias ile karşılaştırıldıklarında önemsiz kimselerdir. Öyle ki bu kimseler Hippias ile aynı zamanda yaşasalar ve geçmişte kendilerine ün kazandırmış şeyleri yapsalar komik duruma düşeceklerdir.

Sokrates'in hiç kuşkusu yoktur ki Hippias devlet işlerini ve özel işlerini birlikte götürme konusunda çok beceriklidir. Tıpkı Leontinonlu Gorgias ve Keoslu Prodikos gibi. Leontinonlu Gorgias hemşehrilerinin işlerini en güzel şekilde yürütebilecek bir kimse olduğu için ülkesinden Atina'ya elçi olarak gelmiş ve meclisteki konuşmaları Atinalılar tarafından çok beğenilmiştir. Dahası Gorgias gerek özel konuşmalarıyla gerekse de verdiği derslerle Atina'da epeyce para kazanmıştır. Yine Keoslu Prodikos da Atina'ya elçi olarak atanmış; mecliste yaptığı konuşmalardan büyük şöhret kazanmış özel konuşmalar ve gençlere verdiği dersler sayesinde de epeyce para kazanmıştır. Fakat Pittakos, Bias, Thales, Anaksagoras gibi eski bilgiler, bilgeliklerinin karşılığı olarak para kazanmayı, diğer ülkelerden insanlarla toplantılar yapmayı, kendi becerilerini göstermeyi düşünmemiştir. Bu insanlar parayı en değerli şey olarak görmemişlerdir. Öte yandan Sokrates'in bahsettiği sofistler yapıp ettikleriyle epey para kazanmışlardır. Bunu herkesten önce akıl eden ise Protagoras olmuştur. Hippias o kanıdadır ki Sokrates devlet işlerinden kazanılan saygınlığın, özel konuşmalardan ve gençlere verilen

derslerden çok para kazanmanın ne kadar ‘‘güzel’’ bir şey olduğunun farkında değildir. Öyle ki Hippias’ın dediğine bakılırsa kazandığı parayı Sokrates bilseymiş çok şaşırır mı! Bir defasında Sicilya’da hem de Protagoras da oradayken -üstelik ondan(Protagoras’tan) daha genç ve daha az bir üne sahipken- kısa sürede yüz elli mna’dan fazlasını, bir başka sefer de daha küçük bir yer olan Inykos’ta yirmi mna’dan fazlasını elde etmiş; yaşadığı kente döndüğünde de kazandığı bu para herkesi şaşkına çevirmiş.

Hippias açıkça öne sürmektedir ki kendi zamanında(Hippias’ın zamanında) yaşayan bilgiler geçmişte yaşamışlardan daha üstündür. Sözelimi Anaksagoras okulunun ilk filozofları -Hippias’a göre- epeyce cahildir. Anaksagoras kendisine kalan epeyce parayı umursamamış ve sonunda bütün parasını kaybetmiştir. Oysa herkes bilir ki bilge insanlar öncelikle kendileri için bilge olmak zorundadır ve bu nedenle de bilge insanın çok para kazanması gerekir. Hippias yine o kanıdadır ki kendi bilgeliği geçmişin bilgelerinin bilgeliğinden çok daha üstündür. Hippias bu üstün bilgeliğinden ötürü hemşehrileri Elislilerce görevlendirilmiştir. Görevi gereği gittiği Sicilya, Inykos gibi yerlerde konuşmalar yaparak, dersler vererek epey para kazanmıştır. Peki ama Hippias bu üstün bilgeliği sayesinde en çok parayı nerede kazanmıştır? Sık sık gittiği Lakedaimonia’da mı? Hayır. Orada hiçbir zaman hiçbir şey kazanamamıştır. Ancak bu çok garip ve şaşılabilir bir durumdur. Yoksa Hippias’ın bilgeliği onunla ilişkide bulunan insanları daha erdemli bir hale getirmemekte midir? Eğer getirmekteyse -ki Hippias’a göre getirmektedir- nasıl olur da çok parası olan ve Hippias’tan çok büyük yararlar sağlayabilecek Lakedaimonialılar ona hiç para vermemişlerdir?

Hippias’a göre onun Lakedaimonia’da para kazanamamış olmasının nedeni Lakedaimonia’nın yasalarıdır. Aslında Lakedaimonialılar Hippias’ı dinlemeyi sevmişler, onu hep alkışlamışlardır. Ancak Lakedaimonia’da yabancıların eğitim vermesi yasaktır. İşte bundandır ki Hippias hünerlerini kısmi sergileyebilmiş ve orada hiç para kazanamamıştır. Oysa yasalar kendisine izin verseymiş Hippias orada herkesten çok para kazanacaktı. Fakat Lakedaimonialılar yasalarını değiştirmemiş; geleneklerinin dışında davranmazlarmış. Hippias belki Lakedaimonialıların bu yasalarından ötürü para kazanamamıştır ancak yine de Lakedaimonialılar, Hippias’ın insanların ve kahramanların atalarıyla ilgili

söylediklerinden hoşlanmışlardır; kentlerin kuruluşları ve tarihleriyle ilgili konuşmalarına merak duymuşlardır. Dahası Hippias, genç bir adamın yapması gereken en “güzel” (to kalon, fine) işler, genç bir adamın ün kazanması için yapması gerekenler hakkındaki konuşmasıyla da büyük ün kazanmıştır. Ancak Sokrates’in Hippias’ın bu konuşması ile ilgili bir diyeceği vardır. Sokrates bazı konuşmalarında bazı şeyleri “güzel”, bazı şeyleri ise “çirkin” diye adlandırmıştır. Bir kimse¹ de Sokrates’i sıkıştırıp ona şu soruyu sormuştur : “Sokrates! Sen bu şeylerin güzel ya da çirkin olduklarını nereden biliyorsun? Güzel nedir, bana söyleyebilir misin?” Sokrates böyle bir soruyu beklemediği için bu soruya cevap verememiştir. Bu kimseyle konuşması bittikten sonra da Sokrates kendine kızmıştır. Sokrates kendisini hatalı bulmuştur. “Güzel”in, “çirkin”in (to Aischron) ne demek olduğunu bilmeden kullanma hatasına düşmüştür. Bu hatasından kurtulmasının yolu da Hippias gibi bilge kimselerle karşılaştığında bu kimselerden “güzel”in, “çirkin”in ne olduğunu öğrenmektir. Bunun için de Sokrates, Hippias’a şu soruyu yöneltir : “Güzel nedir?” (Platon, 1982 : 284b-286e5).

Hippias için bu çok önemsiz, küçük, yanıtlanması çok kolay bir sorudur; Hippias’ın ilk yanıtı şöyledir : “...genç bir kız güzeldir.” Böyle bir cevap “Güzel nedir?” sorusuna yanıt olamaz. Kuşkusuz güzel bir genç kız güzeldir; güzel bir at güzeldir; güzel bir lir güzeldir; güzel bir çömlek güzeldir. Ancak “Güzel nedir?” sorusu tek tek güzel şeylerin sayılmasıyla yanıtlanabileceği; bunların bir dökümünün verilmesiyle tüketilebilecek bir soru değildir. Dahası en güzel maymun güzel bir insanla, en güzel çömlek güzel genç bir kızla, en güzel genç kız da tanrıçalarla karşılaştırıldığında çirkindir (Platon, 1982:287e-289d).

Nasıl ki doğru kişiler “doğruluk”tan ötürü doğru, bilge kişiler “bilgelik”ten ötürü bilgedirler. Benzer biçimde tek tek güzel şeyler de “güzellik”ten ötürü güzeldirler. “Güzellik” bir şeye katıldığı ya da eklendiği zaman katıldığı ya da eklendiği tüm şeyleri güzelleştiren, onları süsleyen, varlığıyla diğer şeylerin güzel olmalarını sağlayan şeydir. Peki ama güzellik nedir? Hippias’ın demesine kendilerine katıldığı zaman her şeyi güzelleştiren şeyin “altın” olduğunu herkes bilmektedir. Dolayısıyla “güzel, altındır.” Ancak iyi bir sanatçı sayılan heykeltıraş Pheidias Athena’nın gözlerini altından

¹ Diyalogda Sokrates, “Güzellik” konusunda kendisini sorguya çeken bu kişinin ismini diyalogun sonuna kadar vermez. Şüphesiz bu bir tartışma stratejisidir.Yazımızın devamında bu kişi için “isimsiz hasım” diyeceğiz.

yapmamıştır. Yüzünün diğer kısımlarını, ellerini ve ayaklarını da altından yapmamıştır. Oysa güzel altınla heykel altından yapıldığı takdirde daha güzel görünecektir ama Pheidias heykeli fildişinden yapmayı tercih etmiştir. Yoksa sanatıyla ünlenmiş Pheidias “güzel”in ne olduğunu bilmemekte midir? Hippias buna karşı çıkar çünkü fildişi de güzeldir. Pheidias bahsi geçen heykelin gözlerini fildişinden yapmıştır ancak heykelin gözlerinin ortasını fildişine çok benzeyen bir taştan yapmıştır. O halde güzel taşın da güzel olduğunu kabul etmek gerekmez mi? Hippias’a göre başka çare yoktur ki eğer eklendikleri şeye uygunsa taş da güzel demek gerekir. Ancak bu durumda da taş, fildişi, altın vb. eklendikleri şeye uygun değilse o zaman da çirkin demek gerekmez mi? Peki çorba karıştırmak için kullanılan kepçe söz konusu olduğunda? Altından yapılmış bir kepçe mi uygundur yoksa incir ağacından yapılmış bir kepçe mi? İncir ağacından yapılan bir kepçe altın bir kepeçeden daha uygundur. Bu sayede kepçe çorbanın daha güzel kokmasına neden olur. Ayrıca hem çömleğin kırılmasının hem de çorbanın dökülmesinin önüne geçilir. Böylece misafirler güzel çorbayı içmeden gönderilmezler. Altın kepçe kullanıldığı takdirde ise çorbanın pişirildiği çömlek kırılabilir, çorba dökülebilir, misafirler aç kalabilir. Bu durumda incir ağacından yapılmış bir kepçe altından yapılmış bir kepeçeden daha güzel olduğunu söylemek gerekmez mi? Dolayısıyla “güzel”i “uygun olan” olarak belirlemekle “güzel” nedir sorusu yanıtlanamaz (Platon, 1982:289d-291c).

Hippias “güzel”in ne olduğuna ilişkin bir yanıt verme girişiminde daha bulunur. Buna göre “güzel” asla, hiçbir yerde, hiç kimseye çirkin görünmeyen; her zaman herkes için geçerli olan şeydir. Bu ise, zengin ve sağlıklı olmak, Yunanlar tarafından onurlandırılmak, yaşlılığa kadar yaşamak, bir kimsenin ölen ailesi için muhteşem bir cenaze töreni yapması ve bu kimse öldüğünde kendi çocukları tarafından bu kimse için muhteşem bir cenaze töreni yapılmasıdır. Ancak Yunanlıların onurlandırdıkları Akhilleus bu onuru hak etmek uğruna yaşlanmadan ölmüştür. Dahası Aiaokos, Herakles, Tantalos, Dardanos, Zethos gibi Zeus’un çocuklarının Zeus’a cenaze töreni düzenledikleri hayal edildiğinde hem çirkin hem de dine aykırı olacaktır. Dolayısıyla Hippias’ın “güzel”in ne olduğuna ilişkin herkes için geçerli olduğunu öne sürdüğü belirlemesi de Yunan tanrıları, tanrıların çocukları ve kahramanları için geçerli değildir. O halde bir kimsenin anne ve babasını gömmesi ve çocukları tarafından gömülmesi

herkes için her zaman için güzel bir şey değildir. Dahası Sokrates'in isimsiz hasmına kalırsa bu hiç kimse için güzel bir şey değildir (Platon, 1982:291d-293c).

Diyaloğun bu noktasında Sokrates'in isimsiz hasmının yönlendirmesiyle tekrar incelenecek olan şudur: “Uygun olan güzeldir.” “Uygun olan” bir şeye ya da bir kimseye katıldığı zaman onun gerçekten daha güzel yapar mı, yoksa öyle görünmesini mi sağlar? Belki de ikisi birden? Hippias'a göre “uygun olan” kendilerine katıldığı şeylerin ya da kimselerin güzel görünmelerini sağlayan şeydir. Sözelimi bir insan kendisine uygun şeyleri, kıyafetleri, ayakkabıları giydiği zaman konuşmalarıyla sürekli gülünç duruma düşen saçma sapan bir kimse olsa bile gerçekte olduğundan daha güzel görünebilir. Ancak bu durumda güzellik bakımından bir aldatmaca söz konusudur. Nasıl ki büyük şeyler öyle görünüp görünmediklerinden bağımsız bir biçimde büyüktürler, güzel şeyler de öyle görünüp görünmediklerin bağımsız güzel olmalıdır. Hakiki biçimde güzel olmalıdır. Hakiki biçimde güzel olan şeylere güzelliklerini veren ise “güzellik”tir. O halde “uygun olan” kendilerine katıldığında kendilerini güzel ya da daha güzel kılan “güzellik” olamaz. Çünkü “uygun olan” gerçekten güzel olmayan bir şeye ya da kimseye eklenmekle eklendiği şeyi ya da kimseyi güzel‘miş’ gibi gösterebilmektedir. Ancak gerçekten güzel olan şeylerin kendilerinin güzel görünmelerini sağlayan şey(güzellik) kendilerinde var olduğu zaman güzel görünmemeleri olanaksızdır. Dahası “uygun olan”, “güzel” olsaydı, “uygun olan”ın kendilerine eklenmesiyle güzel görünen şeylerin görüntüsü ile güzelliklerinin hakikiliği çakışırdı; buna koşut “hakiki güzel” ile “güzel görünen” ikiliğinin güdülediği bu kadar tartışma ve anlaşmazlık da çıkmazdı. O halde “uygun olan” aranan “güzellik” değildir. Bu durumda buraya kadar ki soruşturma boşa gitmiştir. “Güzellik” elden uçup gitmiştir (Platon, 1982:293c-294e).

Ancak Platon'un aporetik diyaloglarından alışık olduğumuz üzere pes edilmez; soru yinelenir, “güzel”in olduğunu soruşturmaya yeniden girilir : Bu girişimin hareket noktası da şu olacaktır: “Kullanışlı” olan, “güçlü” olan her şey güzeldir. Örneğin güzel göz, *görebildiği* zaman güzeldir. Yine bedeninin de koşmak ya da güreşmek söz konusu olduğunda güzel olduğu söylenmektedir. Öte yandan hayvanlara da güzel denmektedir, örneğin at, horoz ya da bildircin için güzel denmektedir. Dahası mutfakta kullanılan araçlar, tekerlekli araçlar, denizdeki yük gemileri, savaş gemileri, müzik ve diğer sanatlarda kullanılan aletlere de güzel denmektedir. Bunlara gelenekler ve yasalar da

eklenebilir. Bunların sahip oldukları doğa, bütün bunların her birinin tek tek ortaya çıkardıkları ürünler, nasıl kullanışlı oldukları, ne için kullanışlı oldukları ve ne zaman kullanışlı oldukları incelenir ve kullanışlı olanlara “güzel”; kullanışsız olanlara da “çirkin” denir. Bu durumda “güzel”, “kullanışlılık” (to chresimon) ya da “güç”(to dunaton) müdür?

Bir şeyi gerçekleştirebilme gücüne sahip olan, yetenekli olan, o gerçekleştirebilme gücünden, yeteneğinden, ehliyetinden dolayı kullanışlıdır. Kendisinde bir şeyi gerçekleştirme gücü bulunmayan bir şey ise kullanışsızdır. O halde güçlü, yetenekli olmak güzel; güçsüz, yeteneksiz olmak ise çirkindir. Bir şeyi gerçekleştirebilenler gerçekleştirdikleri şeye ilişkin yeteneğin, gücün kendilerinde bulunması sayesinde o şeyi gerçekleştirebilirler. Dolayısıyla -istemedi de olsa- kötü ve çirkin işler gerçekleştiren kimseler bu şeyleri yapma gücü, yeteneği kendilerinde bulunmasaydı, güçsüz olsalardı bu kötü ve çirkin işleri gerçekleştiremezlerdi. Dolayısıyla kötü ve çirkin bir şey gerçekleştirildiğinde de orada bir “yetenek” ve “güç” söz konusudur. O halde “kullanışlılık” ve “güç” kötü ve çirkin şeyleri gerçekleştiriyorsa “güzel” olamaz. Hippias bu duruma karşın şunu söyler : “Eğer ‘kullanışlılık’ ve ‘güç’ bir iyiyi gerçekleştiriyorsa ‘güzel’dir.” Bu ise “yararlı”dır. O halde “güzel”, “yararlı”dır. Güzel insanlar, güzel gelenekler ya da herhangi güzel bir şey “yararlı” olduğu için “güzel”dir. Ancak bu durumda “iyi” iyiliğini “yararlı”ya borçlu olur. Başka bir deyişle “yararlı”, “iyi”nin nedeni olur. Eğer “yararlı”, “güzel”se ve “iyi”nin nedeni “yararlı”ysa, “iyi” iyiliğini “yararlı”ya borçluysa, bu durumda “iyi” aynı zamanda “iyi”liğini “güzel”e borçlu olur. Başka bir deyişle bu “güzel”, “iyi”nin nedenidir demeye gelir. Eğer “güzel”, “iyi”nin nedeni ise; “iyi”, “güzel”in oluşturduğu, meydana getirdiği bir şey ise “baba” ve “oğul” mantıksal nedensellik bakımından birbirinden ne kadar farklı ise - baba, oğul olmayandır; oğul da baba olmayan- “iyi” ve “güzel” birbirinden o kadar farklıdır. Bu durumda “Güzel, iyi olmayandır.” veya “İyi, güzel olmayandır.” sonucuna ulaşılır ki bu saçmadır (Platon, 1982 : 295a-297d).

Diyalogda “Güzel nedir?” sorusuna verilen son yanıt ise şöyledir: “Bize haz veren şey güzeldir.” Güzel bedenler, güzel süsler, resimler ve heykeller görme yoluyla bize haz vermektedir. Aynı şekilde müzikteki sesler, konuşmalar, hikayeler de benzeri bir etki yaratmaktadır. O halde “görme ve işitme yoluyla elde edilen haz güzeldir”. Öte yandan

görme ve duyma dışında bize koklama, tatma ve dokunma yoluyla bize haz veren şeyler de vardır. Bir koku, bir yemek veya içecek ya da cinsel ilişki de bize haz vermektedir. Bunların haz vermediğini ileri sürmek gülünçtür. Eğer bunlar da haz veriyorsa bunlara da “güzel” demek gerekir. Görme ve duyma dışında bize haz veren şeylerin güzel olmadığı hangi gerekçeyle öne sürülebilir? Belki de insanlar yemek yerken ya da sevişirken ortaya çıkan görüntüler çoğunluk tarafından çirkin bulunduğundan bunların güzel olduğunun ileri sürülmesinden çekinilmektedir. Ancak burada soruşturulan “güzel”in ne olduğudur; insanların çoğuna neyin güzel görüldüğü değil (Platon, 1982:297e-299b).

O halde “görme ve işitme yoluyla elde edilen hazzın”, “koklama, tatma ve dokunma yoluyla elde edilen haz”lardan ayrılması, bunların farkının ortaya konması gerekir. Şimdi açıktır ki bunların hepsi duyum yoluyla haz verir. O halde farklı duyular yoluyla elde edilen hazları bu ikisinden nasıl ayırabiliriz? “Görme ve işitme yoluyla edilen hazlar”ın “koklama, tatma, dokunma yoluyla elde edilen hazlar”dan ayrı tek bir kavram altında toplanabilmeleri için “görme yoluyla elde edilen haz”la “işitme yoluyla elde edilen haz”ın kendilerinde bulunan ortak özelliğin ortaya konması, ve bu ortak özelliğin diğer hazlardan oluşan grupta bulunmaması gerekir. Ancak “görme yoluyla elde edilen haz”, “işitme yoluyla elde edilen haz olmayan” ve “işitme yoluyla elde edilen haz”, “görme yoluyla elde edilen haz olmayan” olduğuna göre ve bunların duyum yoluyla elde edilen hazlar olmaları dışında herhangi bir ortak özellikleri olmadığına göre, ve bu ortak özellik de bu ikisini öteki duyular yoluyla elde edilen hazlardan ayırmaya yetmediğine göre “görme ve işitme yoluyla elde edilen hazlar”, “güzel”e özdeş kılınmaz (Platon, 1982:299b-303d).

1.2. SYMPOSION DİYALOĞUNDA GÜZEL

Platon’un Symposium diyalogunda dramatis personae şöyledir : adı belirsiz bir dost, Phaidros, Agathon’un sevgilisi Pausanias, Atinalı hekim Eryksimakhos, Atinalı bir komedyacı Aristophanes, yine Atinalı bir tragedyacı yazarı Agathon, Atinalı kumandan Alkibiades, Sokrates, Phaleronlu Apollodoros, Kydathenaionlu Aristodemos ve Mantinealı Diotima.

Agathon yazdığı bir tragedya ile bir festivalde birinci olmuştur ve bunun kutlanması için Agathon'un evinde bir araya gelinmiştir. Bu tür kutlamalarda önce yemek yenilir; sonrasında ise içki eşliğinde sohbet edilmiştir. Yemek faslı bitip, ne ölçüyle içki içileceğine karar verildikten sonra Eryksimakhos sohbet konusu için bir öneri ortaya atar. Eryksimakhos, o güne gelesiyeye kimsenin aşkı(Eros) hakkında övmediğini belirtir. Öyle ki tuzun faydaları üzerine bile yazılar yazılmıştır da kimse aşkı anlatmamış, onu övmemiştir. Bu şaşılacak bir şeydir. O halde aşkı anlatmak, onu övmek, bu eksikliği gidermek lazım gelir (Platon, 2007:177a-e).

Bunun üzerine sırasıyla Phaidros, Pausanias, Eryksimakhos, Aristophanes ve Agathon aşka dair bir konuşma yapar. Konuşma sırası Sokrates'e gelince, Sokrates ancak Agathon'un sözlerini gözden geçirdikten konuşabileceğini belirtir. Agathon onu övmeyen önce aşkın ne tür bir varlık olduğunu, sonra da onun işlerini ortaya koymak gerektiğini söylemiştir (Platon, 2007:195a). Dahası o aşkın, güzellerin aşkı olduğunu da söylemiştir. Sokrates bu söylenenlerden ilkiyle hemfikirdir. Ancak, Agathon ile aşkın güzel olduğu, güzele sahip olduğu noktasında ayrılır.

Aşk hep bir şeyin aşkıdır. Nasıl ki bir anne veya bir baba, bir kimsenin -bir oğulun veya bir kızın- annesi veya babası ise aşk da hep bir şeyin aşkıdır. Aşk, aşığı olduğu şeyi arzular. Arzulayan zorunlu olarak kendisinden yoksun olduğu şeyi arzular; kendisinden yoksun olmadığı bir şeyi arzulamaz. Güçlü bir kimse güçlü olmayı, sağlıklı bir kimse sağlıklı olmayı, zengin bir kimse zengin olmayı arzulamaz. Dolayısıyla bir kimse güçlü olduğu halde güçlü olmayı, sağlıklı olduğu halde sağlıklı olmayı, zengin olduğu halde zengin olmayı yani o anda sahip olduğu şeyleri arzuladığını dile getiriyorsa o anda sahip olduklarına gelecekte de sahip olmak istediğini söylüyordur. O halde açıktır ki bir şeyi arzulayan bir kimse kendisinde bulunmayan, sahip olmadığı, kendisinden yoksun olduğu şeyi arzular. Arzunun ve aşkın nesnelere işte bu tür şeylerdir.

Tekrar edilecek olursa aşk, hep bir şeyin aşkıdır ve aşığın aşkı kendisinde eksikliğini duyduğu şeyin aşkıdır. Sokrates, Agathon'a konuşmasında aşkın nesnesi olarak ileri sürdüğü şeyleri hatırlatır. Agathon konuşmasında tanrıların işlerinin güzel şeylerin aşkı sayesinde yoluna girdiğini; çünkü çirkin şeylerin aşkın olmayacağını söylemiştir. Eğer bu böyleyse ancak güzelliğin aşkı aşk olabilir. Aşkın nesnesi güzelliktir. Bu durumda aşk güzellikten yoksundur, ona sahip değildir. Böyle olmakla o güzel değildir. Dahası

iyi şeyler aynı zamanda güzeldir de. Eğer iyi şeyler aynı zamanda güzelse ve eğer aşk güzellikten yoksunsa o iyi şeylerden de yoksundur. Dolayısıyla o güzel olmadığı için iyi de değildir (Platon, 2007:200c-201c).

Sokrates, Aşk üstüne bildiği ne varsa Mantineialı bir rahibe olan Diotima ile yaptıkları konuşmalardan öğrendiğini belirtir ve Diotima ile olan bu konuşmalarını aktarır. Sokrates aşkın ne tür bir varlık olduğunu ve onun işlerini belirlemek söz konusu olduğunda Diotima'ya, Agathon'un konuşmasında söylediklerinin hemen hemen aynısını söylemiştir : "Aşk büyük bir tanrıdır, aşk güzel şeylerin aşkıdır." Diotima, Sokrates'in Agathon'a karşı çıkarken ileri sürdüğü gerekçelerle Sokrates'e karşı çıkmıştır. Söylenenlere bakılırsa aşk ne iyidir ne de güzeldir (Platon, 2007:201e).

O halde Aşk kötü ve çirkin bir şey midir? Değildir. Güzel olmayan bir şeyin çirkin olması zorunlu değildir. Bilge olmayanın cahil olmasının zorunlu olmadığı gibi. Bilgelik ile cehalet arası bir şey yok mudur? Bir kimse nedenini açıklayamadığı halde doğru bir kaniya sahip olabilir. Ancak doğru bir kaniya sahip olmak bilmek demek değildir, bilmek için doğru kanının nedeninin açıklanması, gerekçelendirilmesi gerekmektedir. Öte yandan gerekçelendirilmemiş doğru kanı cehalet de değildir; şans eseri de olsa gerçeği yakalamıştır. Bu durumda doğru kaniya sahip olmak bilgelik ile cehalet arasındadır. Benzer biçimde güzel olmayanın çirkin, iyi olmayanın da kötü olması zorunlu değildir. İşte aşk da böyledir ne güzel ne de çirkin; ikisinin arası bir şey (Platon, 2007:202b).

Ancak bilen bilmeyen herkes kabul etmektedir ki Aşk büyük bir tanrıdır. Peki ya Sokrates ve Diotima? Onlar da bunu kabul etmekte midir? Söylenenlere bakılırsa onlar Eros'un büyük bir tanrı olduğunu kabul etmek şöyle dursun onun bir tanrı olduğunu bile kabul etmemektedir. Zira bütün tanrılar mutlu ve güzeldir; aksi düşünülemez, dile getirilemez. İyi ve güzel şeylere sahip olanlara mutlu denmektedir. Ancak Sokrates'in hem Agathon hem de Diotima ile konuşmalarında kabul edilmiştir ki -Diotima Sokrates'e, Sokrates de Agathon'a kabul ettirmiştir- Aşk, iyi ve güzel şeylerden yoksun olduğu için iyi ve güzel şeyleri arzulamaktadır. İyi ve güzel şeylerden nasibini almamış bir şey nasıl tanrı olabilir? Peki o bir Tanrı değilse nedir? Bir ölümlü mü? Hayır. O ölümlü ile ölümsüz arası bir şeydir. O büyük bir tanrısal varlıktır(daimon). Tanrısal varlıklar ise ölümlü ile ölümsüz arasındadır. Peki o hangi güce sahiptir? Onun işi nedir?

O(Aşk), insanların yaptıklarını, dualarını ve adaklarını tanrılara yetiştirmekle; tanrıların insanlara buyruklarını ve adaklar adanmış kimselere verdikleri karşılıkları bu kimselere aktarmakla yükümlüdür. Dolayısıyla her türlü kehanet onun aracılığıyla gelir; insanların adaklarla, ayinlerle, büyülerle ilgili marifeti ve her türlü bilicilik ve büyücülük sanatı da ondan gelmektedir. Ölümlü ile ölümsüz arasında bulunduğundan ötürü de bütün evreni birbirine bağlamaktadır (Platon, 2007:202b-203b).

Peki Aşk hangi anadan, hangi babadan türemiştir? Babası Bolluk(Poros), annesi ise Yokluktur(Penia). Poros ile Penia'nın oğlu olduğundan Eros'un da talihi böyledir. Aşk birçok kimsenin zannettiği gibi duyarlı ve güzel olmaktan çok uzaktır. Annesinden ötürü o hep sefildir; serttir, kabadır, yertsiz yurtsuz ve yalınayaktır. Yatağı döşegi yoktur. Kapı önlerinde ve yol kenarlarında, açıkta uyuyan annesinin doğasına sahip olduğundan hep yoksunluk içinde yaşayan biridir. Aphrodite'nin doğduğu günlerde ana rahmine düştüğü için onun takipçisi ve hizmetçisi olmuştur Eros. Üstelik Aphrodite güzel olduğundan Eros da doğası gereği güzelliğin aşığıdır. Babası bakımından ise iyi ve güzel şeylerin peşinde, yürekli, gayretli, isteklidir. O, ne bir ölümsüz olarak doğmuştur ne de bir ölümlü. Ne zaman bolluk bereket görse aniden canlanmakta ve gelişip serpilmekte; sonrasında yine aniden ölüp gitmektedir. Babasının doğası sayesinde sürekli hayata dönmektedir ancak elde ettiği şeyleri sürekli yitirmektedir. Dolayısıyla Aşk hiçbir zaman yoksulluğa düşmemektedir ancak hiçbir zaman peşine düştüğü iyi ve güzeli tam olarak ele geçirememektedir de (Platon, 2007:203b-e).

Öte yandan o ne bilgedir ne de cahil. Zira bilge olan bildiğini bildiğinden, cahil olan da bilmediğini bilmediğinden felsefe yapmaz. Peki o halde kim felsefe yapar? Bunun yanıtı ise çok açıktır artık : Bilgelik ile cehalet arasındakiiler. Aşk da işte bunlardan birisidir. Aşk filozoftur. Peki Aşk böyle bir şeyse, bir eksiklikler varlığıysa neden onun güzel ve iyi bir şey olduğu yanılığısına düşülmektedir? Çünkü Aşk'a seven değil sevilen yanından bakılmaktadır. Bu yüzden de Aşk tümüyle güzel sanılmaktadır. Zira sevilen şey gerçekten de güzel, mükemmel ve kutlu bir şeydir. Ancak ona bir de seven yanından bakmak gerekir. Peki Aşk böyle hep eksik, kusurlu bir şeyse onun insanlığa yararı nedir? (Platon, 2007:203e-204d)

Aşk, güzel ve iyi şeylerin aşkıdır. Peki aşkın güzel ve iyi şeylerin aşkı olması ne demektir? Güzel ve iyi şeyleri seven kişi güzel ve iyi şeylerin kendisinde bulunmasını

seviyordur. Kendisinde güzel ve iyi şeyler bulunan bir kimse ise mutlu olacaktır. Mutlu olmak isteyen bir kimse ne için mutlu olmak ister diye sorulabilir. Ancak böyle bir soru gereksiz bir soru olacaktır; çünkü mutluluk(eudaimonia) her şeyin kendisi için istendiği ancak kendisi kendisinden başka bir şey için istenemeyecek olan nihai amaçtır. Bu istek herkes için geçerlidir. Herkes iyi şeylerin kendilerinde bulunmasını böylelikle de mutlu olmayı ister. Peki o halde neden kimilerinin aşık oldukları söylenirken kimilerinin aşık olmadıkları söylenir? Çünkü aşk çok anlamlı bir sözcüktür. Bu anlamlardan birinin seçilip bütüne yayılmasından, yalnızca bu seçilen anlamın aşk sözcüğüne yüklenmesinden ötürü bazı kimselerin aşık oldukları söylenir bazılarıymınsa olmadığı. Nasıl ki poiesis(yaratım) çok anlamlı bir sözcükse -yaratım ne olursa olsun yokluktan varlığa geçen her şeyin bütün nedenidir- ve bütün sanatların altında yer alan çabalara poiesis(yaratım), bütün bu sanatların ustalarına da poiotes(yaratıcı) denmekteyse, ancak yalnızca müzik ve ölçülerle ilgili bir türü adlandırmak için poiesis(şiiir), poiotes(şair) sözcükleri kullanılıyorsa aşk için de durum böyledir (Platon, 2007:204e-205c).

Aşk en genel anlamda iyi şeylere ve mutlu olmaya duyulan her türlü arzudur. Öte yandan insanlar ister para kazanmaya, ister beden eğitime, isterse felsefeye yönelmiş olsunlar ne insanların bu yönelmelerine aşk denir ne de bu insanlara aşık. Aşka aşk denebilmesi için aşkın bir iyiye yönelik olması gerekir. Zira insanlar bir şeyin kendileri için iyi olmadığını düşünürlerse o şey kendilerine ait olsun veya olmasın onu istemezler, arzulamazlar, sahiplenmezler. İnsanlar iyiden başkasını sevmezler. İnsanlar iyiyi severler. İnsanlar iyinin kendilerinde olmasını severler. Dahası yalnızca bir süreliğine değil, her zaman iyinin kendilerinde olmasını severler. O halde aşk, insanların her zaman iyiye sahip olmaya duyduğu aşktır (Platon, 2007:205d-206b).

Aşk, insanın her zaman güzele ve iyiye sahip olmaya duyduğu aşk olduğuna göre, aşıkların ne biçimde, hangi işte gösterdikleri heyecan ve gayrete aşk denebilir? Gerçekte nedir bu çaba? Bu çaba, bu peşine düşülen, bu herkesin arzuladığı şey “güzel”(to kalon) sayesinde hem ruhen hem de bedenen doğurmazdır. Zamanı geldiğinde bütün insanlar hem ruhen hem de bedenen gebe kalırlar. İnsan doğası gereği doğurmayı arzular. Ancak doğurmak güzelle mümkündür, çirkinle değil. Ölümlü bir canlıda ölümsüz olan şey bu gebelik ve üremedir. Bu tanrısal bir iştir. Doğurmanın uyumsuzluk, çirkinlik içinde ortaya çıkması mümkün değildir. Çünkü çirkin olan, tanrısal olan her şeyle

uyumsuzdur, güzelse uyumlu. “Öyleyse Güzellik(kallone) üremeye eşlik eden bir Yazgı(Moira), bir Doğum Tanrıçasıdır(Eileithyia).” (Platon, 2007:206d) Aşk güzel sayesinde doğurmanın ve üremenin aşkıdır. Peki nedir üremenin aşkı? Bir ölümlü için üreme sonsuz ve ölümsüz bir şeydir. Bu durumda Aşk insanın güzelin ve iyinin her zaman kendisinde bulunmasını arzularıyla birlikte ölümsüzlüğü de arzularıdır. Aşk, ölümsüzlük aşkıdır (Platon, 2007:206b-208b).

Bütün canlılar ölümsüzlük için çabalamaktadır. Hayvanlar sırf üreme arzusuyla korkunç hallere düşmektedir. Gerek birbirleriyle çiftleşmek, gerekse de doğan yavrularına yiyecek bulmak için hepsi aşk derdine düşerler. En güçsüz olanları bile yavrularının canı için en güçlülerle savaşır, bu uğurda kendi canlarını sakınmazlar. Yavruları beslensin büyüsün diye açlığa katlanırlar ve daha pek çok zorluğa göğüs gererler. Ölümlü bir doğa mümkün olduğunca hep ölümsüz olmayı arar. Bu ise eskiyenin, dağılanın, çözülenin, epriyenin, yok olanın yerini daima bir yenisinin almasıyla; üremeye, üretimle mümkündür. Zira ölümlü olan sonsuza kadar aynı kalmaz. O halde ölümlü olan yalnızca eskiyenin, dağılanın, çözülenin, epriyenin, yok olanın yerine bir yenisini koymakla kalıcılığı sağlayabilir; ancak bu yolla ölümsüzlükten pay alabilir (Platon, 2007:207a-208b).

Kimi zaman bir canlının aynı kaldığından söz edilir. Örneğin bir insanın çocukluğundan yaşlılığına dek aynı olduğu söylenir. Ancak bir insanın aynı kaldığı ne kadar öne sürülürse sürülsün , bir insan aynı nitelikleri kendisinde her zaman barındıramaz. İlk onun bedeni sürekli değişmekte, bozulup gitmektedir. İşte ölümsüzlüğü beden bakımından arzulayanlar, daha çok kadınlara yönelir. Böyleleri çocuk doğurma yoluyla mutluluğa ve ölümsüzlüğe erişeceklerini düşünür. Öte yandan değişen yalnızca insanın bedeni değildir. İnsan ruhsal olarak da sürekli değişmektedir. Davranışlar, huylar, kanılar, arzular, zevkler, üzüntüler, korkular da bir insanda her zaman kalıcı değildir. Dahası insanın bilgileri de aynı kalmaz; onun bazı bilgileri doğarken, bazı bilgileri de ölür (Platon, 2007:207d-208a).

Ölümsüzlük aşkı insanlarda şöhret aşkı kılıfına girer. Ünlü olmak, gerçekleştirdikleriyle adını geleceğe bırakabilmek, ölümsüz bir şöhrete kavuşabilmek için insanlar korkunç hallere düşerler. Bu uğurda her türlü güçlüğe göğüs gerebilir, hatta gerektiğinde canlarını bile verirler. Sözelimi ölümsüz bir yiğitlik hatırası olacağına inandıkları için

Alkestis, Admetos uğruna can vermiş; Akhilleus, Patroklos'un ardından ölüme koşmuştur. Ruh bakımından gebe olanların en üst düzey üretimleri ise sitelerin düzeniyle ilgili olan, insan topluluklarına yön veren üretimleridir. Toplulukların düzenini kuran düşünceler en üst düşüncelerdir. Bu düşünceleri üretenler ise Hesiodos, Homeros gibi şairler ve Solon, Lykurgos gibi yasa koyuculardır. İşte aşk, ölümsüzlük uğruna her şeyi böyle kuşatır, peşinde sürükler (Platon, 2007:208d-209e).

Aşkın en yüce mertebelerine dosdoğru yol alan bir kişi daha gençliğinde güzel bedenlere yönelmelidir. Eğer yol göstericisi onu hakıyla yönlendirmişse öncelikle güzel bir bedene aşık olmalı ve orada güzel düşünceler üretmelidir. Bundan sonra kişi herhangi bir bedendeki güzelliğin başka bedenlerdekiyle aynı olduğunu kavramalı; bütün bedenlerdeki güzelliğin bir ve aynı güzellik olduğunu görmelidir. Sonrasında ise ruhlardaki güzelliğin bedenlerdekinden daha değerli olduğunun farkına varmalı; güzel bedenlerden çok güzel ruhlara yönelmelidir. İnsanda kalıcı olanın ruh olduğunun farkına varan kişinin erdemle ilgili düşünceler üretmeye yönelmesine bedence yıpranmış olsa da ruhu saf, pirüpak, taze kalmış bir kişi yetecektir. Böylece eylem ve eylem yasalarında güzel olan şeyi seyre dalar, beden güzelliğinin çok da önemli olmadığını anlayacaktır. Kişi, eylem ve eylem yasalarındaki güzelliği gördükten sonra bilgilerin güzelliğini kavramak için bilgilere yönelmelidir. Böylelikle o artık gözünün önünde bunca güzel varken, bir beden, bir davranışın güzelliğinde takılıp kalmaz. Bakışını güzelliğin engin denizine çevirir; bilgilerin güzelliğini seyre dalar. Felsefenin cömertliğiyle güzel ve derin düşünceler doğurur. Ancak bir merdiven tırmanır gibi adım adım gerçekleştirilen bu yükselişte son durak bu değildir (Platon, 2007:210a-d).

Aşkla ilgili yol göstericisini sıkı bir şekilde takip edip güzel şeyleri sırasıyla ve eksiksiz bir biçimde seyre dalan kişi aşkla ilgili bilgilerin en yüksek düzeyine vardığında - daha önceki bütün çabaların ereği olan - "eşi benzeri olmayan bir güzel" ile karşı karşıya kalır. Bu "güzel" ezeli ebedidir. Bir anda varolmamıştır, oluş içinde değildir, o hep vardır ve yok olmaz. Sonra o kimi parçaları güzel kimi parçaları çirkin, bazen güzel bazen çirkin, bir bakıma güzel bir bakıma çirkin, bir yerde güzel bir yerde çirkin, kimilerine göre güzel kimilerine göre çirkin değildir; tek tek şeylerde görüldüğü biçimde parça parça değildir, yekparedir. Tek tek güzel şeyler ondan pay almakla güzel

olurlar. Bunlar bir var olup bir yok olurken, ezeli ebedi güzelde ne bir artma ne de bir azalma olur. O hiçbir şeyden etkilenmez (Platon, 2007: 210e-211c).

1.3. PHAİDROS DİYALOĞUNDA GÜZEL

Symposion'da “güzel”e doğru adım adım gerçekleşen yükseliş Phaidros'ta yine aşk, delilik (manikos) ve diyalektik ile ilişkisinde serimlenir. Diyalog Phaidros ile Sokrates'in karşılaşması ile başlar. Phaidros, yazdığı söylevlerle ünlenmiş Atinalı hatip Lysias'ın yanından henüz ayrılmış; Lysias'ın yazdığı bir söylevi ezberleme alıştırmaları yapmak üzere şehrin surlarının dışına doğru gitmekteyken Sokrates ile karşılaşır. Söz konusu söylevde “aşık olan” cezbeye kapılmış, akıldışı birisi olduğundan, yer yer tozutup tuhaf tavırlara girdiğinden ötürü, Lysias “aşık olan”a değil de “aşık olmayana”a iyilik, ilgi göstermek gerektiğini ileri sürmektedir. Phaidros'a göre Lysias bu söylevinde, dikkate değer hiçbir noktayı göz ardı etmemiştir; hatta hiç kimse “Aşk”ı (Eros) Lysias kadar etkileyici ele almamıştır. Ancak Sokrates, Phaidros ile aynı görüşte değildir. Geçmişte bu konuda daha iyi söylevlere -Sappho, Anakreon gibi şairlerin ve adlarını hatırlayamadığını söylediği daha başka kimselerin söylevlerine rastladığını; Lysias'ın konuşmasından daha iyi bir konuşma yapabileceğini belirtir. Bunun üzerine Phaidros, Sokrates'e böyle bir konuşma yapması için ısrar eder; Sokrates de Phaidros'un bu ısrarını geri çevirmez.

Soruşturalacak “iyiliğin aşık olana mı yoksa olmayana mı gösterilmesi gerektiği” olduğuna göre ilkin aşkın ne olduğu, onun hangi güce sahip olduğunun belirlenmesi gerekir ki, sonrasında bu belirleme üzerinden onun yarar mı yoksa zarar mı getireceği araştırılabilir. İlk apaçıktır ki aşk bir arzulamadır. Ancak bilinmektedir ki aşık olmayanlar da güzel şeyleri arzulamaktadır. O halde “aşık olan” ile “aşık olmayan” birbirlerinden nasıl ayrılacaklardır? Bütün insanlarda iki türlü hükmetme ve yol gösterme vardır, insanlar bunların peşinden, bunların gittikleri her yere gider. Bunlardan ilki “doğuştan gelen haz arzusu”dur. Öteki ise sonradan edinilen “en iyiye yönelme düşüncesi”dir. Bu ikisi, bir insanda kimi zaman birbirleriyle uyum içerisindedir kimi zaman ise birbirleriyle çatışırlar. Kimi zaman biri baskın gelir, kimi zamansa öteki. En iyiye yönelen düşünce doğuştan gelen haz arzusuna üstün geldiğinde bunun adı ölçülülüktür; aksi ise aşırılık. Aşırılık da türlü türlüdür; kimi insan yemeye, kimi insan

içkiye, kimi insan da bir başka şeye düşkündür. Doğruya yönelen düşünceye üstün gelen akıldan yoksun arzu güzelin hazzına götürür. Aşk da arzunun beden güzelliğine yönelik diğer arzularla birleşerek güçlenip en iyiye yönelen düşünceye üstün gelmesidir. Öyleyse bu durumda olan “aşık olan”, bu durumda olmayan ise “aşık olmayandır”. “Aşık olan” ve “aşık olmayan” bu biçimde belirlendikten sonra onlardan hangi yarar ve zararların geleceğinin araştırılmasına geçilir (Platon, 2004:237c-238c).

Hazlarına bağımlı olmuş, bütünüyle arzu tarafından ele geçirilmiş bir aşık, aşığının kendisini sürekli hoşnut etmesini bekler. Aşkından tozutmmuş, hastalanmış, delirmiş aşık, maşuğuyla arasına herhangi bir şey girsin istemez. Ola ki bu araya giren aşığın kendisinden üstün ya da kendisine eşitse, bundan nefret eder; aşık maşuğuyla eşit olmaya da maşuğunun aşağısında olmaya da katlanamaz. Dolayısıyla onu gerek bilgi bakımından gerekse erdem bakımından aşağı çekmek ister. Eğer maşuğu kendisinden aşağıdaysa bu aşığı hoşnut eder. Aşık kıskançtır ve böyle olması da kaçınılmazdır. Maşuğunun bilgili, erdemli olmasını sağlayacak birçok ilişkiden ve özellikle de felsefeden alıkoyar (Platon, 2004:238e-239c). Ancak, aşığın arzusu tükenip aşkı bittiğinde kendisine deliliğin yerine akıl ve ölçülülük yol göstermeye başlar. Böylelikle aşık artık başka biri olmuştur. Maşuğuna itiraf edemeyeceği kadar başka biri. O, artık aşık olmadığını itiraf edemedikçe maşuğunu kandırıp sürekli kaçar. Aşığındaki bu değişikliği anlayamayan maşuk akıl sahibi birisine değil de kendisine sürekli bedenlen, ruhen zarar vermiş, akıldan yoksun bir deliye bağlandığı için hayıflanır, tanrılardan yardım diler. Sokrates’in konuşmasında dile getirdikleri özetle bunlardır (Platon, 2004:241a-241c).

Bu konuşmadan sonra Sokrates tam gitmeye yeltenirken bir ses işitir. Seslenen Sokrates’in duymaya alışık olduğu, kendisini yapacak olduğu kötü şeylerden alıkoyan daimonudur. Daimonu, Sokrates’e az önceki konuşmasıyla tanrıya karşı suç işlemiş olabileceğini fısıldar. Bu fısıltı aniden Sokrates’in aşk hakkındaki konuşmasını korkunç bulduğu bir gürültüye dönüşür. Sokrates konuşmasının ahmakça ve dine saygısız olduğunu belirtir ve ekler : “Bundan daha korkunç ne olabilir?” (Platon, 2004:242d)

Eros, Afrodithe’den doğan bir tanrıdır. Ancak bu ne Lysias’ın ne de Sokrates’in konuşmasında dile gelmiştir. Eğer Eros bir tanrıysa ya da tanrısal bir varlıksa onun hiçbir şekilde kötü olmaması gerekir. Fakat gerek Lysias’ın gerekse de Sokrates’in

konuşmasında Eros'un kötü olduğu söylenmiştir. Sokrates Eros'a karşı günaha girmiştir; o halde yeni bir konuşma yapması, öteki konuşmalarda söylenenleri tekzip etmesi ve günahı arınması lazım gelir (Platon, 2004:243a-c).

İmdi, “Aşık olan”ın delirmiş ve “aşık olmayan”ın akli başında olduğundan “aşık olan”a değil de “aşık olmayan”a iyilik göstermek gerektiğini söyleyen söz doğru değildir. Zira delilik - ya da her türlü delilik - kötü değildir. Delilik iki türdür: 1. İnsansal delilik 2. Tanrısal delilik. Bunlardan ikincisi tanrıların bir armağanıdır. Tanrısal deliliğin bir türü, -belki “kehanet deliliği”, “kahince delilik” denilebilecek bir türü- kahinlere Apollon tarafından armağan edilmiştir. Bu tür delilik sayesinde kahinler ve rahibeler kehanetlerde (mantikos) bulunabilmekte, hastaları iyileştirebilmekte, felakete çareler üretebilmektedir. Tanrısal deliliğin diğer bir türü “poetik delilik” denebilecek, Musalardan gelenidir. Bu tür delilik şarkıları ve şiirleri yumuşak, el değmemiş ruhların önüne serer. Bu yolla ruhlar kendinden geçer. Böylelikle de sonsuz sayıda yapıtlar üretilir. Bu yapıtlarla eğitim yapılır. Bu tür delilikten pay almaksızın Mousa’lardan yaratıcılık dileyen kimseler yaratıcı, üretici olamazlar. Yine tanrısal deliliğin üçüncü bir türü Dionysios’tan gelen esrikliktir. Tanrısal deliliğin dördüncü türü ise Aphrodite ve Eros’tan gelen aşk deliliğidir. Bu tür delilik filozofun ruhunu kanatlarla donatır; onu insan işlerinden alıkoyar, yüzünü tanrılara çevirir ve hakikatlere doğru yükseltir. Böylelikle filozof tanrıları tanrısal yapan ideaları gücü yettiği sürece daima anımsar; bütün bu anımsamalarıyla en mükemmel sınırlara erişir (Platon, 2004:249e-252b).

İmdi, eğer birisi aşkın delilik olduğunu, onun yararlı değil zararlı olduğunu, onun tanrılardan gelmediğini öne sürerse, ona aksinin kanıtlanması gerekir. Bunun için de önce tanrısal ruhun ve insansal ruhun doğasını -ne etkide bulduklarını ve nelerden etkilendiklerini gözlemek yoluyla- araştırmak gerekir (Platon, 2004:245b).

Ruh kendi kendine devinen bir yapıdadır; devinimin ilkesini kendinde taşımaktadır. İlke, oluşmamış bir şeydir. Varolanların hepsi bir ilkeden oluşmak zorundayken; ilke için zorunlu olan onun hiçbir şeyden oluşmamış olmasıdır. O, oluşmamış bir şey olduğu için yokluktan etkilenmez. Ruh, kendi kendisinin ilkesidir. Kendisinden başka şeyler tarafından devindirilen şeyler ruhsuzdurlar ve devinimleri son bulduğunda yok olurlar. Devinimlerini kendilerinden alanlar ruhludurlar. Ruh devindiren kendi kendisidir. Ruh yok olmaz; o ölümsüzdür (athanatos) (Platon, 2004:245d-246a).

Ruh bir çift kanatlı attan ve bu atları süren arabacıdan oluşan bir bütün gibidir. Tanrıların arabacıları da atları da iyi soydan gelmektedir. Ölümsüz olan ruh bütünüyle kanatlandırıldığı zaman göğün üstüne yükselir ve bütün evreni dolaşır. Kanatları döküldüğünde de yeryüzüne düşer ve cisimsel bir şeyin içine yerleşir. O şey, artık içinde ruhuh gücü bulunduğundan, kendiliğinden deviniyormuş gibi görünür. Oysa onu ruh devindiriyordur. İşte ruhla cisimden oluşan bu bütün, ölümlü diye bilinmektedir (Platon, 2004:246c-d). Her ruh bir cisimden sorumludur. Ruh göğün her yerini dolandır ve farklı zamanlarda farklı biçimler alır. Tanrılar dışındaki bütün canlı varlıklar ölümlüdür. Tanrılar söz konusu olduğunda -kimse tanrılardan birini gözle görüp, onları yeterince kavrayamamış olsa da- bu ikisini kendi içinde taşıyan ölümsüz bir canlı varlık tasarlanır. İnsan, ruha sahip olmakla tanrılara yaklaşır. Ruhun kanatlarının, ruhu tanrıların oturduğu gök katına yükseltme gücü vardır. Bilgelik, iyilik ve güzellik tanrısal şeylerdir. Ayrıca ruhun kanatlarını en çok besleyen, büyüten de bu tanrısal şeylerdir; bunların karşıtları ruhu zehirler, çürütür (Platon, 2004:246e).

Tanrılar ve tanrısal varlıklar bir şölen ya da ziyafete gidecekleri zaman gök çemberinin en yüksek ucuna -göğün sınırına- tırmanırlar. Yalnızca tanrıların arabaları buraya kolaylıkla çıkabilir. Tanrılar ve tanrısal varlıklar göğün en üst ucuna vardıklarında göğün dışına çekilip oraya yerleşirler. Döngü onları çevirirken onlar da göğün ötesindeki şeyleri; renksiz, şekilsiz, ele gelmez ve gerçekten var olan, yalnızca ruhun kılavuzluğundaki akılla görülebilen, yalnızca hakikatin bilgisiyle bilinebilen varolanları seyre dalarlar (Platon, 2004:247b-248a).

İnsanlarda ise arabacı ve iki attan oluşan bütün, tanrılarda olduğundan farklıdır. Bu bütünün parçası olan iki attan biri iyi bir soydan gelen beyaz at iken ötekisi kötü bir soydan gelen siyah bir attır. Arabacı iki atın dizginlerini tutmaktadır. Atlardan beyaz olanı arabacının sözünü dinler, uysaldır; siyah at iyi eğitilmediğinden, arabacısına ağırlık yapar; onu yavaşlatıp yere çeker. Dolayısıyla insanların ruhları söz konusu olduğunda bunlardan bazıları tanrıları en iyi biçimde izlemekle tanrılara benzer; arabalarını en tepeye güdülemekle döngüye katılırlar. Ne ki siyah atın yaşattığı sıkıntılardan ötürü hakikati tanrıların seyre daldığı gibi seyre dalamazlar. Kah yükselip kah alçalırlar. Siyah atlarına söz geçiremedikleri için bazı hakikatleri görür, bazılarını göremezler (Platon, 2004: 246b-248a).

Kimi ruhlar ise yükselmek için var güçleriyle çabalarlar. Ancak birbirleriyle didişmekten bunu başaramaz; kafa üstü yere çakılırlar. Arabacılar sakatlanır, atların kanatları kırılıp kopar. Ne kadar çaba gösterecekler de hakikatin çayırılığına ulaşamazlar. Ruhun en iyi parçasını besleyen yemden mahrum kalırlar. Hakikati seyre dalamadıklarından sanılarıyla yetinmek zorunda kalırlar. Böylelikle de giderek hantallaşırlar. Zira ruhu hafifleten kanadın besini bu çayırılıktadır (Platon, 2004:248b-c).

Tanrıları takip ederek hakikatlerin bilgisine erişen ruh, bir sonraki döngüsüne kadar güvende kalır; ancak körleşmeye başlayıp hakikatleri seyre dalamadıkça yazgı onu unutkan kılar. Ruhun kanatları yitip gider. Ruh ilk döngüsünde hiçbir hayvanın bedenine yerleşmez; hakikati en çok seyre dalmış ruhlar ise filozof, güzellik ve müzik düşkünü ya da aşk meraklısı olarak bir insanın bedenine yerleşir (Platon, 2004:248d). Bir ruhun bir insan bedenine yerleşebilmesi için hakikati hiç görmemiş bir ruh olmaması gerekir. İnsan ise ancak “duyumlar çokluğundan akıl yoluyla bire indirilmiş idea (eidos) adı verilen şey”e göre hakikatleri görebilir. Bu da tanrıların peşinden gitmiş, bakışı tek tek varolanları aşmış ve hakiki varolana yükselmiş ruhun kendisinde halihazırda bulunan şeyleri anımsamasından başka bir şey değildir (Platon, 2004:249c-d).

Filozof yeryüzünde güzeli görünce hakiki olanını anımsar; onu idealara yükseltecek kanatlarının büyüdüğünü hisseder. Bakışını göğe çevirir. Yeryüzündeki oluşa bozulmuş tabi varolanlardaki güzellikle büyülenmez. Bunlardaki güzellik onun için olsa olsa birer vesiledir; onu hakiki güzele doğru yükseltecek birer vesile. Hakiki güzelin peşine düşen aşıktır. Filozof aşıktır. Ancak hakiki güzelin anımsanması ve ruhun ona doğru yükselişi herkesin kolaylıkla gerçekleştirebileceği bir iş değildir. Ruh eğer yeteri kadar yükselip, hakikatleri (hakiki güzeli) yeteri kadar seyre dalmadıysa onu hemencecik anımsayamaz.

Yeryüzünde gördüğü oluşa bozulmuş tabi varolanlardaki güzellik -sözgelimi tek bir yüzdeki güzellik- kimilerini şaşırtır, kendilerinden geçirtir. Ancak hakikatleri yeterince seyre dalamadıkları için kendi hallerinden bihaber kalırlar. Zira ruh yükselebildiği ölçüde hakikatleri (adalet, ölçülülük, güzellik vb.) kendisi için uygun olan saf bir ışıkla seyre dalar. Ancak bunların yeryüzündeki iğreti kopyaları ruhun gözü için bulanıktır. Ruh bedene zincirlenmiştir, beden hapisanesinde tutsaktır. İnsanın duyu organları,

ruhunun görüşünü bulanıklaştırır; öncesinde seyredildiği hakikatleri tanımalarını zorlaştırır.

İşte, güzellik ruhun bedene düşmeden önce seyredildiği -öteki hakikatler arasında parıldayan- hakikatlerden birisidir. Yeryüzüne düşen insan görme duyusundaki keskinlik sayesinde onu yeryüzünde de parıltılar içinde bulur. Eğer ruhun hakikatleri seyre dalmasının üzerinden uzun zaman geçtiyse “kendinde güzel”e hızlıca yükselemez (Platon, 2004:250e). Zira onun ruhtaki anısı unutulmaya yüz tutmuştur: “Güzel olan zordur.”

Çalışmamızın Platon’un “güzel”e ilişkin düşüncelerinin peşine düştüğümüz bu bölümünde söylenenleri tekrar anımsayalım. Büyük Hippias diyalogunda “güzel”in ne olduğunu belirleme girişimlerinin hepsi başarısızlığa uğrar. Tekrar anımsayacak olursak “güzel”, “... genç bir kız”, “altın”, “ zengin ve sağlıklı olmak, içinde yaşanılan toplum tarafından onurlandırılmak, yaşlılığa kadar yaşamak, bir kimsenin ölen ailesi için muhteşem bir cenaze töreni yapması ve bu kimse öldüğünde kendi çocukları tarafından bu kimse için muhteşem bir cenaze töreni yapılması”, “uygunluk”, “kullanışlılık”, “güç”, “yararlı” veya “duyma ve işitme yoluyla elde edilen hazlar” değildir. Bu diyalogda “güzel”in ne olduğu belirlenemez. Platon’da “güzel”in ne olduğunu belirleme çabası ile yeniden karşılaşacağımız diyaloglar ise Symposion ve Phaidros diyaloglarıdır.

Symposion diyalogunda söylenenler göz önünde bulundurularak söylenebilir ki aşk, “güzel”den yoksundur. Aşk hep eksiklidir. Ölümlü ile ölümsüz arasındadır. Hep eksikli oluşu aşkı eksikliğini tamamlamaya güdüler; “güzel”den yoksunluğu aşkı “güzel”in peşine düşürür. Aşk, ölümlülük ve ölümsüzlük arasında bulunduğundan ölümlülüğünü alt etmek, ölümsüzlüğü elde etmek ister. Aşk, ölümsüzlüğü arzular. Ölümsüzlük arzusu insanlarda bedensel olarak çoğalma ve ruhsal olarak olgunlaşma, çoğalma kılığına girer. İşte “güzel” bütün bu olgunlaşma ve çoğalma çabalarını güdüleyen, bütün bu çabalara eşlik eden, bütün bu çabaların sonucunda kendisine erişilecek bir ideadır.

Phaidros diyalogunda ise aşkı, yalnızca zararlı bir delilik hali olarak görmenin bir hata olduğu belirtilir. Aşk insanın, ruhun “bakış”ını hakikatlere çeviren bir güçtür. Ruh, arzusunun karanlık yanlarından arındıkça hakikatlere doğru yükselir. Güzellik ise ruha

yeryüzündeki yansımalarıyla kendisini anımsatan, bu anımsatmasıyla ruhu kendisine doğru çeken, ruhun yeryüzüne düşmezden evvel seyrine daldığı hakikatlerden birisidir.

2. BÖLÜM PLATON'DA TEKHNE, POİESİS VE MİMESİS BAĞLAMINDA OZAN, HATİP(VE RETORİK), SOFİST, RESSAM VE ŞAİR(VE ŞİİR)

2.1. İON DİYALOĞUNDA TEKHNE BAĞLAMINDA OZAN

Yunanca “tekhne” dilimize sanat/zanaat olarak çevrilen bir sözcüktür. Antik Yunan’da bizim bugün anladığımız anlamında güzel sanat ve zanaat arasında bir ayırım bulunmamaktadır. Platon’da “tekhne” kavramına ilişkin kimi saptamalarla karşılaştığımız diyaloglardan birisi İon diyalogudur. Bu diyalogda “tekhne”ye ilişkin saptamalar şiir sanatıyla ilgisinde açığa çıkar.

Diyalog, İon ile Sokrates’in karşılaşması ile başlar. Ephesoslu bir ozan (rhapsodos) olan İon, Epidauros’taki Asklepios festivalinden dönmüştür. Festival kapsamında düzenlenen yarışmalarda birinciliği kazanmıştır. Sokrates, rhapsodlara olan hayranlığını dile getirir; zira onlar sanatlarını icra ederken güzel giyinen, en iyi şairlerin -hatta şairlerin en iyisi Homeros’un- yapıtları içinde yaşayan; bu yapıtları ezbere bilmekle kalmayıp bu yapıtlarda şairlerin dile getirdiği düşünceleri de bilen kimselerdir. Zira şairlerin yapıtlarında dile getirmek istedikleri düşünceleri anlamayan bir kimse rhapsod olamaz. Sokrates, bu bağlamda İon’u diyalog boyunca sınar ve Sokrates’in söylediklerinden “tekhne” kavramıyla ilgili şu sonuç çıkarılabilir: Bir konuda konuşulurken, konuştuğu konu(kehanet, aritmetik, kehanet, hekimlik, resim, arabacılık, denizcilik, komutanlık vb.) hakkında konuşanın iyi mi kötü mü konuştuğunu ayırt edebilecek, söylenenlerin doğru olup olmadığına karar verebilecek olan insan, hakkında konuşulan konuya ilişkin sanata/zanaate (kahin, aritmetikçi, hekim, ressam, arabacı, denizci, komutan) sahip olan insandır. Böyle bir insan kendi alanında konuşanları, konuşulanları bilir; sanat/zanaatinin sınırları dahilinde herhangi bir konuşmacının herhangi bir konudaki söylediklerinin doğruluğunu yanlışlığını ayırt edebilir. Sanatçı/zanaatkar (*tekhmites*) bir sanat/zanaat dalını bütün olarak kavramış insandır. O halde “tekhne bilgisi, iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan ayırmayı sağlayan bilgidir.” (Soykan,2015:167).

2.2. GORGİAS DİYALOĞUNDA TEKHNE BAĞLAMINDA HATİP

Yine “tekhne” kavramı ile ilgili çeşitli saptamaları *Gorgias* diyalogunda buluruz. *Gorgias*’ta “tekhne” ile “empeiria” birbirinden ayrılır. Diyalogda Sokrates, Gorgias’tan onun sanatının özünün ne olduğunu, bu sanatıyla ne yaptığını, ne öğrettiğini öğrenmek istemektedir. Gorgias’ın sanatı nedir?

Bu soruya Gorgias’ın ilk yanıtı onun sanatının retorik olduğudur (Platon, 2006:449a). Onun bildiği ve öğrettiği budur. Peki bir hatip (rhetor) ne yapar? Retoriğin konusu nedir? Gorgias, bunu da retoriğin konusunun “sözler” olduğunu söyleyerek yanıtlar. Peki ama hangi konuya ilişkin sözlerdir bunlar? Sağlığa ve hastalığa ilişkin sözler mi? Yoksa bedenün güzelliğine, dayanıklılığına ilişkin sözler mi? İmdi her “tekhne” bir şeyi konu edinir; konu edindiği şey hakkında konuşmayı ve düşünmeyi öğretir; konu edindiği şeye göre de bir ad alır. Dolayısıyla eğer retoriğin konusu “sözler” ise; aynı zamanda her sanatın konusu da “sözler” ise retorik dışında kalan sanatlara da retorik demek gerekmez mi? Gorgias’a kalırsa böyle bir şey gerekmez; çünkü bütün öteki sanatlarda sanatçının bilgisi el işine dayanmaktadır, oysa retorik bütünüyle söze dayanır (Platon, 2006:450c). Sokrates buna aritmetik, geometri, astronomi gibi sanatların el işine dayanmadıkları, onların da bütünüyle söze dayandıkları gerekçesiyle karşı çıkar. Retoriği, aritmetik, geometri, astronomi gibi sanatlardan ayıran nedir? Retorik, sözlerle iş görmektedir; ancak bu sözler ne hakkındadır? Bu sözlerin konusu nedir? Gorgias bu sözlerin konusunun “insanla ilgili bütün işlerin en mükemmel, en önemli, en büyük, en iyi şeyler” olduğunu söyler. O halde retoriğin konusu “sağlık, beden güzelliği ve hilesiz kazanılmış zenginliktir”². Ancak bunlardan ilki hekimliğin, ikincisi beden eğitimin, üçüncüsü ise sarraflığın konusudur, retoriğin değil (Platon, 2006:452d).

Gorgias -biraz da bu söylenenleri duymazdan gelerek- sanatının iyiliklerin en yücesi olduğunu yineler. Retorik insanın birlikte yaşadığı insanlara hükmetme gücünü sağlamakta, bu güce sahip insanları özgür kılmaktadır. Retorik, mahkemede yargıçları, mecliste senatörleri, halk meclisinde ve bütün öteki toplantılarda yurttaşları ikna etme gücüne sahiptir. Öyle ki bu ikna etme gücüyle hekim de, beden eğitimcisi de, sarraf da etki altına alınabilir (Platon, 2006:452e). İyi ama retoriğin bu gücü neye dayanır? Bu

² Sokrates burada eski şölenlerde söylenen şarkılara işaret eder. Bu şarkılarda insan için en iyi şeylerin sağlık, beden güzelliği, hilesiz kazanılmış bir servet olduğu söylenmiştir (Platon, 2006:451e).

ikna etmeden ne anlamak gerekir? Bu ikna etmenin konusu nedir? İkna etme gücünü sağlayan başka sanatlar da vardır. Bir sanatın konusu ne ise, hangi konuyu öğrettiğini ileri sürüyorsa o konuda ikna etme gücüne sahiptir. Peki retorik hangi konuda ikna eder? Gorgias bu soruyu retorikğin “doğru olan ve doğru olmayan şeyler” hakkında ikna ettiğini söyleyerek yanıtlar.

İmdi, Sokrates tartışmayı bilgi ve inanç arasında bir ayırım yaparak sürdürür (Platon, 2006:454c-d). Buna göre bilgi yanlış olamayacak bir şeydir. Bilgi, eğer bilgiyse doğrudur. Ancak inanç için aynı şey söylenemez. İnanç doğru da olabilir yanlış da. İkna bu bağlamda “bilgiye dayanan ikna” ve “inanca dayanan ikna” olmak üzere ikiye ayrılır. Bunlardan ilki dinleyene bilgi verirken, ötekisi doğru ya da yanlış olduğuna kayıtsız olduğu bir inancı iletmektedir. Retorik bunlardan ikincisine dayanır. Retorikğin amacı bilgi vermek değil, inandırmaktır. O halde, Gorgias’ın öğretme iddiasında olduğu şey kalabalıklar önünde konuşarak, dinleyenlere bilgi verilmesi değil; dinleyenlerin konuşulan konuda bir şeye inanca dayanılarak ikna edilmesidir (Platon, 2006:454c-455a).

Bu noktada soru yinelenir ve Polos, Sokrates’e retorikğin ne tür bir sanat olduğunu sorar. Sokrates, retorikği bir sanat (tekhne) olarak görmemektedir. Sokrates’e göre retorik bir görenektir (*empeiria, knack*); çekim yaratan (grafitication) ve zevk vermeye yarayan bir görenek. Aynı biçimde aşçılık da bir görenektir. Bu ikisi de bir mesleğin parçalarıdır: Dalkavukluk (*kaloikeia*) (Platon, 2006:462c-e).

Peki görenek (*empeiria*) ile sanat/zanaat (tekhne) arasında ne fark vardır? Görenek söz konusu olduğunda “el yordamı”yla iş görülür; deneme yanılma hareket edilir. Bilgi, söz konusu değildir. Yapıp-etmelerin neden öyle yapıldığına akla dayanan bir açıklaması verilemez. Dolayısıyla da öğretilemez. Ancak sanat/zanaat söz konusu olduğunda durum tersidir.

2.3. PHAİDROS DİYALOĞUNDA TEKHNE İLE İLGİSİNDE RETORİK

Sokrates’in bilgi ile ilgisinde retorikğe ilişkin saptamaları Phaidros diyalogunda Gorgias diyalogundaki saptamalarıyla benzer bir çizgidedir. Yine, retorikğin bilgi ile olan ilişkisi

üzerinde durulur. Öte yandan yine bu diyalogda iyi bir konuşma yapmanın, yazmanın koşulları belirlenmeye çalışılır.

Konuşmalar kaleme almanın kendisi ayıplanacak bir iş değildir. Ayıp olan, utanç verici olan kötü konuşup, yazmaktır. Peki konuşmak ve yazmak hangi yolla iyi ya da kötü olur? Ne yolla yazılan bir söylev güzelken ne yolla yazılan bir söylev çirkindir? İlkini iyi ve güzel konuşacak insanların hakkında konuşacakları şeylerin hakikatini enine boyuna bilmesi gerekir. Öte yandan Phaidros'un aktardığına göre retorikçi olmaya hazırlanan insanların şeylerin gerçekten ne olduğunu değil de yargıyı veren çoğunluğun gözünde nasıl göründüklerini, iyi ve güzel olan şeyleri değil de öyleymiş gibi görünenleri bilmesi gerektiği söylenegelmiştir. Bunu üstünkörü geçmemek, insanların bu dediklerini sınamak gerekir (Platon, 2004: 258d-260a).

İmdi, bir savaş atı satın almak söz konusu olduğunda nasıl bir konuşma ikna edici olur? Böyle bir durumda iyi bir atın ne olduğunu konuşmacı da dinleyici de bilmiyorsa, konuşmanın ikna ediciliğinin ölçütü ne olur? Dahası dinleyici “atın evcil hayvanlardan en uzun kulaklısı olduğu”(eşek) kanısındaysa? Durum bu iken konuşmacı dinleyiciyi inandırmak için konuşmasında at diye eşeği tarif etse, ‘eşek’ sözcüğü yerine ‘at’ sözcüğünü kullansa, ve ‘at’ı övdüğü bir konuşma yapsa? Açıktır ki bu ahmakça olacaktır (Platon, 2004:260b-d).

O halde konuşmasında bahsettiği şeyin hakikatini bilmeyen bir hatip (konuşmacı) kötü olanı sanki iyiymiş gibi övmekle kalabalıkları kendi bilgisizliğinin peşinde sürükleyecektir. Peki retorik dillense ve dese ki: “Ben hiç kimseyi, hakikati bilmeden konuşma öğrenmeye zorlamıyorum; hatta eğer öğüdüm para ediyorsa, beni ancak onu - hakikati- kazandıktan sonra elde edersiniz. Size en büyük sözüm şudur: Hakikatin bilgisi, benim olmadığım hiçbir yerde ikna etme sanatını sağlamaz.” (Platon, 2004:260d). Buna nasıl karşılık vermek gerekir?

Buna bir karşılık verebilmek için retorikğin bir sanat olup olmadığına bir kez daha bakmak, onun nasıl bir “söz sanatı” olduğuna karar vermek gerekir. Zira hakikate dokunmayan “gerçek bir söz söyleme sanatı” yoktur (Platon, 2004:261a). Eğer hakikate dokunmayan gerçek bir söz söyleme sanatı yoksa kötü olan retorikğin kendisi değil, retorikği kendi çıkarlarına araç kılan hatiptir.

Sokrates'e göre retorik yalnızca mahkemelerde, meclislerde ya da törenlerde değil aynı zamanda insanların kendi aralarındaki konuşmalarında da kullandığı sözcüklerle ruhu sürükleyen; hakkında olduğu konu ciddi olsun olmasın bunu önemsemeyen bir "söz sanatı"dır. Mahkemelerde adalet ve adaletsizlik üzerine konuşulur ve taraflar bu konuda kendi savlarını savunurlar. İki taraf da kendisinin adil (haklı) olduğunu karşısındakinin ise adaletsiz (haksız) olduğunu ileri sürer. Böylelikle retorik aracılığıyla aynı şeyin aynı insanlara hem adil hem de adaletsiz olduğu gösterilir. Yine benzer biçimde Elealı Palamedes (Zenon) "söz sanatı" kullanarak, dinleyicilerine aynı şeyleri aynı anda hem benzer hem benzemez, hem bir hem çok, hem durgun hem de devinir göstermiştir. O halde bu tarz çelişkili ifadeler, akıl yürütmelere yalnızca mahkemelerde, mecliste veya törenlerde rastlanmaz. Öyle ki, retorik konusu ne olursa olsun bütün konuşmalarda birbirine benzemesi olanaklı her şeyi her şeye benzetme ve benzetmeme gücüne sahiptir (Platon, 2004:261d).

Yanılğı, hata birbirinden çok farklı olan şeyler arasında değil de birbirinden pek de farklı olmayan şeyler arasında olur. İki şey arasındaki benzerlik arttıkça onları birbirinden ayıran sınır da muğlaklaşır. Sınırın net bir biçimde belirlenemediği durumlarda hata yapılması daha olasıdır. Dahası böyle durumlarda küçük adımlarla ilerleyen konuşmalarda bir şeye benzeyen ya da benzemeyen bir şeyden, bir şeye benzeyen ya da benzemeyen bir öteki şeye geçişler, büyük adımlarla ilerleyen konuşmalarda olduğundan daha az belirgindir. Dolayısıyla muğlak bir sınırdaki sinsice ilerlemekle hatalar daha rahat gizlenir.

İmdi, kendisi aldanmaksızın birini aldatmayı tasarlayan bir insanın şeyler arasındaki benzerlik ve benzemezlikleri kesin bir biçimde bilmesi gerekir. Tek tek şeylerin hakikatini bilmeyen bir insan bilmediği bir şey ile bir başka şey arasındaki benzerliği ya da benzemezliği de bilemez. İşte yanılğının kaynağında bu vardır. Yanılan insan tek tek şeylerin hakikatini bilmez. Dolayısıyla hakikatini bilmediği şey ile öteki şeyler arasındaki benzerlik ilişkisini kuramaz. Birbirine benzemeyen şeylerin benzer, birbirine benzeyen şeylerin ise benzemez olduğuna inanır. Böylelikle o hataların peşinde sürüklenir; onun sözleri ayakta duramaz, kayıp düşer. O halde tek tek varolanların ne olduğunu bilmeyen bir insanın, her bir ayrı durumda, doğru olandan onun karşısına (yanlış olana) küçük benzerlikler yardımıyla geçiş yapma sanatını ya da bu hatadan

kaçınma sanatını bilmesi olanaksızdır. Dolayısıyla hakikatleri bilmeyip de sanıları avlamaya çalışanın tutacağı yol işte bu sanattan yoksun laf cambazlığıdır, göz boyayıcılıktır. Retorik sanattan yoksun bir sanat, sanı avcılığıdır.

İnsanlar bazı konularda uzlaşabilirken bazı konularda uzlaşamazlar. Demir, altın gibi sözcükler söz konusu olduğunda insanların kafası berraktır, bu sözcüklerden herkes aynı şeyleri anlar. Ancak adalet ya da iyi gibi sözcükler söz konusu olduğunda insanlar hem kendileriyle hem de başkalarıyla çatışırlar. İnsanların uzlaşamadıkları konularda insanları aldatmak daha kolaydır. Böyle konularda retorik istediği sonuca ulaşmadaki gücü daha büyüktür. O halde söylev sanatını öğrenmek isteyen bir insanın insanların uzlaştıkları ve uzlaşamadıkları konuları saptaması, bunları birbirinden ayırmayı öğrenmesi gerekir.

Peki içerikle ilgili bu söylenenler bir yana iyi bir konuşma biçimsel olarak nasıl olmalıdır? İlk iyi bir konuşmanın bölümleri rastgele dağılmamalı, bölümler konuya uygun biçimde, konunun yapısının buyurduğu bir zorunlulukla birbirlerini takip etmelidir. Onun belirgin bir başı bir sonu ve bir ortası bulunmalı, ne uzun ne kısa, içsel olarak bütün, birlikli ve uyumlu olmalıdır (Platon, 2004:266e-267b).

Yine iyi bir konuşmanın kendisine göre yapılması gereken iki ilke vardır. Bunlardan “ilki birbiri içine saçılmış olan çoklar bir arada görüldüğü zaman bunların tek bir idea’da toplanması ilkesidir.” Böylelikle konuşmanın başında konuşmanın hakkında olduğu şeyin bir tanımı verilir. Bu tanımla konuşma açıklık ve kendi içinde tutarlılık kazanır. İkinci ilke ise tek bir ideada “toplanan bu şeyi, kötü kasapların yaptığı gibi hiçbir parçasını gelişigüzel kırmadan, -bir olan beden, doğal olarak, sol ve sağ diye, eşadlı parçalardan oluşan iki kısma ayrılabilmesi gibi- doğal birleşme yerlerinden türlerine ayırabilmektir.” Konuşma ve düşünmeyi olanaklı kılan bu iki ilkedir. Bunu yapabilen ise diyalektikçidir (Platon, 2004: 265d-266d).

2.4. SOFİST DİYALOĞUNDA TEKHNE, MİMESİS VE POİESİS BAĞLAMINDA SOFİST, RESSAM VE HATİP

Phaidros’ta yukarıda dile gelen biçimde belirlenen diyalektik’in bir uygulaması Sofist diyalogunda önümüze serilir. Platon farklı diyaloglarında ‘diyalektik’i farklı farklı

yönlerden -*Şölen*'de yürüyen kişi bakımından, *Devlet*'te yürünecek yol bakımından- ele almıştır (Kuçuradi,2010:102). Yolu yürüten de filozoftur, diyalektikçidir. *Sofist*'te filozof ya da diyalektikçi ‘türlere ayırabilen, aynı türden olanı başka başka, başka olanı da aynı türden görmeyen’’ kişi olarak belirlenir (Platon, 1991:253d). Platon’un *Sofist*³ diyalogunun hemen başında ‘sofist’in, ‘devlet adamı’nın ve ‘filozof’un ayrı ayrı ele alınmasının gerekliliği belirtilir ve sofistin tanımlanması işine girilir. Bu iş ise toplama ve bölme (diairesis) yoluyla gerçekleştirilir. Buna göre bir çokluk oluşturan şeyler ilkin cins (genos) altında toplanır ve cins daha fazla bölünemeyecek bir noktaya -tanıma-ulaşana kadar sürekli ikiye bölünerek türlere (eidos) ayrılır.

Sofist’in belirlenebilmesi için bir ilk örnek, model (paradeigma) gerekmektedir. Bu bağlamda kendisinden hareket edilecek ilk nokta olarak ‘oltacı’(balıkçı) seçilir. Ne iş yapar oltacı, onun sanatı nedir? Sanat iki türdür: 1. Meydana getirme sanatı (poiesis) 2. Elde etme sanatı (ktetike). Oltacı oltasıyla balık avlar. Benzer biçimde sofist de kullandığı araçlarla insan avlar. İkisi de sanat/zanaatlarıyla bir ürün meydana getirmezler, halihazırda orada bulunanı elde ederler. O halde sofistin aranacağı ilk yer ‘elde etme sanatı’dır.

Sofistin ‘elde etme sanatı’ bakımından ulaşılan tanımları şunlardır: Sofist zengin delikanlılar peşinde koşan, kazanç düşkünü bir avcıdır; ruha ilişkin bilgi hazineleri satan toptancı tecimerdir; ruha ilişkin bilgi hazineleri satan perakendeci tecimerdir; kendi ürettiği bilgilerin satıcısıdır; söze yönelik çelişme sanatında(didişimcilik) bir ustadır. Diyalogda ‘elde etme sanatı’ bakımdan sofist çepeçevre kuşatılır ancak ele geçirilemez. Onun bir çok hakimiyet alanı vardır. Sofist, tek bir sanata ait adın taşıyıcısı olmakla birlikte birden çok konuda uzman görünendir (Platon, 1991:231d-232a). Her konuda bilgi sahibiymiş gibi gözükmesine karşın sofist gerçek bilgi sahibi değildir. Onun sahip olduğu bilgi, bilgi olmayan bir bilgi, sözde-bilgidir (pseudo). O, ‘her şey’i (tanrıları, canlı ve cansız varolanları) sözcüklerle taklit ederek (mimesis) ortaya koyan, meydana getiren bir sihirbazdır; gerçeğin bir kopyacıdır (Platon, 1991:233c-235a). Taklit/öykünme sanatı da yine iki türdür. Bunlardan ilki kopya edilen şeyin uzunluğuna, genişliğine ve derinliğine; perspektife uygun oranlara göre alındığı ve her

³ Sofist diyalogunda konuşmacılar Theodoros, Sokrates, Elealı Yabancı ve Sokrates’tir. Ancak hemen diyalogun başında Sokrates ve Theodoros kenara çekilir ve konuşmalar Elealı Yabancı ve Theaitetos arasında geçer.

kısmı ona uygun gelen renklerin sürüldüğü *eikastikedir*. İkincisi ise kopya edilen şeye uygun olmayan bir görüntü meydana getiren *phantastikedir*.

Sofist her şeyi sözcüklerle taklit ederek gerçekte varolmayan görüntüler meydana getirmekte, bu meydana getirdiği görüntülerin de gerçekten varolan şeyler olduğunu ileri sürmektedir. O, varolmayan bir şeyi bir varolan olarak göstermekle hem kendisini hem de takipçilerini ‘yanlış’a sürüklemektir. Onun bilgisi bilgi olmayan bir bilgi, sözde-bilgidir (pseudo). O halde sofist ele geçirilebilmek için ‘yanlış’ın, ‘sözde bilgi’nin olanağının gösterilmesi; onu (sofisti) ‘varolmayan’ ile ilişkisinde ‘meydana getirme sanatı’ (poiesis) ve taklit/öykünme sanatı (mimesis) bakımından belirlemek gerekir. Bunun içinse ‘varolmayan’ın varlığının gösterilmesi, bunun nasıl bir şey olduğunun saptanması gerekir.

Bu noktada Elealı Yabancı her şeyin duradurduğunu, varlığın ‘bir’ olduğunu ileri süren filozoflar (idelere dost olanlar) ile her şeyin hareket halinde, varlığın ‘bir’, ‘iki’, ‘çok’ olduğunu ileri süren filozofların (toprağın oğulları) varlık hakkındaki çatışan görüşlerini ele alır.

Filozofların kimisi varlığın iki şey -yaş ile kuru veya sıcak ile soğuk- ; kimisi -Elea okulu⁴ ve Ksenophanes- bir, kimisi-Herakleitos⁵ ve Empedokles- ise hem çok hem de bir olduğunu söylemektedir (Platon, 1991:242c-243b). Varlığın iki olduğunu söyleyenlere göre hem bu varlıkların her ikisi ayrı ayrı birer varlıktır; hem de bu ikisinin oluşturduğu bütün vardır. Bu durumda varlığın üç olması gerekir. Öte yandan varlığın

⁴ Parmenides’e göre ise duyular insanı yanıltmaktadır. Değişen, devinen şeyler hakkında ileri sürülenler sanılardır(doksa). Varolan vardır, varolmayan var değildir. ‘Varolmayan’ı düşünmeye, deyimlemeye girişecek hiçbir araştırma bir sonuca varamayacaktır. ‘Varolmayan’, ‘varolan’ ile ilişkiye sokulamaz. Herhangi bir şey dile getirildiğinde bir ‘varolan’ dile getirilmiştir. Kim ki ‘varolmayan’ hakkında bir şey öne sürmektedir; o hiçbir şey öne sürmemektedir. ‘Varolmayan’ ne dile getirilebilir ne de düşünülebilir. Ancak böyle düşünüldükte ‘sofist’ bir türlü ele geçirilememektedir. O, ‘varolmayan’ın karanlığına saklanmaktadır. O halde, ‘baba katilliği’ pahasına Parmenides’in yasakladığı araştırma yoluna girmek gerekir.

⁵Herakleitos’a göre her şey akmaktadır. Aynı nehre iki kere girilmez. Devinmeyen hiçbir şey yoktur. Herakleitos’un bu görüşleri kimi filozoflarca şöyle yorumlanmıştır: Her şey devinmekteyse, değişmekteyse; hiçbir şeyde o şeyi bilmemize olanak sağlayacak sabit bir nokta yoksa eğer hiçbir şey bilinemez. Bir şey ile ilgili bilgi iddiası taşıyan bir önerme ileri sürüldüğünde, önermenin hakkında olduğu şey değişmiş olacağı için önermenin hakkında olduğu şey ile önermenin kendisi arasında bir uygunluk bulunmayacaktır. O halde bilgi olanaksızdır.

bir olduğu kabul edilirse onun bütün olduğu da kabul edilmelidir ve bütünü parçaları vardır; nasıl olur da parçaları olan bir şey ‘bir’ olabilir?

Yine benzer biçimde varlığın cisimsel olup olmadığı konusunda da açmazlar bulunur. Elealı Yabancı’nın “toprağın oğulları” diye adlandırdığı filozoflara göre varlık cisimseldir. Öte yandan ruh, erdem, doğruluk, bilgelik vb. cisimsel olmayan varolanlar da vardır. “Toprağın oğulları” ruhun cisimsel olduğunu ileri sürseler bile erdem, bilgelik gibi cisimsel olmayan varolanların varlığını reddedemezler (Platon, 1991:246a-247d). Dahası cisimsel olsun olmasın bir varolanın bir öteki varolana etki yapabilmesi için kendisinde bir gücü (dynamis) bulundurması gerekir. Bu varolanlar cisimsel olsa bile kendilerinde bulundurdıkları bu gücün kendisi ne elle tutulur ne de gözle görülür; cisimsel değildir (Platon, 1991:247e - 248a).

Gelgelelim Elealı Yabancı’nın “idelere dost olanlar” dediklerine. Bu filozoflar varlık ile oluşu birbirinden kesin bir biçimde ayırmaktadır. Bunlara göre insan bedeni sayesinde, algı aracılığıyla oluşla; ruhu sayesinde de düşünme aracılığıyla varlıkla ortaklık içindedir. Oluş, sürekli değişim halindeyken, varlık her bakımdan kendi kendisiyle özdeş, ve daima sabit, durağandır. Peki bu ‘ortaklık içinde olmak’ (to koinon) ne demektir? Eğer bu ruhun varlığı bilmesi demekse ruh ve varlığın birbirleriyle etkileşim içinde bulunmaları gerekir. Ruh bilen olarak varlığı etkileyecek, varlık da bilinen olarak ruh tarafından etkilenecektir. Ancak hiçbir biçimde değişmeyen, sürekli kendisiyle özdeş, durağan olduğu söylenen varlığın herhangi bir biçimde etkilenmesi nasıl olanaklıdır? Zira bir şeyin bir başka şey tarafından etkilenebilmesi demek onun değişebilir, hareketli bir yapıda olması demektir. Bu durumda eğer varlık hareketsizse bilinemez. Ancak nasıl olur da “yetkin varlık” ne hareketten, ne yaşamdan, ne ruhtan, ne kavrayıştan hiçbir biçimde pay almaz? Nasıl olur da yetkin varlığın akıldan yoksun, cansız, düşünmeyen, devinimsiz, dinginlikte duraduran bir şey olduğuna inanılabilir? Onun akli olduğu ama yaşamı olmadığı mı söylenecektir? O halde kabul etmek gerekir ki onun akli vardır, akıllı olmakla onun yaşamı da vardır. Yaşamı olmasından ötürü o hareketlidir de. Aksi halde ne herhangi bir kimsede, ne herhangi bir varolanda, ne herhangi bir yerde bir akıl (nous) bulunduğundan söz edilemez. Öte yandan onun dingin, durağan, sabit, sürekli kendisiyle özdeş olduğu kabul edilmezse de “her bakış açısından aynı”, “aynı tarzda” ve “aynı bakımdan” belirlenimleri ortadan kalkacak ve

yine akıldan söz edilemeyecektir. O halde filozof eğer bilginin, kavrayışın ve aklın varlığını yadsıyan birine karşı koyacaksa onun -tıpkı iki şeyi birden isteyen çocuklarda olduğu gibi- varlığın hem hareketli hem de durağan olduğunu kabul etmesi gerekir (Platon, 1991:249d).

Peki ancak birbirine karşıt olan hareket (kinesis) ile durağanlık, dinginlik (stasis) varlık ile nasıl ilişkiye sokulabilir? Eğer varlık hem hareketli hem de durağansa hareket ile durağanlık birbirine karışır. O halde varlığı bu ikisinden ayrı ele almak gerekir.

İlkin, her şey vardır. İster hareketli olsun ister dingin, varolanlar vardır. Dolayısıyla “varlık” varolanlardan soyutlanarak ulaşılan en genel kavramdır. İkinci olarak bütün varolanlar ya “hareket” halindedir ya da “dingin” dir. “Hareket” vardır ve “dinginlik” vardır. Ve son olarak “dinginlik”, “hareket” değildir ve “hareket”, “dinginlik” değildir. “Hareket” kendi kendisiyle “aynı” (*tauton*) ve “dingin”likten “başka”dır (*heteron*). Böylelikle kendisiyle hem idealar ile idealar hem de idealar ile tek tek varolanlar arasındaki ilişkilerin kurulabileceği olan en yüksek cinsler (*megista gene*) elde edilmiş olur.

Peki bu durumda sofist saklandığı yerden nasıl çıkarılır? Bütün bunların “varolmayan” ile ilişkisi nedir? “Varolmayan” nedir? “Varolmayan”, “başka” olandır. “Varolmayan”ın bağımsız, kendi başına, gerçek bir varolmamlığı söz konusu değildir. Dil ve düşünce bakımından bir olumsuzlamadır. “Yanlışı” (*pseudo*) ise birbirleriyle ilişkiye giremeyecek ideaları ilişkiye sokmaktan; ayrımlar yapmamaktan, “aynı” olanı “başka”; “başka” olanı “aynı”ymış gibi dile getirmekten ileri gelir.

“Yanlışı”ın ne olduğu belirlendiğine göre sofistin “varolmayan” ile ilgisinde “meydana getirme sanatı” içerisindeki yeri saptanabilir. İmdi, sanat iki türdür :1. Meydana getirme sanatı (*poiesis*) 2. Elde Etme Sanatı. Meydana getirme sanatı iki türdür: Tanrısal ve insansal. Hem tanrısal hem de insansal meydana getirme sanatı kendi içinde ikiye bölünür. Bunlardan birisi varolanların kendilerini meydana getirme diğeri varolanların gölgelerini, hayallerini (*eidola*), görüntülerini meydana getirme sanatıdır. İnsansal görüntü meydana getirme sanatı yine iki türdür. İlkinde görüntü oluşturmak için türlü araç-gereç kullanılır. Ressamın, heykeltıraşın sanatı bu türdendir. Diğesinde araç görüntüyü meydana getirenin kendisidir, kendi bedenidir. Görüntüyü oluşturan

görüntüsünü oluşturduğu varolan her ne ise ona öykünür, onu taklit eder. Bu öykünme bilgiyle veya bilgisizlikle yapılır. Bilgisizlikle yapılan öykünme (sanı-öykünmeciliği, doksomimetike) de alıkça ya da iki yüzlü bir biçimde yapılır. Alıkça yapılan öykünmede öykünen sanılarının sanı olduğunun farkında değildir; sanılarının bilgi olduğuna inanmaktadır. İki yüzlü bir biçimde öykünme ise ya kalabalıkların önünde alenen ve uzun konuşarak ya da dost çevrelerinde kısa konuşmalarla konuşulan kişiyi çelişmeye iterek gerçekleştirilir. Bunlardan ilkini gerçekleştiren halk hatibi (demologikos), ikincisi ise sofisttir.

Sofist taklitçi olması bakımından şair ve ressam ile birdir. Bu üçü de taklitçidir. Ancak bu üçüne de taklitçi oldukları için değil taklidi kötüye kullandıkları için olumsuz bir gözle bakılır. Üçünün de tek bir sanatla her şeyi meydana getirmeye gücü olduğu varsayılır. Üçü de taklit ettiği şeylerin aslını bilmeden, bilgisiz kalabalığa taklit ürünlerini sunar ve kalabalığı sundukları şeyin hakikiliğine inandırır. Bu yolla kendilerini takip edenleri yanıltırlar. Sofist, şair ve ressam “her şey”in sahtekarıdır.

2.5. POLİTEİA DİYALOĞUNDA TEKHNE, MİMESİS VE POİESİS BAĞLAMINDA RESSAM VE ŞAİR

Şair ve ressam ile ilgili saptamalara *Politeia* diyalogunda genişçe yer verilmiştir. *Politeia*'nın ana konusu “adalet”tir. Ne ki “adalet” kolay kolay görülebilecek bir şey değildir. Uzaktan okunması, seçilmesi zor olan küçük harflere benzer. Nasıl ki küçük harfleri okuyamayan bir göze, harflerin okunabilir hale getirilmesi için harflerin yaklaştırılıp büyütülmesi gerekirse adaletin görülebilmesi için de tek bir insana değil insanların bir araya gelerek oluşturduğu bütüne, topluma bakmak gerekir (Platon, 2008:368d-369a).

İnsan kendi kendine yetebilen bir canlı değildir. Günlük ihtiyaçlarını karşılayabilmek için o, öteki insanları gereksinir. Bunun için insanlar bir araya gelirler, birbirlerine yardım ederler. Böylelikle bir düzen kurarlar. Bu kurulan düzen toplumdur. İdeal sitede(polis) toplum besleyiciler, koruyucular ve yöneticiler olmak üzere üç sınıftan oluşur. Besleyiciler yaşamın sürdürülmesi için temel olan beslenme, giyinme, barınma gibi temel ihtiyaçları karşılamakla yükümlüdür. Koruyucular hem öteki sitelerle savaşmakla hem de site içerisinde asayişini sağlamakla yükümlüdür. Yöneticiler ise

toplumsal düzeni ve sitenin sürekliliğini sağlayacak yasalar yapmakla yükümlüdür. Her sınıfın kendine özgü bir de erdemi bulunur. Koruyucuların erdemi cesarettir. Cesaret hiçbir şeyden korkmamak değil, korkulacak olan ile korkulmayacak olanı ayırt etmeyi bilmektir. Yöneticilerin erdemi bilgeliktir. Ölçülülük ve adalet ise bütün toplumda bulunması gereken erdemlerdir. Buna göre herkes yalnızca kendi sınıfına uygun olan işlerle uğraşacak ve bunun bütün toplum için en iyisi olduğunu benimseyecektir.

Peki siteyi koruyacak insanlar nasıl insanlar olmalıdır? İlk tek işleri siteyi korumak olmalıdır. Bunun için de koruyucuların kimin dost kimin düşman olduğunu anlayabilmek için akıllı, düşmanların peşinden gidip, onları yakaladıklarında onlarla savaşabilmek için güçlü olmaları gerekir. Dahası koruyucular, cesur olmalıdır. Böylelikle kolay kolay yenilmezler, hemen denetim altına alınamazlar. Onlar ruhen öfkeli insanlardır. Peki ama ruhen öfkeli insanlar ya korudukları insanlara da sert davranırlarsa? Böyle bir durumun önüne geçilebilmesi için onların düşmanlara sert kendi vatandaşlarına yumuşak davranacak biçimde -tanıdıklarına kuyruk sallayıp, tanımadıklarına saldıran bekçi köpekleri gibi- eğitilmeleri gerekir. Peki böyle bir insan nasıl yetiştirilir? Koruyucuların eğitimi nasıl olmalıdır? Bedenin güçlü kuvvetli olması için beden eğitimi kaçınılmazdır. Öte yandan ölçülü, kararlı, dingin bir ruh içinse müzik ve şiir eğitimi gerekir. O halde açıktır ki koruyucuların eğitimini beden eğitimi, müzik ve şiir oluşturacaktır.

Eğitime çocuklukta, masallar ile başlanmalıdır. Ancak çocuklara her türlü masal anlatılmamalıdır. Masalların, devletin dirliğine ve düzenine uygun insanlar yetiştirecek biçimde seçilmesi gerekir. Zira çocuklar bu masallardaki eylemleri taklit ederek yetişecektir. O halde kötü eylemleri taklit eden çocuklar kötü birer yetişkine dönüşecekleri için buna vesile olabilecek masalların yasaklanması gerekir. Peki çocukların eğitiminde hangi masallara yer vermelidir? Hangi masallar çocukların eğitimi için uygundur? Tanrıların gerçekte oldukları gibi gösterildikleri masallar çocukların eğitimi için uygundur. Çünkü tanrılar aldatmaz ve onlar mutlak iyidir. İnsanlara onlardan yalnızca iyilik gelir. O halde devletin iyi bir devlet olması isteniyorsa tanrılar hakkında söylenenlerin dine uygun, yararlı ve ölçülü olması gerekir. Dahası insanların cesur insanlar olarak yetiştirilmesi isteniyorsa, onlara ölüm karşısında belli bir tavır aşılmalıdır. Ölümden sonra korkunç şeylerle karşılaşacağını varsayan bir

kimse savaşta ölmektense, yenilmeyi veya esir olmayı tercih eder. O halde ölüm korkusunu körükleyen, ruhu ölümle ilgili yanlış yönlendiren şiirler de eğitimde kullanılmamalıdır.

Yine kahramanların şikayetlerine, sızlanmalarına yer veren şiirler de yasaklanmalıdır. Cesur bir insan kendisi gibi bir başka cesur insanın ölümünden ötürü perişan olmaz. Dostunu kaybeden insan korkunç bir şey yaşamış gibi şikayet etmez. Böyle bir insan tek başına yaşamasını bilir. Kendi kendine yetecektir. Diğer insanların dostluğuna başkaları kadar ihtiyacı yoktur. Çocuğu ya da kardeşi gibi çok yakınları ölse bile yine de varlığını sürdürür. Böylesine bir durumla karşılaştığı zaman şikayet etmez. İçine düştüğü kendisine acı veren kötü durumları göğüslemesini bilir. Siteyi koruyacak insanların ağlamalardan, sızlamalardan uzak durmaları gerekir.

Koruyucular gülmeye de düşkün olmamalıdır; çünkü fazla gülmek insan ruhunu aşırılıklara sürükler; insanı akli başındalıktan uzaklaştırır. Bu durumda kahramanların ve tanrıların sürekli gülüyor gibi gösterildikleri şiirler de eğitimin dışında tutulmalıdır.

İdeal sitede müzik eğitimine ilişkin belirlenen ölçütler şiir için belirlenen ölçütlerle aynıdır. Şimdi bir melodi üç öğeden oluşur: 1.Ritm 2.Söz ve 3.Makam. Şiirler için geçerli olan her şeyin sözler için de geçerli olacağı açıktır. Sızlanma ve şikayet içeren sözler kullanılmamalıdır. Ritm ve makamlar da sözlerle uyumlu olmalıdır. Askerleri uyuşukluğa, tembelliğe, isteksizliğe itecek olan Ion ve Lydia makamları kullanılmamalı, bu makamlarda şarkılar söylenmemelidir. Öte yandan Dor ve Phrygia makamları koruyucular için uygun makamlardır. Çalgı yapımı da yine bu makamlara uygun biçimde gerçekleştirilmelidir. Bu makamlar dışında makamların seslendirilebildiği çok telli çalgıların yapımına gerek yoktur. Yine ritimler de sözler ve makamlarla uyumlu olmalı, ölçülü ve cesurca yaşama uygun olmalıdır.

Bir biçimin güzelliği ya da çirkinliği ritmin biçime uygun olup olmamasına bağlıdır. Güzel sözü güzel yapacak olan ritmin söze uygun olmasıdır. Sözün güzel ya da çirkin olması sözü söyleyen insanın güzel ya da çirkin olmasıyla ilişkilidir. Dahası insanın ifade ettiği herhangi bir şeyin -ister söz olsun, ister müzik, ister şekil güzelliği insanın pirüpaklığıyla -budalalık anlamında bir pirüpaklık değil-, ruhunun düzenli ve ruhunun parçalarındaki uyumla ilgilidir. O halde herhangi bir sanatta -mimarlık, heykeltıraşlık,

dokumacılık- ürün ortaya konarken gözetilecek ölçüt budur: uyum. Güzellik, uyumdur. Böylelikle herhangi bir sanat yapıtındaki uyum onu seyredalen, dinleyen, okuyan insanın ruhunu düzenleyecek, onun ruhunun parçalarını uyumlu kılacaktır. İşte müzik eğitimi de bu bakıma eğitimin en önemli kısmıdır. Zira başka hiçbir şey insanın içine ritim ve düzen kadar işlemez. Sesler arasındaki uyum ve düzen ruhu akort eder. Müzik insanı güzellik sevgisine götürür.

Peki uyumlu olmalarıyla ruhu güzel kılacak ruhun parçaları nelerdir? Ruhun nasıl bir yapısı vardır? İnsan ruhu üçlü bir yapıdadır: 1.Akıllı yan(logikon), 2.Arzulayan yan(epithymetikon), 3.İrade/istenç(tymos). İnsan akıllı yanıyla hesaplar, tartar, ölçer biçer ve karara varır. İnsanın arzulayan yanı istekleklere yol açar. Acıkan, susayan, cinsel isteği kabaran insan yemek, içmek, çiftleşmek ister. Ruhun bu iki yanı arasındaki dengeyi bulmak da ‘’istenç/irade’’nin işidir (Platon, 2008: 439a-440a).

Sözgelimi bir insan uzaktan bir ceset gördüğünde ona yaklaşıp onu daha yakından görmeyi arzulayabilir. Onun nasıl bir şey olduğunu merak edebilir. Bu merak onu harekete geçirebilir. Ancak içten içe bu merakın nahoş, tiksinti verici bir tarafı olduğunu da bilir. İnsan ya merakını gidermek için gidip cesede bakar ya da içinden gelen nahoş, tiksinti verici hisse kulak verip kendine engel olur. Merakını gidermek için gidip cesede baktığında ve yaşadığı tiksinti verici, nahoş his büyüdüğünde, cesede bakıp kendisini huzursuz hissettiğinde kendisine kızar, öfkelenir. Kızır, öfkelenir çünkü aklın ‘’Gitme, gidip cesede bakma!’’ buyruğuna karşı gelmiş, aklını dinlememiş ve sonunda kendisini nahoş bir durumda bulmuştur. Söz konusu durumda ‘’Git, merakını gider.’’ diyen insanın arzulayan yanıdır. ‘’Gitme...!’’ diyen ise akıllı yanıdır. Kızan, öfkelenen ise istenç/iradedir (Platon, 2008:440a).

Öyle ki ‘’adil’’ insanın ruhunda bu kısımların her biri kendi işini görür ve kendi sınırlarını aşmaz. İçindeki bu çokluğun birliğe, düzene, uyuma kavuşmasıyla insan adil olur (Platon, 2008:443d). O halde sanatın düzensizi, uyumsuzu, çirkini insanın bu üç yanı arasındaki uyumu bozmakla insana zarar verir. Ruhun yalnızca arzu yanına göre yaşayan bir insan, yaşamına körlemesine, başıbozuk bir biçimde yön verir. Taklide dayalı sanat yapıtları zararlıdır. Eğer böyle bir yapıtı alımlayan taklidi yapılan şeyin aslını bilmiyorsa ruhunun düzeni bozulur. Peki bir şeyin aslını bilmek ne demektir?

Herhangi bir çokluk söz konusu olduğunda bu çokluk tek bir idea altında toplanır. Sözelimi birçok çeşidi olan masa ve sedir vardır. Bunlardan aynı olanlar aynı, başka olanlar başka idealar altında toplanırlar. Örneğin çeşitli masalar “masa ideası”, çeşitli sedirler “sedir ideası” altında toplanır. Marangozlar bir sedir ya da masa üretecekleri zaman üretimlerini bu idealara göre gerçekleştirirler (Platon, 2008:596a).

Bir de öyle bir üretici vardır ki tüm üreticilerin ürettiklerinin hepsini birden meydana getirebilir. Bu üretici sadece evin içindeki eşyaları meydana getirmez. O aynı zamanda bütün bitkileri, canlıları; hatta yeryüzünü, gökyüzünü, tanrıları, yeraltını, Hades’i ve akla gelen ne varsa her şeyi yaratır, üretir. Bu üretici elinde tuttuğu aynayı bir o yöne bir bu yöne çevirmekle görüş alanına giren her şeyin bir yansımasını üretir. Ancak burada üretilen varolanların aslı değil, bir görüntüsü, bir kopyasıdır. İşte ressamın sanatıyla ürettiği bu türdendir. Ressam görüntü, kopya üretir (Platon, 2008:596e). O, bunu çizgileri ve renkleri kullanarak gerçekleştirir.

Öte yandan Tanrı her şeyin meydana getiricisidir. Tanrı ister keyfi olsun ister zorunlulukla sediri olduğu şekliyle üretmiştir. Tanrı iki ayrı türde sedir üretmemiştir ve üretmeyecektir. Eğer Tanrı iki tane sedir üretseydi bu durumda her iki sedir türünü birleştiren üçüncü bir sedir türü daha ortaya çıkardı. Bu durumda da gerçek sedirin, bu üçüncü türdeki sedir olması gerekir. Diğer iki sedir ise bu üçüncü sedirin bir derece aşağısındaki sedirler haline gelir (Platon, 2008:597c).

O halde üç türlü sedir ve bunun üç farklı üreticisi vardır: 1.Tanrı 2.Marangoz 3.Ressam. Tanrı her şeyin olduğu gibi sedirin de aslını üretir. Marangoz ise asıl sedirin bir kopyasını. Ressamın ürettiği sedir ise kopyanın kopyası olan bir sedirdir. O halde taklide dayanan her türlü sanatın ürettiği herhangi bir şey, o şeyin aslından üç derece uzaktır. Dolayısıyla gerek ressamların gerekse şairlerin ürettikleri de bu türdendir (Platon, 2008:597e).

Duyular insanı yanıltır. Suyun dışındayken düz görünen bir şey, suyun içindeyken kırık görünür. Dahası renkler ve gölgeler de gözde yanılsamaya neden olur, bir ve aynı şey bir içbükey bir dışbükey görünür. Bütün bu yanılsamalar ruhu bulandırır. Ressamlar bu yanılsamalardan faydalanarak resimlerini üretirler. Ancak insan ölçme, sayma, tartma gibi işlemlerle yanılgıdan kurtulur. Bu işlemleri gerçekleştiren akıldır. Akıl ölçüp

biçimle neyin büyük neyin küçük, nelerin birbirine eşit olduğunun yargısına varır. Bir şeyin nasıl olduğuna ilişkin yargıya varırken kendisine güvenilecek olan ruhun akıllı yanındır. Ressamın sanatı ruhu bulandırıp onu akıllı yanından uzaklaştırmakla onu hakikatten uzaklaştırır. Dahası bir şeyi en iyi onun kullanıcısı bilir. Sözelimi bir çalgı söz konusu olduğunda onu en iyi bilen çalgıcıdır. Çalgı üreten ise çalgıcının bu bilgisinden faydalanarak çalgı üretir. Taklitçi ise böyle bir bilgiden yoksundur. Ressam bir çalgı resmi yapabilir, ancak bu onun resmini yaptığı çalgıyı bildiği anlamına gelmez (Platon, 2008:601e-603a).⁶

Benzer biçimde şair de ürettiğini bilgiye dayanarak üretmez. Ion diyalogunda şairlerin iyi konuşup yazmalarını sağlayanın bir sanat(tekhne) olmadığı; bir tür ilahi güç, ilham olduğu belirtilir. Şairleri harekete geçiren güç Herakleia taşının gücüne benzetilir: “Bu taş sadece demir halkaları çekmez aynı zamanda halkalara kendi gücünü geçirir. Bu sayede taş diğer halkaları da kendisine çeker, böylece zaman zaman birbirine yapışık durumda çok sayıda demir halka görülebilir. Her halka kendi gücünü o taştan almaktadır.” Şiir söz konusu olduğunda ilk halka Musalardır. Şair ilhamını Musalardan alır; aldığı ilhamı bir diğer halkaya, insanlara aktarır. O, ahenkle ölçüye girdiğinde akli başından gider; şiirlerini ancak bu yolla üretir (Platon, 2012 : 533e-534a).

Şiir insanların zorla veya özgürce buldukları eylemleri taklit eder. Karakterler bu eylemlere göre iyi veya kötü eyledikleri kanısına ulaşır, buna göre haz veya acı duyarlar. Ancak bu karakterlerin ruhunda bir kararlılıkla değil, ruhun bölümleri arasındaki çekişmeyle gerçekleşir. Bu ise alımlayıcının ruhunu birbirini tutmayan şeylerle doldurur (Platon, 2008 : 603d).

Ölçülü insanlar başlarına kötü şeyler geldiğinde yaşadıkları acıya ölçülü olmayan insanlara göre daha rahat göğüs gererler. Böyle bir insan duyduğu acıya rağmen kendisine hakim olabilir. Özellikle de başka insanların yanındayken kendisine daha da fazla hakim olur. Tek başına kaldığında ise metanetini korumayabilir; başına gelenlerden şikayetçi olabilir. İnsanın diğer insanların yanındayken kendisine hakim olmasını sağlayan akıl ve düzendir. Şikayetçi olmasına neden olan ise acı. Eğer insanın

⁶ Bu bağlamda sanat üç türdür: 1.Kullanma sanatı 2.Yapma sanatı 3.Taklit(Platon, 2008:601d)

böyle iki farklı davranışı varsa ruhunda bunlara karşılık gelen iki yan bulunması gerekir (Platon, 2008:604b-c).

Töreye göre insanın yaşadığı kötü şeyler karşısında kendine hakim olması, sakin kalması en değerli şeylerden birisidir. Zira kötü şeyler yaşamış bir insanın duyduğu acı karşısında şikayet edip bağırp çağırması beyhudedir. Bir insan başına kötü şeyler geldiği kanısında olsa da başına gelenin iyi mi kötü mü olduğu her zaman açık değildir. İnsanın durumu kabullenememesi, şikayet etmesi onun durumu aklıyla değerlendirebilme olanağını ortadan kaldırır. İnsan talihinden yakınmaktansa içinde bulunduğu durumdan kendisini kurtaracak çözüme odaklanmalı; aklını kullanarak derdine çare aramalıdır. İnsan ruhunun en iyi yanı onun akli takip eden yanıdır. Kötü durumlar karşısında onun şikayetçi olmasına neden olan onun akıldan yoksun ve korkak yanıdır. İşte şiir insanın bu yanına seslenir. O halde şair bu yaptığıyla insanı gerçekten uzaklaştırır. İnsan ruhunun akıldan yoksun korkak yanına seslenmekle o, insan ruhundaki kötü yanı besler, güçlendirir (Platon, 2008:604c-605c).

Platon'da tekhne, mimesis ve poiesis kavramlarıyla ilişkili olarak ozanın, hatibin(ve retoriğin), sofistin, ressamın ve şairin(şiirin) incelendiği bu bölümde söylenenleri bir özetleyelim. Ion diyalogunda “tekhne” kavramının bilgi ile ilgisine işaret edilir. Tekhne dilimize sanat/zanaat olarak çevrilen bir sözcüktür. “Tekhne” sahibi bir kimse, uzmanlığı, ustalığı hangi alandaysa o alana ilişkin doğruları ve yanlışları bilen; uzmanlık, ustalık alanıyla ilgili konuşmaların hangisinin iyi, hangisinin kötü bir konuşma olduğunu ayırt edebilen bir kimsedir. Gorgias diyalogunda “tekhne”ye ilişkin saptamalar benzer çizgidedir. Gorgias'ta “tekhne” ile “empeiria”(deneyim) arasında bir ayrıma gidilir. Buna göre “tekhne” söz konusu olduğunda bilgi ile iş görülürken, “empeiria” söz konusu olduğunda “el yordamı” ile iş görülür.

Phaidros'ta retorik ruhu etkileme gücü bulunan bir sanattır, bir söz sanatıdır. Ancak hakikatten uzak, yalnızca süslü cümleler, etkileyici ifadelerle örülmüş olması bir konuşmayı iyi ya da güzel bir konuşma olarak nitelemeye yetmez. Bu haliyle bir konuşma dinleyenleri bilgiye dayanarak ikna eden sanattan pay almaz. Böyle bir konuşma olsa olsa yanlış inançları yayma aracıdır. Retorik yalnızca hakikate dayandığında bir sanattır. Retoriğin hakikate dayanmasını olanaklı kılan ise diyalektiktir.

Sofist diyalogunda sofist ve hatip meydana getirme(poiesis) sanatı bakımından tanımlanır. Hatip bedenini -sesini, mimiklerini, jestlerini- kullanarak yaptığı taklitlerle(mimesis) görüntüler oluşturur. Oluşturduğu görüntülerin aslını bilmez. Dahası oluşturduğu görüntülerin aslını bilmediğini de bilmez. Sofisti hatipten ayıran sofistin kasıtlı olarak sahte görüntüler üretmesidir. O, bunu dost çevrelerinde kısa konuşmalarla gerçekleştirir. Sofist hakikatin peşinde değildir. Onun amacı kendisini dinleyenleri söylediklerine inandırmak bundan da kendisine çıkar sağlamaktır. Sofist varolmayan şeyleri seslerle, sözlerle, jestlerle, mimiklerle taklit ederek meydana getiren bir sihirbaz, bir gözboyayıcıdır. Kendilerine bir çıkar sağlayıp sağlamamaları bir yana ressam ve heykeltıraşın da taklitçi olmaları bakımından sofistten aşağı kalır bir yanları yoktur. Bu üçlünün yanına *Politeia* diyalogunda şair de dahil edilir.

Bir adalet soruşturması olan *Politeia*'da sanat, toplum düzeni bakımından ele alınır. Bir insanda adalet, ruhun üç yanının(arzu, istenç/irade, akıl) uyumudur. Bu üç yanın birbirlerinin işlerine karışmaksızın uyumlu bir biçimde işlemesidir. Benzer biçimde toplumsal adalet de üç sınıfın(besleyiciler, koruyucular, yöneticiler) birbirlerinin işlerine karışmaksızın toplumsal düzenin sürdürülmesidir. Güzellik uyumdur, ahenktir. Uyumsuz olan çirkindir. Buna koşut ideal sitede(polis) sanat denetim altında tutulmalıdır. Ruhtaki uyumsuzluğu tahrik eden taklide dayalı sanat yapıtları hem tek tek insanlarda hem de toplumda adaleti tahrip edeceğinden ideal sitenin dışında tutulmalıdır.

3. BÖLÜM ARİSTOTELES’TE SANAT FELSEFESİ

3.1. ARİSTOTELES’TE ETİK İLE İLGİSİNDE TRAGEDYA

Aristoteles bilimleri, amaçları bakımından birbirlerinden ayırır. Üç tür bilim vardır: Teorik(*episteme theoretike*), pratik(*episteme praktike*) ve poetik(*episteme poietike*). Bunlardan *episteme theoretike* nesnesini “bilmek için bilmek” ister, nesnesine bunun için yönelir. *Episteme praktikenin* amacı eylemdir; burada bilinmek istenen ne ise eylemde bulunmak için bilinmek istenmektedir. *Episteme poietikenin* amacı ise bir şey meydana getirmek, yaratmak, üretmektir(*poiesis*) (Arslan, 2011:39). Meydana getirilenler ise iki türdür. Buna göre bir şey ya yaşamın gereksinimlerinin karşılanması için meydana getirilir ya da yaşamı zevkli kılması için. *Poietika*’da incelenen şiir ikinci türe girer.

Poietika’da genel olarak şiir sanatının ne olduğu, şiir sanatının türlerinin teker teker ne oldukları, sonra da bir şiirin başarılı bir şiir olabilmesi için, onda öykünün(*mythos*) ne şekilde işlenmesi -öykülerin birbirlerine nasıl bağlanması- gerektiği, bundan başka bir şiirin bölümlerinin sayısı ile bunların özellikleri incelenir. Platon’da olduğu gibi Aristoteles’te de her tür şiir taklittir (*mimesis*). Şiir başlıca epos, tragedya, komedy ve dithrambos şiiri olmak üzere dört türdür (Aristoteles, 2016:1447a). *Poietika*’da bunlardan tragedya ve epos incelenir. Aristoteles’in komedy üzerine yazdığı metin ise kayıptır.

Sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: 1.Taklit etmede kullanılan araç bakımından 2.Taklit edilen nesnelere bakımından 3.Taklit tarzı bakımından. Şiir öteki sanatlardan taklit etmede kullanılan araç bakımından sesi kullanmasıyla ayrılır. Heykel, resim bir yana şiir taklit ederken araç olarak ritm, söz ve melodiyi kullanır (Aristoteles, 2016:1447a15-25).

Şiir sanatının insan doğasında iki kökeni bulunur. Bunlardan ilki taklit içtepisidir. Taklit içtepisi insanlarda doğuştan bulunur. İnsanlar ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir. Taklit yapan hayvanlar içerisinde insan derece bakımından taklit yapan öteki hayvanlardan -kuş, kedi, bukalemun vb.- üstündür. İnsan her şeyi taklit edebilir. İkincisi

ise taklit ürünleri karşısında duyulan zevktir. Bunun kanıtı ise insanın sanat yapıtları karşısındaki yaşantıdır. İnsanların görmekten iğrendikleri şeyler -bir ceset, tiksinti veren hayvanlar vb.- bir sanat yapıtı -söz gelimi bir resim- olarak onun karşısına konduğunda insanlar ona bakmaktan zevk duyar. Bu zevk ise öğrenmenin verdiği derin zevktir ve yalnızca filozoflara özgü değildir. Bu, bütün insanlara özgüdür. Bir insan bir resme baktığında resimde betimlenenin gerçekten varolan, yaşayan şu ya da bu insanın resmi olduğunu görür. Resimde betimlenen insanı tanır; bundan ötürü de bu resme bakmaktan hoşlanır. Ola ki bir resme bakan, resimde betimlenen insan ile daha önce karşılaşmamış olsun, bu kez resimdeki çizgilerin, renklerin kullanımından doğan teknik yetkinlikten hoşlanır.

Şiirde taklit edilen insan eylemleridir. Eylemde bulunanlar ya soylu(erdemli) ya da bayağıdırlar(erdemsiz). İnsanlar, karakter bakımından erdemli ya da erdemsiz olmalarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Buna göre şairlerin taklit ettiği insanlar ya iyidir, ya kötüdür, ya da bu ikisinin ortası, ne iyi ne de kötüdür. İşte tragedya ve komedy taklit ettikleri nesne bakımından buna göre ayrılırlar. Komedyada ortalamadan daha kötü, bayağı insanlar taklit edilirken tragedyada ve *eposta* ortalamadan iyi, erdemli insanlar taklit edilir.

Bir öteki fark ise şiirlerin nesnelere taklit etme tarzından doğar. Taklit etme tarzı iki türdür : Anlatı yoluyla ve taklit edilen kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla. Anlatı yoluyla taklit etme söz konusu olduğunda şair ya kendi ağzından ya da bir başkasının ağzından olayları anlatır. Eylem içinde gösterme yoluyla taklitte ise eylem içindeki insanlar doğrudan doğruya taklit edilmiştir. Eylem halinde bulunan insanların taklit edilmesi ‘‘drama’’olarak adlandırılır. Epos, komedy ve tragedyadan bu bakıma ayrılır. *Eposta* bunlardan ilki söz konusu iken komedy ve tragedyada ikincisi söz konusudur.

Poetika'nın altıncı bölümünde tragedyanın kapsamlı bir tanımı yapılır : ‘‘Tragedya, acıma(*eleos*) ve korku(*phobos*) yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma(*katharsis*) sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir’’ (Aristoteles, 2016 : 1449b25). Burada ‘çeşnilendirilmiş dil’ ile kastedilen bölümlerinde ritim, harmoni

içermesidir. ‘Farklı kullanılmış araçlar’la kastedilen ise kimi bölümlerin yalnızca ölçüler aracılığıyla, kimi bölümlerin ise ezgiler aracılığıyla kurulmasıdır.

Eylemleri taklit edilen insanların erdemli veya erdemsiz olduklarını daha önce dile getirdik. Tragedyanın öğelerini incelemeden önce Aristoteles’in etiğe ilişkin görüşlerini bir özetlemek Aristoteles’in sanatın etik ile kurduğu ilişkiyi saptamak bakımından yerinde olacaktır.

Aristoteles’in Nikhomakhos’a Etik’i şu tümce ile açılır : ‘‘Her sanat(tekhne) ve her araştırmanın(methodos) aynı şekilde her eylem(praksis) ve her tercihin(proairesis) de bir iyiyi arzuladığı düşünülür; dolayısıyla iyiyi ‘her şeyin arzuladığı şey’ diye yerinde dile getirdiler.’’(Aristoteles, 2012:1094a)

Her sanatın, her araştırmanın, her eylemin ve her tercihin bir amacı vardır. Öte yandan amaçlar arasında farklılıklar vardır. Kimi etkinliklerde amaç doğrudan o etkinliğin kendisidir, kimi etkinliklerde ise o etkinlik sonucu ortaya çıkan eserdir. Amacı eylemlerden bağımsız eser olan etkinliklerde, eserler etkinliklere tercih edilirler. Eylemler, sanatlar ve bilimler pek çok olduğundan amaçlar da pek çoktur. Tıp sağlığı, gemicilik gemiyi, askerlik utkuyu, ekonomi ise zenginliği hedefler. Dahası her sanatın kendisine bağlı bulunduğu bir baş sanat vardır. Bu baş sanatın amacı altındaki sanatların amaçlarına yeğdir. Dolayısıyla amaçlarda ve buna bağlı olarak da sanatlarda bir sıradüzeni söz konusudur. Örneğin gem sanatı ve binicilik araçlarına ilişkin sanatlar biniciliğin altında, binicilik ile askerliğe ilişkin tüm eylemler de askerliğin altında yer alır. Bütün bu amaçlar sıradüzeninin en tepesindeki şey ise ‘‘en yüksek iyi’’dir(to agathon, summum bonum). Yapıp-etmeler alanını bütünüyle belirlemesi bakımından ‘‘en yüksek iyi’’nin bilgisinin yaşam için önemi açıktır. Peki bunun hakkında bilgi ortaya koymak hangi bilimin işidir? Kentler için hangi bilimlerin gerekli olduğunu; hangilerini, kimlerin ne kadar öğrenmesi gerektiğini belirlemesi; askerlik, ekonomi, retorik gibi en değer verilen olanakların onun altında yer alıyor olmasından; onun amacının ötekilerin amaçlarını kapsamasından ötürü bu bilim siyasettir. Siyasetin amacı ‘‘insan için iyi’’dir. Aristoteles’in bir siyaset araştırması olduğunu belirttiği Nikhomakhos’a Etik’te soruşturulacak olan da budur(insan için iyi) (Aristoteles, 2012:1094a -1094b).

Peki bu araştırma nasıl temellendirilmelidir? Her alanda konunun doğal yapısı izin verdiği ölçüde kesinlik beklemek gerekir. Yapıp-etmelerde matematikteki kesinlik söz konusu değildir. Buna koşul olarak apodeiktik akıl yürütmeler, yapıp-etmeleri konu edinen bu araştırmayı temellendirme bakımından uygun değildir. Burada araştırma yaygın kanılara, filozofların ve şairlerin kabul görmüş kanılarına dayanacaktır. Dolayısıyla Nikomakhos’a Etik diyalektik bir siyaset araştırmasıdır. Ayrıca bu araştırma eğitimsizler, gençler -zira bir genç eğitilmiş olsa bile siyaset için yeterli deneyime sahip değildir-, ya da yaşını başını almış olmakla birlikte karakterce gelişmemiş, toy kimseler için uygun değildir.

Bu saptamalardan sonra Aristoteles bütün iyilerin ucundaki bu “en yüksek iyi”nin ne olduğunu sorar. Hem sıradan hem de seçkin kimseler bunun adı konusunda uzlaşmaktadır : Mutluluk(eudaimonia). Ancak mutluluğun ne olduğu ise tartışmalıdır. Kimisi ondan hazzı, kimisi zenginliği, kimisi onuru, bir başka birisi de bir başka şu veya bu şeyi anlamaktadır. Bu göreliliğe karşın mutluluğu bir yaşam biçimi saymak akla aykırı görünmemektedir. Belli başlı yaşam biçimleri de haz yaşamı, siyaset yaşamı ve theoria yaşamı olmak üzere üç tanedir. Bunlardan ilkini benimseyenler mutluluğu hazda, ikinciye benimseyenler ise onurda ararlar. Mutluluğu hazda arayanlar evcil hayvanların yaşamını seçmekle köleler gibi görünmektedir. Onur ise onurlandırılardan çok onurlandıran ile ilgidir. Ancak aranan iyinin kişiden öyle kolayca çekilip alınamayacak bir şey olması gerekir. Üçüncü yaşam biçimi de “theoria yaşamı”dır. Bir de bunlara ek ticaret yaşamı vardır. Onun hedeflediği “en yüksek iyi” de zenginliktir. Zenginlik başka şeylerin aracı olmakla birlikte kendisi amaç olabilecek bir şey değildir. Oysa aranan iyi başka şeylerin aracı olmayıp kendi kendine yeter, bütün öteki şeylerin onun için olduğu, kendisinin de kendisi için olduğu bir amaç olmalıdır. En çok da mutluluk böyle bir şeydir. Onuru, hazzı, usu ve bütün erdemleri hem kendileri için tercih ederiz hem de bunlar aracılığıyla mutlu olacağımızı düşündüğümüz için tercih ederiz. Oysa mutluluğu hep kendisi için tercih ederiz. Dolayısıyla mutluluk kendi kendisine yeten bir şeydir. Mutluluğun kendine yeterliğinin bir başka kanıtı da ona başka bir iyinin eklenmesiyle tercih edilebilirliğinin artmamasıdır.

Peki bu kendine yeter, bütün yapıp-etmelerin ona ulaşmak için gerçekleştirildiği şey, mutluluk nedir? Mutluluğun ne olduğunu açık bir biçimde dile getirebilmek için

kavranması gereken “insanın işi”nin ne olduğudur. Nasıl ki flütçünün, heykeltıraşın, marangozun, ayakkabıcının ya da her ustanın kendine ait bir işi, iyi yaptıkları bir şey varsa insan için de böyle düşünülebilir. Ya da o doğal olarak işsiz midir? Aristoteles insanın işini saptamak için onu öteki canlılardan ayırmanın ne olduğuna, dolayısıyla da ruhun yapısına bakar. Beslenme, büyüme bitkilerle; duyumsama ise hayvanlarla ortaktır. İnsanı bunlardan ayıran onun “akıl sahibi” olmasıdır. İnsanın işi ruhun akla uygun etkinliğidir. Dahası bir işte iyi olan insan işini, o işin erdemine uygun gerçekleştirendir. Örneğe, gitarcı ve iyi gitarcıdır. Gitarcının işi gitar çalmaksa, erdemli gitarcının işi iyi gitar çalmaktır. Bu söylenenler bir arada ele alındığında şu çıkar ki, insan için en yüksek iyi ya da mutluluk ruhun erdeme uygun etkinliğidir. Bu etkinlik insanın yaşamının sonuna kadar ve sürekli olmalıdır (Aristoteles, 2012:1097b20-1098a20).

İnsansal erdem bedenin değil, ruhun erdemidir. Nasıl ki gözü iyi etmek isteyen hekim bütün bedeni bilmeliyse siyaset adamı da ruh konusunu bütünüyle bilmelidir. Ruhun iki yanı vardır. Bunlardan ilki akıldan yoksundur, ikincisi akıl sahibidir. Akıldan yoksun yan bitkilerle ortak olan akıldan hiç pay almayan yan ve akıldan bir biçimde pay alan yandan oluşan ikili bir yapıdadır. Akıldan bir biçimde pay alan yan arzulayan, iştah duyan yandır. Bitkilerle ortak yanın erdemle hiçbir ilgisi yoktur. Ancak arzulayan, iştah duyan yan aklın sözünü dinlediğinde akıldan pay alır. O halde onun erdemle bir ilgisi bulunmaktadır. Ruhun akıl sahibi yanı da kendi içinde ikilidir. Bunlardan ilki akıl sahibidir. Öteki kısım ise akıl sahibi yanı -babasının sözünü dinler gibi- dinlemekle akıl sahibi olan yandır (Aristoteles, 2012:1102a15-1102b30).

Erdem, karakter erdemleri ve düşünce erdemleri olmak üzere iki türdür. Düşünce erdemleri eğitimle oluşur ve gelişir. Bunlar deneyim ve zaman gerektirir. Karakter erdemleri ise alışkanlıkla edinilir. Doğal olarak bir özelliğe sahip olan bir şeyin doğal olarak taşıdıklarından başka türlü bir alışkanlık edinmesi olanaklı değildir. Karakter erdemleri doğa vergisi değildir. Ancak insanın bunları edinebilecek doğal bir yapısı vardır. İnsanda bunların olanakları bulunur ve bunlar -nasıl ki ev yapa yapa mimar, gitar çala çala gitarcı olunuyorsa- yapa yapa geliştirilirler (Aristoteles, 2012: 1103a15-30). Benzer etkinliklerden huylar oluşur. Bundandır ki etkinlikleri belli bir şekilde gerçekleştirmek gerekir. Bir şeyi bir kereliğine bir biçimde gerçekleştirmek belki bir

fark yaratmayacaktır; ancak insanın gençlikten başlayarak aynı şeyi aynı biçimde yapması büyük fark yaratacaktır. Bir insanın bir şeyi belirli bir biçimde yapması yeterli zaman geçtikten sonra alışkanlığa dönüşecektir. Dolayısıyla insan karşı karşıya kaldığı aynı ve benzer durumlarda alıştığı biçimde eyleyecektir. O halde eylemlerin nasıl gerçekleştirilmeleri gerektiğini araştırmak zorunludur. Öte yandan bu araştırma teorik bilgi için değildir. Erdemin ne olduğunu bilmek için değil; iyi olmak için yapılan bir araştırmadır (Aristoteles, 2012:1103b20-30).

Her eylemi ve etkinlenimi haz ya da acı izler. Dolayısıyla erdem hazlar ve acılarla ilgilidir. İnsan hazlar ve acılar yüzünden, bunların peşinde koşmakla veya bunlardan kaçmakla; ya peşinde koşmaları veya kaçınmaları gerekenlerin ya da gerekmediği zamanda veya gerekmediği şekilde veya aklın bu konularda belirlediği diğer şekillerde bunların peşinde koşmamakla veya bunlardan kaçınmamakla kötü olmaktadır (Aristoteles, 2012:1104b15-25). Bir şeyi tercih etmeye ya da bir şeyden kaçınmaya götüren de üç çift şey vardır : Güzel, yararlı, haz veren ve bunların karşıtları çirkin, zararlı, acı veren. Ayrıca bir eylem bilerek, tercih edilerek ve sarsılmaz bir biçimde yapılması koşuluyla erdemli olabilir.

Ruhta olanlar üç türdür : Etkilenimler, olanaklar ve huylar. Erdem bunlardan birisi olsa gerektir. Aristoteles arzu, öfke, korku, yüreklilik, kıskançlık, sevinç, sevgi, kin, özlem, hırs ve acımanın genel olarak da haz ya da acının izlediği şeylere etkilenim, bunlardan etkilenebilmemizi sağlayanlara “olanak” der. “Huylar” ise etkilenimlerle ilgili olarak insanın iyi ya da kötü durumudur. Erdemler “huy”dur. Onların bir huy olduğunu söylemek yetmez, nasıl bir huy olduğunu da söylemek gerekir. Her erdem neyin erdemi ise, onun iyi durumda olmasını ve o işin iyi gerçekleştirilmesini sağlar. İnsanın erdemi onun iyi olmasını ve kendi işini iyi gerçekleştirmesini sağlayan huydur.

Erdeme özgü olan, gerektiği zaman, gereken şeylere, gereken kişilere karşı, gerektiği için, gerektiği gibi eylemektir (Aristoteles, 2012:1106b20). Erdem, tercihlere ilişkin bir huydur. Akıl tarafından belirlenecek ve aklı başında insanın belirleyeceği “orta olan”ı bulma huyudur. Bu, biri aşırılık, öteki eksiklik olan iki kötülüğün ortasıdır; kötülük etkilenimlerde ve eylemlerde gerekenden fazlası ya da eksiklidir, erdem ise ortayı bulma ve tercih etmedir. Hasetlik, arsızlık, kıskançlık gibi etkilenimler; zina, hırsızlık, adam öldürme gibi eylemlerde orta olma söz konusu değildir. Bunlar kendiliğinden kötü

şeylerdir (Aristoteles, 2012:1106b35-1107a15). Hazlar ile acılar konusunda orta olma ölçülülük, aşırılık ise kendini tutamamazlıktır. Haz duymada eksiklik gösterenlere pek rastlanmaz, bunun için bunların kendilerine özgü bir adı yoktur. Para alma ile para verme konusunda orta olma cömertlik, aşırılığı ile eksikliği ise savurganlık ve cimriliktir. Bunlarda kişiler karşıt yönde aşırılık ile eksiklik gösterirler : savurgan verirken aşırılık alırken eksiklik, cimri ise alırken aşırılık verirken eksiklik gösterir. Onur ile onursuzluk konusunda orta olma yüce gönüllülüktür, aşırılığı kendini büyük görmedir, eksikliği ise kendini küçük görmedir. Utanma bir huy değildir, ancak utanmayı bilen övülür. Aşırıya kaçıp her şeyden utanan utangaç, eksiklik gösteren ya da hiçbir şeyden utanmayan yüz­süz; ortası da utanmayı bilendir (Aristoteles, 2012:1107b1-1108a35).

Eğer tragedyada taklit edilen eylemler insanların tercihlerine dayanan eylemleriyse, bu eylemler de karakteri bahtiyarlığa(mutluluğa) veya bedbahtlığa(mutsuzluğa) götürüyorsa, alımlayıcı korku ve acımayı bahtiyarlık ve bedbahtlık arasındaki gerilim içerisinde deneyimliyorsa ve bu yolla bu duygulardan arınıyorsa tragedyanın etikle olan bağı açıktır. Bahtiyar ya da bedbaht karakterle özdeşleşen alımlayıcı bu özdeşleşmesiyle korku ve acıma duyarak bir tür doyuma ulaşır. Alımlayıcı, layık olmadığı halde bedbahtlığa düşen bir karakter karşısında acıma, kendisine benzeyen karakter karşısında ise -karakterin başına gelenlerin kendi başına da gelebileceğinden ötürü- korku duyar.

3.2. TRAGEDYANIN ÖĞELERİ

Tragedyanın tanımının verildiği Poietika'nın altıncı bölümünde tragedyanın öğeleri sıralanır. Buna göre tragedyanın altı öğesi bulunur: 1.Öykü(mythos) 2.Karakter(ethos) 3.Dil kullanımı(lexis) 4.Düşünce(dianoia) 5.Dekorasyon 6.Müzik

Öykü, olay örgüsüdür. Öyküde acıma ve korku uyandıran bir eylem taklit edilmelidir. Olay örgüsü bahtiyarlıktan bedbahtlığa veya bedbahlıktan bahtiyarlığa doğru bir dönüşü içerir. Bu dönüşü “bahtdönüşü”(peripetie) denir. Yine öyküde içerilen bir diğer öğe “tanınma”dır(anagrosis). Bu, karakterin bir şeyi tanımaz halden tanır hale geçişidir. Bu geçiş şairin bahtiyarlığa veya bedbahtlığa mahkum ettiği insanlar arasında dostluk veya düşmanlık üretir. Tanınma dört türüdür: 1.İşaretler aracılığıyla tanınma 2.Ozanın

uydurduğu tanınma 3.Hatırlama yoluyla tanınma 4.Çıkarım yoluyla tanınma. En etkili tanınma baht dönüşüyle aynı zamanda olanıdır. Yine etkili bir tanınma olasılık ve zorunluluk esasına dayanmalıdır; öykünün içinden bu esasa göre türemeli, şairin zorlama bir müdahalesi ile gerçekleşmemelidir. Öykünün üçüncü ögesi ise “duygusal etki”dir (pathos). Tragedya bağlamında duygusal etki” yıkıcı, acı verici bir eylemdir.

Öykülerde taklit edilen eylemler basit veya karmaşık olduğundan öyküler de basit veya karmaşıktır. Burada basit öykü ile kastedilen öykünün, baht dönüşü ve tanınma içermeyen bir eylemi taklit ettiği öyküdür. Karmaşık öykülerde ise ya baht dönüşü ya tanınma ya da her ikisi birlikte bulunur. Etkileyici bir olay örgüsünde, erdemli bir karakter bir hata (hamartia) yüzünden hak edilmemiş bir talihsizliğe sürüklenir. Böyle bir hata etrafında örülen olaylar alımlayanda korku ve acıma yoluyla trajik duyguları uyandırır. Dehşet verici durumların yakın insanlar -arkadaşlar ve aile- arasında meydana gelmesi öyküyü daha çarpıcı hale getirir.

Öykü tamamlanmış ve bütün bir eylemin taklididir. Onun belli bir uzunluğu sahip olması gerekir. Belli bir uzuluğu olmayan bütünler de vardır. Bir bütün başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şeydir. Başlangıç, başka bir şeyin ardından gelmemesi zorunlu olan bölümdür ve onu zorunlu olarak bir başka bölüm izler. Son ise bunun tersine, bir başka bölümün ardından zorunlu olarak gelen ve kendisinden sonra hiçbir şey gelmeyen bölümdür. Orta ise hem bir bölümün ardından gelen hem de kendisinden sonra bir başka bölümün geldiği bölümdür. O halde öyküler birbirlerine iyi biçimde bağlanmak isteniyorsa ne gelişigüzel bir yerden başlanmalıdır ne de sona doğru gelişigüzel bir biçimde gidilmelidir. Tersine bu, belli kurallar uyarınca gerçekleştirilmelidir (Aristoteles, 2016:1450b25-1450b35).

Bölümlerinin düzenlenmesiyle oluşturulmuş herhangi bir öykünün yalnızca düzenli olması yetmez; öykü rastgele olmayan bir uzunlukta da olmalıdır. O halde belli bir düzene ve uzunluğa sahip olmayan öykü güzel olamaz. Bu noktada Aristoteles ne çok küçük ne de çok büyük bir canlı güzel diye nitelenemeyeceğini belirtir. Zira çok küçük bir yaratığa bakıldığında bakış artık algılanamaz olanın sınırlarında dağılır ve çok büyük bir yaratık söz konusu olduğunda da o bir kerede görülemez, kavranamaz. Benzer biçimde öykü gerektiğinden uzun ya da kısa olmamalıdır. Öyküler anımsanabilir, kavranabilir bir uzunlukta olmalıdır. Yine bu koşulla uzun bir öykü kısasından yeğdir.

Aristoteles'in uzunluğa ilişkin saptadığı genel kural ise şöyledir : “Olasılık ya da zorunluluk esasına göre birbirini izleyen olaylar boyunca bedbahtlıktan(dystykhia) bahtiyarlığa(eutykhia) ya da bahtiyarlıktan bedbahtlığa dönüş yapılmasına imkan veren süre yeterli süredir” (Aristoteles, 2016:1451a15).

Dahası öykü bütün ve tutarlı olmalıdır. Bütünlük olayların, tek bir insanın dağınık eylemlerinin bir araya getirilmesiyle sağlanamaz. Zira bir insanın başından herhangi bir bütünlük oluşturmeyen sonsuz sayıda olay geçebilir. O halde öyküde taklit edilen eylemler birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır; bunlar birbirlerinden olasılık ya da zorunluluk⁷ esaslarına göre türemelidir. Her bir olay bir ötekini zorunlu kılmalı ya da bir ötekinden olasılıkla türemelidir. Öykünün bütünlüğü parçaların birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olduğu, parçaların yerlerinin değiştirilemez veya parçalardan herhangi birinin bu bütünlükten çekilip çıkarılamaz olduğu, kendisine yeni parçaların eklenmesinin gerekmediği, kendisine yeni bir parça eklenecek olursa kendisinin de değişeceği aksi halde bütünlüğün dağılacağı bir bütünlük olmalıdır (Aristoteles, 2016:1451a20-35).

Her tragedyada bir düğüm ve çözüm bulunur. Düğüm ana öykünün dışında kalan yan öykülerden oluşan, eylemin başından bahtdönüşünün başladığı noktaya kadar geçen bölümdür. Çözüm de bu noktadan eserin sonuna kadar geçen bölümdür. Ozan ana öyküsünün genel bir çerçevesini çıkarmalıdır. Öyküsünü, ara olayları ana olaya eklemekle genişletmelidir. Böyle yapmakla ara olayları ana olayla uyumlu hale getirebilecektir.

Peki tragedyanın amacına uygun bir etki uyandırabilmesi için öykü nasıl olmalıdır? İlk olarak karmaşık bir olay örgüsüne sahip tragedyalar basit olay örgüsüne sahip tradegyalardan daha yoğun bir etkiye sahiptir. Öyküde taklit edilen eylemlerin korku ve acıma uyandıran eylemler olması gerekir. Tragedya ne bütünüyle erdemsiz ne de bütünüyle erdemli birinin bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişini göstermelidir. Bu iki durum da korku ve acıma uyandırmaz; hatta ikinci durum korku ve acımadan ziyade tiksinti uyandırır, alımlayıcıya itici gelir. Öte yandan bütünüyle erdemsiz birinin

⁷ Aristoteles'e göre şair olanaklı olanı anlatır. Onun tarihçiden farkı tarihçinin yazdıklarını düzyazı biçiminde yazması değildir.Tarihçi gerçekleşmiş olayları anlatır. Tarihçinin anlattığı olay tekindir, şiirin ise tümel. Bu bakıma şiir, tarihten daha felsefidir.

bedbahtlıktan bahtiyarlığa geçişi de gösterilmemelidir. Zira bu en az trajik durumdur. O halde trajik bakımdan en etkili öykü ne bütünüyle erdemli ne de bütünüyle erdemsiz, bu iki uç arasındaki bir insanın bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişini gösteren bir örgüye sahip olmalıdır. Dahası bu geçiş bir hatadan(hamartia) kaynaklanmalıdır.

Ozan öyküsünü kurarken olayları olabildiğince hayal etmelidir. Böylelikle o, olayları sanki olayların içindeymiş gibi görmekle öyküsü için nelerin uygun olup olmadığını farkeder, iç çelişkileri görür ve bunlardan kaçınır. Yine dikkat edilmesi gereken bir nokta da jestlerin(skhemata) işlenmesidir. Ozan, alımlayıcıya geçirmek istediği duyguları kendisi de yaşamalı, duygulanımların içine girmelidir. Zira herhangi bir duyguyu gerçekten yaşayan birisi söz konusu duyguyu karşısındakine en gerçek haliyle geçirme gücüne sahiptir. Bundandır ki şiir hezeyanlı insanın(manikhos) değil -çünkü hezeyanlı insanlar kendinden geçmeye meyillidir- doğal olarak yetenekli insanın(euphyes) işidir.

Etkileyici bir tragedyada karakter söz konusu olduğunda göz önünde bulundurulması gereken dört şey bulunur: 1.Karakterin ne tarzda iyi olduğu 2.Uygunluk 3.Benzerlik 4.Tutarlılık. Karakter, söz ya da eylemiyle bir tercihini açığa vuran insandır. Karakterin eylemi, tercihi iyi ise karakter de iyi olacaktır. Uygunluk karaktere uygun düşebilecek niteliklerin yüklenmesidir. Sözelimi genç bir karaktere ‘bilge’lik yüklenmemelidir. Zira yaş almış olmak bilgelik için gerekli koşuldur. O halde genç bir karaktere bilgelik yüklemek uygun değildir. Benzerlik, alımlayıcıların karakterler ile özdeşleşebileceği biçimde insanlara, ortalama insana benzer olmasıdır. Tutarlılık ise karakterin tutarlılığıdır. Karakterler olasılık ve zorunluluk esasına uymaları gerektiğinden, kendi içlerinde tutarlı olmalıdır. Ola ki karakter tutarsız bir karakterdir bu durumda tutarlı olunması gereken karakterin tutarsızlığıdır.

Dil kullanımının yedi ögesi bulunur: 1.Harf 2.Hece 3.Bağlaç 4.Ad 5.Fiil 6.Tanımlık(tanım edatı) 7.Çekim ve 8.söz(logos). Harf bölünmez bir sestir. Hece, sessiz bir harfle sese sahip bir harften oluşan anlamsız bir sestir. Bağlaç, birçok sestten tek bir anlamlı sesin doğal olarak oluşmasını ne engelleyen ne de sağlayan anlamsız bir sestir. Tanımlık ise bir sözün başını, sonunu ya da ayırım yerini belirten anlamsız bir sestir. Ad kendi başına anlamlı olmayan parçalardan oluşmuş, zaman belirtmeyen anlamlı bileşik bir sestir. Fiil, tıpkı adlar gibi, kendi başına bir anlam taşımayan parçalardan oluşmuş,

ancak zaman belirten bileşik ve anlamlı bir sestir. Çekim, ad ya da fiillerde bir şeyin neyin olduğunu, neye olduğunu, tek mi çok mu olduğunu belirtir. Söz(logos) bazı parçası kendi başına da anlam taşıyan anlamlı bileşik bir sestir (Aristoteles, 2016:1456b20-1457a30).

Adların bir çok türü vardır : Bir ad ya yerel bir addır, ya yaygın bir addır ya da bir metafordur. Yaygın ad herkesin kullandığı adlardır. Yerel ad ise bir grup insanın kullandığı addır. Metafor bir adın dilde kendisini karşıladığı bir varolandan başka bir varolana aktarılmasıdır. Bu aktarım ya cinsten türe, ya türden cinse, ya türden türe doğru ya da orantı(analogon) yoluyla yapılabilir. “Gemi orada durdu.” dendiğinde genel bir ad olan “durmak” bir durma türü olan “demir atmak”a işaret eder. Böylelikle bir cins bir türe aktarılmış olur. “Odysseus binbir iyilik yaptı” dendiğinde bir sayıya işaret eden “binbir”, “sayısız” anlamında kullanılmıştır. Burada türden cinse aktarım söz konusudur. Aristoteles bir cinsin türünden başka türüne yapılan aktarım için şu tümceleri örnek gösterir : “Canını tunçla söktü” ve “Uzun uçlu tunçla koparttı”. Bunlardan ilkinde sökmek kopararak almak anlamındadır. İkincisinde ise kopartmak sökerek almak anlamındadır. Bunların ikisi de “almak”ın bir türüdür. Orantı yoluyla yapılan metaforda birbirleriyle ilgisi bulunan iki çift varolan söz konusudur. Sözgelimi yaşlılık için ömür ne ise gün için akşam odur. O halde “ömrün akşamı” dendiğinde ömrün sonuna yakınlığı ifade edilmek istenmiştir (Aristoteles, 2016:1457b1-25).

Dil kullanımı yavanlığa düşmemeli ve açık olmalıdır. Dilin açık olması yaygın sözcüklerin kullanımına bağlıdır. Ancak bu durumda yavanlığa düşülür. Yavanlıktan kurtulabilmek için de yabancılaşma taşıyan sözcüklerin -metaforlar- kullanımını gereklidir. Ancak bu durumda dil anlaşılabilirliğini yitirme tehlikesi altına girer. O halde bu ikisi arasında bir denge bulmak, kıvamı tutturmak gerekir.

Düşünceye(dianoia) ilişkin belirlemeler Poetika'nın kapsamı dışında bırakılır. Zira o, başka bir araştırmacının, retoriğin konusudur. Dekorasyon oyuncuların kostümü, sahne tasarımı, sahnede olayların içerisinde gerçekleştiği mekanı tasvir etmek için kullanılan her şeydir. Aristoteles'e göre tragedyanın görece en önemsiz unsurudur. Öte yandan kimi zaman korku ve acıya uyandırmak için dekorasyon ön plana çıkarılır. Ancak iyi bir tragedya korku ve acıyı öykü aracılığıyla uyandırmalıdır. Öykü öyle olmalıdır ki

oyunu izlemeksizin sadece dinleyende veya okuyanda acıma ve korku uyandırabilmelidir (Aristoteles, 2016:1453b1).

3.3. ARİSTOTELES VE MÜZİK

Aristoteles Poietika'da müziğin tragedyadaki işlevi üzerine bir açıklama vermez. Onun müzik ile ilgili düşünceleriyle -müzik ile arınma ve eğitim arasında kurguduğu ilgi ile Politika'da karşılaşırız. Siyasetin amacı "en iyi"dir. O halde siyaset yurttaşları iyi insanlar kılmaya, insanları nitelikli bir hale getirmeye, onların iyi eylemeleri için çabalar. Bu ise eğitim ve öğretimle gerçekleştirilebilir. Buna göre yasa koyucuların gençlerin eğitimiyle ilgilenmesi ve eğitimi düzenlemesi gerekir. İlk her türlü sanat ve beceriye ilişkin alışkanlık kazandırmak amacını güden ön hazırlık mahiyetinde bir eğitim gerekir. Eğitim özel eğitim değil, ortak -bir ve herkes için aynı- eğitim olmalıdır; zira kentnin amacı bir ve ortaktır. Eğitimi yapılması gereken başlıca dört tür konu vardır: 1.Okuma-yazma 2.Beden eğitimi 3.Müzik(mousike)⁸ ve 4.Çizim(resim) (Aristoteles, 2019:1337b22).

Okuma-yazmanın ve çizimin yaşamda birçok faydalı uygulaması bulunduğundan beden eğitiminin de cesarete olan katkısından ötürü eğitimi yapılmaktadır. Müzikte ise durum farklıdır. Müzik eğitimi başlangıçta yalnızca boş zamanları bir meşguliyet ile doldurmak için değil, buna ek olarak boş zamanları güzel geçirmek için de yapılır.

Peki müziğin etkisi nedir? Niçin müzik ile uğraşılması, eğitiminin alınması gerekir? Müzik eğlenceli ve dinlendirici olduğu için mi yoksa başka bir şeyden ötürü mü? Müzik, eğlenceli ve dinlendiricidir. Bu yönüyle müzik ruhu dinlendirerek bir arınma sağlar. Dahası nasıl ki beden eğitimi bedene bir nitelik kazandırmaktaysa benzer biçimde müzik de doğru bir şekilde eğlenmeye yönelik alışkanlıklar edindirmekle karaktere belli nitelikler kazandırır. Ancak eğitim kendisiyle birlikte hep bir acıyı getirir. Eğitim, acılıdır. Dolayısıyla müzik, dinleyicisine haz verir, dinlendirir; ancak müzik eğitimi öğrencisine acı verir, onu yorar.

Öte yandan müzik eğlenceli, hoş ve karakter için faydalı olmakla birlikte herkesin müzik icra etmesi gerekmez. Zira müzik icra etmeyen bir insan da icra edilen müzikten payını

⁸ Mousike, genel olarak edebi faaliyetlerin tümüne verilen bir ad.

almakla hoşça vakit geçirebilir veya müziğin karaktere olan faydalarını edinebilir. Dolayısıyla müzik eğitiminin, insanda müzik beğenisi oluşturacak ölçüde yapılması yeterlidir. Öte yandan müzik hakkında en doğru yargıları verebilecek olan onun icracısıdır. O halde yurttaşların müzik ile ilgili zevk sahibi olmaları isteniyorsa -ki istenmektedir⁹- gençliklerinde çalgı çalmak konusunda da eser miktarda eğitilmeleri gerekir. Bu eğitimin hem bedeni hantallaştırmaması hem de ruhsal yetkinleşmenin önüne geçmemesi dolayısıyla çalgı eğitiminin bir noktada bırakılması gerekir. Bu koşulla müzik eğitimi ruhun yetkinleştirilmesinde bir araç olarak kullanılabilir.

Peki ama müziğin ruha nasıl bir etkisi vardır? Onun ruha nasıl bir etkisi vardır ki ruhun, karakterin yetkinleşmesine vesile olabilsin? Müzik bir yanıyla eğlence ve dinlenme içindir. Müzik karşılıklı olarak hem dinlendirir hem eğlendirir. İnsan sıkı çalışmanın sonucu ulaşmak istediği bir amaca ulaştığında dinlenmek, eğlenmek ister. İnsanın bu isteğinin amacı, kaynağı geçmişte -öyle ki acı verici sıkı çalışma sona ermiştir-, kendisi şimdi ve burada olan -eğlendirici-dinlendirici şeylerin verdiği- hazdır, zevktir. Öyle ki bu hazlar, zevkler aracılığıyla insanlar mutluluğa ulaşmaya çalışır. İşte müzikle uğraşanların müzikle uğraşmalarının ana nedeni budur. Ancak bu tek neden değildir. Zira mutluluk ile eğlence birbirlerine karıştırılmamalıdır (Aristoteles, 2019:1039b31).

Haz verici şeyler söz konusu olduğunda erdem doğru yargıda bulunmak, güzel şeyleri beğenmek çirkin şeyleri beğenmemek insanı hazları konusunda incelik sahibi olmaya yönlendirir. Böyle bir tutuma sahip bir insan ahlaki eylemler söz konusu olduğunda benzer biçimde doğru yargı vermeye yönelecek, iyi ve kötü davranışları değerlendirmede de inceleyecek, iyi ve soylu karşısında haz duyacaktır. İşte müzikten alınacak derslerin, devşirilecek alışkanlıkların en önemlisi budur.

Müziğin ruha etkileri vardır. Herhangi bir müzikte kimi duygular kimi karakterler betimlenir. Bu betimlenen duygular ve karakterler, duyguların ve karakterlerin asılları ile benzerlik taşır. Öyle ki duyguların ve karakterlerin betimlemeleri bu benzerlik sayesinde -bir şeyin benzerine bakıp haz duyan bir insanın bakmakta olduğu şeyin aslı

⁹ Aristoteles tiyatrodaki iki grup dinleyici olduğunu belirtir : İlki iyi eğitilmiş erkeklerden oluşan soylu grup, ikincisi zanaatkarlar, ücretli çalışanlardan oluşan avam grubu. Avam grubunun ruhu bulanıktır; incelmemiş bir zevkten yoksundur. Böylesinin "uyumlarında sapmalar", "melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar" bulunur. Aristoteles tiyatro yöneticilerinin bu avam grubunun zevksizliğine hitap eden müzik türünü kullanmalarını mazur görmeyi gerektiğini belirtir.

ile karşılaştığında da zorunlu olarak haz duymasına benzer biçimde- dinleyende duygular -haz,acı vb.- uyandırır. Yine ritimlerin ve makamların farklılığı ruhta farklı farklı duyguları uyandırır. Sözelimi Mixolydia makamı dinleyeni kederlendirir, içlendirir; kimi başka makamlar dinleyeni rahatlatır, gevşetir; Dor makamı ise bu ikisinin ortasında daha dengeli bir etki yaratır. Phryg makamı insanları heyecanlandırır. O halde açıktır ki müzik ruhta duygular uyandırır.

Şu halde müzikten iki bakıma faydalanılabilir. İlk olarak zevk sahibi olmak, zevkler söz konusu olduğunda doğru yargılayabilme gücü edinmek, eğitim bakımından. İkinci olarak müziğin arındırıcı yönü bakımından. Eğitim bakımından faydalanmak söz konusu olduğunda insanın, karakterini yetkinleştirecek kadar ancak herhangi bir çalgıda ustalaşmayacak kadar çalgılarla vakit geçirmesi yeterlidir. Bu durumda eğitimde karakteri yetkinleştirecek, ruhu dinginleştirecek ölçülü makamlar ve ritimler kullanılmalıdır. Ancak müzikte ustalaşacak insanlar için böyle bir sınırlamaya gerek yoktur. Onlar müzik yoluyla arınma sağlamaya yönelik her tür makamı ve ritmi kullanabilir. Zira insanları yoğun bir biçimde etkileyen korku, acıma, heyecan gibi duygular hemen bütün insanlarda az çok bulunur. Öyle görünmektedir ki bu duyguları betimleyen müzikler dinleyicinin ruhunda arındırıcı, ferahlatıcı bir etki bırakır. Yine kendisinde bu ferahlatıcı, arındırıcı duyguları barındıran müzikler insana “bir yücelme duygusu verir”. O halde müzik icrasında ustalaşmak isteyenlerin, icralarında tüm bu duyguları göz önünde bulundurması gerekir.

3.4. ARİSTOTELES’TE TEKHNE VE GÜZEL

Aristoteles’in Metafizik’in hemen girişinde saptadığına göre tüm insanlar doğal olarak bilmeye iştah duymaktadır (Aristoteles, 2019: 980a22). Duyularımızdan, duyumsamaktan aldığımız haz bunun bir göstergesidir. Yapıp edeceğimize veri sağlaması için etrafımızda olan biteni gözlemliyor olmasak bile yalnızca duyumsamak için duyumsamaktan haz alırız. Görme duyusunu ise şeyler arasındaki farklılıklarda bütün öteki duyulardan daha fazla detayı yakaladığından ötürü öteki duyulara tercih ederiz. Hayvanlar doğal olarak duyumsamaya sahip olarak doğarlar. Ancak kimisinde bu duyumlardan anımsama meydan gelirken kimisinde ise gelmez. Anımsama gücüne sahip olanlar, buna sahip olmayanlardan daha zekidirler. Hem anımsama gücüne hem de

sesleri işitme yetisine sahip canlılar ise öğrenme yetisine sahiptirler. Öteki hayvanlar belli belirsiz hayaller ve anılarla yaşarken; insan anıları işleyerek, bunları birbirine bağlayarak hesap yapar(logismos) ve sanat(tekhne) icra eder. Bellekte saklananların anımsanmasıyla deneyim(empeiria) meydana gelir. Aynı şeye ilişkin pek çok anı deneyi olanaklı kılar. Deneyim, bilim ve sanat bir tutulur. Ancak bunlar bir ve aynı şeyler olmamakla birlikte bilim ve sanatın hareket noktası deneyimdir. Bu noktada Aristoteles, Agrigentumlu Polos'tan bir alıntı yapar : “Deneyim sanatı/zanaatı yaratır, deneyimsizlik ise rastlantıyı” (Aristoteles, 2019: 981a5). Pek çok deneyimden hareketle genel bir yargıya varılmasıyla sanat(tekhne) ortaya çıkar. Sözelimi hekimlikte belirli bir durumda şu ya da bu ilacın şu ya da bu tek kişiye iyi geldiğine ilişkin yargıya sahip olmak deneyimin, şu ya da bu belirli türden kişilere iyi geldiğine ilişkin yargıya sahip olmak ise sanatın alanına girer. Yapıp-etmeler bakımından deneyimin sanat/zanaattan aşağı kalır pek bir tarafı yoktur. Hatta deneyimsiz olup da tümel yargıya sahip olmaktansa tümel yargıya sahip olmaksızın deneyim sahibi olmak yeğdir. Zira hekimin iyileştirdiği bir insan tekidir, “insan” tümeli değil. Ancak bilme ve öğütleme söz konusu olduğunda yalnızca deneyim sahibi kişileri değil de sanata erişmiş kişileri tercih eder, bu kişileri daha bilge addederiz; çünkü bu ikinciler hem bir şeyin nasıl olduğunu hem de neden öyle olduğunu bilirler. Bundandır ki kalfalar doğal cisimlerin öteki cisimleri doğaları gereği etkilemesine benzer biçimde alışkanlık gereği, ustalarsa yapıp-etmelerinin neyin sonucu olduğunu bilerek iş görürler. Bilmek nedenleri bilmektir. Bilgelik ise ilk nedenleri ve ilkeleri bilmektir. Nedenler ise dört türdür : 1.Nelik(Ousia) 2.Hyle ya da Hypokeimenon 3.Hareketin başlangıcı 4.İyi olan ya da ereksel neden. Bunlardan ilki “bir şeyi o şey yapan şey”, nelik, ikincisi “bir şeyin kendisinden meydana geldiği madde”, üçüncüsü “bir şeyi oluşturan ya da etkileyen şey”, dördüncüsü ise “bir şeyin kendisi için olduğu şey”dir (Aristoteles, 2019: 983a25).

Yine Metafizik'in M kitabında Aristoteles'in ‘güzel’'e ilişkin kimi görüşleriyle karşılaşırız. Buna göre “iyi” ve “güzel” başka şeylerdir. “İyi” daima eylemde “güzel” ise buna ek olarak hareketsiz olanlarda da bulunur. Matematik bilimlerin “güzel” ya da “iyi” hakkında söyleyecek bir şeyi olmadığını düşünenler yanılığ içerisindedir. Aksine matematik bilimler en çok onlardan söz eder. Her ne kadar sonuçları ve oranları gösterirken “güzel” ve “iyi” anmasalar da. Zira “güzel olan”ın en mükemmel biçimleri sıradüzeni, simetri ve belirlenmişliktir. Sıradüzeni, simetri ve belirlenmişlik tam da en

çok matematik bilimler tarafından gözler önüne serilir. O halde güzellik matematik bir fenomendir ve matematik bilimler tarafından belirlenebilir (Tunalı, 1983:64). Aristoteles'te tragedya ve müziği ele aldığımız bölümde Aristoteles'in bir öykünün belli bir düzene ve rastgele olmayan bir uzunluğa sahip olması gerektiğini düşündüğünü söylemiştik. Aristoteles bunu söyledikten hemen sonra güzel bir şeyin ne çok küçük ne de çok büyük olmaması gerektiğini söyler. Güzel algılanabilir, kavranabilir bir büyüklükte olmalıdır.

Şimdi çalışmamızın Aristoteles'in sanat felsefesine ayırdığımız bu bölümü, yukarıda söylenenleri anımsayarak sonlandıralım. Tragedyada erdemli insanların eylemleri taklit edilir. Erdemli bir insanın tercihleri ve eylemleri sonucu bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişi alımlayıcıda korku ve acıma uyandırır. Bununla da alımlayıcının ruhunu bu duygulardan arındırır. Tragedya ruhu arındırmakla kalmaz alımlayıcıyı etik değerler ile ilgili düşünmeye çağırır. Dolayısıyla tragedyanın alımlayıcıda çeşitli duygular uyandırmasının yanında yaşam, erdem, mutluluk vb. konularda düşünmeye çağırması onun etik ile olan bağına işaret eder.

Yine yukarıda detaylarıyla ele aldığımız tragedyanın öğelerini tekrar anımsamaya çalışalım. İlk öykü(mythos). Öykü, tragedyanın en önemli öğesidir. Öykü ile kastedilen olay örgüsüdür. Başarılı bir tragedyada öykü izleyicide acıma ve korku gibi duygular uyandıran olaylar içermelidir. Bu olaylar bir hatadan kaynaklanır ve bahtiyarlıktan bedbahtlığa ya da tersi bir dönüşe neden olur. Bu dönüşlere "baht dönüşü"(peripetie) adı verilir. Tragedyanın bir diğer öğesi karakterdir(ethos). Karakter, söz ya da eylemiyle bir tercihini açığa vuran insandır. Tragedyanın diğer öğeleri ise dil kullanımı(lexis), düşünce(dianoia), dekorasyon ve müziktir.

Aristoteles'in "tekhne"ye ilişkin söylediklerini toparlayacak olursak şunları söyleyebiliriz : Bütün bilgi duyum ile başlar. İnsanda duyumları anımsama yetisine sahiptir. İnsan anıları birbirine bağlayarak hesap yapar ve sanat/zanaat(tekhne) icra eder. İnsanın teklere ilişkin bilgiye sahip olması onu deneyim sahibi; tümele ilişkin bilgiye sahip olması ise onu zanaat/sanat sahibi yapar. Ustaları, kalfalardan ayıran ustaların zanaat/sanat sahibi olmalarıdır. Ustalar gördükleri işi bilgiye dayanarak görürler. Buradaki bilgi tümelin bilgisidir. Bilmek nedenleri bilmektir.

Aristoteles'in "güzel"e ilişkin düşünceleri ise şöyledir : Güzellik matematik bilimler tarafından incelenebilir. Zira "güzel olan"ın en mükemmel biçimleri sıradüzeni, simetri ve belirlenmişliktir. Bunları inceleme işini en yetkin biçimde gerçekleştirenler de matematik bilimlerdir. Dahası "güzel olan"ın insan algısına göre çok büyük veya çok küçük olmaması gerekir.

4. BÖLÜM MARTİN HEİDEGGER’DE SANAT VE SANAT YAPITI

4.1. SANAT YAPITININ KÖKENİ

Heidegger sanat yapıtını kökeni bakımından ele alır. Köken, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu demektir. Bir şeyin özü(Wesen) onun “oluğu” ve “nasıl oluşu”dur (Heidegger, 2007:9). Bir şeyin kökeni onun özünün kendisinden doğduğu kaynaktır. “Sanat eserinin kökeni nedir?” sorusu “Sanat eserinin özünün kökeni nedir?” sorusunu da kendi içinde barındırır. Şimdi yaygın anlayışa göre sanat yapıtı, sanatçının etkinliğinden ve bu etkinliği aracılığıyla meydana gelir. Peki sanatçıyı sanatçı yapan nedir? Onun kaynağı nedir? Nasıl olur da sanatçı, sanatçı olur? Sanatçı yapıtı aracılığıyla, ürettiği yapıtla sanatçı olur. O halde sanatçı ve sanat yapıtı birbirlerini varlıkça gereksinir. Sanatçı ve sanat yapıtı birbirlerini karşılıklı olarak varederler. Bu ikisinin hem kendi içinde hem de birbirleriyle ilişkisini olanaklı kılan; sanatçının ve sanat yapıtının varlıklarını kendisine borçlu oldukları şey ise sanattır. Ancak sanat, gerçek herhangi bir şeye karşılık gelmeyen bir sözcüktür. Sanat, sanatçıların ve yapıtların içerisine yerleştirildiği bir kavramdır; bir çerçeve tasarımıdır. Ancak böyle olmakla o pek de bir şey söylemez. Peki o halde sanat nerede ve nasıl vardır? Bunu yanıtlamak için bakılması gereken yer “sanat yapıtı”dır. Sanatın ne olduğunu, sanat yapıtından yola çıkarak açıklamak gerekir. Ancak burada kastedilen yapıtların birbirleriyle karşılaştırılmasıyla ulaşılabilecek bir açıklamanın verilmesi değildir. Zira bunun için öncelikle sanatın ne olduğunun belirlenmesi gerekir. Sanatın özü sanat yapıtlarının ortak özelliklerinin saptanmasıyla ve bu özelliklerin bir araya getirilmesiyle belirlenebilecek bir şey değildir. Bunun için sanatın ne olduğunu sanat yapıtından, sanat yapıtını da sanattan belirleyecek bir döngü oluşturmak gerekir. Bunun ilk adımı ise sanat yapıtının ne ve nasıl olduğunu yine sanat yapıtına sormaktır.

Sanat yapıtı herkes tarafından bilinen bir şeydir. Mimarların, ressamın, heykeltıraşların yapıtları halk meydanlarında, ibadethanelerde, evlerde, sergilerde, müzelerde bulunan şeylerdir. Bu bakıma onların gündelik nesnelere, şeylerden bir farkı olduğu söylenemez. Sanat yapıtları kendi gerçeklikleri bakımından görüldüğünde onları gündelik nesnelere ayıracak bir şey bulunmaz. Bir resim tıpkı bir palto veya bir

ayna vb. gibi duvarda asılı durmaktadır. Bir resim tıpkı ticari malların bir yerden başka bir yere taşınıp durması gibi sergiden sergiye taşınmaktadır. Benzer biçimde bir şairin şiirlerinin basılı olduğu bir kitap, anahtar, cep telefonu, cüzdan, sigara paketi gibi gündelik eşyalarla birlikte çantalarda gezdirilir. Yine benzer biçimde kimi müzik parçalarının partiyonları müzikevlerinde, marketlerde gıda ürünlerinin depolanması gibi depolanır. Bu bakıma sanat yapıtları şeyssel bir yöne sahiptir. Bu şeyssel yön sanat yapıtlarının içine işlemiştir, onlardan ayıramazlar. Öyle ki her sanat yapıtı, ifadesini oluşturabildiği ve yayabildiği bir malzemeyi(Stoff) gereksinir. Bu malzeme mimari için taş, oyma sanatı için ağaç, resim için çizgiler ve renk, edebiyat için dil, müzik için sestir. Herhangi bir başka sanat için de bir başka şey. Bütün bu malzeme nesneseldir.

Sanat yapıtlarının bir başka şeyi amaçladığı dolayısıyla sanat yapıtlarındaki bu şeyssel yönü soruşturmanın gereksiz olduğu öne sürülebilir. Sanat yapıtlarının bu yapıtları deneyimleyen(erlebnis), onların zevkine varan kimseler gibi alınması gerekir; bir müze, müzikevi vb. çalışanı gibi değil. Sanat yapıtı meydana getirilmiş şeyssel bir yönü de olan bir şey olmakla birlikte bizi bir “başka” ile bir araya getirir(symballein). Bu “başka” ise alegoridir. Sanat yapıtı, simgedir. Alegori ve sembol kendisini yapıtın şeyssel yönünde, malzemedeki ifade eder. O halde ilkin sanat yapıtının şeyssel yönü üzerine düşünmek gerekir.

4.2. YAPITIN ŞEYLİĞİ

İlkin sanat yapıtının şeyssel yönü üzerine düşünmek gerekir. Şeyin şeyliği nedir? Şimdi hem gerçek varolanların (taş, ağaç, uçak, radyo, su şişesi, çekiç, ayakkabı, saat vb.) hem de ideal varolanların (kendinde şeyler, Tanrı, ölüm, ahiret) hepsi -hiçbir şey olmayan her şey- “şey” diye adlandırılır. Bu bakıma sanat yapıtı da bir “şey”dir. Ancak Tanrıya, öğretmene veya bir maden işçisine “şey” -demekte tereddüt edilir- denmez. Öte yandan taş, toprak, odun gibi cansız doğal varolanların şeyliği, saat, çekiç, ayakkabı vb. varolanların, şeyliğinden farklıdır. Taş, toprak, odun vb. salt şeylerdir. Burada salt ile kastedilen bu şeylerin saf ve yalın oluşudur. Salt şeylerin dışında kalan şeylerin şeyliği salt şeylerin şeyliği aracılığıyla belirlenmelidir. Peki ama salt şeylerin şeyliği nereden kaynaklanır? Eğer bu soru yanıtlanabilirse bir sanat yapıtının gerçekliği ortaya

konabilir. Bu noktada Heidegger Batı felsefesi geleneğinin şeyliğe ilişkin yorumlarını serimler. Bu yorumlar üç tanedir.

Şimdi bir granit parçası salt bir şeydir. Granitin sertlik, ağırlık vb. bir takım nitelikleri bulunur. Granit bu niteliklerin bir toplamı, bir yığılması değildir. Granit bu niteliklere sahiptir. Bunlar onun özellikleridir. Granit bu özellikleri, nitelikleri kendisinde toplar. Şey, niteliklerin kendisinde toplandığı şeydir. Bu Yunanlıların *hypokeimenon* dedikleri şey, tözdür. Nitelikler(özellikler) ise *ta symbebekhota* dedikleri şey, yani ilinektir. Töz, ilinekleri ile tamamlanır ve varolur. Batı felsefesi geleneğinin şeyin şeyliğine ilişkin yorumlarına temel olacak olan yorum bu yorumdur.

Roma-Latin düşüncesine gelindiğinde *hypokeimenon*, *subiectum*(özne); *hypostasis*, *substantio*(öz) ve *symbebekhos*, *accidens*(ilinek) olarak çevrilmiştir. Roma-Latin düşüncesi kendi deneyimini ifade edebilmek için bu sözcükleri, kavramları dönüştürerek kendisine aktarmıştır. Heidegger'e göre Batı düşüncesinin temelsizliğini başlatan da bu aktarımdır. Böylelikle töz, özneye; ilinek ise yükleme dönüşmüştür. Basit bir bildirim tümcesi özne ve yüklemden oluşur. Peki basit bir bildirim tümcesindeki özne ile yüklem birliği nesnede toplanan töz ile nitelikler arasındaki birliği yansıtabilir mi? Ölçüt olması bakımından şeyin yapısı mı önce gelir yoksa tümce yapısı mı? Buna felsefede şimdiye değin karar verilememiştir. Dahası töz ve nitelikleri arasındaki birlikten meydana gelen şey tasarımı doğal görüldüğü kadar doğal değildir. Doğal görünmektedir; çünkü öyle alışlagelmiştir. Öyle ki bu alışlagelme alışılmadık olan kaynağını unutmuştur.

Şeyin şeyliğinin ikinci yorumuna bakalım. Görme, işitme, dokunma söz konusu olduğunda renkler, sesler, pürüzsüzlük ve sertlik doğrudan duyumsanır. Bunlar bedene doğrudan hücum eder. Nesne, şey *aisthethon*'dur : “Duyulara verilmiş olanların çeşitliliğinin birliğidir” (Heidegger, 2007 : 19). Ancak Heidegger bu yorumu da yadsır. Zira sanılanın aksine şeyin şeyliğinde duyuların -renklerin,seslerin- saldırısı algılanmaz. Ses hep bir şeyin -bacadaki rüzgar, jet motoru, araba motoru vb.- sesidir. Saf bir duyum edinebilmek için şeyden uzaklaşmamız gerekir: sesin kendisini kendiliğinde duyabilmemiz için kulağımızla değil soyut bir biçimde dinlememiz gerekir. Bu şey kavrayışında ise şey, özneye dolaysızca yaklaştırılır; öznenin üzerine boca edilir.

Heidegger'e göre şeyin bu iki yorumundan ilki şeyi bizden uzaklaştırırken, ikincisi bize aşırı yakınlaştırır. Bu iki yorumdaki aşırılıklardan sakınmak, şeyi kendi içinde kalıpta bırakmak gerekir. Şey kendine ait dayanıklılığı, sürekliliği(das standiges) ile benimsenmelidir. Bu da bizi şeyin ilk ikisi kadar eski olan üçüncü yorumuna getirir. Buna göre şey biçim(morphe) kazanmış maddedir(hyle). Bu yorum şeyin görünümü(eidos) yoluyla bize yakınlaştığı dolaysız bakışa dayanır.

Heidegger şey kavramına ilişkin bu yorumu diğer ikisinden daha öne çıkarır; çünkü bu yorum hem salt şeylere hem de araç-gereçlere uygulanabilir. Böylelikle bu yorum sanat yapıtının şeyliğine ilişkin soruyu yanıtlamayı sağlayabilir; yapıtın şeyliğini saptayabilir görünmektedir : “Yapıttaki şeyselliği açıkça yapıtın yapıldığı madde sağlar. Madde, sanatçının biçimlendirici eyleminin temeli ve alanıdır” (Heidegger, 2001 : 26). Madde-biçim şeması, sanat yapıtlarının şeysel yönünü karşılıyor gibi görünmektedir. Bu iki kavram(madde ve biçim) estetik ve sanat kuramın içerisinde de önemli bir rol oynamaktadır. Zira madde ve biçim ayrımı, gerek estetiğin gerekse sanat kuramının çeşitli biçimlerde kendisini kullandığı kavramsal şemadır. Ancak bu ne madde ve form ayrımının yeterince temellendirildiği ne de sanat ve sanat yapıtı alanına ait olduğu anlamına gelir.

Bu kavramsal şemaya şüphe ile yaklaşmak gerekir. Bu kavramsal şemanın kullanımı oldukça yaygındır; bu kavramsal şema estetiği ve sanat kuramını aşacak biçimde de kullanılmaktadır. Her türlü varolan bu kavramsal şema ile görülebilir. Her türden varolana bu kavramsal şema uygulanabilir. Ancak eğer bu şema her türlü varolana uygulanabiliyorsa, salt şeyin kendine ait yerini belirlemede onu nasıl kullanmak gerekir?

Bu kavram şemasının estetikte ve sanat kuramındaki yoğun kullanımı madde ve biçimin ilkin sanat yapıtlarının özünün belirlenimi olduğunu sonrasında bu belirlenimin “şey”e aktarıldığını düşündürebilir. O halde, madde-biçim yapısının kökenini soruşturmak gerekir. O, kökenini şeyin şeyliğinden mi alır yoksa sanat yapıtının yapıtlığından mı?

Salt nesnelere söz konusu olduğunda bunların biçimlerini belirleyen onların maddi parçalarının dağılımı, onların mekansal olarak düzenlemeleridir. Madde ve biçim salt nesnenin nesneliliğinin temel belirlenimi değildir. Araç-gereç söz konusu olduğunda ise

durum tersidir. Araç-gerecin araç-gereçliği araç-gereçlerin günlük kullanımlarında açığa çıkar. Bununla kast edilen kullanılan araç-gerecin hangi bağlamda nasıl bir işleve sahip olduğu bakımından belirlenebileceğidir. Araç-gerecin araç-gereçliği faydalılığındadır (Dienlichkeit).

Şimdi, müstakil bir mermer parçası maddi bir şeydir. Ona bir insan tarafından biçim verilmemiştir. Onun biçimi maddi parçalarının belirli bir dağılımıdır, mekansal düzenlenmesidir. Testi, bıçak, ayakkabı vb. araç-gereç belirli bir biçime sahiptir. Bunların biçimi bir madde dağılımının bir sonucu değildir. Burada araç-gerecin temel niteliği onun faydalılığıdır. Araç-gerecin amacı hizmet etmektir. Araç-gerecin yapımında maddenin seçimi ve biçimi faydalılığına, hizmetselliğine göre belirlenir. O halde madde ve biçim araç-gerecin araç-gereçliğinin temel belirlenimidir; salt şeyin şeyliğinin değil.

Bir araç-gereç, örneğin bir çift ayakkabı üretildiğinde tıpkı salt şey gibi müstakildir. Ancak bir salt şey -örneğin bir mermer parçası- gibi kendi kendine şekillenmemiştir. İnsan tarafından üretilmiş olmasıyla sanat yapıtının araç-gereç ile bir yakınlığı bulunmaktadır. Ancak sanat yapıtının müstakilliği, kendi kendine yeterliği(selbstgenügsam) bakımından salt nesneye daha yakındır.

Şeyin şeyliğine ilişkin bu üç yorum varolanın hakikatine ilişkin tarih boyunca iç içe geçerek -Platon ile başlayıp, modern felsefe ile devam ederek- Heidegger'in yaşadığı çağa kadar varlıklarını sürdürmüştür. Bu üç yorumdan bütün varolanların kendisine göre düşünüldüğü bir düşünce tarzı, bir ön kavrayış doğmuştur. Bu düşünce tarzı ile düşünce varolanın varlığına bağlı kılınmıştır. Bu ise şeyin şeyliğini, yapıtın yapıtlığını, araç-gerecin araç-gereçliğini düşünmenin önünde bir engel teşkil etmektedir. O halde şeyin şeyliğini, araç-gerecin araç-gereçliği, yapıtın yapıtlığını bu düşünce tarzından başka bir düşünme tarzıyla düşünmek gerekir. Bunun için Heidegger herhangi bir felsefi kurama dayanmaksızın araç-gereci "basitçe tarif etme" yoluna gider. Bu basitçe tarif için Heidegger kendisinden hareket edeceği bir örnek belirler. Bu örnek bir çift köylü ayakkabısıdır. Yine bu bir çift köylü ayakkabısını imgelemeyi kolaylaştırması bakımından Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" adlı tablosunu ele alır.

Şimdi bir ayakkabının ne olduğu herkes tarafından bilinen bir şeydir. Ayakkabı, belli malzemeler kullanılarak belli bir işleve göre üretilen, belli bir biçime sahip bir araç-gereçtir. Ayakkabı varsa onu giyen, giymiş birisi de vardır. Ayakkabıyı giyen ayakkabıyı ne kadar az düşünürse, hissederse, görürse ayakkabı o oranda gerçek olur. Ayakkabı, onu giyenin ayaklarını sarar. Onu giyen yürüyüşünü onunla gerçekleştirir. Ayakkabı, ayakkabı olmakla borçlu olduğu hizmeti yerine getirir. Ancak bir tabloya bakarak ilk bakışta araç-gerecin araç gereçliğini göremeyiz. Bununla birlikte araç-gerecin(ayakkabının) bulunduğu yer -gerçek yer- de belirlenemez. Tabloda resmedilen araç-gereç bilinmeyen öylesine belirsiz bir mekanda duradurmaktadır. Onun nerede nasıl kullanıldığına -ayakkabıyla hangi yolda nasıl yüründüğüne- dair bir ipucu bulunmaz.

Peki Van Gogh'un söz konusu tablosuna bakıldığında görülen bir çift ayakkabı ile mi sınırlıdır? Hayır. Peki Heidegger söz konusu tabloda daha başka neler görür? Heidegger şunları görür :

Aşınmış ayakkabıların karanlığa gömülmüş boş içinden dışarıya işçinin yorgun adımları sızmaktadır. Ayakkabıların sert, sağlam, ağır yapısında işçinin sert rüzgalar esen tarladaki yavaş yavaş yürüyüşünün azmi birikmiştir. Ayakkabının tabanının altından tarla yolunun akşamın çökmesiyle çöken yalnızlığı akmaktadır. Yine ayakkabının derisi üzerinde toprağın nemliliği ve bereketi yatmaktadır. Ayakkabıda toprağın çağrısı sessizce fısıldamakta, olgunlaşan başağın sessiz hediyesi ve kış ıssızlığında toprağın açıklanamayan reddi titreşmektedir. Ayakkabı ekmeğin kesinliği karşısında şikayet etmeyen bir endişeyle doludur. Ayakkabıyı yoksunluğa bir kez daha dayanmanın sessiz sevinci ve yaklaşan doğumun sancıları ve ölüm tehdidi karşısında duyulan korku sinmiştir. Bu ayakkabı, bu araç gereç toprağa, Yeryüzüne(Erde) aittir ve köylü kadının Dünyasında(Welt) korunmakta, yurt tutmaktadır. Araç-gereç bu yurt tutmuş aidiyetten kendisi içinde yükselir; kendi dinginliğini yaratır. (Heidegger, 2001 : 33)

İşte bunlardır Heidegger'in söz konusu tabloda gördükleri. Öte yandan işçi, köylü kadın ayakkabıları yalnızca giymektedir. Akşam olup, işi bitip de sağlıklı bir yorgunluk içinde ayakkabılarını çıkardığında ya da onları giymezen yanından geçip gittiğinde işçi, köylü kadın bunların hepsini düşünüp taşınmadan, gözlemlere başvurmadan bilmektedir. Araç-gerecin araç gereçliğinin onun kullanımında, hizmetselliğinde bulunduğunu daha önce dile getirmiştik. Heidegger buna "güvenilirlik"(Verlässlichkeit) der. Bu

güvenilirlik sayesinde işçi, köylü kadın yeryüzünün sessiz çağrısına kulak verir ve kendi dünyasının bilincine varır (Heidegger, 2001 : 33).

Araç-gerecin araç-gereçliği olan güvenilirlik, varolanları kendi tarzında ve kapsamında içinde toplar. Bir araç-gerecin faydası, kullanışlılığı güvenilirliğin bir sonucudur. Kullanışlılık, güvenilirlik içerisinde var olur. Güvenilirliğin söz konusu olmadığı yerde kullanışlılık bir şey ifade etmez. Araç-gereç kullanıldıkça aşınır, eskir, eprir ve zamanla kullanılmaz hale gelerek kullanım dışı kalır. Kullanım dışı kalmakla araç-gereç araç-gereçliğini, güvenilirliğini, kullanışlılığını yitirerek salt nesneye şeye dönüşür. Faydası cansız kalmış bir şey.

Şimdi, araç-gerecin araç-gereçliğine ulaşılmıştır, ancak nasıl ulaşılmıştır? Buna gerçekten varolan bir çift ayakkabının tanımlanması veya açıklanması ile ulaşılmamıştır. Buna ayakabbı yapım sürecine ilişkin bir raporla da ulaşılmamıştır ya da ayakkabının şurada ya da burada kullanımına ilişkin gözlemlerle de ulaşılmamıştır. Buna Van Gogh'un söz konusu tablosu aracılığıyla ulaşılmıştır. Van Gogh'un resmi dillenmiş ve araç-gerecin araç-gereçliğini ortaya koymuştur.

Öte yandan burada yapılan öznel bir betimlemenin resme yansıtılması, resme yüklenmesi değildir. Ve yine söz konusu tablo yalnızca bir araç-gerecin -sözgelimi ayakkabının- daha iyi görselleştirilmesine hizmet etmemektedir. Aksine, araç-gerecin araç gereçliği, ancak ve yalnızca tablo aracılığıyla gerçek anlamda görünümüne kavuşmuş; ayakkabının özü açığa çıkmıştır. Bu öz ise ayakkabının varlığının örtülmemiş hakikatidir. Grekler bunu varolanların örtülmemişliği(aletheia), hakikat olarak adlandırmıştır. Ancak burada “hakikat” ile kastedilen “doğruluk” değildir. Burada sanat yapıtı içinde belirli bir varolanın, ne ve nasıl olduğu açığa çıkmıştır. Sanat yapıtında hakikat gerçekleşmiştir. Sanat yapıtında yapıta koyulan hakikatin gerçekleşmesidir. Sanatın özü varolanların hakikatinin kendini yapıta koymasdır (Heidegger, 2001 : 35).

Peki Heidegger sanatı hakikatin kendisini yapıta koyma girişimi, çabası olarak tanımlamakla, sanatın taklit olduğunu, sanatın varolanların asıllarının soluk bir kopyasının yeniden üretilmesi olduğunu mu ileri sürmektedir? Kuşkusuz hayır. Zira sanatı varolanın yeniden üretimi olarak tanımlamak uygunluk olarak hakikat

kavrayışını -bunu Aristoteles “homoiosis”, Ortaçağ ise “adaequatio” olarak adlandırmıştır- beraberinde getirir ki Heidegger’e göre sanat yapıtında gerçekleşen hakikat bu değildir.

Sanat yapıtında bir varolanın hakikati kendini yapıtıya koyar. Burada “koymak” ile kastedilen varolanı açığa çıkarmaktır. Belirli bir varolan, -örneğin Van Gogh’un tablosundaki bir çift köylü ayakkabısı- sanat yapıtının içinde kendi varlığının ışığında durur. Varolanın varlığı, kararlı bir parlama haline gelir. Sanatın özü, kendini yapıtıya koyan varolanın hakikatidir (Heidegger, 2001 : 36).

4.3. YAPIT VE HAKİKAT (DÜNYA, YERYÜZÜ, ÇATIŞMA, AÇIK, AYDINLIK, ÖRTÜLMEMİŞLİK)

Sanat yapıtının kökeni sanattır. Sanat ise sanat yapıtında gerçekleşir. Sanat yapıtılarıyla şeylerle benzer bir karakter sergilemektedir. Ancak tamamen farklı bir biçimde. Heidegger’e göre sanat yapıtının şeyliğini alışlagelen şey kavrayışlarıyla yorumlama girişimi başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Zira bu kavrayış sanat yapıtına kendisini dayatmakla sanat yapıtının şeyliğini önceden belirlenmiş bir çerçeveye sıkıştırır. Böylelikle sanat yapıtının kendiliğine, kendi varlığına(özüne) erişmeyi engeller. Sanat yapıtının kendi kendine yeten bağımsız varlığına erişemedikçe de sanat yapıtının şeyliği açık kılınmaz. Peki böyle bir erişim için, sanat yapıtı ile karşılaşabilmek(begegnen) için ne yapılmalı? Ne yapılmalı ki sanat yapıtı ile karşılaşılabilirsin, ona erişilebilirsin. Heidegger, bunun için sanat yapıtının yapıt olmayan her şeyle ilişkisinden ayrılması, koparılması ve yapıtın kendiliğinde, kendi kendisine durabilmesi için tamamen bağımsız kılınması gerektiğini ileri sürer; ki zaten sanatçının da yaptığı bu yöndedir. Yapıt, sanatçı tarafından saf özerkliğine, kendi içinde duruşuna bırakılır. Sanatçı, yapıtı karşısında önemsizdir. Sanatçı olsa olsa yapıtın ortaya çıkmasını sağlayan bir geçittir. Sanatçı, yaratım süreciyle yok olmaya başlar, yapıtın tamamlanmasıyla da bütünüyle yok olur.

Sanat yapıtı koleksiyonlarda ve sergilerde orada durmakta ve sergilenmektedir. Ancak yapıtın oradaki bulunuşları kendilerinde oldukları gibi midir? Yoksa orada sanat endüstrisinin nesnelere olarak mı? Yapıtlar, sergilerde ve koleksiyonlarda kamunun, uzmanların ve eleştirmenlerin beğenisine sunulur. Yine kimi kurumlar

yapıtların bakımını, korunumunu, onarımını üstlenir. Sanat uzmanları, görevliler, tüccarlar, eleştirmenler sanat endüstrisini besler. Sanat tarihçileri sanat yapıtlarını bilimlerinin konusu yapar. Peki bütün bu etkinliklerde sanat yapıtı orada kendiliğinde mi bulunur? Bütün bu etkinlikler aracılığıyla sanat yapıtlarıyla karşılaşılabilir mi?

Bir koleksiyonda bulunan heykeller -sözgelimi Münih Müzesi'ndeki Aegina heykelleri- veya bütün incelikleriyle gözden geçirilip yeniden basılmış bir edebi yapıt -sözgelimi Sofokles'in Antigone'si- kendiliklerinde oldukları doğal alanlarından, özsel mekanlarından kopartılmışlardır. Bu yapıtlar ne kadar etkileyici olsalar da, bakımları ne kadar iyi yapılırsa da, ne kadar keskin yorumlansalar da onlar bir koleksiyona yerleştirilmekle dünyalarından uzaklaştırılmışlar, dünyasızlaştırılmışlardır. Öte yandan bu uzaklaştırılma, dünyasızlaştırılma bir yerden bir yere taşınamayan Paestum'daki tapınak veya Bamberg Katedrali gibi yapıtlar için de geçerlidir. Bu yapıtlar ilk yaratıldıkları yerlerini muhafaza etseler bile orada duran yapıtların dünyası yok olmuştur. Yani yerli yerinde duran bir yapıtı ziyaret ettiğimizde de karşılaçağımız artık o yapıtın dünyası değildir. Onlardan geriye kalan yalnızca karşımızda duran bir nesnedir (Gegenstande).

Söz konusu dünyasızlaşma -yapıtın dünyasızlaşması- geri döndürülebilecek bir şey değildir. Yapıtlar artık bir zamanlar oldukları gibi kendiliklerinde değildir. Dolayısıyla bu yapıtlarla karşılaşıldığında karşılaşılan kendi olmayan bir kendilik, kendi kendiliğini yitirmiş bir kendiliktir. Bu yapıtlar artık geleneğin bir parçası olarak, koruma altında karşımıza çıkmaktadır. Yapıtlar artık geçmişteki özerkliklerine sahip biçimde orada bulunmamaktadır. Şu ya da bu biçimde sunulmalarıyla özerklikleri yapıtları terk etmiştir. Bu terk ediş ise sanat endüstrisinin onları kendi özerkliklerinde birer yapıt olarak değil de birer nesne olarak görmesinden kaynaklanır.

Peki bir yapıtın yeri neresidir? Bir yapıtın ait olduğu yer neresidir? Yapıt, yapıt olarak kendi açtığı alanda kendine özgü bir biçimde var olur. Yapıtın yapıt-varlığı(das Werksein), ancak böyle bir açılımda ve hatta yalnızca bu açılımda mevcuttur.

Yapıtta, hakikatin gerçekleştiği söylenmişti. Buna da Heidegger, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" tablosuyla işaret etmişti. O halde şimdi bununla ilişkili cevaplanması gereken iki soru ortaya çıkar: 1.Hakikat nedir? 2.Hakikat nasıl gerçekleşir?

Şimdi hakikat sorusu yapıtla ilgisinde -yapıtın ışığında- sorulmaktadır. Ancak sorunun içerimlerini serimlemek için “hakikatin yapıtta gerçekleşmesi”nin ne demek olduğunu ele almak gerekmektedir. Bunun için Heidegger temsili (herhangi aslı olan bir varolanın temsil edilmediği, kopyalanmadığı) bir sanat olarak sınıflandırılmayan bir yapıtı örnek olarak belirler. Bu bir Yunan tapınağıdır. Bir Yunan tapınağı herhangi bir şeyi betimlemez, tasvir etmez. Bir Yunan tapınağı herhangi bir şeyin kopyası değildir. Bir Yunan tapınağı bir kopya olarak düşünüldüğünde görülecektir ki kopyanın kendisine geri götürülebileceği herhangi bir “asıl” yoktur. O, bir vadide öylece durmaktadır. Tapınak, Tanrı görünümünü/biçimini(Gestalt) çevrelemektedir. Tapınak gizlilik içinde bulunan Tanrıyı, sütunların arasından kutsal bölgeye doğru açığa çıkarır. Tanrı, tapınakta tapınak aracılığıyla varolur. Tanrının bu mevcudiyeti kutsal alanın hem uzantısı hem de sınırlayıcısıdır. Tapınak alanı sınırsız, belirsiz doğru kaybolmaz. Doğum ve ölüm, kıtlık, felaket ve bolluk, bereket, yengi ve yenilgi, yükseliş ve çöküş arasındaki ilişkiler, bu ilişkilerin birliği, insan varlığı için bir kader(Geschick) görünümünü/biçimini(Gestalt) alan yollar tapınakta bir araya gelir; toplanır. Bu ilişkileri yöneten genişlik tarihsel(Geschichtlichen) bir halk olarak Yunan halkının dünyasıdır (Heidegger, 2001 : 41).

Öte yandan tapınak orada öylece dururken, kayalık zemine yaslanmaktadır. Bir yapıt olarak tapınak, kayalıkta dinlenmektedir. Yapıtın bu dinlenmesi kayalığın kendiliğinden desteğini açığa çıkarır. Tapınak kayalığa yaslanmış duradururken şiddetli fırtınaya karşı direnir. Tapınağın bu direnişi fırtınayı açığa çıkarır. Kayanın, taşın parlaklığı ve pırıltısı, -her ne kadar bu parlaklık ve pırıltı güneşe bağlıymış gibi görünse de- günün ışığını, gökyüzünün genişliğini, gecenin karanlığını aydınlatır. Tapınak yükselişle havanın görünmez mekanını görünür kılar. Yapıtın kararlılığı denizin dalgalanmasıyla tezat oluşturur. Bu tezatlık denizin öfkelerini açığa çıkarır. Gerek bitkiler(ağaç, çimen) gerekse hayvanlar(kartal ve boğa, yılan ve çekirge) kendilerine özgü görümlere(Gestalt) girerler. Kendilerine özgü görümlere girmekle görünür hale gelirler. İşte bu kendiliğinden ortaya çıkışa, yükselişe, görünür hale gelmeye Yunanlılar *physis* adını vermişlerdir. Heidegger ise buna “Yeryüzü”(Erde) der. Heidegger’in yeryüzü ile kastettiği bir yerlere yığılmış malzeme (Stoff) yığını veya astronomi biliminin gezegen olarak tasarladığı yeryüzü değildir. Yeryüzü, yükselen her şeyi barındırandır. Yükselen, görünüme gelen şeylerde yeryüzü barındıran unsur olarak bulunur.

Orada duraduran tapınak orada duradurmakla bir “Dünya”(Welt) açar. Açtığı bu dünyayı, yeryüzüne geri yerleştirir(zurückstellen). Yeryüzü, bu biçimde asli zemin olarak ortaya çıkar. Yine tapınak, orada öylece duradurmakla, ilk önce varolanlara görünüşlerini, çehrelerini(Gesicht), insanlara da bakışlarını(Aussicht) verir. Tapınak, tapınak olarak kaldıkça ve Tanrı tapınağı terk etmediği sürece bu bakış açık olarak kalacaktır (Heidegger, 2001 : 42).

Aynı şey zafer kazanan birinin adak olarak sunduğu Tanrı heykeli ve dilsel yapıtlar için de geçerlidir. Zafer kazananın bu adağı, Tanrı heykelinin amacı Tanrının nasıl görüldüğünü anlaşılır kılmak, Tanrının suretini betimlemek değildir. Daha ziyade Tanrının kendisini var kılan bir yapıttır. Dilsel bir yapıt olan tragedyada ise sahnelenen bir şey yoktur. Tragedyada yaşanan yeni tanrıların eski tanrılara karşı savaşıdır. Tragedyanın kaynağında halkın söyleyişi vardır; dil vardır. Bu yapıtlarda yeni tanrılar ile eski tanrılar arasındaki savaşa doğrudan atıfta bulunulmaz. Ancak halkın söyleyişi, dil bu yapıtlarda öyle dönüşmüştür ki her canlı sözcük bu savaşa katılır. Kutsal olan ile olmayana, büyük ile küçüğe, cesur ile korkağa, köle ile efendiye sözcükler karar verir.

Bir yapıt bir koleksiyona dahil edildiğinde veya bir sergiye yerleştirildiğinde onun “kurulduğu” (Aufgestellt) da söylenir. Ancak bu kurulum (Aufstellen), bir yapıt yerleştirmek (Erstellung), bir heykel yükseltmek (Errichtung), bir festivalde bir tragedya sunmak (Darstellen) anlamında kurulumdan farklıdır. Burada kurulum ile kastedilen adamak, ithaf etmek ve övmek anlamında dikmektir. Adamak, ithaf etmek, kutsallaştırmak; kutsalın kutsal olarak açılması ve Tanrının mevcudiyetinin (Anwesenheit) açık olana çağırılması anlamındadır. Övgü, tanrının yüceliğine ve ihtişamına saygı göstermek olarak adamaya aittir. Yücelik ve ihtişam, Tanrının yanında ve arkasında durduğu dışsal özellikler değildir; daha ziyade yücelikte ve ihtişamda Tanrı mevcuttur. Bu ihtişamın yansıyan ışığında Dünya parlar; Dünya kendini aydınlatır.

Peki bir yapıtın kurulumu neden kutsallaştırıp öven bir dikme olarak bir kurulumdur? Çünkü yapıt, kendi yapıt-varlığında bunu talep eder. Yapıtın böyle bir kurulum talep etmesi nasıl olur? Yapıt, yapıt olarak ne kurar? Yapıtın kendisi, kendi yapıt-varlığında, kuran bir şeydir. Kendi içinde yükselen yapıt, bir dünyayı açar ve onu kendi hükmünde

tutar. Bir yapıt olmak demek, bir dünya kurmak demektir. Peki dünya olmak ne demektir, ne anlama gelir?

Heideggere' göre Dünya, sadece orada bulunan sayılabilir veya sayılamaz, tanıdık, bildik olan veya olmayan şeylerin toplamı değildir. Öte yandan Dünya varolanların - elönünde olanların- toplamına eklenen sadece hayal ürünü bir çerçeve de değildir. Dünya, öznenin karşısında duran ve gözlemlenebilen, kavranabilen bir nesne(Gegengstand) de değildir. Dünya, dünyalaşır :

Dünya, doğum ve ölüm yolları, kayra ve lanet bizi Varlığa taşımaya devam ettiği sürece tabi olduğumuz ve hiçbir zaman nesne olmayan şeydir. Tarihsel özümüzle ilgili olan kararların verildiği, üstlenildiği veya terk edildiği, göz ardı edildiği veya sorgulandığı her seferinde dünya dünyalaşır. (Heidegger, 2001 : 42 - 43)

Taş, bitki ve hayvan dünyasızdır. At vardır, fakat varolmamaktadır. Melek vardır, fakat varolmamaktadır. Tanrı vardır, fakat varolmamaktadır. Kaya vardır, fakat varolmamaktadır (Heidegger : 2009, 16). Bunlar ancak çevrelerinin örtülü kalabalığına aittirler. Dasein'in özü onun varoluşundadır (Heidegger : 2008, 44). Varoluş tarzındaki Varolan, Daseindir; insandır. Sadece insan varolmaktadır. "Sadece insan varolmaktadır" önermesi, sadece insanın gerçek bir Varolan olduğu, diğer Varolanların gerçek olmayıp, birer kuruntu; insanın bir tasarımdan ibaret oldukları anlamına gelmemektedir. "İnsan varolmaktadır" önermesi insan, Varlığın açıklığında açıkta durarak içeride durması sayesinde, Varlığı Varlıkta Varlıkça ödüllendirilmiş bir Varolan olduğu anlamına gelmektedir. İnsanın Varolanı varolan olarak tasarımılabilmesini; tasarımılanan hakkında bir bilince sahip olabilmesini olanaklı kılan onun varoluşsal özüdür (Heidegger : 2009, 17).

Dünyası olan tek varolan insandır; çünkü insan varolanların açıklığında durmaktadır. Araç-gereç güvenilirliğiyle bu dünyaya kendine özgü bir zorunluluk ve yakınlık verir. Bir dünyanın açılmasıyla her şey, durmasını ve gitmesini, uzaklığını ve yakınlığını, kapsamını ve sınırlarını kazanır. Bir dünyanın dünyalaşmasında tanrıların koruyucu lütfunun bahşedildiği veya reddedildiği bir genişlik toplanır. Tanrının yokluğunun laneti bile, dünyanın dünyalaşmasının bir yoludur.

Bir yapıt, yapıt olduğundan bir açıklığa, genişliğe, ferahlığa (Geraumigkeit) yer(Einraumen) açar. "Yer açmak", "açık"ı özgürleştirmek(Freigeben); onu yapısında

kurmak (Einrichten) demektir. Bu kurma, yerleştirme, özgürleştirme dikme yoluyla gerçekleşir. Yapıt, yapıt olarak bir dünya kurar. Yapıt, dünyanın açığını açık tutar.

Bir yapıt -taş, ahşap, metal, renk, dil, ton, ses vb.- şu veya bu malzemedenden(Stoff) meydana getirilir (Hervorbringen). Ancak yapıt bununla sınırlı değildir. Yapıt bir üretme(Herstellung) de gerektirir. Yapıt olarak yapıt özünde üretmedir. Peki yapıt neyi üretmektedir? Bu üretme ne demektir?

Yapıt orada bulunmakla bir dünya kuruyor. Yapıtın yapıt-varlığı bir dünya kurmaya ait. Peki yapıtın bir dünya kurması bağlamında yapıtın malzemesi olarak adlandırılan şeyin özü nedir? Araç-gereç “kullanışlılık” tarafından belirlenir. Araç-gereçte araç-gerecin kendisinden yapıldığı malzeme araç-gerecin hizmetindedir. Araç-gereç üretiminde şu veya bu madde, malzeme -örneğin balta yapımında taş- kullanılır. Bu malzemenin ne olduğu (olacağı, olması gerektiği) kullanışlılığa göre belirlenir ve malzeme kullanışlılıkta tüketilir. Malzeme araç-gerecin araç-gereç-varlığında tükenmeye ne kadar az dirençliyse o kadar uygundur. Buna karşılık yapıt olarak tapınak bir dünya kurarken, malzemenin tükenmesine, yok olmasına neden olmaz. Hatta malzemenin ilk kez ortaya çıkmasına ve yapıtının dünyasının açıklığına girmesine neden olur. Kaya orada duradurmakla tapınağı taşır. Kayayı kaya yapan bu taşmasıdır. Yapıtın dünyasının açıklığına girmekle metaller ışıltı ve parlaklık kazanır, renkler parlar, sesler, tonlar şarkı söyler ve sözler dile gelir, konuşur. Bütün bunlar, yapıt kendisini taşın hacim ve ağırlığına, metalin sertliğine ve parlaklığına, rengin aydınlanmasına ve kararmasına, tonun tınlamasına ve kelimenin adlandırma gücüne geri yerleştirirken ortaya çıkar.

Yapıtın kendisini geri yerleştirdiği ve bu geri yerleştirmesiyle ürettiği şey yeryüzüdür. Yeryüzü, ortaya çıkan ve barındırandır. Yeryüzü kendi kendine yetendir; yorulmak bilmez, zahmetsizdir. Tarihi insan, dünyadaki ikametini yeryüzüne kurar. Yapıt bir dünya kurarken, yeryüzünü üretir. Yapıt, yeryüzünü dünyanın açıklığına(Offenheit) doğru hareket ettirir ve orada tutar. Yapıt, yeryüzünü yeryüzü kılar.

Peki neden yeryüzünün üretilmesi için yapıtın kendisini yeryüzüne geri yerleştirmesi gerekir? Bu biçimde açığa çıkan yeryüzü nedir? Bir taş, kaya aşağı doğru bastırır ve ağırlığını bildirir. Ağırlık bir basınç uygular. Bu basınç taşın, kayanın içine nüfuz edilmesini engeller. Taş, kaya ne kadar parçalanırsa parçalansın -taşı, kayayı ne kadar

ufalarsak ufalayalım-, taş, kaya parçalarında içsel ve açık bir merkeze ulaşamaz. Taş, kaya teraziye konup tartılabilir. Bu yolla onun ağırlığı ele geçirilmeye çalışılabilir. Ancak taşı, kayayı tartmakla ele geçirilecek ağırlık hesaplanmış bir ağırlık olacaktır. Taşın, kayanın ağırlığının hassas ölçümlerleriyle bir sayı elde edilebilir. Ancak bu yalnızca ağırlığın ölçülmesiyle elde edilen bir sayıdır, yalnızca bir sayı. Bu sayı ağırlığın kendisi değildir. Ağırlığın kendisi geri çekilir, elden kaçır. Renk parlar. Renk sadece parlamak ister. Renk rasyonel terimlerle ele alındığında, dalga boylarının ölçülmesiyle sayıya vurulduğunda -ağırlığın kendini geri çekmesi gibi- renklilik, rengin kendisi geri çekilir, elden kaçır. Ağırlığın kendisi ve rengin kendisi ancak ve ancak açıklanmamış, ölçüye vurulmamış halde kaldığında kendini gösterir. Yeryüzü, her türlü içine nüfuz etme girişimini -ölçüp biçip, tartıp sayıya vurma girişimini, sayılar aracılığıyla kendisini anlama girişimini- paramparça eder. Yeryüzü kendisine düzenlenen her türlü hesaplayıcı saldırıyı, tahrip eder. Bilim ve teknik doğayı ölçüp biçtiğini, doğanın(yeryüzünün) ölçülebilen bir nesne olduğunu, ölçüm yöntemlerinin ve araçlarının günden güne geliştiğini, bu konuda günden güne ilerlendiğini, bu konularda uzmanlaştığını ileri sürebilir. Ancak ileri sürülen bu uzmanlık olsa olsa bir iradenin güçsüzlüğüne işaret eder. Yeryüzü rasyonalize edilemez; matematikselleştirilerek, sayıya vurularak anlaşılabilir. Yeryüzü onu her türlü sayıya vurarak açıklama biçiminden kaçır. Yeryüzü açıklanmaya kapalıdır. Yeryüzü kendisini bilimin yöntemleriyle her türlü açıklama girişimine karşı kendisini kapatır. Yeryüzü böyle -açıklanmaya kapalı- görüldükte kendiliğinde açığa çıkar. Yeryüzü kapanan, kendini kapatan olarak açığa çıkar. Yeryüzündeki tüm varolanlar ve yeryüzünün kendisi bir bütün olarak karşılıklı bir uyuma doğru akar. Bu akış ile kastedilen -boyasının akmasıyla renklerinin, çizgilerinin iç içe geçmesiyle bir tablonun bulanıklaşması gibi- varolanların sınırlarının silinmesi, bulanıklaşması varolanların birbirlerine geçmesi değildir. Burada söz konusu akış her varolanı kendi mevcudluğu içinde sınırlar. Bu sınırlayıcı akış dingin bir şekilde akar. Böylece kendi kendini kapatan, tecrit eden varolanların her biri bir ötekini bilmez. Yeryüzünü kendi kendini tecrit eden, kapatan olarak açığa (Offen) getirmek yeryüzünü üretmektir. Yeryüzünün bu üretilmesi yapının kendisini Yeryüzüne geri koymasıyla gerçekleşir. Ancak, Yeryüzünün bu kendi kendine kapanması tekdüze, esnek olmayan bir biçimde büsbütün örtülü, gizli kaldığı bir kapanma değil; tükenmez çeşitliliğe açılan bir kapanmadır.

Hem heykeltıraş hem de duvar ustası taşı kullanır. Ancak ikisi de kendi tarzında. Heykeltraş taşı tüketmez. Bu ancak yapıtın başarısız olduğu durumlarda gerçekleşir. Yine ressam da boyacı da boyar madde kullanır; fakat ressam, boyacıdan farklı olarak renk tüketilmesin diye, aksine tam da parlayarak ortaya çıkması için kullanır boyar maddeyi. Ressamın yapıtında kullanılan boya tükenmez; aksine işlerlik kazanır ve parlar. Yine benzer biçimde şairler de sıradan konuşmacılar ve yazarlar sözcüğü, sözcükleri kullanır. Ancak şair sıradan konuşmacılar ve yazarlar gibi onu tüketmez. Aksine şair sözcüğü tam da olduğu gibi olan bir sözcük haline gelmesi ve öyle kalması için kullanır. Yapıtta kullanılmakla taş, taş; boyar madde, boyar madde, sözcük de sözcük olur.

Şimdi elimizde yapıtın yapıt-varlığını oluşturan, yapıt-varlığının birliği -yapıtın kendi kendine yeterliliği olarak düşünülen kapalı birliği- içinde birbirine bağlanan iki temel özellik var : Bir dünyanın kurulması ve yeryüzünün üretilmesi. Bu iki temel özellik yapıtın, yapıt-varlığının birliğinde birbirlerine aittir. Yapıtın dinginliğinden söz edildiğinde bu aitlik, birliktelik ile karşılaşılır. Yapıtın dinginliği hareketi dışlayan bir dinginlik değildir. Daha çok hareketi içeren bir dinginliktir. Dinginliğin olduğu her yerde bir hareket de bulunur. Dinginlik hareketi içerir. Zira sadece hareket halindeki bir şey durabilir. Durmak hareketin sınır durumudur. İki karşıt şey birlikte. Karşıtların birliği. Dinginliğin kapsadığı hareket. Hareketin içinde gerçekleştiği, içsel olarak toplanmış hareket olan dinginlik. Hareket ve dinginlik yapıtın birliğinde bir arada.

Heidegger bu noktada yapıtta dünyayı kurmanın ve yeryüzünü ortaya koymanın ne tür bir ilişki sergilediğini sorar. Bu bağlamda dünyanın, ‘‘tarihsel bir halkın kaderinde basit ve temel kararların geniş yollarının kendi kendini açığa vurduğu açıklık’’ olduğunu belirtir. Yeryüzü ise, hiçbir şeye zorlanmayan, barındıran ve kendisini kapatan olarak ortaya çıkar. Dünya ve yeryüzü birbirlerinden özsel olarak farklıdır, ancak asla ayrılmazlar. Dünya kendini yeryüzüne dayandırır ve yeryüzü dünyadan dışarı doğru uzanır, yükselir. Dünya ve yeryüzü arasındaki ilişki, birbirini ilgilendirmeyen karşıtların boş birliğine dönüşüp kaybolmaz. Dünya, yeryüzüne yaslanırken onu aşmaya çalışır. Kendini açan bir şey olarak dünya, kapalı olan hiçbir şeye dolayısıyla yeryüzüne de tahammül edemez. Öte yandan yeryüzü, barındıran olarak, dünyayı her zaman kendi içine çekmeye ve orada tutmaya çalışır.

Dünya ve yeryüzünün karşıtlığı bir çatışmadır (Streit). Ancak bu çatışma bir kargaşa, bir yıkım değildir. Bu çatışmada karşıtlar birbirlerini yok etmez; her bir karşıt ötekinden kendi özünü öne sürmesini talep eder. Bu çatışmada her bir karşıt, diğerini kendi ötesine taşır. Yapıt bir dünya kurup yeryüzünü üretirken çatışmayı tahrik eder. Yapıt, bu çatışmanın tahrikidir. Bu tahrik yeryüzü ve dünya arasındaki çatışmayı sona erdirmek için bir tahrik değil; çatışma süregelsin, çatışma olarak kalabilsin diye bir tahriktir.

Yapıtta dünya ile yeryüzü çatışarak bir araya gelir. Yapıtın yapıt-varlığı, dünya ile yeryüzünün çatışmasından belirir. Çatışma yapıtın birliği içinde, yapıtın dinginliğinde gerçekleşir. İşte Heidegger yapıtın bu dinginliğinden, şimdi yapıtta olanın ne olduğunun ilk kez görülebilir olduğunu belirtir. Yapıtın yapıt-varlığında, dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmada hakikat gerçekleşir. Peki hakikat nedir?

Heidegger'e göre hakikat sözcüğünün kullanımındaki kaypaklığa, gevşekliğe, özensizliğe bakıldığında görülecektir ki hakikatin özü hakkındaki bilgimiz yüzeysel ve yetersizdir. Hakikat dendiğinde şu veya bu hakikat kastedilir. Bununla, şunun veya bunun "hakikiliği" demek istenir. Bilgide hakikat söz konusu olduğunda önermelerle dile getirilenin hakikiliğidir. Öte yandan hakikilik yalnızca bilgi ya da önermeler için söz konusu olan bir şey değildir. Bir varolan için de "hakiki" denilebilir. Sözelimi sahte altına karşılık hakiki altın. Hakiki burada "asıl" anlamına gelir. Peki "asıl" ne anlama gelir? "Asıl" hakikatte olan şeydir. Hakiki olan, gerçeğe karşılık gelendir; gerçek de hakikatte olan şeydir.

Peki "hakikatte" ne demektir? Hakikat, hakiki olanın özüdür. Peki öz ile kastedilen nedir? Genellikle "hakiki olanın özü" hakiki olan her şeyin ortak sahip olduğu özellikler olarak düşünülür. Öz, birçok şey için aynı derecede geçerli olan tek özelliği ifade eden genel ve evrensel kavramda keşfedilir. Ancak bu öz -essentia anlamındaki öz- aslında özsel olmayan özür(das unwesentliche Wesen). Dahası burada aranan özün hakikati değil, hakikatin özüdür.

Hakikat, hakiki olanın özüdür. Bu öz, -Yunanca "aletheia"- varolanların örtülmemişliğidir (Unverborgenheit). Bunu söylemek hakikatin özünü tanımlamak için yeterli midir? Hayır. Öte yandan hakikati örtülmemişlik olarak belirlemek, saptamak Yunan felsefesinin bir yeniden canlandırılması için de değildir. Heidegger böyle bir

şeyin olanaksız olduğunu, olanaklı olduğu varsayılsa bile bunun hakikatin neliğinin(özünün) soruşturulması bakımından bir yararı olmayacağını söyler. Zira hakikatin “aletheia” olarak özü, ne Yunan felsefesinde ne de sonrasında gelen felsefede yeterince düşünülmemiştir. Her ne kadar bütün varolanların varlığını belirleyen “örtülmemişlik olarak hakikat” olsa da, örtülmemişlik olarak hakikatin kendisi örtülü kalmıştır.

Peki Heidegger süregelen hakikat anlayışıyla niçin yetinmez? Şimdi, süregelen anlayışa göre hakikat önerme ile nesnenin(Sache) birbirine uygunluğudur. Ancak bilgiyi ifade eden önermenin nesneye uygun olabilmesi için nesnenin kendini bir nesne olarak göstermesi gerekir; aksi takdirde nesne, önerme için bağlayıcı olamaz. Nesne gizlilikten sıyrılıp açığa çıkmazsa kendini gösteremez, örtülü kalır. Bir önerme, açığa çıkana uygun olduğunda doğrudur. Descartes'tan beri kesinlik olarak hakikatten yola çıkan hakikat kavrayışları, sadece doğruluk olarak hakikat kavrayışının çeşitlemeleridir. Oysa bu hakikat kavrayışının ayakta kalabilmesi “örtülmemişlik olarak hakikat” kavrayışına bağlıdır.

Heidegger'in hakikati “örtülmemişlik” olarak ifade etmesi, sadece Yunanca bir sözcüğün, aletheia sözcüğünün doğru bir çevirisinin yapılmasına da işaret etmez; o, hakikati “örtülmemişlik” olarak düşünmekle alışlagelen, alışlagelmekle de aşınmış olan “doğruluk” kavrayışının altında yatanı, bu kavrayışın temelinde bulunanı hatırlamak, hatırlatmak ister. Öte yandan bu Heidegger'in hakikati doğruluk olarak gören kavrayışı bütünüyle reddettiği anlamına da gelmez. Ancak bir önermenin doğru olup olmadığını anlamak ve doğrulamak için halihazırda apaçık olan bir şeye geri dönmenin gerekli olduğuna ve bu önkabulün kaçınılmaz olduğuna işaret etmektedir.

Varolanların örtülmemişliği önceden varsayılmaz; varolanların örtülmemişliği bizi öyle duruma sokar ki, varolanları her temsil edişimizde -varolanlara ilişkin bir yargıda bulunduğumuz her defasında- örtülmemişliğe göre konumlanırsak. O halde uygunluk olarak hakikat bağlamında bizi konumlandıran örtülmemişlik olarak hakikattir. Eğer varolanların örtülmemişliğine göre konumlandırılmış olmasaydık, her varolanın açığa çıktığı ve geri çekildiği “aydınlatılmış/açık alan”a yerleştirilmiş olmasaydık uygunluk olarak hakikatin gerçekleşebileceğini bile varsayamaz, doğru ifadelerimizle, yargılarımızla hiçbir yere varamazdık.

Peki bu örtülmemişlik olarak hakikat nasıl gerçekleşir? Varolanlar, vardır : İnsanlar, armağanlar, fedakarlıklar, hayvanlar, bitkiler, araç-gereç, yapıt, bütün bu varolanlar vardır. Varolan ise Varlıkta durur. Varlıkta insandan azade, bağımsız pek çok şey bulunur. Bilinenler pek azdır. Varolan, her ne ise -her ne kadar öyleymiş gibi görünse de- insanın yaptığı veya aklın bir ürünü değildir. O halde öyle görünmektedir ki kavranıldığı sanılan her şey yalnızca kaba bir biçimde kavranılmaktadır. Hal bu ise bilginin kesinliği, hakim olunanın güvenilirliği bir yanılısamadan ibarettir.

Bütününde varolanın ötesinde, varolandan uzaklaşmadan ama ondan önce, başka bir şey daha olur. Varolanların bütünüdür(des Seienden im Ganzen) ortasında açık bir yer(Stelle) açılır. Bir aydınlatma(Lichtung) vardır. Açıklık, aydınlatma varolandan hareketle düşünüldüğünde varolandan daha varolandır. Bu açık alan varolanla çevrelenmez; daha ziyade açık alan, hakkında pek az şey bilinen “hiç” gibi, tüm varolanı kuşatır.

Varolan ancak bu açık alan içinde duruyorsa varolan olarak belirebilir. Bu açıklık, açık alan bize “kendimiz olmayan varolan”ı erişilebilir kılan bir geçit(Durchgang) ve “kendimiz olan varolan”ı erişilebilir kılan bir köprü(Zugang) sunar. Bu açıklık sayesinde, varolanlar değişen derecelerde örtülmemiş durumdadır. Yine bir varolan, yalnızca aydınlatılanın alanında, açık alanda, açıklıkta gizlenebilir; örtülü olabilir. Karşılaştığımız ve bizimle karşılaşan her varolan her zaman kendisini bir örtülmüşlüğe, gizliliğe geri çeker. Varolanların içinde durduğu açıklık, aynı zamanda kendi içinde örtülmüşlüktür. Bu örtülmüşlük varolanların ortasında iki biçimde hüküm sürer.

Varolanlar, varolan hakkında varolanın hala olduğu şey olduğu dışında artık söylenecek bir şey kalmadığında, kendilerini reddederler. Bu reddetmeyle varolanlar kendilerini temasa kapatırlar, gizlerler. Bu gizlilik yalnızca bilginin sınırını oluşturmaz. Aynı zamanda aydınlığın, açığın açıklığının başlangıcıdır. Bir varolan kendini diğer bir varolanın önüne koyar. Bir varolan kendini diğer bir varolanın önüne koymakla kendini önüne koyduğu varolanı gölgede, karanlıkta bırakır. Varolanların birkaçı kendileri dışındaki varolanların çoğunu engeller; biri hepsini reddeder. Burada gizlilik, örtülme ile kastedilen yalnızca basit bir reddetme değildir. Daha ziyade bir varolanın açığa çıkışı, ve bu açığa çıkışıyla kendisini olduğundan farklı göstermesi, kılık değiştirmesidir (Vestellen).

Varolanlar hakkında hataya düşülmesinin kaynağında bu kılık değiştirme bulunur. Bir varolanın kendini başka bir varolan gibi göstermesi hatayı olanaklı kılar. İnsanın yoldan çıkıp sınırları aşması, sınırlarının ötesine geçip yanılması, aldanması, kendini aldatmasının koşulu varolanın aldatıcı bir görünüşe sahip olması, kılık değiştirmesidir.

Örtülmüşlük ya inkardır ya da kılık değiştirme. Örtülmüşlük kendisini de örter. Bununla Heidegger'in kastettiği varolanların ortasındaki açık alanın, aydınlığın, varolanların oyununun sürdüğü, hareketsiz, katı bir sahne olmadığıdır. Varolanların örtülmemişliği (hakikat) bir durum değildir, bir olaydır (Geschehnis). Aydınlık, ancak bu çifte örtülme ile gerçekleşir. Örtülmemişlik ne varolanların bir özelliğidir ne de önermelerin. İnsan varolanların etrafında kendisini evde gibi hisseder. Zira varolan tanıdık, bildik, sıradan ve güvenilirdir. Bununla birlikte, açıklık sürekli bir örtülmüşlük ile çevrenmiştir; bu örtülmüşlük, kılık değiştirme ve inkar olmak üzere çift katlıdır. Özünde, sıradan, tanıdık, bildik olan sıradan, tanıdık, bildik değildir; olağandışı, tekinsizdir. Hakikatin, yani örtülmemişliğin özü, inkar (Verweigerung) tarafından yönetilir.

Bu inkar, örtülmüşlüğün inkarıdır. Hakikat, yani örtülmemişlik katışıksız, her türlü örtülmüşlükten arınmış bir örtülmemişlik değildir. Eğer öyle olsaydı hakikat, hakikat olamazdı. Hakikat, özü gereği "hakikat-dışı"dır. Bununla kastedilen hakikatin özünde yanlışlık olduğu ya da her zaman kendi karşıtı olduğu değil; örtülmüşlüğün inkarının, örtülmemişlik olarak hakikatin özüne ait olduğudur (Heidegger, 2001 :52- 53).

Hakikat tam olarak kendisi olarak ortaya çıkar; çünkü inkar her türlü aydınlatmaya kaynak olur ve kılık değiştirme her türlü açıklığa hatanın kaçınılmaz keskinliğini biçer. Reddetme, hakikatin özündeki karşıt hareketi aydınlatma ve örtülme arasındaki karşıtlığa işaret eder. Hakikatin özü, kendi içinde, varolanın durduğu ve kendisinden kendisine geri döndüğü açıklığın kazanıldığı ilkel/ilksel çatışmadır (Urstreit).

Açıklık, varolanların ortasında gerçekleşir. Açıklığa bir dünya ve bir yeryüzü aittir. Ancak ne dünya, açıklığa karşılık gelen basit bir örtülmemişliktir ne de yeryüzü kapalılığa karşılık gelen basit bir örtülmüşlüktür. Aksine, dünya, tüm kararların uyduğu temel yol gösterici yönlerin yollarının açılmasıdır. Ancak her karar, henüz keşfedilmemiş, gizli, kafa karıştırıcı bir şeye dayanır; aksi takdirde asla bir karar olamaz. Yeryüzü ise basitçe örtülmüşlük değil, kendi kendini kapatan olarak

yükselendir. Dünya ve yeryüzü her zaman çatışma halindedir ve bu yolla açıklık ve örtülmüşlük arasındaki çatışmaya dahil olurlar.

Hakikatin aydınlatma ve örtme arasındaki çatışma olarak gerçekleşmesi ölçüsünde yeryüzü dünyadan yükselir ve dünya yeryüzünde temellenir. Peki hakikat nasıl gerçekleşir? Buna Heidegger'in cevabı hakikatin birkaç özsel yolla gerçekleştiğidir. Hakikatin gerçekleşme yollarından biri de yapıtın yapıt-varlığıdır. Bir dünya kuran ve yeryüzünü ortaya koyan yapıt, varolanların örtülmemişliğinin, yani hakikatin kazanıldığı çatışmanın mücadelesidir.

Tapınağın olduğu yerde durmasında hakikat gerçekleşmektedir. Bunun anlamı tapınakta bir şeyin doğru şekilde temsil edilmesi değil; varolanın örtülmemişliğe getirilmesi ve orada tutulmasıdır. Tutmak(Halten) eğilmek, korumak, bakmak (Huten) anlamına gelir. Van Gogh'un tablosunda hakikat gerçekleşir. Bu, tabloda ayakkabıların doğru betimlendiği anlamına gelmez. Ayakkabının araç-gereç-varlığının açığa çıkmasında, dünya ve yeryüzü çatışmasında örtülmemişliğe eriştiği anlamına gelir. İmdi, sanat yapıtında “doğruluk”, uygunluk olarak hakikat değil, örtülmemişlik olarak hakikat gerçekleşmektedir. Örtülmüş varolan bu şekilde aydınlatılır. Bu türden bir aydınlatıcı ışık(Licht), parlamasını yapıtı katar ve onunla kaynaşır. Yapıtta yapıtla kaynaşan bu parlama “güzellik”tir. Güzellik, hakikatin örtülmemişlik olarak ortaya çıktığı yollardan biridir (Heidegger, 2001 : 54).

Şimdi hakikatin özü, daha açık hale gelmiştir. Ancak yapıtın şeyliğine erişilememiştir. Yapıt işlenmiş, ortaya çıkarılmış, gerçekleştirilmiş bir şeydir. Yapıtı yapan yapıtın yaratılmış olmasıdır. Yapıt yaratılmış bir şey olduğuna göre yapıtın şeyliğini/nesnelliğini ortaya koyabilmek için yaratımın, yaratılmanın yapıtı nasıl ait olduğunu göstermek gerekir. Bu ise şu iki sorunun cevaplanmasıyla mümkündür: 1.Yaratım, yaratılmış-varlık(Geschaffensein), üretim ve üretilmiş-varlık(Angefertigtsein) arasındaki fark nedir? 2.Yapıtın özü nedir? Yaratılmışlığın yapıtı ne kadar ait olduğu ve yapıtın yapıt-varlığını ne kadar belirlediği ancak bu sorulardan hareketle anlaşılabilir.

Burada yaratım yapıt bakımından düşünülür. Yapıtın özüne hakikatin gerçekleşmesi aittir. Yaratmanın özü örtülmemişlik olarak hakikatin özünüyle ilişkisine göre belirlen(ebil)ir. Yaratılmışlığın yapıtı aittliği, ancak hakikatin özünün daha

kökensel(fundamental) bir açıklaması yoluyla aydınlatılabilir. O halde hakikat sorunu gündemden düşmüş değildir. Bunun için sorulması gereken bir yapıt gibi bir şeye yönelik dürtünün, hakikatin özünde nasıl yer aldığıdır. Hakikat, sanat olarak var olabilecek, hatta sanat olarak varolması gereken bir şey midir? Sanat nasıl vardır?

4.4. YAPITIN YARATILMIŞLIĞI, YARATMA(SHAFFEN), GESTALT VE GESTELL

Sanat, sanat yapıtının ve sanatçının kökenidir. Köken, bir varolanın varlığının bulunduğu özün kaynağıdır. Peki sanat nedir? Sanatın özü yapıttadır. Yapıtın yapıtlığı, hakikatin yapıtta gerçekleşmesiyle, hakikatin kendini yapıta koymasıyla belirlenmiştir. Burada hakikatin kendini yapıta koyar, dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmada kendisini gösterir. Yapıtın dinginliği bu çatışmanın hareketliliğinde açığa çıkar, belirir. Yapıtın kendiliği dünya ile yeryüzünün çatışmasında temellenir.

Yapıt, hakikatin gerçekleşmesinin taşıyıcısıdır. Eğer hakikatin gerçekleşmesinin taşıyıcısı yapıtsa, yapıtın şeyliği sorusu yeniden ele alınmalıdır. Şimdi bu soruyu, yapıtın yaratılmışlığı üzerinden cevaplamak gerekir. Öyle ki yapıt sözcüğü bizi ister istemez bizi şu ya da bu biçimde ‘yaratma’ya (Schaffen) götürür. Yapıtın yapıtlığı, yapıtı ıralayan şey onun sanatçı tarafından yaratılmış (Geschaffensein) olmasıdır.

Yapıtın yaratılmışlığını kavramak için yaratılış sürecine bakmak gerekir. Zira yapıtın yaratılmışlığı ancak yaratma süreci üzerinden kavranabilir. O halde sanatçının yaratma etkinliğine yönelmek gerekir. Öyle ki sanatçının yaratma etkinliğini gözetmeden yalnızca yapıttan hareketle yapıtın yapıt-varlığını (das Werksein) belirlemek olanaklı değildir. O halde sanatçının yaratım sürecini incelemek lazım gelir.

Şimdi, yaratma yaratanın ‘ortaya çıkarma, meydana getirme’ (Hervorbringen) eylemi olarak düşünülür. Ancak araç-gereç yapımı, üretimi de bir ‘ortaya çıkarma’dır. Öte yandan ‘el-işçiliği’(Hand-werk) bir yapıt yaratmaz. Peki yaratma olarak ortaya çıkarma ile üretim, yapım olarak ortaya çıkarma birbirinden nasıl ayrılır? İlk bakışta öyle görünmektedir ki çömlekçi ile heykeltıraşın, marangoz ile ressamın etkinliklerinin birbirlerinden farkı yoktur. Bir yapıtın yaratılması ustalık gerektirir. Ancak ressam da marangoz da çömlekçi de heykeltıraş da ustadır. Yine bilinmektedir ki sanatçılar

ustalığa, el becerisine en yüksek değeri verirler; ustalığa dayanan gelişimi benimserler; kendilerini sürekli ustalıkta, el becerisinde eğitmeye çalışırlar. Öyle ki Greklerde sanat ve zanaat için iki ayrı sözcük bulunmaz; bu ikisi için aynı sözcüğü, *tekhne* sözcüğünü; sanatçı ve zanaatçı için de *technites* sözcüğünü kullanırlar (Heidegger, 2001 : 56-57).

Şimdi her ne kadar sanat ve zanaatı *tekhne* olarak kavramak ikna edici ve alışılmış olsa da bu kavrayış Heidegger'e göre eğreti ve yüzelectedir. Ne sanat ne zanaat ne de teknik *tekhne* ile ifade edilemez. *Tekhne* ne sanattır, ne zanaat ne de teknik. *Tekhne* pratik başarı değil, bilginin bir tarzı; bir bilme biçimidir. Bilmek, -en geniş anlamıyla- görmektir : varolanı olduğu gibi kavramaktır. Yunan düşüncesinde bilmenin özü ise varolanın açığa çıkarılmasına, varolanın örtülmemişliğine dayanır. Eğer "tekhne" bir bilme biçimi ise, bilmek de herhangi bir anda varolanın o andaki varolan olarak örtülmemişliğine dayanıyorsa "tekhne" pratik bir etkinlik değildir. *Tekhne*, bir yapma etkinliğine işaret etmez.

Sanatçı, aynı zamanda bir zanaatkar olduğu için değil, yapıtların ortaya konması ve araç-gerecin ortaya konması, varolanların ilk başta ortaya çıkmasına ve bir görünüş kazanarak var olmasına neden olan bir ortaya çıkarmada gerçekleştiği için bir *teknite*stir. Öte yandan tüm bunlar kendiliğinden doğan, büyüyen varlığın, *physis*'in ortasında gerçekleşir. Sanatın *tekhne* olarak adlandırılması hiçbir şekilde sanatçının yapmasının el becerisinden kaynaklandığı anlamına gelmez. Yaratmada, el işçiliği ile bitirilmiş(Fertig), üretilmiş gibi görünen aslında farklı bir şeydir. Sanatçının yapması, yaratmanın özü tarafından belirlenir. Yaratmanın özü sanatçının yapmasına nüfuz eder. Bu durumda yaratma ile üretme arasındaki farkı belirleyen el işçiliği, el emeği değildir.

Peki o halde yaratmanın özü nerede aranmalı? Yapıtta, sanat yapıtında, yapıtın yapıt-varlığında(das Werksein). Yaratmanın özü yaratılmışta (das Geschaffensein) aranmalı. Yapıt, yalnızca yaratıcı eylem gerçekleştiği sürece gerçekleşir. Yapıtın gerçekliği bu yaratıcı eylemin gerçekleşmesine bağlı olsa da, yaratmanın özünü belirleyen yapıtın özüdür. Yapıtın yaratılmışlığı, yapıt-varlığı üzerinden belirlenmelidir. O halde yapıt-varlığı denilen şeyi özsel olarak anlamaya çalışmak gerekir.

Bu noktada Heidegger yapıtta hakikatin gerçekleşmesinin yapıtta olmasını da hesaba katarak yaratmayı ıralayan şeyin "ortaya çıkan bir şeyi ortaya çıkarılmış bir şey olarak

var etmek” (das Hervorgehenlassen in ein Hervorgebrachtes) olduğunu belirtir. Yapıtın bir yapıt haline gelmesi, hakikatin oluşmasının ve gerçekleşmesinin bir yoludur. İyi ama hakikat nedir ki, yaratılmış bir şeyde, yapıtta gerçekleşmesi gereksin? Hakikatin niçin böyle bir yönelimi olsun?

Hakikat, kendisini varolan olarak gösteren ve geri çeken her şeyin kendisini sakladığı açığın, açıklığın kazanıldığı ilksel çatışmadır. Bu çatışma ne zaman ve nasıl patlak verirse versin, taraflar, açılma ve örtülme yüzünden birbirinden uzaklaşır. Böylece çatışma yerinin açığı, açıklığı kazanılır. Bu, açığın açıklığı -hakikat- ancak kendini açığın içine koyarsa(Setzen) ve varlığını sürdürürse, olduğu şey, yani açıklık olabilir. Dolayısıyla, bu açıta her zaman açıklığın kendisine dayandığı ve sürekliliğine kavuştuğu bir varolan olmalıdır. Açıklık, açığı bu şekilde kuşatarak (Besetzen) açık tutar ve onu sürdürür. Koyma ve kuşatma(Setzen und Besetzen) “örtülmemişte bir kurulum” anlamına gelen Grekçe “thesis” sözcüğünden hareketle düşünülmelidir. Grek dilinde thesis dhe(yapmak) kökünden gelir ve koyma, yer, konum anlamındadır. Ancak bu yapma ile kastedilen sadece insanın yapması değildir. Gelişip, büyüme, yani doğanın (physis) hüküm sürmesi de bir yapmadır ve thesis anlamında bir yapmadır. Ancak zamanla *physis* ile *thesis* karşıt hale gelmişlerdir. Bu da aslında onların bir aynılık tarafından belirlendiğine işaret eder. *Physis, thesis*'tir. Yani kendisinden hareketle bir şey koymak, bir şey yerleştirmek, bir şeyi mevcut olmaya çıkarmak (Heidegger, 1998: 18).

Hakikat, kendi açığı çatışma ve oyun-alanında kendini tesis ederek gerçekleşir. Çünkü hakikat, açılma ile örtülmenin karşıt hareketleridir ve “tesis etme” denen şeye aittir. Ancak hakikat, önceden kendi başına, yıldızlar arasında bir yerde varolup daha sonra varolanların arasına inmez. Böyle bir şey imkansızdır zira mevcut olanların(Anwesenden) doldurduğu bir yerin olanağı ancak varolanların açıklığı sayesinde ortaya çıkar. Açığın açıklığı ve açığın tesis edilişi, kuruluşu birbirine aittir. Açığın tesis edilişi, kuruluşu hakikatin gerçekleşmesinin özüdür ve bu gerçekleşmenin(geschehen) pek çok tarihsel(geschichtlich) tarzı, yolu bulunur (Heidegger, 2001 : 58).

Hakikatin kendini varolanların içinde tesis etmesinin özsel yollarından biri, hakikatin kendini yapıta koymasıdır. Bir ötekisi bir devlet kurmaktır. Bir ötekisi gerçek bir

fedakarlıktır. Bir ötekisi metafiziği aşan düşüncenin sorgulamasıdır : “Bu da bir tesisdir, çünkü gerçek bir felsefi soru bir alanı açar, onu ayakta tutar ve kendisini o alanda başat örnek olarak tesis eder” (Direk, 2010 : 115). Ne ki Heidegger’e göre bilim bunlardan birisi değildir. Bilim halihazırda açılmış bir alanda iş görür. Kesinlik arayışını, hesaplamalarını bu açılmış alanda gerçekleştirir. Dahası Heidegger’e göre bilim düşünmez (Heidegger 2013 : 6). Burada kastedilen bilim ile felsefenin aynı düzlemde yol almadığıdır. Öte yandan bilim felsefenin düzlemine tabiidir. Bilimin düzlemi felsefenin düzlemi tarafından belirlenir. Örneğin fizik, “hareket“, “uzam“, “zaman“ kavramlarını kullanarak iş görmektedir; ancak bilim bu kavramları bilimin düzleminde kalarak belirleyemez. Dahası fizik, fiziğin yöntemlerini kullanarak fiziğin de ne olduğunu belirleyemez. Bunun için düşünen düşünmenin düşündüğü üzerine dönmesi, düşünüm(refleksiyon) gerekmektedir. Felsefe gerekmektedir. Bilim bu düşünme tarafından belirlenmesine rağmen bunu unutmaktadır; bu düşünmeye dikkat etmemektedir. Dolayısıyla bu bilime yönelik bir itham değil; bilimin iç yapısına yönelik bir belirlemedir.

Hakikatin yapıtın içinde tesis edilişi, henüz olmayan daha sonra da olmayacak bir varolanın ortaya çıkarılmasıdır. Bu ortaya çıkarma, bu varolanı açığa yerleştirir; öyle ki ortaya çıkarılacak olan şey, öncelikle içine gireceği açığın açıklığını açar. Bu ortaya çıkarmanın varolanın açıklığını getirdiği yerde ortaya çıkarılan şey bir yapıttır. Bu tür bir ortaya çıkarma yaratmadır. Yaratma örtülmemişlikle ilişki içinde bir çekip alma (Entnehmen) ve kabul etmedir(Empfangen). Peki yaratılmış-olan(das Geschaffensein) nelerden oluşur? Heidegger bunun iki özsel belirleme ile izah edilebileceğini belirtir.

Hakikat kendini yapıtta yükseltir. Hakikat ancak dünya ile yeryüzünün karşıtlığında, aydınlatma ve örtülme çatışması olarak kendini gösterir. Hakikat, yapıtta dünya ve yeryüzü çatışması olarak yükselmeyi ister. Çatışma, ortaya çıkarılmış bir varolanda ortadan kaldırılmak istenmez. Çatışma, varolanda sadece barındırılmaz; tersine, çatışma varolan tarafından başlatılır. Dolayısıyla bu varolan, çatışmanın özsel özelliklerini kendi içinde barındırır. Çatışmada dünya ile yeryüzünün birliği kazanılır. Bir dünya açılırken, tarihi(tarihsel) bir insanlığa zafer ve yenilgi, nimet ve lanet, hâkimiyet ve kölelik sorusunu sunar. Yükselen dünya henüz kararsız ve ölçülemez olanı ortaya çıkarır ve böylece ölçü ve kararlılığın gizli zorunluluğunu açığa vurur.

Dünya kendini açarken yeryüzü yükselmeye başlar. Yeryüzü, her şeyi taşıyan, kendi yasasıyla barınan ve daima kendini kapatan olarak öne çıkar. Dünya, kararlılığını ve ölçüsünü talep eder ve varolanların kendi açıklığına erişmelerini sağlar. Yeryüzü yükselen ve taşıyan olarak, kendini kapalı tutmaya ve her şeyi kendi yasasına tabi kılmaya çalışır. Çatışma, salt bir yarık açılması gibi bir iz ,yarık (Riss) değildir; daha ziyade, karşıtların birbirine aitliğinin içtenliği, yakınlığıdır (Innigkeit). Yarık, karşıtları tek bir birleştirici zeminden gelen birliklerinin kaynağına doğru çeker. O, temel yarıktır (Grundriss). Varolanların aydınlanmasının, açılmasının yükselişinin ana hatlarını belirginleştiren bir yarıktır (Aufriss). Yarık, karşıtların parçalanmasına, birbirlerinden kopmasına izin vermez; karşıtların karşılıklı hareketini ölçü ve sınırla tek bir birleştirici taslağa (Umriss) getirir (Heidegger 2001 : 61).

Hakikat, kendini bir varolan içinde ortaya çıkarılması gereken bir çatışma olarak tesis eder. Çatışma varolanda ancak bu yolla açılır; yani bu varolanın kendisinin yarığa getirilmesiyle ortaya çıkar. Hakikat kendini bir varolanda öyle bir biçimde tesis eder ki bu varolan hakikatin açığını kuşatır. Kuşatma ancak ortaya çıkarılan yarığın, açıkta kendini gösteren ve kendini kapatana emanet etmesiyle gerçekleşebilir. Yarık, kendini kayanın ağırlığına, ahşabın donuk sertliğine, renklerin parlamasına yerleştirmelidir. Yarık, yeryüzü onu içine alırken, önce kendini açığa yerleştirir. Böylelikle de açıkta kendi kendini kapatan ve barındıran olarak yükselenin içine yerleşir. Yarığa getirilen böylelikle yeryüzüne geri yerleştirilen ve belirlenen (Festgestellt) çatışma *Gestalt*tir. Yapıtın yaratılmışlığı “hakikatin *Gestaltte* belirlenmesi”ni ifade eder. *Gestalt*, yarığın kendini oluşturup teslim ettiği yapıdır(Gefüge). Bu noktada Heidegger *Gestalt'in* her zaman yapıtın kendisini kurup ortaya koyduğu yerleştirme (Stellen) ve çerçeve (Gestell) açısından düşünülmesi gerektiğini belirtir (Heidegger 2001 : 60-61).

Heidegger, 1949 ve 1950 yıllarında *Olana Bakış* başlıklı dört ayrı konuşma yapmıştır. Bu dört konuşmanın ikincisi ‘‘Das Gestell’’ başlığını taşımaktadır. Bu konuşma daha sonra 1954 yılında genişletilmiş bir biçimde *Die Frage nach der Technik(Tekniğe İlişkin Soruşturma)* adıyla yayımlanmıştır (Ruin : 2010, 191).

Tekniğe ilişkin soruşturmada şu sorulara cevap aranmaktadır : Teknik nedir? Tekniğin özü nedir? Bunun insanın varoluşuyla(*Dasein*) ile bağı nedir? Eğer bu sorulara bir yanıt verilebilirse teknik-olanın(*Tecnische*) kendi içinde deneyimlenebilmesinin önu

açılacaktır. Böylece de bu bakıma özgürlüğün olanağı ortaya konacaktır. Tekniğin özü, teknik-olan ile aynı şey değildir. Nasıl ki ağacın özü varolan ağaçlar arasında rastlanan bir şey değilse; tekniğin özü de teknik-olanlar arasında rastlanabilir bir şey değildir. Öte yandan tekniğin özü teknik-olan olarak tasarlanıp, bu tasarım öne çıkarıldığında teknik-olanın tekniğin özüyle bağı kurulamaz. İnsan tekniğe ister olumlu ister olumsuz baksın her yerde özgürlükten yoksun ve ona bağlanmış bir durumdadır. Gündelik hayat bütünüyle teknik tarafından çevrelenmiştir. Bugün yediği yemekten içtiği suya, kendisiyle kurduğu ilişkiden sosyal ilişkilerine, üretimden tüketime, insanın yapıp ettiği hemen her şey teknoloji tarafından kuşatılmıştır. Ona nötr bir şey olarak bakmak ise insanın tekniğe, teknolojiye bakışını büsbütün körleştirmektedir.

Geleneksel felsefede -Batı felsefesi geleneği- bir şeyin özünün, o şeyin olduğu şey; bir şeyi o şey yapan şey olduğu kabul edilir. “Tekniğin özü nedir?” sorusuna geleneğe dayanarak verilen iki tane genel kabul görmüş yanıt vardır : 1.Teknik amaç için araçtır. 2.Teknik insanın bir etkinliğidir. Bu iki tanım birbirleriyle bağlantılıdır. Zira amaçlar koyup, bu amaçlara ulaşmak için araçlar yapmak ve kullanmak insani bir etkinliktir. Bu araçların yapımı ve kullanımı, bu araçları kullananlar, bu araçların kullanımıyla giderilen ihtiyaçlar, ulaşılan amaçlar...bütün bu donanımlar bütün tekniktir. Tekniğin araçsal ve antropolojik belirlenimi olarak adlandırılabilir bu iki belirlenim Latince tek bir sözcükle dile getirildikte *insturmentum*'dur. Heidegger, bütün bu saptamaları *instrumentum*(*Einrichtung*) sözcüğü altında toplamakla tekniği ıralayanın “yerine koyma”, “ikame etme”, “düzenleme”, “çerçeveleme” (*Gestell*), “nesnelere kullanılabilir işlenebilir stoklar olarak görme” (*Bestand*) olduğunu vurgular.

Tekniğin bu belirlenimi doğrudur kuşkusuz. Hem de öylesine doğrudur ki yalnızca el becerisine dayalı tekniği belirlemekle kalmaz modern tekniği de kuşatır. Zira bir enerji santrali de, yüksek frekanslı elektrik üreten bir dinamo da, bir radar istasyonu da, bir tepkili uçak da bir amaca ulaşmak için insan tarafından üretilmiş birer araçtır. Heidegger tekniğin araç olduğu tasarımını doğru bulmaktadır. Öte yandan bu tasarım insanın varoluşu ile teknik arasındaki bağı kurmanın her türlüünü koşullandırmaktadır. Bu baskın koşullandırma tekniğin tek yanlı bir bakış açısıyla ele alınmasına neden olur. Ancak bu tek yanlı bakış açısıyla tekniğe hakim olunamayacak, o insanın denetiminden

kaçıp kurtulacaktır. Oysa tekniği “tinsel yönden elde tutmak” gerekir. Ona hakim olunmalıdır (Heidegger: 1998, 45).

Bu noktada Heidegger doğruluk(Richtigkeit) ve hakikat (Wahrheit) arasında bir ayrımı dile getirir. Doğruluk (Richtigkeit) öne-konulana (Vor-stellende) ve karşıdurana(Gegenstand, nesne) yönelerek onda karşılaşılan şeyi saptamakla elde edilen gündelik bilgi ya da empirik bilimlerin bilgisidir. Hakikat (Wahrheit) ise bir şeyin kendi özü içerisinde örtüsünü açması, gizinden çıkararak olagelmesi ve insanın bunun farkında olmasıdır. Tekniği *instrumentum* olarak ele almak doğrudur. Ancak tekniği bu biçimde ele almak onun hakikatine erdirmez. Öte yandan hakikat-olan, doğru-olan aracılığıyla aranmalıdır. Tam da bu noktada sorulması gereken şudur : Bizzat araçsallaşmanın(instrumentale) kendisi nedir? Buna koşut olarak amaç ve araç gibi şeyler nereye aittirler?

İmdi bir araç, kendisiyle bir şeyin etkilendiği ve böylece kendisiyle bir şeye ulaşılan şeydir. Sonucunda bir etki oluşturan şey ise nedendir. Ancak neden sadece kendisi aracılığıyla bir şeyin etkilendiği şey değildir. Aracın türüne göre belirlenen amaç da nedendir. Hem amaçların izlendiği hem de araçsallığın hakim olduğu her yerde de nedensellik hüküm sürmektedir. Bu da bizi “Nedensellik kendisinde nedir?” sorusuna getirir.

Felsefe yüzyıllardır “neden”i dört bakıma ele almıştır. 1.Madde bakımından, bir şeyin kendisinden yapıldığı madde o şeyin maddi nedenidir (causa materialis). Örneğin bir gümüş kaseinin kendisinden yapıldığı gümüş onun maddi nedenidir. 2.Form bakımından, maddenin içine girdiği form, maddeyi içerik olarak içerisine kabul eden biçim onun formel nedenidir (causa formalis). 3.Amaç. Bir şeyin kendisi için yapıldığı şey o şeyin ereksel nedenidir (causa finalis). Örneğin bir kurban ayininde kullanılmak üzere yapılmış bir kaseinin ereksel nedeni, kaseinin kullanılacağı kurban ayinidir. 4.Bir şeyi meydana getiren etki o şeyin etkin nedenidir (causa efficiens). Örneğin gümüş kaseyi meydana getiren gümüş ustası, gümüş kaseinin etkin nedenidir. Peki ya gökten düşmüşcesine, gün ışığı kadar açık bir hakikat gibi ele alınan bu nedensellik ne olduğu bakımından karanlık içerisindeyse; örtülü kalmışsa? O halde şunları sormak gerekir : Neden dört neden vardır? Bu dört neden ile ilişkisinde neden ne demektir? Dört nedenin neden olma karakterinin birbirlerine ait olacak kadar birlikli bir şekilde belirlenmesi

nereden çıkar? Bu sorular yanıtlanmadıkça tekniğin nedensellik bakımından ve dolayısıyla araçsallık bakımından belirlenimi temelsiz kalacaktır (Heidegger: 1998, 46-47).

Neden, bir şeyi meydana getiren şey olarak tasarlanmaktadır. Meydana getirme ise sonuçlar, etkiler elde etme anlamına gelir. İmdi *causa efficiens*, ölçüt olarak bütün nedenselliği belirlemektedir. Bu belirleme öyle kuşatıcı bir hal almıştır ki *causa finalis* (ereksellik), nedensellikten bile sayılmamaktadır. Bu noktada Heidegger *causa* sözcüğünün kökenine ilişkin saptamalarda bulunur. *Causa*, *casus*, zaman bildiren *cadere* fiilinden gelmektedir. Bu ise belli bir anda vuku bulmaya, aynı zamana rastlamaya ve bir şeyi meydana getiren şeyin aynı zamanda sonucun içinde şu ya da bu tarzda vukua gelmesine işaret etmektedir. Öte yandan yukarıda özetlenen dört neden öğretisi Aristoteles'e kadar geri gitmektedir. Ancak Aristoteles'ten sonra Grek düşüncesinde nedensellik (*Kausalitat*) tasarımı ve bu kavram altında aradıklarının meydana getirme ya da etkide bulunma ile hiçbir ilişkisi yoktur. Romalıların *causa* olarak adlandırdıkları şeye Grekler *aition* demektedirler. Bu ise bir şeyin kendisine borçlu olduğu şey (*das was ein anderes verschuldet*) anlamına gelmektedir. Dört neden, başka bir şeyden sorumlu olmanın hepsi birbirine ait olmanın tarzlarıdır (Heidegger : 1998, 47).

Heidegger bunu açık kılmak için bir örneğe başvurur. Buna göre gümüş, gümüş kaseinin kendisinden yapıldığı şeydir, maddedir (*hyle*). Madde olarak gümüş, kaseden birlikte-sorumludur (*mitshculd*). Kase kendisinden oluştuğu gümüşe borçludur. Ancak kurban ayinlerinde kullanılan bu sadaka kasesinin borçluluğu bu kadarla kalmaz. O bir bilezik veya yüzük görünümünde olmadığından, bir kase görünümünde olduğundan aynı zamanda kase olmaklık görünümüne, biçimine (*eidos*) de borçludur. Dolayısıyla hem kase görünümü kazanan gümüş ve hem de gümüşün kase olarak görünümünü kazandığı görünme biçimi kendi tarzlarında bu toplama kasesinden birlikte sorumludurlar. Öte yandan bu gümüş kaseyi sadaka toplama bakımından ele aldığımızda onu bu bakımdan sınırlamış oluruz. Böyle sınırlandırıldıktan sonra ne olarsa o olmaya başlar. Sınır çizmek bir şeyin etrafını çevirmektir. Etrafı çeviren, tamamlayan şeyi imlemek içinse Grekler *telos* sözcüğünü kullanmışlardır. Bu bakıma *telos*, sadaka toplama kasesinden madde ve görünüm olarak birlikte- sorumlu olan şeylerden

sorumludur. Son olarak gümüş kasesinin kullanıma hazır bulunuşundan birlikte-sorumlu olan bir şey daha vardır : Gümüş ustası. Gümüş ustasının birlikte-sorumlu oluşu onun sadaka toplama kasesini bir yapıp-etmenin etkisiyle meydana getirmesinden kaynaklanmaz. Heidegger'in demesince Aristoteles'in öğretisi *causa efficiens* terimiyle adlandırılan nedeni bilmez. *Causa efficiens* için kullanılan Grekçe bir ad bulunmamaktadır. O -gümüş ustası-, düşünüp taşınır (*legein, überiegen*); sorumlu ve borçlu olmanın üç tarzını bir araya getirir. Sorumlu olmanın öteki üç tarzı sadaka toplama kasesinin görünüşe gelişindeki oynadıkları rolü gümüş ustasının düşünüp taşınmasına borçludur. Öyleyse sorumlu olmanın bu dört tarzı, sadaka toplama kasesinde hüküm sürmektedir. Bu dört tarz birbirinden farklı olmakla birlikte birbirlerine aittirler. O halde sormak gerekir : Onları başlangıçtan itibaren birleştiren nedir? Grekler gibi düşünüldüğünde, bu borçlu ve sorumlu olma ne anlama gelir (Heidegger: 1998, 48-49)?

Bahsi geçen sorumlu ve borçlu olma ile kastedilen ahlak bakımından yanlış yola sapıp kusur işlemek değildir. Sorumlu ve borçlu olmayı etkide bulunma olarak da yorumlamamalıyız. Bu iki çerçeve de bizi nedenselliğin ne olduğunu kavramaktan alıkoyar. Burada sorumlu ve borçlu olmanın dört tarzının bir arada bulunuşu ile kastedilen, bir şeyin o şey olarak karşımızda durmasından sorumlu olmadır; bu karşımızda duran şeyin o şey olarak karşımızda durmasını sorumlu olmanın bu dört tarzına borçlu olmasıdır. Sorumlu olmanın bu dört tarzı bir şeyi görünüşe ; mevcut-olmaya(an-wesen) çıkarırlar. Bir şeyin o şey olarak görünüşe çıkmasına, olagelmesine, süregitmesine vesile olurlar (ver-an-lassen). Greklerin *aitia*'dan anladıkları şeye bakıldığında “vesile olmaklık” tam da nedenselliğin özüdür. Peki vesile olmanın dört tarzının bu birlikte oyunu neyin içerisinde oynanır? Bir şeyin görünüşe çıkmasına, olagelmesine, süregitmesine vesile olmak, bir şeyi meydana çıkarmak ne demektir?

Heidegger bu noktada Platon'dan şu alıntıyı yapar : “Mevcut olmayan şeyden mevcut-olmaya geçen ve giden her şey için her vesile “*poiesis*” tir, öne çıkarmadır (her-vor-bringen).” *Poiesis* yalnızca el becerisine dayalı imalat, yalnızca sanatsal-şiirsel olarak görünüşe çıkarma değildir. “*Physis*” de, bir şeyin kendisinden hareketle(kendi kendine) ortaya çıkması da bir “açığa çıkma”dır (*aletheia, Wahrheit*), *poiesis*dir. Hatta Heidegger'e göre *physis* en yüksek anlamda bir *poiesis*dir. Çünkü bu türden “açığa

çıkma”da açığa çıkan şey açığa çıkmasını kendi içinde taşımaktadır ancak öteki türden “açığa çıkma”da açığa çıkanın açığa çıkmasının kaynağında bir başka şey, zanaatkâr veya sanatçı bulunmaktadır. Bir çiçek kendi içinde patlayıp çiçeklenirken bir gümüş kase bir gümüş ustasını gereksinir. O halde vesile olmanın dört tarzı açığa-çıkma/-çıkarma içerisinde oynamaktadırlar. Açığa-çıkma sayesinde ki hem doğadaki hem de zanaatkarın, sanatçının yaratımı olan şeyler herhangi bir verili zamanda kendi görüşlerine ulaşırlar. Peki ister doğada olsun isterse zanaatta ve sanatta olsun, bu açığa-çıkma nasıl olup bitmektedir? Açığa-çıkma, gizli-olmaktan gizli-olmamaya doğru çıkıştır. Açığa-çıkma, yalnızca, gizli bir şey gizlilikten kurtulduğu ölçüde gerçekleşir. Bunun için kullanılan sözcük ise gizini-açma anlamını taşıyan *entbergend*dir. Açığa-çıkma, gizini-açmanın içinde ikamet etmekte, onun içerisinde serbestçe salınmaktadır. Her türlü açığa-çıkma gizini-açmada temellenir. Peki gizini-açmanın tekniğin özü ile ilgisi nedir?

Şimdi her türlü açığa-çıkma, vesile-olmanın dört tarzını da kendi içerisinde bulundurmaktadır. Vesile-olmanın dört tarzı açığa-çıkma tarafından yönetilmektedir. Amaç ve araç, açığa-çıkmanın alanına aittirler. Tekniğin temel karakteristiği olarak düşünülen araçsallık çerçevesinde tekniği soruşturduğumuzda gizini-açma ile yüz yüze geliriz. Üretime dayalı her imalatın olanağı gizini-açmadadır. O halde teknik yalnızca bir araç değil, gizini-açmanın bir tarzıdır. Teknik bu bağlamda ele aldığımızda tekniğin özüne ilişkin yeni bir alan bize kendisini açmaktadır; bu alan gizini-açmanın, hakikat-olmanın alanıdır. Hakikat-olma(*Wahr-heit*) ise bir sürece çıkma halidir. Süregitmedir. Olagelmedir(*Ereignis*). İnsan bu sürece çıkmanın, süregitmenin içinde bulunmaktadır. Dahası hakikat-olma insanın bunların içinde bulunması anlamına gelmesinin yanı sıra insanın bunların farkında ve bilincinde olması anlamına da gelir (Heidegger: 1998, 50-52).

İnsan tekniğin gizini-açmanın bir tarzı olduğu yollu bakış açısına yabancıdır. Bu yabancılığı aşmak için kararlı ve acil biçimde yine, yeniden sormak gerekir : Teknik nedir? Teknik sözcüğü Grekçe *tekhned*den gelmektedir. Heidegger burada dikkatimizi iki noktaya çeker. İlk olarak, Grekler teknik sözcüğünü yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler için kullanmamaktadırlar. *Tekhne*, aynı zamanda zihin sanatları(*die hohe Künste*) -başta felsefe olmak üzere yüksek düşünsel etkinlikler- ve güzel sanatlar için de

kullanılan bir sözcüktür. *Tekhne*, poiesise aittir; o poetik bir şeydir. İkinci olarak bu sözcüğün Platon'a gelesiye *episteme* sözcüğü ile bir bağı vardır. Her iki sözcük de en geniş anlamda Bilme'nin adlarıdır. İki sözcük de , “bir şeyde bütünüyle yurdunda olmak”, “bir şeyi anlamak”, “bir şeyde yeterli olmak” demeye gelirler. Böyle bir Bilme, açılma sağlar. “Açılma olarak Bilme”, gizini-açmadır. Dolayısıyla *tekhne*, *aletheia*'nın bir tarzıdır. *Tekhne*'de belirleyici olan şey, yapmada, elle işlemede ya da araç kullanmada değildir. *Tekhne*, imal etme olarak değil, gizini-açma olarak bir öne çıkmadır (Heidegger: 1998, 54). Ancak tekniğin bu belirlenimine karşı, bu belirlenimin Grek düşüncesi içerisinde ve el becerisine dayalı şeyler için geçerli olduğu oysa modern tekniğin sağın modern doğa bilimine dayanan modern makine tekniği için uygun düşmediği ya da modern bilimin ilerlemesinin teknikteki gelişmelere bağlı olduğu gibi gerekçelerle itirazlar ortaya konabilir. Ancak bu itirazlar şu soruyu ortadan kaldırmaz : Modern teknik hangi özendir ki, o sağın bilimi kullanıma koymayı düşünebiliyor? Modern teknik nedir?

Modern teknik de bir gizini-açmadır. Modern teknikte gizini-açma olarak hüküm süren şey, poiesis olarak belirmez; o doğadan söküp alınabilecek ve depolanabilecek enerjiyi tedarik etmeyi dayatan bir biçimde doğaya bir meydan okuma olarak belirir. Bu meydan okuma sonucunda önceleri bir borçlu olma, sorumlu olma olarak kurulan neden ile etki ilişkisinde bir dönüşüm olmuştur. Bu ilişki artık hükümlülük, yükümlülük üzerinden kurulmaktadır. Ren Nehri, üzerindeki elektrik santraline su sağlamakla; toprak, kömür vermekle ;kömür, bizi ısıtmakla yükümlüdür (Heidegger: 1998, 55-57). Önceleri doğa ile kurulan ilişkide doğaya özen göstermek, onu gözetmek, ona şükran duymak söz konusudur. Ancak modern teknikle birlikte insan “doğanın efendisi”, doğa ise “insanın kölesi”, ona istedikleri tedarik etmekle yükümlü hale gelmiştir. Bu meydan okuyucu talep sonucunda da tüm nesnelere işlenebilir, düzenlenebilir, ikame edilebilir şeyler ve bu işlemler için stoklanan, depolanan şeyler olarak , “el-altında-duran”(Bestand) olarak görülmeye başlanmıştır. Doğa saldırı(stellen) altındadır.

Gizini-açma olarak modern tekniği yeniden ele aldığımızda onu ıralayan şeyin bu saldırı, meydan okuyan bir saldırı olduğunu görürüz. Bu meydan okumada, saldırıda gizini-açan doğada hapsolarak birikmiş enerjinin hapsoldüğü yerden çıkarılması, bu enerjinin dönüştürülmesi, dönüştürülen enerjinin depolanması, depolanan enerjinin

ihtiyaçlara göre dağıtılması, dağıtılan enerjinin de devreye sokulmasıdır. Enerjinin çıkarılması, dönüştürülmesi, depolanması, dağıtılması ve devreye sokulması gizini-açmanın birer tarzıdır. Ancak bunlar hiçbir zaman gelişigüzel bir biçimde gerçekleşmez. Burada çok çeşitli yolların iç içe geçmesi ve bu iç içe geçmiş yolların akışlarının bir düzenlenmesi(bestellen) aracılığıyla gerçekleşir. Bu düzenleme her yerde güvence altına alınmıştır. Düzenleme ve güvence altına alma, yine modern tekniğin temel karakteristiklerindedir. O halde modern tekniğe gizini-açma olarak işaret ettiğimizde üzerimize şu sözcükler çullanmaktadır : saldırmak(stellen), düzenlemek(bestellen), el-altında-duran(bestand) (Heidegger: 1998, 58-59).

Peki bu meydan okuyucu saldırıyı kim gerçekleştirmektedir? Bu apaçıktır ki insan. Peki insan böyle bir gizini-açmaya ne ölçüde muktedirdir? Bu saldırıyı bütünüyle insan mı gerçekleştirmektedir? İnsan şunu veya bunu, şu veya bu biçimde tasarlayabilmekte, biçimlendirebilmekte ve uygulamaya koyup gerçekleştirebilmektedir. Bu yetilere sahip olan insan bu yetileri aracılığıyla bu saldırıyı gerçekleştirmektedir. Öte yandan tarihin herhangi bir anında gerçekleşen şeylerin gerçekleşmesi veya gerçekleşmemesi, şeylerin oldukları gibi olmaları ve oldukları gibi açığa çıkmaları Heidegger'e göre insanın denetiminde olan bir şey değildir. Dolayısıyla bu meydan okuyucu saldırı bir olagelmedir. Nasıl ki Platon'dan beri gerçekleşen şeyler kendilerini ideaların ışığında göstermekteyse bunda Platon'un payı ne ölçüdeyse -ki Heidegger'e göre şeylerin kendilerini ideaların ışığında göstermesi Platon'un yapıp-ettiği bir şey değildir, o sadece kendisini çağırana kulak kesilmiş, ve buna uygun bir karşılık vermiştir- insanın da bu saldırıdaki denetimi bu ölçüdedir.

İnsana doğanın enerjilerini sömürmek üzere meydan okunduğu ölçüde bu düzenleyici gizini-açma gerçekleşmektedir. Öte yandan aynı meydan okumanın bir sonucu olarak insanın kendisi de düzenlenecek bir el-altında-durana dönüşmüştür. Sıklıkla kullanılan "insan kaynakları" sözü bile bunun açık bir göstergesidir. Ancak yine de insan bütünüyle, salt bir el-altında-durana dönüşmez. Tekniği ileri doğru itmesi bakımından insan da düzenlemenin bir parçasıdır. Ancak düzenlemenin kendisini açtığı bu gizini-açmanın kendisi bütünüyle insanın yapıp ettiği bir şey değildir. İnsan bu gizini-açmaya katılmaktadır; ancak bu gizini-açma kendi kendine gerçekleşmektedir. Dolayısıyla modern teknik bütünüyle, salt insan yapımı değildir ve şeyleri düzenlemek için

saldıran modern tekniğin özü olan meydan okuma kendini gösterme tarzları bakımından ele alınmalıdır. Heidegger bu noktada bu saldırının (stellen) bütün tarzlarını - saldırının açığa çıkma tarzlarına işaret edecek biçimde- tek bir sözcükte, *çerçeveleme*(Ge-stell) sözcüğünde toplar. Çerçeveleme(Ge-stell) insanı, kendi gizini-açanı el-altında-duran olarak düzenlemek için toplayan taleptir. Çerçeveleme, kendisi teknik bir şey olmamakla birlikte, modern tekniğin özünde hüküm süren şeydir. Çerçeveleme bir olagelmedir, süregitmedir. Modern teknik de bu olagelme ve süregitme ile uyumlu bir biçimde nesnelere gizini el-altında-duran olarak açar. Dolayısıyla bu etkinlik ne bütünüyle insan tarafından gerçekleştirilmektedir ne de insan bu etkinlik içerisinde salt edilgen araçtır. O halde tekniğin araçsal/antropolojik belirlenimi ilkece temelsizdir. Bu belirlenim metafiziksel veya dinsel bir açıklamayla da temellendirilemez (Heidegger: 1998, 61-64).

Çerçeveleme, insana saldıran ve insanı düzenleme tarzında el-altında-duran olarak nesnelere gizini-açma konumuna yerleştiren saldırıya ait olanı bir araya toplamaktadır. Kendisine bu biçimde meydan okunmakta olan insan, çerçevelemenin özsel alanı içinde bulunmaktadır; bundan ötürü de kendisinin -insanın- tekniğin özüyle ilişkisini sonradan ortaya koyamaz. Tekniğin özüyle insanın ilişkisine nasıl ulaşılabileceği sorusu daima geç sorulmuş bir soru olmak durumundadır. Ancak insan gerek özel gerek kamusal alanlarda çerçeveleme tarafından kendisine meydan okunan kimseler olarak kendisini deneyimleyip deneyimlemediğini kendisine sorabilir. Dolayısıyla çerçevelemenin nerede açığa-çıktığına ilişkin soru asla geç kalmış bir soru değildir.

Çerçeveleme, insanı nesnelere her yerde el-altında-duran olarak düzenlendiği bu gizini açmaya yollamaktadır. İnsanı, bu yola ilk defa sokan “biraraya toplayan yollama”ya Heidegger kader(Geschick) der. Ancak burada bahsi geçen kader değiştirelemez bir gidişatın kaçınılmazlığı anlamına gelmez. Bu kaderden hareketle tüm tarihin özü belirlenmiştir. Bu kader insanın üzerinde bütünüyle hakimdir. Ancak bundan insanın elinin kolunun bağlı olduğu sonucuna varılmamalı. İnsan yalnızca kadere boyun eğen, ona itaat etmeye zorlanan bir halde değildir. Onda bu kaderi dinleme ve işitme olanakları bulunmaktadır. O, bu kaderi dinleyen ve işiten hale geldiği ölçüde özgürleşecektir (Frei). Özgürlüğün özü, kökensel olarak iradeyle veya insan iradesinin nedenselliğiyle ilişkili değildir. Özgürlük (Freiheit), açık hale gelmiş olanı, serbest kalmış olanı (Freie) yönetir.

Her açığa çıkma, bir sığınma ve bir gizlenme içerisine aittir. Serbestleşip özgürleşen şey gizlenmiştir ve daima kendisini gizlemektedir. Her gizini-açma, serbest kalmış olandan çıkar, serbest kalmış olana doğru gider; ona doğru yönelir. Serbest kalmış olanın özgürlüğü ne önünde hiçbir engel bulunmayan bir keyfiliktedir ne de bütünüyle yasa tarafından sıkı sıkıya belirlenmiştir. Dolayısıyla olumsuzluk ile zorunluluğun bir biçimde iç içe geçtiği alan olarak kader özgürlüğün alanıdır. Çerçeveleme, gizini kaderde açmaktadır. Böyle bir kaderden ötürü de ne tekniği körükörüne kullanmaya devam etmek, ne de onu şeytan işi görerek lanetmek zorundayız. Burada bahsi geçen kader değiştiremez bir gidişatın kaçınılmazlığı anlamına gelmez (Heidegger: 1998, 66 - 69).

Peki bu kaderin insanla ilgisi nedir? Böyle bir kader insanı gizini-açmanın bir yoluna sokmaktadır. Bu girdiği yolda şeylerin gizi insana düzenleme içerisinde açılmaktadır. İnsan bütün ölçütlerini bu açılmayı temele alarak belirlemektedir. Çerçevelemenin içerisinde hüküm sürdüğü kader insanın düşünme, deneyimleme biçimlerini belirlemektedir. Bu belirleme de insanın kendi özü olarak gizini-açmaya gereksinim duyduğu aidiyeti deneyimleyebilmesi için, gizinden-çıkışmış olan şeyin özüne ve onun gizinden-çıkmasına insanın ilksel olarak dahil olmasının olanağını ortadan kaldırmaktadır. Bu iki olanak arasına yerleştirilmiş insan, kaderden hareketle tehlikeye atılmıştır. Gizini-açmanın kaderi zorunlu olarak tehlikeye (Gefahr). Tehlike olan şey tekniğin kendisi değildir. Tekniğin kötü cinleri yoktur. Ancak onun özünün gizi vardır (Heidegger: 1998, 70). Tehlike çerçevelemedir.

Bu tehlike kendisini iki biçimde göstermektedir. İnsan nesnelere el-altında-duran olarak ilişkilendikçe bir düşünüş yaşar. Bu düşünüşün en alt noktasında ise insan kendisini de el-altında-duran olarak ele alır. Tam da böyle tehdit edilen insan, kendisini yeryüzünün efendisi olarak görmeye başlar. Böylece de insanın karşılaştığı her şeyin yalnızca insanın ürünü olduğu ölçüde mevcut olduğu yanılığına kapılır ve insan bu yanılıcı izlenimi yayar. Bu yanılıcı izlenim de daha kesin bir aldanmayı doğurur: İnsan her yerde ve daima yalnızca kendisiyle karşılaştığı sanısına kapılır. Bununla aslında o hiçbir yerde kendi kendisiyle, kendi özüyle karşılaşmamaktadır. Ancak çerçevelemenin tek tehlikesi bu değildir. Bir kader olarak çerçeveleme, insanı bir düzenleme olan gizini-açma türüne sürgün etmektedir (Heidegger: 1998, 71). O böyle yapmakla, düzenlemenin hüküm sürdüğü her yerde, diğer bütün gizini-açma tarzlarını görünmez kılar; poiesis

anlamındaki gizini-açmayı gizler. En uç tehlike olarak düzenlemeye yollayan kader, çerçeveleme hakikatin ışmasını ve hüküm süremesini engeller.

Stellen ve *Ge-stelle* ilişkin bu söylenenlerden sonra sanat yapıtına geri dönelim. Bir yapıtın yaratılışında, çatışma, yarık olarak yeryüzüne geri yerleştirilmeli ve yeryüzünün kendisi ortaya konup kendini kapatan olarak kullanılmalıdır. Ancak bu kullanım, yeryüzünü hammadde olarak tüketmez, aksine onun sadece kendisi olması için özgür bırakır. Yeryüzünün bu kullanımı, kuşkusuz zanaattaki malzeme kullanımına benzer. Bu benzerlik nedeniyle sanatsal yaratımın da bir zanaat etkinliği olduğu yanılığısı ortaya çıkar. Halbuki sanatta söz konusu olan hakikatin *Gestaltte* belirlenmesinde yeryüzünün bir kullanımıdır. Buna karşılık, araç-gereç yapımı asla doğrudan doğruya hakikatin gerçekleştirilmesi değildir. Bir malzeme kullanıma hazır olacak şekilde biçimlendirildiğinde araç-gereç üretimi tamamlanmış olur. Araç-gerecin kullanıma hazır olması, kullanışlılıkta tüketilmek üzere kendisinin ötesine gönderilmesi anlamına gelir. Yapıtın yaratılış anı böyle değildir.

Araç-gerecin kullanıma hazır olmasında da yapıtın yaratılmışlığında da bir şeyin meydana getirilmesi söz konusudur. Ancak diğer tüm meydana getirme biçimlerinin aksine, yapıt, yaratılmışlığının yaratılan yapıtın bir parçası olmasıyla ayırt edilir. Yaratılmışlık, yaratılan yapıtın bir parçasıdır. Fakat bu, ortaya çıkan her şey, hatta herhangi bir şekilde var olan her şey için geçerli değil midir? Ortaya çıkan her şey, elbette ortaya çıkmış olma özelliğine sahiptir. Ancak yapıtta, yaratılmışlık, yaratılarak ortaya çıkarılmış herhangi başka bir varolandakinden farklıdır. Eğer böyleyse, yaratılmışlık yapıttan hareketle saptanabilir.

Yapıtta yaratılmışlığın ortaya çıkışının aranacağı yer sanatçının dehası değildir. Sanat yapıtındaki yaratılmışlık sanatçının dehası ile açıklanamaz. Önemli olan, yaratılmış olanın yetenekli bir sanatçının, performansı, üretimi, başarısı olarak onaylanması ve böylece yaratıcının kamuoyuna duyurulması değildir (Heidegger 2001 : 63).

Yapıtın ortaya koyacağı şey yapıtta hakikatin örtüsünün kalkmış olması ve bunun ilk kez yapıtta gerçekleşmiş olmasıdır. Yapıtın bu yapıt olarak sarsma gücü ve sarsıcılığının kesintisizliği, yapıtın kendi kendine yetmesinin kararlılığını oluşturur. Yapıtın yaratım süreci ve yapıtın oluşum şartları bilinmediğinde, bu sarsıcılık,

yaratılmışlık en saf haliyle, yapıttan ortaya çıkar. Yaratılmış olmak araç-gereçlerin de bir özelliğidir. Ancak bu yaratılmışlık araç-gereçte öne çıkmaz; kullanılabilirlik içinde kaybolur. Bir araç-gereç -örneğin bir çekiç- kullanışlı olduğu ölçüde yaratılmışlığı fark edilmez. Çekiç kullanışlı olduğu sürece yaratılmış olup olmaması önemsizdir. Araç-gereç kendini yalnızca araç-gereçliğiyle, kullanışlılıkla sınırlar.

4.5. YAPITIN KORUNMASI(BEWAHRUNG)

Bir varolanın varolması kadar sıradan hiçbir şey yoktur. Ancak yapıt söz konusu olduğunda durum bu değildir. Yapıt sıradan değildir. Yapıt olarak var olma sıradışıdır. Yapıt ne kadar özsel olarak açılırsa, biricikliği o kadar açık hale gelir. Yapıt ne kadar saf bir şekilde kendiliğinden açılmış bir açıklığa –varolanların açıklığına– taşınırsa, bizi de bu açıklığa o kadar taşır ve sıradanlığın sınırlarının dışına götürür. Peki bu ne demek? Bu şu demek. Bu taşımaya teslim olmakla dünyaya ve yeryüzüne ilişkin alışıldık bağlarımızın dönüşmesi demek. Her zamanki yapmamızı, değerlendirmemizi, bilmemizi ve bakışımızı dizginlememiz demek. Şok olmak demek. Böylelikle yapıtta gerçekleşen hakikatin içinde kalırız. İşte bu hakikatin içinde kalma ancak yaratılanın bir yapıt olarak yapıt olmasına izin verir. Yapıtı yapıt yapan korumadır(Bewahrung). Yapıtın yapıtlığı ancak böyle bir korumada kendini ortaya koyar. Bir yapıt yaratılmadan var olamayacağı gibi, yaratılan şey de onu koruyanlar olmadan var olamaz (Heidegger 2001 : 64).

Yapıtı korumak demek yapıtta gerçekleşen varolan(lar)ın açıklığı içinde durmak demektir. Korumanın bu içte durma hali bir bilme halidir. Buradaki bilme tanıma(Kennen) ve tasavvur(Vorstellen) anlamında bilme değildir. Buradaki bilme “daseinin kararlılığının(Entschlossenheit) bilgisidir” (Gür:2020, 107). Kararlılık, bir öznenin -bir sonuca yönelik- kasıtlı eylemi değil, Dasein’in varolana tutsaklığından Varlığın açıklığına açılmasının kararlılığıdır. Ancak varoluşta, insan içeriden dışarıya doğru hareket etmez. Daha ziyade, varoluşun özü, kendini dışarıda tutarak bir içeride durmadır. Yapıtın hakikatinde yuva kuran bu bilgi, yapıtı bağımsızlığından yoksun bırakmaz, onu salt deneyim alanına sürüklemeyi. Onu bir uyarana indirgemeyi. Yapıtı korumak, alımlayıcıyı yapıtta gerçekleşen hakikatle ilişkiye getirir. Böylece, yapıtın korunması, insanları yapıtta gerçekleşen hakikate ait olma durumuna taşımakla

Dasein'ın örtülmemişlikle ilgisinde ortaya çıkan tarihsel birlikte-var-olma ve bir-birleri-için-var-olma durumunu temellendirir. Koruma biçimindeki bilme, yapıtın biçimsel yönlerini, niteliklerini ve çekiciliğini salt estetikleştiren bir uzmanlıktan uzaktır (Heidegger 2001 : 65-66).

Yapıtın korunmasının yolu, yalnızca yapıt tarafından ancak yapıtla birlikte yaratılır ve yalnızca yapıt tarafından belirlenir. Koruma, her zaman değişen kapsam, süreklilik ve açıklık derecelerine sahip farklı bilgi düzeylerinde gerçekleşir. Yapıtların yalnızca sanatsal zevk, haz için sunulmaları onların birer yapıt olarak korunma içinde oldukları anlamına gelmez.

Yapıtların gelecek nesillere aktarılması için yapılan bilimsel çalışmalar yapıtın kendisine değil, yalnızca onun anısına ulaşır. Bu anı yapıta, yapıtın tarihin şekillenmesine katılabileceği bir yer sunabilir. Öte yandan, yapıtın kendine özgü gerçekliği ancak, yapıtın kendisi aracılığıyla gerçekleşen hakikatin korunduğu yerde ortaya çıkar. Yapıtın gerçekliği yapıt-varlığının temel özelliklerinde belirlenir. Bu noktada Heidegger nesnenin şeyin şeyliği sorusuna geri döner. Ancak soru artık yapıtın şeyliği bağlamında sorulmaz. Zira soru bu bakımdan soruldukça yapıt basitçe orada duran bir nesne olarak düşünölmektedir. Böyle düşünölmekle de yapıtın kendisi sorgulanamamaktadır. Yapıtın yapıtlığına izin verilmemekte, yapıta belli bir bakış dayatılmaktadır. Bu bakış gereğince de yapıt, alımlayıcıda şu veya bu ruh halini yaratması gereken bir nesne olarak görölmektedir.

Yapıt nesne olarak ele alındığında, yaygın şey/nesne kavrayışı açısından malzeme olarak görönen, yapıtın bakış açısından yeryüzüdür. Yapıtta yeryüzü ortaya çıkar çünkü yapıtta hakikat gerçekleşmektedir ve hakikat ancak kendisini belirli bir varolana yerleştirmekle ortaya çıkar. Ancak özünde kendi kendini kapatan yeryüzünde, açığın açıklığı en büyük dirençle karşılaşır. Böylece açığın sürekli duruşunun yeri, *Gestaltin* belirlenmesi gereken yere dönüşür.

O halde şeyin şeyliği sorusu gereksiz bir soru muydu? Hayır. Şimdi yapıtın yapıtlığı, şeyin şeyliği üzerinden saptanamaz. Buna karşılık şeyin şeyliğine ilişkin soru yapıtın yapıtlığına dayanarak doğru yola sürölebilir. Bu ise az iş değildir doğrusu. Zira geleneksel şey kavrayışı şeyin şeyliğine saldırmakla hem şeyi hem araç-gereci hem de

yapıtın özünü kavramayı elverişsiz kılmıştır. Dahası bu kavrayışa dayanan şey yorumu yine hakikatin özüne bakışı da körleştirmiştir.

Bir şeyin şeyliğini saptamak için ne niteliklerin taşıyıcısına yani töze, ne duyuşsal olanın çeşitliliğindeki birliğe, ne de kendi başına ele alınan ve zanaattan türetilen madde-biçim yapısına odaklanmak yeterli değildir. Şeyin şeyliğinin anlamlı bir yorumu için şeyin yeryüzüne aitliğine bakmak gerekir. Yeryüzü özgür, telaşsız taşıyıcılığı ve kendi kendini kapatan olarak dünyada yükselişiyile yeryüzü ve dünya karşıtlığı içinde kendi özünü açığa vurur. Bu çatışma, yapıtın *Gestalt*inde belirlenir ve onun aracılığıyla kendini gösterir (Heidegger 2001 : 67).

Nasıl ki araç-gerecin araç-gereçliği yapıt aracılığıyla bilinebiliyorsa, deneyimlenebiliyorsa; şeyin şeyliği de yapıt aracılığıyla bilinebilir, deneyimlenebilir. “Şeylik”in asla doğrudan bilinmemesi ve eğer bilinebiliyorsa bile ancak belirsiz bir şekilde bilinebilmesi ve dolayısıyla bilinebilir olması için yapıtta ihtiyaç duyuluyor oluşu yapıtın “yapıt-olma-özü”nde, hakikatin açılmasının veya örtülmesinin, hakikatin yapıtta oluşunu dolaylı olarak ortaya koyar.

Peki eğer yapıt şeyliği açığa taşıyorsa, yapıtın -yaratılışından önce ve yaratılışı uğruna-yeryüzünün şeyleriyle, *physisle* ilişkiye getirilmesi gerekmez mi? Bu noktada Heidegger Albrecht Dürer’den şu alıntıyı yapar : “Çünkü aslında sanat doğanın içinde gizlidir; onu ondan çekip alabilen kişi sanatı elde eder.” Burada “çekip almak” yırtığı ortaya çıkarmak ve rengi fırçayla tuvale aktarmak anlamındadır (Gür : 2020, 108). Doğada gizli bir yırtık, bir ölçü ve sınır ve buna bağlı olarak ortaya çıkarma olanağı yani sanat bulunur. Ancak doğada gizli olan bu sanat, yapıtın içinden ortaya çıktığı için ancak yapıt aracılığıyla kendini gösterir (Heidegger 2001 : 68).

4.6. HAKİKATİN GELİŞİ OLARAK SANAT, ŞİİR, DİL VE SANATIN ŞİİRSELLİĞİ

Yapıtın gerçekliği, yapıt-varlığı(Werksein) ışığında açık hale gelmiştir. Bir yapıtın koruyucuları, yaratılmışlığa(Geschaffensein) yaratıcılar ile eşit bir özsellikle aittir. Öte yandan yaratıcıları özü gereği olanaklı kılan ve özü gereği koruyuculara ihtiyaç duyan yapıttır. Sanat, yapıtın kökeni ise, bu sanatın yapıt esnasında özsel olarak birbirine ait

olanların her birini -yaratıcıyı ve koruyucuyu- kendi özünde ortaya çıkarmaya (entspringen) izin verdiği anlamına gelir. Peki, bir köken olarak adlandırılan sanatın kendisi nedir?

Sanatın özü yapıtta hakikatin gerçekleşmesi -hakikatin yapıtta olması- olarak belirlenmişti. Bu belirleme iki anlamlıdır : 1. Sanatın kendini tesis eden, kuran hakikatin *Gestaltte* belirlenmesi olduğunu söyler. Bu, yaratmada varolanın örtülmemişliğinin ortaya çıkarılması olarak gerçekleşir. 2. Hakikatin kendini yapıtta koyması, gerçekleşmesi aynı zamanda yapıt-varlığın harekete geçirilmesi ve gerçekleşmesi anlamına gelir ve bu da koruma olarak gerçekleşir. Dolayısıyla sanat yapıtta hakikatin yaratıcı bir şekilde korunmasıdır.

Sanat hakikatin oluşması ve gerçekleşmesidir. Hakikat, varolanın açılması ve gizlenmesi olarak, bir şairin şiir yazması(Gedichtet) gibi gerçekleşir. Varolanın hakikatinin gelişine izin verme olarak sanat, özünde şiirdir/şiirseldir(Dichtung). Hem sanat yapıtının hem de sanatçının dayandığı(kökene), sanatın özü, hakikatin kendisini yapıtta koymasıdır. Sanat, şiirsel özü sayesinde varolanların ortasında bir açık alan açar. Bu açıklıkta artık hiçbir şey eskisi gibi değildir.

Şiir bir uydurma; hayal gücünün ve aklın gerçek olmayan, uydurma şeyler içinde bir gezintisi değildir. Aydınlatıcı bir tasarım olarak şiir, örtülmemişlikte açılır ve *Gestaltin* yarıktaki belirlenmesinde ortaya çıkar. Bu aydınlatma ile varolan açığa çıkar; varolanların ortasında ışıltılar ve yankılanır. Peki yapıtın özüne ve yapıtta varolan(lar)ın hakikatinin gerçekleşmesine ilişkin bu bakışla şiirin ve tasarımlamanın özü -imgelemden hareketle- görülebilir mi? Şiirin özü nedir?

Eğer tüm sanatlar özünde şiirse, mimarlık, resim, heykel ve müzik (hatta bütün sanatlar) şiire geri götürülmelidir. Böyle bir geri götürme kuşkusuz keyfi görülebilir. Öte yandan bütün sanatlar dil sanatlarının bir çeşidi olarak görüldükte bütün sanatların şiirsel olduğu ileri sürülebilir (Heidegger 2001 : 70).

Şimdi bunun anlaşılması için dilin doğru bir kavrayışına gereksinim vardır. Yaygın kavrayışa göre dil bir tür iletişim aracıdır. Sözlü ve yazılı olarak iletişim kurmaya yarayan bir araç. Ancak Heidegger'e göre dil yalnızca iletilecek olanın işitilebilir veya

yazılı bir ifadesi değildir. Dil, sadece sözcüklerle ve ifadelerle örtülü veya açık olarak iletilmek isteneni ortaya koymaz. Dil, varolanı varolan bir şey olarak ilk kez açığa getirir. Dilin olmadığı yerde -taş, bitki ve hayvanın varlığında olduğu gibi- varolanın açıklığı da yoktur. Dolayısıyla varolmayanın da açıklığı yoktur. Dil, varolanları adlandırır; varolanları adlandırmakla varolanları söze ve görünüşe getirir. Bu adlandırmayla varolan kendi varlığında tayin edilir. Böyle söyleyiş (Sagen) aydınlığın/açıklığın tasarımıdır. Tasarımlayan söyleyiş (das Sagen) şiirdir(Dichtung) : Dünyanın ve yeryüzünün söyleyişi, çatışma yerinin söyleyişidir. Şiir, varolanın örtülmemişliğinin söyleyişidir. Dil, belirli bir zamanda bu söyleyişin oluşmasıdır. Tarihsel bir halk için dünya doğar ve yeryüzü, kapalı kalan şey olarak korunur. Tasarımlayan söyleyiş, söylenebilir olanı hazırlarken aynı zamanda söylenemez olanı da dünyaya getiren söyleyiştir. Böyle bir söyleyiş içinde, tarihsel bir halkın özüne ilişkin kavramlar -yani dünya tarihine aidiyetine ilişkin kavramlar- o halk için, onun öncesinde oluşur (Heidegger 2001 : 71).

Dil, özsel anlamda şiirdir(Dichtung). Ancak dil, varolanların kendilerini varolan olarak ilk kez açığa vurduğu olay olduğundan, (daha dar anlamıyla) şiir özsel anlamda şiirin en asli biçimidir. Dil, ilkel anlamda şiir olduğu için *Dichtung* değildir. Dil, *Dichtung*dur çünkü şiir dilde şiirleşir, kendileşir(ereignet). Dil, şiirin özünü korur. Yine her türlü inşa etme ve yaratma, söyleyiş ve adlandırmanın açığında -ve yalnızca orada- gerçekleşir. İnşa etmeye ve yaratmaya nüfuz eden, onlara yön veren söyleyiş ve adlandırmanın açığıdır. Tam da bu nedenle inşa etme ve yaratma, hakikatin kendini yapıta yöneltmesinin uygun yolları olarak kalırlar.

Sanat, hakikatin yapıta koyulması olarak şiirdir. Şiirsel(dichterisch) olan yalnızca yapıtın yaratılışı değildir. Yapıtın korunması da -kendine özgü bir biçimde- şiirseldir. Bir yapıt ancak alımlayıcı kendini sıradanlıktan uzaklaştırıp, özünün varolanın hakikatiyle yüzyüze gel(ebil)mesi için yapıtın açığa çıkardığı varolana taşıdığı bir yapıt olarak gerçekleşir.

Sanatın özü şiirdir. Şiirin özü ise hakikatin temeli, kuruluşudur(Stiftung). Burada “kurma” (stiften) üç anlamdadır: 1.Bahşetme(Schenken), 2.Temel oluşturma(Gründen)

3.Başlangıç olarak kurma(Anfagen). Kurma ancak korumada gerçekleşir ve her kurma tarzına karşılık gelen bir koruma tarzı vardır (Heidegger 2001 : 72).

Hakikatin kendini yapıta koyuşu, alışılmadık ve sıradışı olanı(Ungeheure) yukarı doğru iterken, sıradan olanı(Geheure) aşağı doğru iter. Yapıtta kendini açığa vuran hakikat asla kanıtlanabilir veya tanıtlanabilir değildir. “Şimdiye kadar olan”dan (das Bisherige) türetilmez. “Şimdiye kadar olan”ın münhasır gerçekliği yapıt tarafından yadsınır. Yapıtta geleneksel bakış parçalanır. Yapıt yeni bir bakış sunar. Dolayısıyla sanatın kurduğu şey, halihazırda mevcut olana(das Vorhandene) veya tek kullanımlık olana denk düşmez. Kurmak, bir taşma(Überfluss), bir bağışlama, bir ihsandır(Schenkung) (Heidegger 2001 : 72-73).

Kendini *Gestalt* olarak yapıta koyan hakikatin şiirsel tasarımı asla belirsiz doğru yönelmez; belirsizde gerçekleşmez. Yapıtta hakikat, tarihsel bir halka -gelecek koruyuculara- doğru fırlatılır. Ancak bu fırlatılma kasıtlı bir talep değildir. Şiirsel tasarım, tarihsel varlık olarak insanın, Dasein’in fırlatıldığı şeyin açılması veya ortaya çıkarılmasıdır. Bu, yeryüzüdür. Tarihsel bir halk için onun yeryüzüdür. Tarihsel bir halk için yeryüzü, sahip olduğu her şeyle birlikte üzerinde durduğu, henüz kendisinden gizli de olsa kendisinin dayandığını kendi kendini kapatan zemindir(temeldir). Dasein’in varolanın örtülmemişliğiyle ilişkisinden dolayı hüküm süren halkın dünyasıdır. Bundandır ki, tasarımda(taslakta) insanın sahip olduğu her şey yukarı çekilmeli ve bu zemine açıkça yerleştirilmelidir. Böylelikle zemin, ilk kez taşıyıcı zemin olarak temel(zemin) kılınır (Heidegger 2001 : 73).

Yaratım(Schöpfung), bir kaynaktan su çeker gibi bir şeyi yukarı çekip almaz. Modern öznelcilik, yaratımı yanlış yorumlayarak ondan kendini yöneten öznenin dehasının performansını anlamıştır. Hakikatin kuruluşu(kurulumu), sadece bahsetme anlamında bir kurma değil, aynı zamanda bu temel oluşturma anlamında da bir kurmadır. Bu bakıma şiirsel tasarım hiç(lik)ten gelir. Şiirsel tasarımın armağanı/bahsetmesi asla sıradan olandan ve “şimdiye kadar olan”dan gelmez. Öte yandan şiirsel tasarımın armağanı/bahsetmesi tarihsel Daseinin gizli kalmış daveti/tayini olması bakımından hiçlikten gelmez.

Bahsetme ve temel oluşturma olarak kurma, kendi içlerinde başlangıç olarak kurmanın dolaysızlık karakterini taşır. Ancak bu başlangıç olarak kurmanın dolaysızlığı, dolaysızlıktan sıçraması niteliği(özelliği), başlangıcın uzun zaman boyunca farkedilmeden kendisini hazırlamasını dışlamaz, aksine onu içerir. Bir sıçrama olarak hakiki bir başlangıç, her zaman bir “öne sıçrama”dır(Vorsprung). Bu öne sıçramada gelecek her şey, saklı kalmış bir şey olsa bile, zaten sıçramıştır. Başlangıç, sonu kendi içinde örtülmüş olarak barındırır (Heidegger 2001 : 73-74).

Başlangıç, olağan ile olağandışının çatışmasını barındırır. Şiir olarak sanat, -hakikatin çatışmasının kışkırtılması olarak- başlangıç olarak kurmadır. Kendi bütünlüğünde varolanın, varolan olarak açıklıkta temellenmeyi talep etmesiyle sanat tarihsel özüne kurma olarak ulaşır.

Heidegger’e göre bu Batı’da ilk kez Greklerde gerçekleşmiştir. “Varlık” ölçü, temel olacak biçimde yapıta koyulmuştur. Böylece bütününde açılan varolan daha sonra Orta Çağ’da Tanrı’nın yaratması anlamında bir varolana dönüşmüştür. Bu varolan, modern çağın başlangıcında ve seyri boyunca yeniden dönüştürülmüştür. Varolanlar hesaplama yoluyla kontrol edilebilen, tahakküm edilebilen ve görülebilen nesneye (Gegenstand) dönüşmüştür. Her defasında yeni ve özsel bir dünya ortaya çıkmıştır. Varolanın açıklığı, her defasında, *Gestaltte* hakikatin belirlenmesiyle varolanda tesis edilmiştir. Her defasında varolanın örtülmemişliği gerçekleşmiştir.

Sanat ne zaman gerçekleşirse -yani her yeni başlangıçta- tarihe(Geschichte) bir itiş olur. Tarih ya ilk defa başlar ya da yeniden başlar. Burada tarih -ne kadar önemli olursa olsun- herhangi bir olay dizisinin zaman içinde sıralanması değildir. Tarih, bir halkın kendisine verilen bir göreve -bu görevle de kendisine vakfedilene- taşınmasıdır (Heidegger 2001 : 74).

Sanat, tarihseldir ve tarihsel olarak yapıtta hakikatin yaratıcı bir şekilde korunmasıdır. Sanat, şiir olarak gerçekleşir. Şiir, bahsetme, temel oluşturma ve başlangıç olmak üzere üç anlamda kurmadır. Kurma olarak sanat, özünde tarihseldir. Bu, sadece sanatın dışsal anlamda bir geçmişe sahip olması, zamanın akışı içinde diğer birçok şeyle birlikte ortaya çıkması, süreç içinde değişmesi, yok olması ve tarih bilimine değişen açılar

sunması anlamına gelmez. Sanat, tarihi temellendirdiği anlamda özsel olarak tarihseldir. Sanat, tarihe temel sağlar.

Sanat, hakikati doğurur(Erspringen). Kuran koruma olarak sanat varolanın yapıttaki hakikatini doğurur. Bir şeyi doğurmak, onu özünün kaynağından varlığa getirmektir. İşte köken(Ursprung) sözcüğünün anlamı budur. Sanat yapıtının kökeni, yani hem yaratıcıların hem de koruyucuların - bir halkın tarihsel varlığının kökeni- sanattır (Heidegger 2001 : 75).

Çalışmamızın Heidegger'in sanat felsefesine ayırdığımız bu bölümünde söylenenleri tekrar kısaca anımsayalım. Başlangıçta “Sanat eserinin kökeni nedir?”, “Sanat eserinin özünün kökeni nedir?” soruları sorulmuştu. Sanat, sanatçının etkinliğinden meydana geldiği, sanatçıyı sanatçı yapanın da sanat yapıtı olduğu ve yine sanat yapıtı ve sanatçı varlıklarını sanata borçlu olduğu söylenmişti. Peki ama sanat nerede ve nasıl vardır? Bunu yanıtlamak için de tekrar sanat yapıtına gidilmişti. Heidegger'in sanatı, sanat yapıtından; sanat yapıtını da sanattan hareketle belirleyecek bir döngü oluşturduğunu görmüştük. Sanat yapıtının belirlenmesinde ilkin onun “şeysel yönü” üzerinde durulmuştu ve ancak bu soruşturmayı bir çıkmaza götürmüştü. Batı felsefesi geleneğinin “şey”e ilişkin yorumları ile ele alındıkta ne doğal, salt şeyler, ne insan yapımı araç-gereç, ne de sanat yapıtı kavranamamıştı. Bu noktada Heidegger araç-gerecin araç-gereçliğini, yapıtın yapıtlığını düşünmek için herhangi bir felsefi kurama dayanmaksızın “basitçe tarif etme” yoluna gitmiş, bu işe de bir kalkış noktası sağlaması için araç-gerece örnek olarak bir çift köylü ayakkabısını, sanat yapıtı olarak da Van Gogh'un “Bir Çift Köylü Ayakkabısı” adlı tablosunu seçmişti.

Sanat yapıtını sanat yapıtı yapan şey sanat yapıtında hakikatin gerçekleşiyor olması, hakikatin kendini yapıta koyuyor olmasıydı. Ancak buradaki hakikat “doğruluk” anlamındaki hakikat değil, “örtülmemişlik” (aletheia, Unverborgenheit) anlamındaki hakikatti. Sanat yapıtında hakikat Dünya ile Yeryüzü arasındaki çatışmada gerçekleşiyordu. Yeryüzü kendini kapatan; Dünya ise hiçbir kapalılığa katlanamayan unsur olarak çatışmayı tahrik ediyordu. Sanat yapıtı bir Dünya kuruyor, kurduğu Dünyayı Yeryüzüne yerleştiriyordu. Bu yerleştirmeye de Yeryüzünü üretiyordu. Sanat yapıtı hakikatin kazanıldığı çatışmanın mücadelesi olarak belirlenmişti.

Soruşturmanın bir sonraki adımında yaratılmışlığın ve yapıtın yaratılmışlığının ne demek olduğu incelenmiş ve bu bağlamda Gestalt(biçim/görünüm) ve Gestell(çerçeveleme) kavramlarına işaret edilmişti. Yapıtın yaratılmışlığı, hakikatin Gestaltte belirlenmesidir. Gestell(çerçeveleme) tekniğın, modern tekniğın doğaya, yeryüzüne bakışına ilişkindir. Buna göre doğa, Yeryüzü sömürülecek, tüketilecek bir şey olarak görünür. Ancak sanat yapıtında Yeryüzü tüketilmez. Modern tekniğın bakışının sınırlayıcılığı, kendisini olanaklı tek bakış olarak sunması, insanı köleleştirmesi karşısında sanatın bakışı özgürlüğün olanağını sağlar. Sanat, Yeryüzünü tüketmez. Sanatın yeryüzünü tüketmesi şöyle dursun sanat Yeryüzünü üretir. Sanat şiirseldir. Olağan olanı aşar; olağandışına taşar. Dile gelmişleri aşarak, dile gelmişlerden taşarak dile gelmemişleri dile getirmeye çabalar. İşte sanat yapıtı, yapıt-varlığında dile gelmemişleri dile getirir.

5. BÖLÜM

R.G. COLLINGWOOD'DA SANAT FELSEFESİ

5.1. SANAT SÖZCÜĞÜNÜN YAYGIN KULLANIMDAKI ÜÇ ANLAMI

Collingwood'un sanata ilişkin görüşleriyle Kısaca Sanat Felsefesi adlı yapıtında karşılaşırız. Kısaca Sanat Felsefesi'nde Collingwood'un iki amacı vardır: İlki genel bir sanat kavrayışı ortaya koymak; ikincisi ise bu kavrayışta kapsanan içermeleri olduğu gibi gözler önüne sererek bu kavrayışı geliştirmek. Bu kavrayışa göre sanat aslında imgelemden bir şey değildir. Genel sanat kavrayışı içerisine giren belli birtakım yan kavramlar -yüce, komik ve genel olarak güzellik biçimleri; doğa ve sanatın antitezleri, biçimsel sanat ve doğalcı sanat, klasik ve romantik sanat, deha ve zevk, madde ve form; tekniğe ilişkin mefhumlar; sözüm ona çeşitli sanatlar arasındaki ayrımlar vb.- vardır. Bu kavramlar sanatın birçok haline indirildiğinde ise ayrımlar bulanıklaşır ve sanat felsefesi içinde tüm ineklerin siyah olduğu bir geceye dönüşür. Böyle olmaması için bu kavramların sanatın aslında imgelemden başka bir şey olmadığı kavrayışında nasıl içerildiklerini ve bu kavrayıştaki kendilerine has yerlerini göstermek gerekir. Bunun yolu da bu kavramların kendilerini ele alarak ayrımlara gitmektir (Collingwood, 2011:7,8).

Sanat sözcüğü yaygın kullanımında üç anlama sahiptir : 1.Sanat, sanatçı olarak isimlendirilen insanlar tarafından sanat eserleri olarak adlandırılan nesnelere yaratılması ya da eylemlerin peşine düşülmesidir. Bu sanat eserleri diğer nesne ve hareketlerden sadece insan ürünü oldukları için değil aynı zamanda güzel olması arzu edilen ürünler oldukları için ayrılırlar. 2.Sanat, doğal olanın tam tersi olan ve yapay olarak adlandırılan eylemlerin peşine düşülmesi ya da bu tür nesnelere yaratılmasıdır. Bu tür nesnelere, doğal dürtülerini denetim altında tutmak ve hayatlarını bir plan üzerine şekillendirmek konusunda bilinçli olan özgür insanlar tarafından peşine düşülen eylemler ya da yaratılan nesnelere. 3.Sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı; güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısıdır. Peki bu anlamlar arasında nasıl bir ilişki söz konusudur? Collingwood'a göre bu anlamlardan ilki, ikinci ve üçüncü anlamların bir toplamıdır. Heykel ya da müziği sanat olarak adlandırdığımız anlamda sanat, tarım ya da denizciliğin sadece bir yönden sanat olduğu anlamında kullanılan

sanattan farklıdır. Bu farkı oluşturan ise güzellik farkındalığıdır. Heykel, müzik vb. sanatlardaki egemen unsur, güzellik farkındalığıdır. Dolayısıyla sanat felsefesindeki temel kavram, nesnelere güzel olarak kavramamızı sağlayan özel bir etkinliğin kavramıdır. Güzel sanat, en temelde güzelliğin kavranmasıdır (Collingwood, 2011:9).

Sanat insanın çok sayıda etkinliğinden yalnızca birisidir. Sanatın ne olduğu sorusunu yanıtlamak onu için de onu insanın diğer etkinlikleriyle ilişkisinde bir yere koymak gerekir. O halde, olanaklı tek sanat felsefesi, insanın bir sanatçı olarak işlevi ile onun dünyasının güzellik yanı sıra özel ilişkisinde insan ve dünyası hakkında genel bir felsefedir (Collingwood, 2011:11).

5.2. BİR ETKİNLİK OLARAK SANATIN KENDİSİNDE BARINDIĞI ÜÇ UNSUR

Sanat, kendisiyle güzelliği kavradığımız özel bir etkinliktir. İnsana deneyim kazandıran sayısız etkinlik vardır. Sanatın bu etkinliklerin tümüyle ortak özellikleri vardır. Dolayısıyla sanatın genel doğasını belirlemek için onun bu kendine özgü doğasını anlayıp tanımak gerekir. Biçimsel mantık ilkelerine göre tanım; cins, tür ve ayırt edici vasıflarla(özelliklerle) ilerlemelidir. Sanatın cinsi, sanatın türü ve sanatın ayırt edici özellikleri nelerdir? Sanat bir etkinliktir. Sanatı böyle tanımlamak onu biçimsel olarak dile getirmektir. Öte yandan din, bilim, tarih ve felsefe de birer etkinliktir. Bu etkinliklerin her biri bazı açılardan bir diğerine çok benzer (Collingwood, 2011:11).

Her etkinlik alanında kuramsal unsur, uygulamaya yönelik unsur, ve duygu unsuru olmak üzere üç unsur bulunur. Kuramsal unsur sayesinde zihin bir şeyin farkına varır; uygulamaya yönelik unsur sayesinde ise kendinde ve kendi dünyasında bir değişiklik yapar. Duygu unsuru da haz ve acıyla, arzu ve nefretle zihnin bilişlerini ve eylemlerini renklendirir. Bu unsurların hepsi herhangi bir etkinlikte hep iç içedir. Bu üç unsurdan herhangi birinin eksikliğinde üç unsurdan hiçbiri etkin olamaz. Bu üç unsur bölünemez bir bütündür ve her edim ve deneyimde birbirleriyle bağlantılıdır. Dahası bu üç unsur her etkinlikte birbirlerini gereksinirler (Collingwood, 2011:13).

Kuramsal unsur her zaman bilgi değildir. Bilgi, kuramsal etkinliğin en yüksek biçimidir. Ancak kuramsal etkinlik ile bilgi eşdeğer değildir, nasıl ki ahlaki eylem ile pratik

etkinlik eşdeğer değilse. Zira pratik etkinliğin görüldüğü her yerde ahlaki eylem görülmesi zorunlu değildir. O halde kuramsal etkinliğin görüldüğü her yerde bilginin görülmesi de zorunlu değildir.

Sanat bir etkinlik olduğuna göre ve her etkinlikte de bu üç unsur bulunduğuna göre; o halde sanat hem kuramsal hem uygulamaya yönelik hem de duygusaldır. Sanatta zihnin üzerinde düşündüğü bir nesnesi vardır. Nasıl ki din adamı Tanrı, tarihçi tarihsel bir olgu, filozof hakikat üzerine düşününüyorsa sanatçının da üzerine düşündüğü böyle bir nesnesi vardır. Her etkinlik alanında düşünme edimi nesnesine göreli belirli bir biçimde kendine özgü bir düşünme edimidir. Sanatın düşünme edimi de kendine özgü nesnesine göreli belirli bir biçimde kendine özgü bir düşünme edimidir. Bu yanıyla sanat kuramsaldır. Öte yandan sanat uygulamaya yöneliktir. Sanatın gerçek kılmaya çalıştığı bir ideali vardır. Sanatta zihin, bunu kendisini ve aynı zamanda dünyasını da belirli bir duruma getirmek için yapar. Bu ideal ne bir çıkardır ne de bir görev. O halde sanatta zihnin etkinliği faydacı veya ahlaki bir etkinlik değildir. Sanat duygusaldır. Onun dünyası, duygulardan “her birinin hissedilen ya da anlaşılan varlığıyla bir ötekini koşulladığı”; iç içe geçmiş duygulardan oluşan bir duygular dünyasıdır.(Collingwood, 2011:13)

5.3. SANATTA ÖZNE, NESNE VE SANATIN İLKELLİĞİ

Sanat söz konusu olduğunda her zaman bir özne ile bir nesne; bir düşünen ile bir düşünülen vardır. Öte yandan bilgi söz konusu olduğunda da bir özne ile bir nesne vardır. Sanat söz konusu olduğunda öznenin yaptığı şey “tahayyül etmektir”. Sanatın nesnesi hayali bir nesnedir. Özne tahayyül etme edimiyle nesnesini yaratır. Bilgi söz konusu olduğunda ise nesne gerçektir. Bilme edimi nesneyi (varsaysa da) yaratamaz. Sanatı, bilgiden ayıran da öznenin etkinliği, nesnenin doğası ve bunlar arasındaki ilişkinin niteliğinin kendine has bu özelliğidir.

Sanat söz konusu olduğunda nesne, hayali bir nesnedir; gerçek bir nesne değildir. Orada, şurada ya da burada duran basılı kurmaca bir kitap gerçek bir nesnedir. Orada, şurada ya da burada bir yerde durmaktadır. Ancak o kitap hakkında düşünüp taşınmak o kitabı idrak etmek değildir; kitaptaki karakterlerden birini yazarın onu “gördüğü” gibi

‘‘görmek’’ demektir. Bu ‘‘görme’’ bir insan karakteri, sözler ve eylemleri üzerine düşünmektir; ama hayali bir insanın karakteri, sözleri ve eylemleri üzerine. Kurmaca bir kitaptaki herhangi bir X karakterinin öyküsü gerçekten yaşamış bir Y kişinin öyküsünden esinlenilerek yaratılmış olabilir, ancak kitaptaki bu X karakteri gerçekten yaşamış olan Y kişisi değildir. O, Y aracılığıyla tahayyül edilen hayali bir kişidir. O öyküdeki X karakteridir. Sonuç olarak X’e karşı takınılan tavır -X tanınmadığından dolayı- onun yalnızca tahayyül edilmesidir. X’in bir eylemde bulunduğu dile getirildiğinde aslında söylenmek istenen şey ya X’in bu eylemi gerçekleştirdiğinin hayal edildiğidir, ya yazarın X karakterinin bu eylemi gerçekleştirdiğini hayal ettiğinin bilindiğidir ya da X’in bu eylemi gerçekleştiren gerçek bir kişi olduğudur. Bu söylenenlerden ilk ikisi doğru iken üçüncüsü doğru değildir. X gerçek bir kişi değildir. Tahayyül edilen X tahayyül edenin hayalinde yarattığı bir şeydir; yazarın tahayyül ettiği X ise yazarın hayalinde yarattığı bir şeydir. Bu ikisinin birbirlerine benzeme olasılıkları bulunsa da bu iki X birbiriyle aynı değildir. Oysa öznenin bildiği Ankara öznenin bildiği Ankara’dır ve Ankara’nın varlığı öznenin onu bilip bilmesine borçlu değildir.

Peki, sanat hayal etmekse buradan sanat diye bir şeyin olmayabileceği sonucu çıkmaz mı? Bunun için hayali olan ile gerçek olanın birbirlerini bütünüyle dışlayıp dışlamadıklarına bakmak gerekir. Eğer bu ikisi birbirlerini bütünüyle dışlıyorlarsa, eğer hayali olmanın bütünüyle gerçek olmamak olduğu gösterilebilirse sanat diye bir şeyin olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Ne ki Dolmabahçe Sarayı tahayyül edildiğinde bu edim bir hayal etme edimidir. İstanbul, Türkiye’de gerçek bir şehirdir. Dolmabahçe Sarayı gerçekten inşa edilmiştir. Dolmabahçe Sarayı gerçektir. Ancak ne olursa olsun Dolmabahçe Sarayı tahayyül edildiğinde bu edim bir hayal ediminden ibarettir. Gerçek olan bir şey de tahayyül edilebilir. O şey tahayyül edildiğinde bu edim bir hayal ediminden ibarettir. Dolayısıyla hayal olan ile gerçek olan birbirini dışarıda bırakmaz. Bir nesneyi hayal etmek onun gerçekliğine tamamen kayıtsız kalmaktır. Dolayısıyla hayali bir nesne gerçek olmayan bir nesne değildir. Hayali bir nesne, o nesnenin gerçek olup olmadığına kayıtsız kalınan bir nesnedir : ‘‘Hayali olan şey, gerçek bir şeyin karşıtı değildir; ancak gerçek olan şey ile karşıtının kayıtsız özdeşliğidir’’ (Collingwood, 2011:15).

Düşünce imgelemi gerektirdiğinden ancak imgelem düşünceyi gerektirmediğinden kuramsal yanı düşünce biçimini alan tüm etkinlikler sanatı gereksinirler. Dolayısıyla sanat, dinin veya bilimin veyahut felsefenin ilkel bir şekli değildir. Sanat, dinden, bilimden veya felsefeden çok daha temel bir şeydir. Sanat dinin, bilimin ve felsefenin temelinde bulunur ve bunları olanaklı kılar.

Buna karşın kimi zaman sanatın aristokratik bir etkinlik olduğu kabul edilmiştir. Buna göre sanatın kavrayışı dinin, bilimsel düşüncenin kavrayışından daha üstündür. Sanatın farkındalığı daha özel türden, üstün bir farkındalıktır. Ancak Collingwood'a göre bu pek de doğru değildir. Zira sanat gerçekten de dinin, bilimsel düşüncenin kavrayışından çok daha gelişmiş ve mantıksal olarak ileri bir etkinlik olsaydı kolay kolay aksi savunulamazdı. Sanatçının durumu bir din adamı ya da bir bilim insanının yanında, bir yetişkinin bir çocuğun yanındaki durumuna benzer olurdu. Sanatçı bir din adamı ya da bir bilim insanıyla ilişkisinde kendisine karşı konulması pek de kolay olmayan ruhani bir aristokrat olurdu.

Öte yandan Collingwood'un öne sürmesince sanatın, dinin veya bilimin veyahut felsefenin ilkel bir şekli olmadığına dair öğretisi, çocukların ve yabanılların zihin yaşamlarına dair bilgi arttıkça kendini giderek daha fazla kabul ettirmektedir. Çocuklar ileri bilimsel ve felsefi düşünme konusunda oldukça yeteneksizdir. Bununla birlikte çocuklar olarak yüksek düzeyde sanatsal yetenekler -şarkıları doğaçlama söyleyebilme, güzel hikayeler uydurabilme, vb.- ortaya koyabilmektedir. Çocukların sınırsız bir hayal gücü vardır. Öyle ki çocuklar yetişkinlerin fikirlerini dışında bıraktıkları bir dünya hayal edip bunun içerisinde yaşayabilmektedir. Benzer biçimde yabanılların da sanatsal etkinlikleri -şarkıları, hikayeleri, çizimleri, oymaları ve dansları- ile dünya hakkındaki bilgileri ile doğru orantılı değildir. Yabanıllar dünyaya ilişkin bilgilerinin zayıflığına rağmen sanatsal etkinlikler bakımından oldukça yaratıcıdır. Dolayısıyla yine Collingwood'a göre sanatın uzmanlaşmış, üstün bir etkinlik olduğunu ileri süren görüş oldukça tartışmalıdır. Bu iki görüşün de hemfikir oldukları tek şey ise sanatın, zihnin nispeten ilkel bir işlevi olduğudur.

Sanatın zihnin birincil bir etkinliği olması demek sanat kendisinden başka hiçbir etkinliğin gelişimine dayanmaz demektir. Sanat, kendiliğinden ortaya çıkar. "Sanat, değiştirilmiş bir kavrayış türü yahut da değiştirilmiş bir tür din değildir" (Collingwood,

2011:18). Sözelimi sahilde oyun oynayan bir çocuk “suya akıp gitmesi için bir su yolu açıldığında, bu suyun hoşuna gidiyor” dediğinde, çocuğa bunu söyleten, çocuğun sözünün dayandığı şey su perisine olan inancı değildir. Öyle ki çocuğun bunu söylerken tek yaptığı hayal etmektir. İşte bu hayal etme edimiyle oluşturulan fanteziler tüm inançların oluşmasında temel vazifesi görür; dinin kendi mitolojisi oluştururken gereksindiği malzemeyi sağlar.

Sanat, gerçek nesnelere önceki kavranışlarına da dayanmaz. Bir nesnenin ne olduğu öğrenilirken ilkin o nesne hayal edilir; nesnenin ne olduğuna ilişkin sorgulama da imgelemi eleştirme girişimidir. Böyle bir girişimin önkoşulu ise hayal etmektir.

Sanatı, düşüncenin kavrayışından çok daha gelişmiş ve mantıksal olarak üstün bir etkinlik olarak gören görüşün kendisini dayandırdığı iki gerekçe vardır. Bunlardan ilkinine göre, uygar ve yetişkin bir kişi için sanat zordur. Onun sanat yapıtı üretmesi, estetik veya yaratıcı bir bakış açısı kazanması için çokça çaba sarf etmesi gerekir. Oysa bu çaba yalnızca eğitimin uygar insana kaybettirdiği bir düşünme biçiminin yeniden kazanılmasının çabasıdır. Uygar insanın eğitimi büyük ölçüde olgularla karşılaşma üzerinedir. Böyle bir eğitimin ereği eğitilenlerin hayal dünyasından uzaklaşmış; algılanır nesnelere dünyasında gerçekliğin bilincinde olarak yaşayan yetişkin insanlara dönüşmesidir. Böyle bir eğitimden geçmemiş bir insanın(bir yabancı) veya bir çocuğun hayal gücüne dayanan bir bakış açısına erişebilmesi için kendisini zorlaması gerekmez. Zira bir çocuk (veya bir yabancı) kendiliğinden, böyle bir bakış açısına sahip olarak yaşar. Ancak eğitilmiş uygar insanın böyle bir bakış açısına erişebilmek için çaba göstermesi gerekir. Çünkü eğitimi boyunca onda hayal gücüne dayanan bir bakış açısından başka bir bakış açısı, “Hayal etme, bil!” diyen bir bakış açısı alışkanlık haline gelmiştir. O, ancak bu alışkanlıklarından kendisini sıyrabildiği ölçüde hayal gücüne dayanan bir bakış açısına erişebilir.

Yine sanatı, düşüncenin kavrayışından çok daha gelişmiş ve mantıksal olarak üstün bir etkinlik olarak gören görüş bir sanat türü ile bir başka sanat türü arasındaki ayrımı, sanat ve sanat olmayan bir şey arasındaki ayrımla bir sayar. Kendisi büyük sanat eserlerinin incelenmesine dayandıran böyle bir sanat görüşü, sanatın sadece Dante ve Michelangelo gibi seçkin kişilerin erişebileceği bir şey olduğu sonucuna varır. Zira bir başyapıt üretebilmek zor ve yüce bir şeydir. Öyle ki başyapıt üretebilecek bir insanın iki

kere ikinin dört olduğu, ya da önünde duran herhangi bir nesnenin ne olduğunu bilebilen sıradan bir insandan çok daha fazlası, yüksek düzeyli bir insan olması gerekir. Nasıl ki düşünce alanında başyapıt üretebilecek bir insanın nasıl toplama çıkarma veya çarpım tablosunu bilen bir insandan daha yüksek düzeyde bir insan olması gerekiyorsa. Oysaki sanat yalnızca büyük başyapıtlardan ibaret değildir; o çocuksu karalamaları, çocuksu ezgileri de içermektedir. Nasıl ki düşünce yalnızca büyük başyapıtlardan ibaret değilse ve büyük başyapıtların yanı sıra çarpım tablosu, karşıda duran bir nesnenin algılanması gibi basit düzeydeki şeyleri de içeriyorsa. Şüphesiz çocuksu bir karalama ile usta bir ressamın başyapıtı, çocuksu ıslıklar ile usta bir bestecinin başyapıtı arasında düzey bakımından bir fark vardır. Ancak bu fark bir etkinlik farkı değildir; aynı etkinlik içerisindeki bir düzey farkıdır. Dolayısıyla sanatı, en yüksek düzeyden en düşük düzeye kadar, tüm çeşitliliğiyle ele almak gerekir.

Düşünce insanına kıyasla sanatçı daha sade ve ilkel bir ruha sahiptir; o huysuzluğu, bencilliği ve görüş açısındaki yavanlığıyla bir yetişkinden ziyade bir çocuk gibidir. O, çalkantılı duygusal dünyasında davranışlarını akılcı bir şekil düzenlemekte yetersiz; ve gerçeklerle yüzleşmek konusunda beceriksizdir. Bir sanatçı sanatında ulaştığı düzey ölçüsünde ruhsal olarak da yetkinleşebilir bu kusurlarından arınabilir, bunları telafi edebilir. Ancak sanatçı, sanatçı olarak kaldıkça bu hataları sergilemekten bütünüyle kaçınamaz.

5.4. SANAT YAPITINDA GÜZEL VE ÇİRKİN

Sanatın yukarıda dile getirdiğimiz biçimde ilkel bir şey oluşu, bizi çocuklar ve yabancılar dışında hiç kimsenin sanatçı olamayacağı sonucuna götürmemeli. Yaşamı ilginçliğinde deneyimlemeyi devam ettirdiği sürece, olgunluğun ve uyarlığın bunu ortadan kaldırmasına izin vermediği ölçüde yetişkin ve uygar bir insan da çocukluğunu ve yabanılığını muhafaza edebilir. Bunu başarabildiği ölçüde de sanat hayatına devam edebilir. Aksi halde sanat hayatı biter. Ancak bu durum geçicidir. Zira tinsel yaşamın temelinde imgelem bulunur. Tinsel yaşam da bu temel üzerinde yükseldiğinden olgunluğun ve uygarlığın da kendi sanatları vardır.

Bu durumda güzel olmayan herhangi bir şey hayal etmek olanaklı değildir. Aslında çirkin olan hiçbir şey yoktur. Çirkin olarak nitelenen herhangi bir şey hiçbir zaman bütünüyle çirkin değildir. Böyle bir şey olsa olsa güzellikle çirkinliğin bir karışımıdır. Dahası çirkinliği olanaklı kılan, güzelliğin varlığıdır : ”Bütün çirkinlik; bozulmuş, çirkinleştirilmiş güzelliktir” (Collingwood, 2011:22). Sözelimi müzikte yanlış bir notanın çirkinliği doğru notaların güzelliğine görelidir. Peşi sıra gelen doğru notalar güzel duyulur. Bu doğruluk müzikal güzelliktir. Bu müzikal güzellik olmaksızın çirkin nota var olamaz. Bir etkinin çirkinliği bu çirkinliğe yabancı olan, aslında kendi özünde bütünüyle çirkin olmayan bir şeyin müdahalesiyle ortaya çıkar. Bu müdahale ile gerçek ve hakiki güzellik bozulur. Müzikte yanlış basılan şu ya da bu nota oluşturduğu etkiye yabancıdır. Zira çirkin duyulan şu ya da bu nota başka bir nota ile değiştirildiğinde güzel duyulacaktır. O halde çirkinlik yok edilecek bir güzelliği gerektirir. Çirkinlik tam da bu güzelliğin yok edilmesidir. Güzellik, çirkinlik tarafından tamamen yok edildiğinde çirkinlik de son bulur. Ancak bununla çirkinlik yeni bir güzellik şansı yakalar. Tüm notalar yanlış olduğunda notalar arasında herhangi bir uyumdan söz edilemeyeceğinden müzikal güzellik ortadan kalkar. Bu güzelliğin ortadan kalkmasıyla bu güzelliğin hissettirdiği tüm duygular kaybolur. Geriye kalan ise kendilerini herhangi bir uyuma zorlamayan uyumsuz seslerin işlenmemiş; taze güzelliğidir.

Şu halde çirkinlik imgelenen bir nesnenin çirkinliği değildir. Çirkinlik imgelenmiş olmayan, imgelenememiş bir nesnenin çirkinliğidir. Nasıl ki düşünceye dalmış bir kişinin bir şeye düşünüp çözüm bulamadığında yanlış düşündüğü kabul edilirse; hata, düşüncenin bütünüyle yokluğunda ya da bütünüyle gerçekten var olduğunda olanaklı bir şey değilse; hata, geçişleri fark etmeksizin daldan dala atlayan karmakarışık düşünmeyle benzer biçimde çirkinlik de, ne imgelemin bütünüyle yokluğunda ne de imgelemin bütünüyle varlığında olanaklı bir şey değildir. Bir kişi çirkin bir şey tahayyül ettiğinde, buradaki çirkinlik öznenin tahayyül etme edimindeki eksiklikten kaynaklanır. Böyle bir kişi nesnesini üstünkörü tahayyül etmekle yetinmiştir; nesnesini “tasavvur edememiştir”. Böyle bir tahayyül etme, nesnesini gittiği yere kadar hayal etmeksizin bir hayalden öbürüne geçen, karman çorman bir tahayyül etmedir. O halde çirkinlik güzelliğin düşük bir derecesidir. Güzellik çeşitli derecelerde yitirildiğinde çirkinliğin farklı derecelerinin boy göstermesine olanak sağlar.

Güzelliğin çeşitlilikte, simetride, bütünlükte bir uyum, ahenk olduğu söylenegelmiştir. Ancak güzelliğin çeşitlilikte, simetride, bütünlükte bir uyum, ahenk olarak belirlenmesi ayırıcı değildir. Zira hakikat, fayda ve iyilik gibi kavramlar da çeşitlilikte, simetride, bütünlükte bir uyum, ahenk olarak belirlenebilir. Güzelliği hakikatten, faydadan ve iyilikten ayıran güzelliğin -kaynağı hayal etme ediminin bütünlüğü olan- hayali bir bütünlük olmasıdır. O halde “güzellik, hayali nesnenin bütünlüğü ya da uyumudur; çirkinlik de hayali nesnenin bütünlükten yoksunluğu, uyumsuzluğudur.”

Buna göre güzellik-çirkinlik bahsinde tahayyül etme ediminde neyin hayal edildiği önemsizdir. İmgelemin olanaklı nesnelere sınırlayacak dışsal bir zorunluluk yoktur : ”Her tahayyül etme edimi, kendi nesnesini yoktan var eder, yaratır” (Collingwood, 2011:24). Bu konuda her tahayyül etme edimi sınırsızca özgürdür. İmgelemin olanaklı nesnelere sınırsızdır; ve bunu sınırlayacak dışsal bir zorunluluk yoktur. Ancak imgelem içsel olarak sınırlıdır. Sözelimi herhangi bir öyküde şu ya da bu olay -kahramanın ölümü- hayal edilebilir ya da edilmeyebilir. Diyelim ki şu ya da bu olay hayal edildi, bu durumda şu ya da bu olayla tutarlı olmayan bir şey hayal edilmemelidir. Hayal edilen şu ya da bu olay tüm içermeleriyle tahayyül edilmelidir. Hayal edilen şu ya da bu olay, belirli türden şu ya da bu olayın olanaklı olduğu bir dünyada şu ya da bu şekilde gerçekleştiği hayal edilmelidir. Böylelikle çeşitlilikte birlik yakalanacak; türlü türlü parçaların bir uyumu oluşacak ve tüm öykü kendi içinde ve kendisiyle uyumlu olacaktır. O halde imgelem tahayyül ettiği şeyden başka bir şeyi hayal etmemeli; yalnızca ama yalnızca onu hayal etmelidir.

Böyle bir bütünlüğü sağlamak bilinçli bir çabayı gerektirir. Sanatı, düş kurmaktan ayıran da işte bu çabadır. Düş kurarken böyle bir çaba gösterilmez. Sanat eseri yaratılırken tahayyül etmede gösterilen özen ve emek düş kurarken söz konusu değildir. Düş kurarken hayal edilen nesne gelişigüzel, gevşek bir biçimde tahayyül edilir. Bu yine de tahayyül etme edimi sonucu oluşan düşlerin bütünüyle çirkin olduğu anlamına gelmez; düşler bütünüyle şekilsiz değildir. Tahayyül etme edimi sonucu düşler şekil kazanır; dolayısıyla da güzellik. Ne ki bu güzellik eksikli bir güzelliştir; dolayısıyla düşler eksikli olduğu ölçüde çirkindir de. Bu durum bilinçli bir çabanın sonucu oluşmaz. Bilinçli her etkinlikte bastırılan, bu etkinliğin bitmesiyle tekrar yüzeye çıkan - sözelimi bir dövüş sporunda ya da kaya tırmanışında bastırılan korku gibi- bir diğer

etkinlik bulunur. Düşlerin şekli sanat eseri oluşturulurken girişilen bilinçli çabanın bastırıklarından geriye kalandır.

5.5. SANAT YAPITININ MONADİK YAPISI

Tahayyül etmenin ereği olan uyum ya da birlik, tek, yekpare imgelemin kendi içerisinde kendi kendisiyle uyumu ya da birliğidir; başkalarıyla değil. Uyum ya da birlik kendinde kendisiyle ele alındığında, uyum ya da birliğin kendisini dışavurabileceği başarılı bir imgelem parçacığı bulunması yeterlidir. Bu imgelem parçacığı kendi kendisiyle uyumlu, birlikli bir imgelem parçacığıysa, o güzeldir. Böyle bir güzellik, bu imgelem parçacığının öteki hayal gücü parçacıklarıyla uyumlu ya da birliklikli olmasını gerektirmez. Onun güzelliği kendi içine kapalıdır. Böyle görüldükte hayal etmek düşünmenin tersidir. Bir şey tahayyül edildiğinde, tahayyül edilen nesne soyutlanır. Ancak bir nesne düşünülürken, nesne öteki nesnelere ilişkisi içerisinde ele alınır. Düşünce, nesnesini içerisinde süreklilik kazandığı nesnelere dünyasına yerleştirir. Düşüncenin doğruluğunu belirleyen, nesnesinin öteki nesnelere ilişkisinde dile gelen uygunluktur. Düşüncede bir nesnenin öteki nesnelere ilişkisi uygun biçimde kurulduysa o düşünce doğrudur; aksi halde yanlış. Gerçek bir kişiyi konu edinen kurmaca yapıtlar bu gerçek kişinin karakterini birbirleriyle bağdaşmaz biçimde yansıtabilirler. Bu kurmaca yapıtların hepsi de güzel olabilir. Ancak gerçek bir kişinin biyografileri birbirleriyle bağdaşmıyorsa bunlardan yalnızca bir tanesi doğru olabilir. O halde hayal etmenin uyumu kendi içine kapalı, içselken; düşüncenin uyumu düşünceyi aşan bir biçimde dışsaldır. Düşüncenin dışsallığı, onun sürekli kendini aşan bir şey oluşu tek bir düşünce nesnesine; bir bütün olarak gerçekliğe işaret eder. Gerçeklik içerisinde her düşünce nesnesinin kendi yeri vardır; bunlar birbirlerini sınırlar ve her nesne hem bir ötekini belirler; hem de öteki nesnelere tarafından belirlenir. Düşüncenin bir nesnesi, düşüncenin öteki nesnelere ilişkisinde o nesnedir.

Gerçek dünyanın birliği soyut ve bölünmez bir bütünlüğün birliği değildir. Eğer her nesne bir ötekiyle ilişkisinde o nesne oluyorsa, gerçeklik aynı zamanda bir nesnelere ve ilişkiler çokluğudur. Gerçekliğin birliği bu çokluğun birliğidir. Bu çokluk, hem nesnelere hem de ilişkilerin sonsuzluğundan ötürü sonsuzdur. O halde bir şey gerçek

olarak düşünülduğünde bilinçli olsun olmasın bir bütün olarak gerçekliğin sonsuz bağlamı varsayılır (Collingwood, 2011:26).

Bilimde, tarihte veya felsefede düşünce gerçekliğin sonsuz bağlamını varsayar. Her biri gerçekliği meydana getiren parçaların tamamına değil parçalardan bazısına odaklanır. Ancak sanatta durum bu değildir. Bir sanat yapıtı kendisinden başka herhangi bir sanat yapıtını beraberinde getirmez. Bir sanat yapıtı tahayyül edilirken, tüm diğer sanat yapıtları yok sayılır. Ne ki bu yok sayma bir yadsıma değildir. Hayali bir nesne söz konusu olduğunda yok sayılan nesne hayal edenin dünyasında yokluğa mahkum edilmiştir; o yoktur. Yadsımak hayal edilen nesnenin varlığını kabul etmekle birlikte o şeyi yadsımaktır ki; bir şeyin yadsınması yadsımının varlığını gereksinir.

Her sanat yapıtı monadik bir yapıdadır. Her sanat yapıtının monadik bir yapıda olması ise onun kendi kendine yeten bütünlüklü bir birlik olduğu anlamına gelir. Sanat yapıtı kendi kendine harlanan bir ateş gibidir. Ne içine dışarıdan bir şeyi kabul eder, ne de kendisini açacak biçimde kendisinin dışına bir şeye gönderir. Başında, gelişiminde, sonunda kaynak hep kendi kendisini oluşturan yaratıcı edimdir. Her sanat yapıtı kendine özgü bakış açısından evreni yansıtmaktadır. Sanat yapıtı için yansıttığı evrenden bir başka bir evren yoktur, olamaz da. Bir imgelem nesnesi olarak sanat yapıtı kendi kendisiyle imgelenir. Olası başka bir evrenle bir araya getirildiğinde sanat yapıtı artık o yapıt olarak imgelemez. Bu durumda da artık ondan bir sanat yapıtı olarak söz edilemez. Bu da bizi tarihsel bakış açısı ile estetik bakış açısı arasındaki farka getirir.

Sanat yapıtlarına tarihsel bir bakış açısından bakıldığında bir yapıtlar çokluğu ile karşılaşılır. Tarihsel bakış açısı, hayal gücüne dayanan bu edimin -sanat yapıtını oluşturan edim- üzerine kıvrılıp, onun üzerine yeniden düşünmeyi gereksinir. Bu düşünmeyle o, monadik yapıdaki bir sanat yapıtını, monadik yapıdaki sanat yapıtlarından oluşan bir bütün, bir dizge -monadik yapıdaki sanat yapıtlarından ve bu yapıtların birbirleriyle olan ardıllık, bağımlılık benzerlik gibi ilişkilerinin oluşturduğu bütün- içerisinde tek bir şey olarak görür. Bu bakış açısı sanat yapıtlarının oluşturduğu sonsuz çokluğu sergiler ve bu yapıtların birbirleriyle olan ardıllık, bağımlılık, benzerlik ve benzeri ilişkileri görebilir; gösterebilir.

Estetik bakış açısı yalnızca dünyanın kendisine nasıl görüldüğüyle ilgilenir; bakışı bunun ötesine geçmez. Tarihsel bakış açısı ise dünyanın kendisine şu ya da bu biçimde görüldüğünü ifade eden belli bir estetik bakış açısının bu bakış açısına erişme tarzıyla ilgilenir. Dünyayı estetik bakış açısı ile gözleyen, tarihsel bakış açısıyla görüldükte gözlenen olur. Sanatçı, kendi yapıtının kaynağına, yapıtının özgün olup olmadığına, esin perileriyle olan ilişkisine kayıtsızdır; onun tek ilgilendiği yaratmaktır. O halde sanatçı, sanat yapıtının kaynağı ile ilgilenmez. Ola ki ilgilendi o artık sanat tarihçisidir.

Sanat tarihçisinin ise her şeyden önce ilgilendiği neredeyse bir tek sanat yapıtının kaynağıdır. Onun bakışını yönelttiği yer kaynaktır; belirli bir sanat yapıtının kaynağı. Sanatçı için yapıtı onun tüm deneyimlerini hayali tek bir gerçeklik görüşüne yoğunlaştırma girişimidir. Sanatçı tarafından eşsiz bir yaratım olarak görülen böyle bir girişim, sanat tarihçisi için daha önceki girişimlerin listesine eklenecek bir başka girişimden başka bir şey değildir. Bu durumda estetik bakış açısıyla bakıldığında sanat yapıtı olarak görünen şey tarihsel bakış açısıyla görüldükte estetik edimin ortaya çıktığı tarihsel bir olgudur.

5.6. SANATIN DUYGUSAL YÖNÜ

“Her etkinlik aynı anda hem hoş hem de sevimsizdir” (Collingwood, 2011:29). Yapılmaya ya da olunmaya çalışılan ne ise bunda başarılı olundukça hoş, zevklidir; başarısız olundukça da sevimsiz. Zevk ve acı iç içedir; birbirinden ayrılamazlar. Bir şey için gösterilen gayret; o şey konusundaki bir yeteneğe aynı zamanda da bir yetersizliğe işaret eder; bu yüzden sevimsizdir. Bir şey için gayret gösterilmediğinde ise etkinlik bu duygusal yanını yitirir; hoşluk ya da sevimsizlik ortadan kalkar, yok olur. Başarısızlık ve başarı göreceli ifadelerdir : Bir etkinlikte başarısız olduğunda, etkinlik ereğine tam ulaşamamış olsa bile yine de bir şey -etkinliğin ereğine bütünüyle uygun bir şeyden başka bir şey olsa da- ortaya konmuştur. Etkinliğin ereğine ulaşıldığı durumda ise önceden istenen şey artık daha fazla istenen bir şey değildir. Dolayısıyla zevk ve acı, kendi etkinliğimizin duygusal bir anlamı olan bir deneyiminin iki farklı yüzüdür. Zevk ve acı farklı deneyimler değildir; çabalar etkinliğin ereğine doğru giderek yaklaştığı hissediliğinde etkinlik hoştur; etkinliğin ereğinden uzaklaştığı hissedildikçe de sevimsiz.

Zevk ve acı her etkinlikte bulunmakla birlikte her etkinlikte kendilerine özgü biçimde ortaya çıkarlar. Onların bu kendilerine özgü ortaya çıkışları bir deneyim türünde ortaya çıkan zevki bir ötekenden tamamıyla ayırır. Bu zevkler birbirlerinin yerini tutamayacak kadar farklıdır. Bu farklılık -kolay kolay dile getirilebilecek bir farklılık değil- hissedilen bir farklılıktır. Doğal güzellikten alınan zevk ile sanatsal güzellikten alınan zevkler farklıdır. Dahası sanatsal bir güzellikten alınan zevk de sanatsal etkinliklerin her birinin kendisine özgü biçimdedir. Bir şiirden alınan zevk, banyo yapmaktan alınan zevkten farklıdır. Güzel bir doğa manzarısından alınan zevk ile güzel bir doğa manzarasının betimlendiği tabloda alınan zevk farklıdır. Yine güzel bir doğa manzarasını konu edinen bir tabloda alınan zevk ile de güzel bir doğa manzarasını konu edinen bir şiirden alınan zevk de farklıdır. Dolayısıyla zevklerin bir çeşitliliği söz konusudur. Bu farklılıklar yalnızca hissedilebilirler. Öte yandan bu farklılıklar kendilerinde tarif edilebilme olanağına da sahiptirler.

Her etkinlikte duygusal bir yan bulunur. Ne var ki sanatta bu duygusal yanın işlevinin konumu, öteki etkinliklerdeki konumuna göre daha merkezidir. Söz konusu matematik veya hukuk olduğunda matematiksel doğruluktan veya yasal düşünceden zevk alınması olsa olsa ikincil bir işlevdir. Matematiğin ereği kendi hakikatine ilişkin bilgi -bu bilgi zevk versin vermesin-; hukukun ereği ise adil yasa -bu yasa zevk versin vermesin- ortaya koymaktır. Ancak güzellik söz konusu olduğunda onun zevk veren bir şey olduğu iddia edilir.

Zira güzellik nesnelere ait, algılama yoluyla kavranan bir nitelik ya da düşünce yoluyla anlaşılan bir kavram değildir. Güzellik, hayal edilen nesneyle ilgili “tüm deneyime ilham veren duygusal bir renklendirmedir”. Güzellik, hayali bir tutarlılıktır. Hayalgücünün tutarlılığı, hayali nesnenin yalnızca kendi kendisiyle olan uyumudur. Ancak “düşüncenin tutarlılığı”, düşünce nesnesinin kendisi dışındaki, kendisinden daha büyük bir bütünün parçalarını oluşturan öteki nesnelere uyumudur. Böyle olmakla o akıl yoluyla birbirinden ayrı düşünülebilecek her bir parça arasındaki ilişkiler sistemidir. Hayali nesnenin tutarlılığı ise doğrudan, aracısız olarak kavranan; bütünün bir kaynaşmasının “hissedildiği bir tutarlılık”tır. Sözelimi her müzik parçasında sözcüklerle ifade etmesi zor hatta belki imkansız olan ancak kolaylıkla hissedilebilen bir duygu bulunur. Böyle bir duygu söz konusu olduğunda, hissedilen notaların arasındaki

ilişkilerin oluşturduğu bütünün kaynaşmasıdır; bütünü oluşturan notaların birbirlerinde ayrı tek tek seslendirilmesiyle hissedilemeyecek bir kaynaşma. Hayalgücünün tutarlılığı söz konusu olduğunda inceleme altında olan sadece bu kaynaşmadır.

Çalışmamızın R.G. Collingwood'a ayırdığımız bu bölümünde söylenenleri kabaca toparlayalım. Sanat, imgelemdir. Sanatın nesnesi hayali bir nesnedir. Sanatçı yapıtını, hayal ederek oluşturur. Sanat yapıtı kendi içine kapalıdır; monadik bir yapıdadır. Güzellik, hayal gücünün bütünlüğüdür. Monadik yapıdaki sanat yapıtı kendi içinde eksiksiz bir bütünlüğe sahip olduğu ölçüde güzeldir. Bir sanat yapıtının güzel olup olmadığına sanat yapıtlarının karşılaştırılması yoluyla karar verilemez. Bütünüyle çirkin hiçbir yapıt yoktur. Yapıtlardaki çirkinlik güzellik eksikliğinden, hayal gücünün bütünlüğündeki eksiklikten ileri gelir. Sanat, bilim, din gibi öteki etkinliklere gereksindikleri imgesel malzemeyi sağlaması bakımından öteki etkinliklere temel oluşturur, ilkseldir.

SONUÇ

Çalışmamızın başındaki soruları yineleyelim ve çalışmamız boyunca izini sürdüğümüz Platon, Aristoteles Heidegger ve Collingwood'un bu sorulara verdikleri yanıtları ayrı ayrı hatırlayalım. 1.Güzel nedir? 2.Sanat nedir? 3.Sanat yapıtı nedir?

Platon'un *Büyük Hippias*'ında "Güzel nedir?" (Ti esti to kalon?) sorusu ile karşılaşılır. Ancak bu diyalogda "güzel" in ne olduğu sorusuna cevap bulunamaz. Ancak bir başka soruya cevap bulunur: "Güzel ne değildir?" "Güzel", "...genç bir kız", "altın", "zengin ve sağlıklı olmak, içinde yaşanan toplum tarafından onurlandırılmak, yaşlılığa kadar yaşamak, bir kimsenin ölen ailesi için muhteşem bir cenaze töreni yapması ve bu kimse öldüğünde kendi çocukları tarafından bu kimse için muhteşem bir cenaze töreni yapılması", "kullanışlılık", "güç", "yararlı" ya da "görme ve işitme yoluyla elde edilen haz" değildir. Dahası "Güzel nedir?" sorusunun nasıl yanıtlanamayacağı da bulunur : Güzelin ne olduğu tek tek güzel şeylerin serilip dökülmesiyle belirlenemez. Bu da bizi "güzel" in tek tek güzel şeylere güzelliklerini veren idea olduğu kavrayışına getirir.

Symposion ve *Phaidros* diyaloglarında "güzel" aşk ile ilgisinde bir çeşit töz olarak kavranmaya çalışılır. *Symposion* 'da aşk ölümsüzlük aşkıdır. Ölümsüzlük ise bedenlen ya da ruhen üremekle mümkündür. "Güzellik" üremeye eşlik eden bir yazgı, bir doğum tanrıçasıdır. Kişi, aşkın yüce mertebelerine doğru tıpkı bir merdiven tırmanır gibi adım adım yükselir. "Güzel" e doğru yükseliş genç yaşta güzel bir bedene yönelmekle başlar. Bir bedendeki güzelliğin bütün bedenlerdeki güzelliğin bir ve aynı olduğunu görür, kavrar. Sonrasında ruhlardaki güzelliğin bedenlerdekinden üstün olduğunu farkına varır ve bedenlerdense ruhlara yönelir. Kişi burada ilkin eylemlerdeki ve eylem yasalarındaki güzelliğin sonrasında ise bilgilerin güzelliğinin farkına varır. Kişi, yükselişin son basamağında ise "güzel" in kendisi ile karşılaşır. Bu "güzel", eşi benzeri olmayan, ezeli ebedidir; parça parça ve görelidir. Tek tek güzel şeylere güzelliğini veren "güzel" bu "güzel" dir.

Ruhun idealara doğru yükselişi teması ile karşılaştığımız bir başka diyalog *Phaidros* diyalogudur. *Phaidros* 'ta aşk, delilikle ilgisinde ele alınır. Delilik insansal ve tanrısal olmak üzere iki türdür. Tanrısal delilik ise Apollon'dan gelen "kahin ya da kehanet deliliği", Musalardan gelen "poietik delilik", Dionysos'tan gelen "esriklik" , son olarak

Eros ve Aphrodite'den gelen "aşk deliliği" olmak üzere dört türdür. "Aşk deliliği" filozofun ruhunu kanatlarla donatır ve ruhun hakikatlere doğru yükselişine vesile olur. Ruh kendisi için en besleyici yemin bulunduğu göğün sınırındaki hakikatin çayırılığına yükselir ve yalnızca hakikatin bilgisiyle bilinebilen varolanları, ideaları seyre dalar. İşte "güzel" de bunlardan birisidir. Filozof yeryüzünde güzel bir çehrede "güzel" in soluk bir kopyası ile karşılaşır ve "güzel" in kendisini hatırlar. Ruhun yükselişini tetikleyen bu karşılaşma ve hatırlamadır.

Ion ve *Gorgias*'ta sanat(*tekhne*) bilgi ile ilgisinde ele alınır. *Ion*'da şairlerin yapıtlarını bilgi ile değil de tanrısal bir esinle yarattıklarına işaret edilir. *Gorgias*'ta ise sanat(*tekhne*) ile görenek(*empeiria*) arasında bir ayrıma gidilir. Görenek(*empeiria*) söz konusu olduğunda el yordamıyla, sanat(*tekhne*) söz konusu olduğunda ise bilgi ile iş görülür.

Politeia'da sanatın(*tekhne*) taklit(*mimesis*) olduğu ve sanat yapıtının varolanların aslından üçüncü derece uzak olduğu söylenir. Ressam ve şair yarattıklarıyla, alımlayanı hakikatten uzaklaştırır. Hele insan ruhunun korkak yanına seslenen yapıtlar alımlayıcıyı alıklaştırır. Alıklaştırmakla kalmaz üstüne bir de ağıklaştırır. Ruhun düzenini bozucu etkiye sahip olduğu düşünülen yapıtlar sansürlenir. Ve böyle yapıtların yaratıcısı şairler *polisten* kibarca kapı dışarı edilir. Ancak bir yanlış anlaşılmaya mahal vermeden belirtelim, burada söz konusu olan bütünüyle sanat ve sanat yapıtlarının yasaklanması değildir. Yalnızca ideal polis düzenini bozma tehdidi taşıyan yapıtlar sansürlenir. Yine *Politeia*'da güzellik uyum olarak belirlenir.

Symposion diyalogunda yaratımın(*poiesis*) en geniş anlamıyla "yokluktan varlığa geçen her şeyin bütün nedeni" olduğu söylenir. Bütün sanatların ustaları birer *poietestir*. Daha dar anlamda *poiesis* ise müzik ve ölçülerle ilgili olan sanat, yani şiirdir.

Sofist'te sofistin saklandığı "yer" yaratma/meydana getirme sanatı ile belirlenecektir. Sofist, varolanların görüntülerini sözcüklerle taklit ederek varolanların gölgelerini, hayallerini, görüntülerini meydana getiren, varolmayan şeyleri var"mış" gibi gösterendir. Yaptığı konuşmalarla bilgisiz insanları peşinde sürükleyen iki yüzlü bir taklitçidir.

Aristoteles'te nesnesine göre bilim, bilgi üç türdür: 1.*Episteme theoritike* 2.*Episteme praktike* 3.*Episteme poietike*. Meydana getirilenler ise yaşamın temel gereksinimlerini karşılamak üzere meydana getirilenler ve yaşama tat, zevk, renk katması için meydana getirilenler olmak üzere iki türdür. Yaşama tat, zevk, renk katması için yapıtlar yaratan sanatlar da birbirlerinden a.taklit etmede kullandıkları araç bakımından, b.taklit edilen nesnelere bakımından c.taklit tarzı bakımından ayrılırlar. Şiir, resim ve heykelden taklit aracı olarak sesi -ritm, söz ve melodiyi- kullanmasıyla ayrılır. Şiirin insan doğasında iki kökeni bulunur: 1.Bunlardan ilki taklit içtepisi ikincisi ise taklit ürünleri karşısında duyulan zevktir. Şiir başlıca epos, tragedya, komedy ve dithrambos şiiri olmak üzere dört türdür. Tragedya ve komedy, epostan taklit tarzıyla -anlatı ve drama-; epos ve tragedya ise komedyadan taklit edilen nesnelere -soylu kişilerin eylemlerinin taklit edilmesi ve bayağı kişilerin eylemlerinin taklit edilmesi- bakımından ayrılır.

Poietika'nın altıncı bölümünde Aristoteles tragedyanın bir tanımını verir:

"Tragedya, acıma(eleos) ve korku(phobos) yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma(katharsis) sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir. "Burada 'çeşnilendirilmiş dil' ile kastedilen bölümlerinde ritim, harmoni (ve ezgi) içermesidir. 'Farklı kullanılmış araçlar'la kastedilen ise kimi bölümlerin yalnızca ölçüler aracılığıyla, kimi bölümlerin ise ezgiler aracılığıyla kurulmasıdır." (Aristoteles, 2016:1449b25)

Aristoteles'te tragedya ruhta yarattığı korku ve acıma ile ruhta arındırıcı bir etkiye sahiptir.

Politika'da ise müziğin ruhsal yetkinleşme bakımından faydaları üzerinde durulur. Müzik, zevklerin inceltilmesi söz konusu olduğunda doğru yargılayabilme gücü edindirdiği için ve ruhta arındırıcı, eğlendirici ve dinlendirici etkiler yarattığından ötürü faydalı bulunur.

Heidegger sanat yapıtını kökeni bakımından ele alır. Bir şeyin kökeni onun özünün kendisinden doğduğu kaynaktır. Bir şeyin özü(Wesen) onun "oluşu" ve "nasıl oluşu"dur; bir şeyin olduğu şeydir. Peki sanat yapıtı nedir? Bunu yanıtlamak için Heidegger'in gireceği ilk yol sanat yapıtının öteki şeyler içindeki yerini soruşturmadır.

Peki şeyin şeyliği nedir? Burada “şey”e(Ding) ilişkin üç yorum serimlenir. İlkine göre “şey”, tözdür(hypokeimenon).Töz, ilineklerin(symbekchos) kendisinde toplandığı şeydir. İkinci yoruma göre şey aisthetondur : “Duyulara verilmiş olanların çeşitliliğinin birliğidir.” Üçüncü yoruma göre ise “şey” madde ve biçimden oluşan bütündür; biçimlenmiş maddedir. Bu hem salt şeylere, hem de araç-gerece uygulanabilir. Şimdi salt şeylerin-taş, mermer parçası vb.- biçimi insan tarafından oluşturulmaz. Salt şeyler bir şekle sahiptir ancak biçimsizdir. Salt şeylerin şekli maddenin, malzemenin mekansal olarak rastgele dağılımıyla oluşur. Bir de insan yapımı “şey”ler vardır. Araç-gereç. Araç-gerecin madde, malzeme ve biçimini belirleyen hizmetselliğidir, kullanışlılığıdır. Araç-gereç kullanım dışı kalmakla salt şeye dönüşür. Bu yorumda madde us-dışı, biçim ise usaldır. Bu yorumlardan ilk ikisi özne-nesne ilişkisi bakımından değerlendirilir. İlki “şey”i öznenen uzaklaştırırken, ikincisi şeyi öznenin üzerine boca eder, fazla yakınlaştırır. Heidegger bu yorumlardan üçüncüsünü sanat yapıtının şeyliğini belirleyebileceğini düşündüğü için daha ön plana çıkarır. Yapıt, müstakilliğinde salt şeye yakındır. Öte yandan insan tarafından biçimlendirilmiş olmasıyla da araç-gerece yakındır. Yapıt, salt şey ile araç-gereç arasında bir yerdedir.

Tekniğe İlişkin Soruşturma’da Heidegger, Greklerde *poiesisin physis* ve *tekhne* olmak üzere iki türlü olduğunu söyler. Physis söz konusu olduğunda açığa çıkan şeyin açığa çıkmasının kaynağında kendisi bulunur oysa tekhne söz konusu olduğunda açığa çıkanın açığa çıkmasının kaynağında bir zanaatkar veya sanatçı bulunur. Bir çiçek kendi içinde patlayıp çiçeklenir, oysa gümüş bir kase bir gümüş ustasını gereksinir. *Tekhne* de sanat, zanaat ve zihin sanatları (die hohe Künste) olmak üzere üç türdür. Bu durumda öyle görünmektedir ki sanat yapıtı, araç-gerece salt şeyden daha yakındır. Buna koşut Heidegger de yapıtın şeyliğini belirlemede araç-gereçten hareket eder. Bunun için bir çift ayakkabıyı örnek olarak belirler. Bu bir çift ayakkabıyı imgelemeyi kolaylaştırması bakımından da Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” tablosunu ele alır. Bir ayakkabının ne olduğu herkes tarafından bilinen bir şeydir. Ayakkabı, belli malzemeler kullanılarak belli bir işleve göre üretilen, belli bir biçime sahip bir araç-gereçtir. Peki ama Van Gogh’un söz konusu tablosunda görülen bununla mı sınırlıdır? Söz konusu tabloda Heidegger şunları görür:

“Aşınmış ayakkabıların karanlığa gömülmüş boş içinden dışarıya işçinin yorgun adımları sızmaktadır.Ayakkabıların sert, sağlam, ağır yapısında işçinin sert

rüzgalar esen tarladaki yavaş yavaş yürüyüşünün azmi birikmiştir. Ayakkabının tabanının altından tarla yolunun akşamın çökmesiyle çöken yalnızlığı akmaktadır. Yine ayakkabının derisi üzerinde toprağın nemliliği ve bereketi yatmaktadır. Ayakkabıda toprağın çağrısı sessizce fısıldamakta, olgunlaşan başağın sessiz hediyesi ve kış ıssızlığında toprağın açıklanamayan reddi titreşmektedir. Ayakkabı ekmeğin kesinliği karşısında şikayet etmeyen bir endişeyle doludur. Ayakkabıya yoksunluğa bir kez daha dayanmanın sessiz sevinci ve yaklaşan doğumun sancıları ve ölüm tehdidi karşısında duyulan korku sinmiştir. Bu ayakkabı, bu araç gereç toprağa, yeryüzüne (Erde) aittir ve köylü kadının dünyasında (Welt) korunmakta, yurt tutmaktadır. Araç-gereç bu yurt tutmuş aidiyetten kendisi içinde yükselir; kendi dinginliğini yaratır.” (Heidegger, 2001 : 33)

Bu noktada Heidegger Van Gogh tablosu aracılığıyla araç-gerecin araç-gereçliğine ulaşıldığını belirtir. Ancak araç-gerecin araç-gereçliğine bir çift ayakkabının tanımlanması, açıklanması veya ayakkabı yapım sürecine ilişkin bir raporla veya ayakkabının şurada ya da burada kullanımına ilişkin gözlemlerle ulaşılmamıştır. Araç-gerecin araç-gereçliğine Van Gogh’un söz konusu tablosu aracılığıyla ulaşılmıştır. Van Gogh’un tablosu dillenmiş ve araç-gerecin araç-gereçliğini ortaya koymuştur (Heidegger, 2001 : 34). Aksine, araç-gerecin araç gereçliği, ancak ve yalnızca tablo aracılığıyla gerçek anlamda görünümüne kavuşmuş; ayakkabının özü açığa çıkmıştır. Bu öz ise ayakkabının varlığının örtülmemiş hakikatidir. Burada sanat yapıtı içinde belirli bir varolanın, ne ve nasıl olduğu açığa çıkmıştır. Sanat yapıtında hakikat gerçekleşmiştir. Sanatın özü varolanların hakikatinin kendini yapıta koymasındır (Heidegger, 2001 : 35).

Şimdi burada “hakikat” ile kastedilen “uygunluk olarak hakikat” (homoiosis, adaequatio) değildir. Grekler bunu “varolanların örtülmemişliği” (aletheia) olarak adlandırmıştır; Heidegger de buna “örtülmemişlik olarak hakikat” (Unverborgenheit) der. “Uygunluk olarak hakikat” in kendisine dayandığı bu “örtülmemişlik olarak hakikat” tir (Unverborgenheit). Örtülmemişlik olarak hakikat zamandışı değil, tarihseldir. Bu da varolanların tarihsel bağlamda anlam kazandıklarına işaret eder. Oysa modern felsefede varolanlar anlamını zamandışı hakikatten alırlar. Bu tek anlam ise çağımızda teknik bakış tarafından biçimlendirilmektedir. Modern felsefenin hakikati zamandışı görmesine koşut modern felsefenin bir disiplini olarak estetik de sanat yapıtını tek anlamlı bir nesne olarak görür. Dahi sanatçı hakikate erişmiş, bunu da yapıtında ifade

etmiştir. Hakikat mantığın, güzel ise estetiğin işidir. Dahi sanatçının yapıtında hakikati yansıtabilen sanatçıdır. Bir sanat yapıtı hakikati yansıtabildiği için, yansıtabildiği ölçüde güzeldir. Yine bundandır ki alımlayanın hoşuna gider. İşte Heidegger, sanat yapıtının bu biçimde değerlendirilmesine karşı çıkar.

Sanat taklit değildir. Sanat yapıtında genel özler taklit edilmez. Sanat yapıtının yaratımında sanatçının dehasının bir önemi yoktur. Sanat yapıtı değerlendirilirken alımlayanın haz alıp almaması bir ölçüt değildir. Sanat yapıtı her zaman yoruma açıktır. Yoruma açık oluşuyla yeryüzünün yapıttaki kullanımı, teknik bakışla üretilmiş araç-gereçteki kullanımının aksine tüketici değildir. Yapıt, yapıt olmakla bir dünya(Welt) kurar ve yeryüzünü üretir.Sanat yapıtında hakikat gerçekleşir. Örtülmüş varolan yapıtta aydınlatılır. Aydınlatıcı ışık(Licht), parlamasını yapıta katar ve onunla kaynaşır. Yapıtta yapıtla kaynaşan bu parlama güzelliştir. Güzellik, hakikatin örtülmemişlik olarak ortaya çıktığı yollardan biridir (Heidegger, 2001 : 54).

Collingwood'a göre sanat sözcüğünün yaygın kullanımında sahip olduğu üç anlamı vardır. Buna göre: 1.Sanat, sanatçı olarak isimlendirilen insanlar tarafından sanat eserleri olarak adlandırılan nesnelere yaratılması ya da eylemlerin peşine düşülmesidir. 2.Sanat, doğal olanın tam tersi olan ve yapay olarak adlandırılan eylemlerin peşine düşülmesi ya da bu tür nesnelere yaratılmasıdır. 3.Sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı; güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısıdır. Bu anlamlardan ilki, ikinci ve üçüncü anlamların bir toplamıdır.

Collingwood genel olarak her etkinlikte bulunan üç unsurdan söz eder: 1.Sayesinde zihnin bir şeyin farkına vardığı kuramsal unsur 2.Sayesinde zihnin kendinde ve kendi dünyasında bir değişiklik yaptığı uygulamaya yönelik unsur 3.Zihnin bilişlerini ve eylemlerini haz ve acıyla renklendiren duygu unsuru. Sanat kendisine ait bir düşünme nesnesine sahip olması bakımından kuramsaldır. Bu nesne hayali bir nesnedir. Gerçek kılmaya çalıştığı bir idealinin bulunması bakımından uygulamaya yöneliktir. Ancak bununla kastedilen sanatta zihnin etkinliğinin faydacı ya da ahlaki bir etkinlik olduğu değildir. Sanat imgelemidir. İmgelem bir etkinliktir. İmgelemek, imgelerin zihinde peşi sıra gelişigüzel bir akışı değildir. İmgelemin ideali yaratıcı bir biçimde, apaçık hayal etmektir. Sanatın ideali güzelliştir. Sanat, güzeli arar. Güzeli olan imgelemenden ne bir eksik ne bir fazladır. Bütünüyle çirkin bir yapıttan söz edilemez. Çirkinlik bozulmuş,

tahrip edilmiş, eksikli güzelliştir; güzelliğin düşük bir derecesidir. Bütünü oluşturan parçaların kaynaşmasındaki bir eksiklikler. Mevcut oluşuyla kaynaşmayı sağlayacak parçanın imgelememiş olmasından kaynaklanan eksiklikler. Yarım yamalak, kafa karıştırıcı bir biçimde imgelemekten kaynaklanan bir eksiklikler. Sanatı yapıtı monadik bir yapıdadır. Sanat yapıtının dünyası kendi kendine yeten bir dünyadır. Sanat yapıtının uyumu içsel bir uyuma dayanır. Sanat yapıtının güzelliği kendi bütünlüğündeki uyumdan ileri gelir. Bir sanat yapıtı bir başka sanat yapıtıyla karşılaştırılarak değerlendirilemez; güzel ya da çirkin olduğu öne sürülemez.

Sanatın dünyası iç içe geçmiş duygulardan oluşan bir dünyadır. Bu bakımından ise sanat, duygusaldır. “Güzellik, zihinde salt bir duygu biçimi olarak mevcuttur.”(Collingwood, 2011: 32) Güzellik, hayal edilen nesneyle ilgili “tüm deneyime ilham veren duygusal bir renklendirmedir.”

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2012). *Nikomakhos'a Etik*. (Saffet Babür. Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Aristoteles. (2012). *Politika*. (Mete Tunçay. Çev.). İstanbul: Remzi.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*. (Ari Çokona & Ömer Aygün. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Aristoteles. (2019). *Metafizik*. (Y. Gurur Sev. Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Aristoteles. (2019). *Politika*. (Özgüç Orhan. Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Aristoteles. (2005). *Poietika(Şiir Sanatı Üstüne)*. (Nazile Kalaycı. Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Arslan. A. (2011). *İlkçağ Felsefe Tarihi 3: Aristoteles*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Collingwood. R.G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (Talip Kabadayı. Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Güzel. C. (2003). "Aristoteles'te Bilgi, Bilim, Bilgide Kesinlik". H.Ü Edebiyat Fakültesi Dergisi. cilt 20. sayı 1. ss.126-139.
- Heidegger. M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (Doğan Özlem. Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger. M. (2001). *Poetry, Language, Thought*. (Albert Hofstader. Çev.). New York: Harper Collins.
- Heidegger. M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Fatih Tepebaşı. Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Heidegger. M. (2013). *Düşünmek Ne Demektir*. (Rıdvan Şentürk. Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kuçuradi. İ(2010). "Çeşitli Dialektik Kavramları: Metot ve Görüş". Çağın Olayları Arasında. Ankara: TFK Yayınları.
- Platon. (1982). *Hippias Major*. (Paul Woodruff. Çev.). Oxford: Basil Blackwell.
- Platon. (1991). *Sofist*. (Ömer Naci Soykan. Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Platon. (2004). *Phaidros*. (Birdal Akar. Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Platon. (2006). *Gorgias*. (Mehmet Rifat & Sema Rifat. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Platon. (2007). *Symposion*. (Nazile Kalaycı. Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Platon (2008). *Devlet*. (Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cımcöz. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2012). *İon*. (Furkan Akderin. Çev.). İstanbul: Say.

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

EK 1. YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu <i>Form No.</i>	FRM-YL-15
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orjinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Yayın Tarihi <i>Date of Pub.</i>	04.12.2023
		Revizyon No <i>Rev. No.</i>	02
		Revizyon Tarihi <i>Rev. Date</i>	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: .../.../.....

Tez Başlığı : Felsefede Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi : Platon, Aristoteles, Heidegger ve Collingwood

Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin,/...../..... tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 'dir.

Uygulanan filtrelemeler*:

1. Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. Kaynakça hariç
3. Alıntılar hariç
4. Alıntılar dâhil
5. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Emre Alptekin
	Öğrenci No	N21130569
	Enstitü Anabilim Dalı	Felsefe
	Programı	Felsefe

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

Date: .../.../.....

Thesis Title (In English): Evaluation Of Artwork In Philosophy : Plato, Aristotle, Heidegger And Collingwood

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on/...../..... for the total of pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is %.

Filtering options applied**:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. References cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Name-Surname/Signature

Student Information	Name-Surname	Emre Alptekin
	Student Number	N21130569
	Department	Philosophy
	Programme	Philosophy

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Title, Name and Surname, Signature)

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
		Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA</p> <p style="text-align: right;">Tarih:03/10/2024</p> <p>Tez Başlığı (Türkçe) : Felsefede Sanat Yapıtının Değerlendirilmesi : Platon, Aristoteles, Heidegger ve Collingwood</p> <p>Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir. 4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir. 5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Ad-Soyad/İmza</p>
--

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Emre Alptekin
	Öğrenci No	N21130569
	Enstitü Anabilim Dalı	Felsefe
	Programı	Felsefe

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu <i>Form No.</i>	FRM-YL-09
		Yayın Tarihi <i>Date of Pub.</i>	22.11.2023
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Revizyon No <i>Rev. No.</i>	02
		Revizyon Tarihi <i>Rev.Date</i>	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

Date: 03/10/2024

ThesisTitle (In English): Evaluation Of Artwork In Philosophy : Plato, Aristotle, Heidegger And Collingwood

My thesis work with the title given above:

- Does not perform experimentation on people or animals.
- Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
- Does not involve any interference of the body's integrity.
- Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
- Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Name-Surname/Signature

Student Information	Name-Surname	Emre Alptekin
	Student Number	N21130569
	Department	Philosophy
	Programme	Philosophy

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Title, Name Surname, Signature)