

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

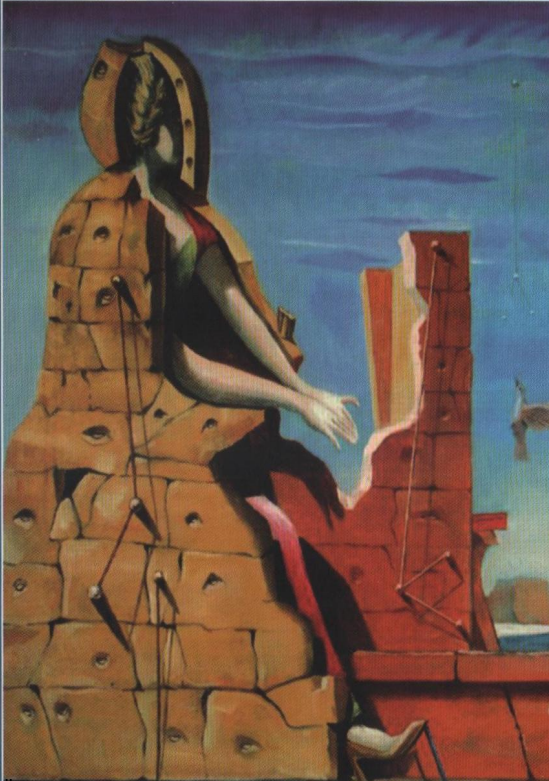
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sanat ve Bilgi İlişkisi

A. Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat Görüşleri

IŞIK EREN



ASA

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

1983 yılında Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümünden mezunu olan Işık Eren, çalışmalarını Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde Yardımcı Doçent olarak sürdürmektedir.

Bu kitap, Prof.Dr. Ioanna Kuçuradi'nin danışmanlığında hazırlanmış ve Aralık 1994 yılında Ankara Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilmiş olan doktora tez çalışmasını içermektedir.

©Asa Kitabevi 2005
Işık Eren

© Her hakkı saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında hiçbir yolla
çoğaltılamaz.

Asa Kitabevi: 33

ISBN 975-8149-31-8
1. Basım Bursa 2006

Kapak & İç Düzen:
Verka (0224) 223 72 10

Baskı & Cilt:
Özal Matbaası
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rantey.org>
(0212) 565 25 99

Sanat ve Bilgi İlişkisi

A. Schopenhauer ve M. Heidegger'in
Sanat Görüşleri

IŞIK EREN

ASA

Ünlü Cad. Sönmez İş Sarayı, No: 20 Bursa

Tel: (0 224) 220 40 74

Faks: (0 224) 223 93 20



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	7
BİRİNCİ BÖLÜM:	15
Schopenhauer'in Felsefi Görüş Çerçevesi İçinde Sanat Görüşü ...	15
1.1. Sanatın Nesnesi: İde	17
1.2. Sanatın Bilgisi	23
1.2.1. Görerek Edinilen Bilgi	27
1.2.2. Sanat Eseri ve Hakikat İlişkisi	31
1.2.3. Sanat Eserinin Yaratıcısı	34
1.3. İstemenin Objeleşme Derecesi ile Çeşitli Sanat Alanlarındaki Eserlerin İlişkisi	39
1.4. Kişinin Kendi Hakkındaki Bilgisinin Önemi	44
1.4.1. İsterme ve Bilgi Arasındaki Bağlantı Açısından İnsan Tipleri ve Sanatçı	45
1.4.2. Dehanın Hayata Kattığı Anlam	47
İKİNCİ BÖLÜM:	49
Heidegger'in Felsefi Görüş Çerçevesi İçinde Sanat Görüşü	49
2.1. Sanatın Nesnesi: Varolanın Hakikati	49
2.1.1. Varolanın Hakikati ve Sanat	54
2.2. Sanat Eserinin "Yaratılması"	59
2.2.1. Dünya ve Yeryüzü Arasındaki Kavga	59
2.2.2. Sanat Eserinin Kurulması	62
2.2.3. Sanat Eserinin Korunmasıyla Hakikatin Olagelmesi ..	65

2.2.4.Sanatın Özü Olarak Şiir.....	66
2.3.Sanat Eserinin Bilgisi.....	68
2.3.1.İnsanın Varolanı Bilme Tarzları	68
2.3.2.Metafizik Tarzda Bilme	72
2.3.3.Bilimin Bilgisi	74
2.3.4.Sanatın Bilgisi	76
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:.....	81
Schopenhauer ve Heidegger'in Sanat Görüşlerinin	
Karşılaştırılması	81
3.1.Hakikat ve Sanat	84
3.2.Sanat Eserinin Bilgisi ve Hakikat Bağlantısı	87
3.3. Hakikatin Sanat Eserinde Açığa Çıkma Dereceleri ...	90
SONUÇ	97
KAYNAKLAR	99

GİRİŞ



İnsan başarılarından biri olan sanat, İlkçağdan günümüze kadar birçok filozof ve sanat kuramcısının ilgi alanını oluşturmıştır.

Sanatın ne olduğu sorusu cevaplandırılmaya başlandı-ğından beri, bu soru onun işlevinin ne olduğu sorusuyla birlikte sorulmaya başlanmıştır. Bu sorulara verilen ilk cevapları Platon ve Aristoteles'te buluyoruz. İki filozofun sanata ve işlevine ilişkin görüşlerinin tüm farklılığına rağmen, onlarda ortak bir anlayış bulmak mümkündür; mimesis (taklit) olan sanat bir çeşit bilgidir.

Platon ve Aristoteles'ten sonra sanatın "mimesis" olduğu görüşü, kendilerinden sonra sanatı problem edinen birçok sanat kuramının temelini oluşturmıştır. Ne var ki, bu kuramların her birinin sanattan taklit etmesini bekledikleri, birbirlerinden farklı olduğu gibi, bu taklitle ulaşılması istenen amaç, başka bir deyişle, sanatın işlevi büyük farklılıklar gösterir. Buna karşılık, Platon ve Aristoteles'ten sonra sanat kendine özgü bilgi sağlayan bir etkinlik olarak görülmez. Ancak, sanatın İlkçağdan beri korunan tek anlamı, onun bir tür yetenek gerektirdiğine ilişkindir. Bu yetenek hep ustalık olarak görülmüş ve sanatın dışında söz konusu olan diğer tarz ustalıklarla sanatın gerektirdiği ustalık ayırt edilmeye çalışılmıştır.

Böyle bir ustalık, sanatçının kim olduğuna ve onu sanatçı kılan yapısının özelliklerine de kıstas olarak ele alınmıştır.

İngilizce'de sanat 'art' sözcüğüyle karşılanır. Bu sözcüğün iki anlamı vardır: Birincisi beceri, hüner (skill), ikincisi ise bir beceriye, hünere dayalı olarak bazı şeylerin yapımını öğrenme ve öğretme tarzıdır. Bu sözcük, kökünü Latince'deki 'ars' sözcüğünden alır.

Ars, bir kurala bağlı insani etkinliğin biçim ya da tarzı, genel olarak maharet, usul, beceri, daha özel olarak da el becerisi, işleme, zanaat ve bilim anlamlarına gelir. Almanca'daki 'Kunst' sanattır ve bu sözcük Kenntnis (bilgi-den) türetilmiştir, beceri anlamına da sahiptir" (Heinemann 1990: 375).

Ancak, sanata bir tür ustalık demekle, bu varlık alanının tekleri olan eserlerin neliğini, yapısını açıklamak mümkün görünmüyor. Böyle bir cevap, olsa olsa sanatçıyı diğer alanlardaki yaratıcılarından ayırt etmeye temel olabilir.

Sanatın ne olduğuna ilişkin bir başka açıklama da temelini eski Yunan'daki 'aisthesis'te (algı-duyumda) bulur. Sanatla ilgisinde bu sözcük, ilk defa, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından, ana yapının adı olarak kullanılmıştır, O, 1750 yılında Aesthetica ismini verdiği eserinde "duyum bilgisi bilimi"ni ortaya koymaya çalışmıştır. İşte bu çalışma estetik adı verdiğimiz disiplinin de ilk defa sistematik olarak temellen-dirilmesi olarak görünür. Böyle bir disiplinin konusu da "güzel"dir. Baumgarten'den bu yana estetik, güzel üzerine düşünme disiplini olarak, sanat kuramcılarının da hareket alanı olmuştur.

'Güzel', yaklaşık 2500 yıldan bu yana çeşitli araştırmaların konusunu oluşturmuştur. 'Güzel', sanat yapısı söz konusu olduğunda eser alıcı ile sanatçı ile ilgi içinde ele alınmıştır. Ancak, Platon ve Aristoteles "güzel"i sanatın ne olduğu sorusuyla ilişkisinde ele almamışlardır. Platon için "güzel" meydana gelmemiş, yok olmayacak bir

ideadır ve bir nesnede bulunabileceği gibi, ideanın taklidinin taklidi bir sanat eserinde de bulunabilir (Platon 1975: 597 e - 606 d). Bu durumda bir eserin güzel olması da, onun uyumlu (harmonik) ve simetrik olmasıyla sınırlıdır. Çünkü, güzel, kendini uyum ve simetride yansıtır. İşte, sanat eserinin uyumu içinde ışıyacak olan güzeldir. Bu ideanın ışımmasını insan duyular (aisthesis) yoluyla kavrayabilir. Yani, "güzel" duyularla ilgisinde ele alınmıştır.

Aristoteles sanatı "mimesis", yani taklit olarak görür (Aristoteles 1976: 1451 a). Ancak, güzel ideası diye birşey kabul etmez. Sanat eserleri bu ideadan dolayı güzel olmaz. Sanat eserleri var oldukları içindir ki bu güzellik kavramından sözedilebilir (1976: 1450 b). Platon ve Aristoteles'in sanat görüşlerini ayırtetmeye çalışırken onların hareket noktalarındaki farklılığa dikkat çeken İsmail Tunalı: "Aristoteles'in çıkış noktası (Platon'da olduğu gibi), metafizik, aşkın bir güzellik ideası değil daha çok bir "forma-materia (morphe hyle) kompositum"u olan tek tek sanat eserleridir" (Aristoteles 1987: 8) demektedir.

Sanat eserinin "ontik bir bütün" olarak ele alınmasını ilk kez Aristoteles'te görmeye karşılık, filozof bu görüşünü sonuna kadar geliştirmemiştir ve belki de bu yüzden Platon ve Aristoteles'ten sonra, 2500 yıllık tarihi boyunca felsefede sanatın ne olduğu 'güzel'e dayanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Güzel, kimi zaman eserde uyumlu bütün, kimi zaman alıcısında bir duygu, kimi zaman sanatçıda duyarlılık, ama hep duyulanabilen, kendi başına bir şey olarak anlaşılmıştır. Çünkü estetik disiplin sanatın ne olduğunu "güzel" in ne olduğuna ilişkin açıklamalarla gösterme çabası içinde olmuştur. Özellikle Yeniçağ'da sanat fenomeni estetik adı altındaki disiplinle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu dönem içinde estetik görüşler bilgi kuramlarını temel almışlardır. Bu bilgi kuramlarının farklılıklarına rağmen, onları temele alan estetik görüşler sanatın güzelden kalkılarak belirlenebileceği ve estetiğin güzelin çözümlenmesi olması gerektiği konusunda uzlaşırlar. Ama temele alınan bilgi görüşlerinin

farklı olmasından dolayı güzele farklı bakışlar getirilmiştir. Bu bakışlar da sanat kuramlarında farklı hareket noktalarının gelişmesine neden olmuştur. Güzelin "bilgisel ve kavramsal olan"dan ayrıca "iyi" ve "faydalı" olandan farkı, ilk kez 18.yüzyılda Immanuel Kant tarafından belirlenmiştir. Kant'a göre güzel karşısında duyulan estetik haz, kavrama dayanmadığı için, iyyinin gerçekleşmesi ile duyulan hoşnutluktan ayrılmaktadır. Kant, "estetik haz"ı çıkara dayanan "hoşlanma duygusu"ndan, "güzel"ide "faydalı"dan ayırmaktadır. Kant'a göre, güzel karşısındaki estetik tavır, herhangi bir objenin varlığıyla özel bir çıkar ya da arzu doğrultusunda kurulan ilgiden bağımsızdır. (Kant 1793: 303) I.Frenzel'in de ifade ettiğı gibi, Kant'ın estetiğı, Rönesans'tan bu yana ortaya atılmış ve 19. yüzyılda en yoğun şekilde savunulmuş olan estetiğın özerkliği iddiasını ilk kez uygun bir felsefi bakış altında ele alan ve bu iddiayı uygun şekilde temellendirmek isteyen bir estetik olmuştur. (1990: 366). Yeniçağ'da estetiğın duyarlık çözümlemesi olması gerektiğinde ortak bir anlayış oluşmuşsa da, Kant'tan sonra 19.yüzyıl filozofları estetiğı bağımsız bir disiplin olarak ele almışlardır. Bu dönem içindeki filozoflar, estetiğı güzelin bilimi olarak anlamışlar, güzeli ve onun yapısını temellendirmenin olanaklı olduğuna inanmışlardır. Bu dönem içinde yer alan sanat kuramcıları estetiğı kendi düşünce sistemlerinin çerçevesi içinde, belli bir duygu ilkesine göre.. düzenlemişlerdir.. Örneğın Croce "sezgi", Cohen "saf duygu", Lipps "Einfühlung (özdeşleşme)" ilkelerinden hareketle sanat kuramlarını geliştirmişlerdir (Frenzel 1990: 367-369). Ne var ki, bütün bu estetik görüşler sanatın ne olduğuna ilişkin soruya cevap ararken, sanat adı verilen alanın kendine, bu alanı oluşturan tek esere eğilmemişlerdir.

Kimi estetikçiler de sanatın ne olduğu sorusunun cevabını sanatın işlevi ile vermeye çalışmışlar ve bu işlevin gerçekleşmesiyle de "güzel"ın ortaya çıktığını ileri sürmüşlerdir; ancak, sanattan beklenen işlevin ne olması gerektiğı konusunda görüş birliğı içinde olamamışlardır. Çünkü, estetikçiler, kendi dönemlerinde geçerlikte olan

varlık, bilgi, ahlâk, etik, devlet kuramlarının ya da çeşitli -izm'lerin etkisinde kalarak, kendi bakış açılarını oluşturmuşlardır. Böyle bir bakıştan hareket eden estetik görüşler de sanatın işlevinin ne olduğunu değil, ne olması gerektiğini söylemeye çalışmışlardır. Böyle savlar ise, bu görüşlerin hareket noktalarının, sanatın ne olduğu sorusuna cevap vermek için uygun bir hareket noktası oluşturamamasından kaynaklanmaktadır.

Örneğin, B. Croce ve R.G. Collingwood gibi sanat kuramcılarına göre sanatın işlevi, eseri yoluyla sanatçının duygularını anlatması ya da aktarmasıdır. Bu işlev gözönüne alınıp, tek esere bakıldığında, görülecek olan, sadece sanatçının nasıl biri olduğudur. Bu ise, ne o esere ne de sanata ilişkin sorulabilecek sorulara bir cevap vermeyi sağlar. (Moran 1983: 104)

H.Osborne gibi sanat kuramcılarına göre ise, sanatın işlevi "alıcısı"nda yarattığı etkiyle açıklanır. Sanatın işlevi olarak düşünülen bu etki, aynı zamanda da bir eserin sanat eseri olup olmadığının ölçütü olarak görülür. Sanat eserinin "alıcısı" üzerinde bırakması beklenen etki nasıl tanımlanmış olursa olsun, bu etkiyle sanata ve sanat eserine ilişkin sorulara bir cevap getirmek mümkün görünmemektedir. Öyle görülüyor ki, estetik tarihi boyunca sanat, yarattığı etki ile açıklanmaya çalışıldıkça kendi temellerini de kaybetmektedir. (303).

20. yüzyıl estetiğine gelince bu estetiğin başlangıçta empirist olduğunu söylemek mümkündür (Frenzel 1993: 367). Yüzyılımızda biyoloji ve psikoloji teorilerine dayanarak geliştirilen ve seyredenden (alıcıdan) ya da sanatsal yaratmadan hareket eden estetik kuramlar ortaya çıkmıştır.

Günümüzde ise, estetik çalışmalar daha çok fenomenoloji çerçevesi içine oturtulmuş görünmektedir. Denebilir ki, estetik, "Hartmann'ınki bir yana, daima bir sanat eleştirisi, sanatçıya ilkeler, metotlar dikte etmek isteyen bir çeşit metot olmuştur." (Mengüşoğlu 1983: 218). N. Hartmann ise, "bakma", (Betrachtung), "seyretme"

(Auschauung), "haz alma" (Wohlgefallen) edimlerini derinliğine çözümleyen psikolojist ve daha sonra da fenomenolojist estetiğe karşı estetik objenin yapısını çözümlmeye çalışır. Kendi ontolojisinin temel dayanaklarından hareketle Hartmann, estetiği kendi içinde birlikli bir alan olarak kurmayı dener (1990: 369).

Kuçuradi'nin genel olarak değerle ilgili görüşlerinden yararlanarak söylemek istediklerimizi şöyle özetleyebiliriz: Varlık ve insan dünyasında iyi ve güzel olan, "kendinde" bir şey yoktur. Ancak, bazı insanlar, nesneler, hareketler, ilişkiler iyi-kötü, güzel-çirkin olarak nitelendirilebilir. Felsefî bilgi çerçevesinde baktığımızda, bunların birer değer değil, birer kavram oldukları görülür. Oysa, tüm estetik tarihi boyunca "güzel", dolayısıyla da "çirkin" birer değer sayılmışlardır. "Güzel"in bir tanımından hareketle sanat fenomenini ve sanat eserini açıklama çabalarının neden sonuçsuz kalacağı, "güzel"in bir kavram olarak özelliği görüldüğünde anlaşılabilir. Ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın, ister mutlak ister görelî olduğu söylenebilir, "güzel" sadece yargısıyla ilgilidir. Dolayısıyla, böyle bir kavram, değermiş gibi temele alındığında, sanatın ve sanat eserinin ne olduğuna da cevap verilemez (Kuçuradi 1971: 105). Günümüzde ontolojik temellere dayanan antropolojinin incelediği fenomenlerin bir kısmı doğrudan doğruya insan başarılarıdır ya da Mengüşoğlu'nun ifadesiyle "temelini insanın varlık yapısında bulan yeteneklerdir." (Mengüşoğlu 1983: 48-49). Bu yetenekler ortadan kaldırılamaz, çünkü onların ortadan kalkması insanın kendisinin de yok olması demektir. İnsanın başarıları ise bilgi, sanat, teknik, din, devlet vb.'dir. Bu başarılarla insanın "varlık koşulları"da denmektedir. İşte ontolojik temellere dayanan antropolojinin insan fenomenlerinden ve başarılarından hareket etmesi bu demektir ve insan başarılarından biri olan bilginin insanla, insanın varlık yapısıyla olan ilişkisi üzerinde de durur.

Bilgi, insan için bütün alanları ve dallarıyla insanı insan yapan, onun var olmasını, yaşamasını sağlayan her şeyi başarmaktır. Bilgi, geniş anlamda, insanla dünya

arasında bir bağ kurma anlamında antropolojik olarak ele alınırsa, bir hayat etkinliği olan sanat ta insan bilgisinin içindeki önemli yeri alır. (1983: 82).

Platon ve Aristoteles'ten sonra ilk defa 19.yüzyılda Schopenhauer sanatı bir bilme etkinliği olarak görmüştür. O, sanatın sağladığı bilgiyi ve özelliklerini, insana sağladığı imkânları, diğer dallara ait olan bilgiden farkını belirterek anlatmış sanatın ne olduğu sorusuna da sanat eserinden hareketle cevap vermeyi denemiştir.

Eserden, eserin bütünlüğünden hareketle sanatın ne olduğu sorusuna cevap verme denemesine ontolojik yaklaşım denmektedir. Ontoloji, 'varolanı varolan olarak ele alır'. Ontolojinin bu tanımı Aristoteles'e dayanırsa da, bu terimi ilk defa 18. yüzyılda Christian Wolff kullanmıştır. Günümüzde ontoloji, fenomenlerden hareket eder. Bu fenomenler ise varlık fenomenleridir. Fenomen, bir şeyin açığa çıkması, kapalı kalmaması, kendini göstermesi demektir. Bugünün ontolojisi için, insan tarafından meydana getirilen şeyler, insan başarıları "varolan" şeylerdir ve bu "varolanlar"ı incelemek için onun fenomenlerinden hareket etmek gerekir. Ontik bir görüş, temelini insanın varlık yapısının bütününde bulan başarılar üzerinde durur.

Sanatın ne olduğu sorusuna ontik temele dayanan antropolojik yaklaşımı da ilk defa Schopenhauer'de görmekteyiz. Çünkü o, sanat eserinden hareketle ve kişiyle ilgisinde sanatı ele almıştır. Ayrıca, sanatın ortaya koyduğu bilginin estetik teorilerin ortaya koyduğu bilgiden farkına dikkati çekmiştir. Schopenhauer'ın sanata bakma ve açıklama tarzı ontolojik yaklaşımın örneği olarak görülmektedir. Bu yüzden de o, sanat felsefesi tarihinde adeta dönüm noktası olmuştur.

20.yüzyıl filozofu olan Heidegger de sanata estetik dışında bakmayı denemiştir. Ona göre sanat "hakikatin" bilgisini vermektedir. Oysa, estetikler "hakikat"le değil "güzel" ve "güzellik"le ilgilenmişlerdir. Heidegger'e göre sanat eseri hakikatin iş başında olmasıdır. Sanat eseri

varolanın hakikatini göstermektedir. Schopenhauer'da ise sanat eseri tek tekleri değil onların idesini göstermektedir. Bu ifadelerden hareketle her iki filozof da aynı şeyi değişik terimlerle dile getiriyorlar ve ikisi de sanata sanat eserinden hareketle cevap arıyorlar diyebiliriz.

Sanat kuramları, sanatın ne olduğuna değil, işlevinin ne olması gerektiğine cevap verdiği halde, ele alınacak olan her iki filozof sanat eserinin kendinden yola çıkarak sanatın ne olduğunu açıklamayı denemekle, uygun yolun ne olması gerektiğine de işaret etmektedir. Çünkü sanatı bir bilgi türü olarak ortaya koyan her iki filozofun görüşlerine baktığımızda, bu görüşlerin sanat fenomenini anlamada sanat kuramlarının sağlayamadığı bir imkânı sağladıkları görülmektedir. Bu iki filozofun görüşlerinin önemi de bu imkânı göstermelerinde bulunur.

Bu çalışmanın amacı, Schopenhauer ve Heidegger'in bir bütün olarak felsefe görüşlerinin büyük farklılıklarına rağmen, sanat görüşlerinin çakıştığı noktayı ortaya koymak; yani ikisinin de sanatın objesi olarak aslında aynı "şeye" işaret ettiklerini ve sanatı bir bilgi türü olarak gördüklerini göstermek; ve böyle bir görüşle sanat fenomenini açıklamada nereye kadar gidilebileceğini araştırmaya çalışmaktır.

Birinci Bölüm'de 19.yüzyıl filozoflarından A. Schopenhauer'ın sanat görüşü, felsefe görüşünün ana çerçevesi içinde serimlenecek ve sanat felsefesi tarihinde bir dönüm noktası oluşturduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

İkinci Bölüm'de 20.yüzyıl filozoflarından M. Heidegger'in sanat görüşü aynı çerçeve içinde serimlenecek ve sanat eserine ontolojik yaklaşımı ön plâna çıkarılacaktır.

Üçüncü Bölüm'de bu iki filozofun sanat görüşleri kendi aralarında karşılaştırılacaktır.

Schopenhauer'in Felsefi Görüş Çerçevesi İçinde Sanat Görüşü

İnsanın bir tür başarılarının oluşturduğu varlık alanına sanat denmesinden günümüze kadar, bu varlık alanı ve bu alanı oluşturan tek tek eserleri çeşitli nedenlerle başka başka açılardan problem edinilmiştir. Sanat eseri ile dünya, sanat eserleri ile insan ve hayat arasında ne tür bir ilişki vardır? Sanat bir bilgi midir? Bilgiyse, özelliği nedir? İşte birçok filozof ve birçok sanat kuramcısı bu soruları ve aynı eksende kalan birçok soruyu açıklamaya çalışmışlardır. Schopenhauer'a göre insana varlıkta özel bir yer kazandıran, onu özel kılan, onun bilgi edinebilmesi ve edindiği bilgilerle çeşitli başarılar elde etmesidir. Ona göre sanat da insanın bir tür başarılarından oluşan bir varlık alanıdır.

Bir 19.yüzyıl filozofu olan Schopenhauer'ın İsteme ve Tasarım Olarak Dünya adlı eserini ele aldığımızda, "dünya"nın insan bilgisinin objesi olarak çeşitli perspektiflerini ve bu perspektiflere ilişkin bilgilerin özelliklerini, ayrıca da bu çeşitli bilgilerin insana, kişiye ne gibi imkânlar sağladığını görebiliriz.

Schopenhauer için sanat bir tür bilgidir; o, saf sujenin ya da dehanın (genius'un) ortaya koyabileceği bir bilgidir. Bu bilgi "okul"ların, bazı "ism"lerin ortaya koyabileceği ya da yaratıcı olmadıkları halde, bazı belli kural, kavram ya da kuramlarla sanat yapanların ortaya koyduğu basmakalıp bir bilgi değildir. Sanatın ortaya koyduğu bilgi tekte evrensel olanı, tekte "ide"yi veren bilgidir. İdenin bilgisi ise, içinde yaşadığımız deney dünyasının dışına çıkan, zaman, mekân ve nedensellik zinciri içinde varolanların ilk örneklerinin ne olduğunu gösteren bilgidir. Bu, insana hergün yaşadığı ve alıştığı tarzda bilgi edindiği, ilişkiler kurduğu dünyanın bir başka yanını, bir başka tarzda varolanın imkânını gösterir. Schopenhauer'a göre, başka tarzda varolan ve bu başkalığından dolayı da başka başka tarzlarda bilmeye konu olan "benim gördüğüm şey", bütünlüğünde dünyanın kendisidir (Schopenhauer 1956: 3).

Schopenhauer, dünyanın (varolanın) ne olduğunu bilgi problemi çerçevesinde ele alır. Bilenler ve bilenlerin de yer aldığı bilinenler, hem günlük hayatın gerçekleştiği zaman-mekân ve nedensellik bağları içindedir, hem de onların "burada" olmasını sağlayan ilk örneklerin kopyalarıdır. Bu ilk örnekler ise, nedensellik zinciri içinde yer almaz. Bu bilgi ışığında, diyebiliriz ki, Schopenhauer varolanı, dolayısıyla da insanı iki farklı varlık alanı içinde, ikili bir yapıda ele alır. Varolanlar nelerdir? Varolanlar tek tek burada olanlar, teklerin zaman ve mekânda nedensellik zinciri içinde yer almalarının yeter sebebi olan, varlık basamaklarını oluşturan ideler; bir de ideler aracılığıyla varlık basamaklarında kendini objeleştiren "temel isteme"dir. İşte bu "temel isteme", "ideler" ve tekler hepsi birlikte "dünya"nın kendisidir (1956: 137).

"Dünya" karşısında insan, bilen yanıyla onu açıklamaya çalışır. Ancak böylesi bir dünya o üç ayrı formda üç ayrı bilme tarzıyla kavranabilir. İnsan bilme etkinliğini bazen bilmek amacıyla çoğu zaman da isteklerini doyurmak için gerçekleştirir. Daha önce de belirtildiği gibi, insan isteyen ve bilen bir ikili yapıya sahip bir varolan olarak ya istediklerini gerçekleştirmek için ya da bilmek

için bilme etkinliğinde bulunur. Ancak herkes, yapısında hangi yan ağır basıyorsa ona göre bu etkinliği gerçekleştirir; bu kişisel ilgiye değil, karaktere göre belirlenir. Böyle bir yapı gösteren kişiler arasında ancak bazı insanlar, sadece bilmek için dünyayı obje edinebilirler. İsteyen yanlarını susturup, sadece bilen yanlarıyla dünyayı obje eden kişilerin bilgisi, Schopenhauer'a göre, isteklerini gerçekleştirmek için bilmek isteyenlerin bilgisinden daha değerlidir. Birinci grupta yer alanlar "ide" olarak dünyayı, ikinci grupta yer alanlar da sadece teklerin yer aldığı deney dünyasını obje edinebilirler. Şeylerin yapısını ve "ide"sini kavrayabilen, kausal bağların ötesini gören, dolaşısıyla da kendi de, zaman zaman kausal bağların dışına çıkabilen insan dehadır, yaratıcı insandır (1956: 155-156).

Sanatçının edindiği bilginin ne olduğu ve bu tür bilginin diğer tür bilgilerden farkının ne olduğunu görmeden önce, sanatın nesnesi olan idenin ne olduğunu ve onun temel istemeyle ilgisindeki yerinin özelliğini görmeye çalışmak gerekli görünüyor.

1.1. Sanatın Nesnesi: İde

Schopenhauer'a göre sanat bir bilgidir ve bu bilginin nesnesi de "ide"dir. "İde"nin bilinme imkânının ne olduğunu bilgisinin ne tür bir bilgi olduğunu belirtmeden önce, onun varlık temelini ne olduğuna, kısacası, Schopenhauer'ın varlık görüşünde "ide" kavramıyla dile getirilmek istenenin ne olduğuna bakmak gerekir.

Schopenhauer'a göre varolanın kendisi sadece istemendir; varolanların hepsi istemenin çeşitli görünümlerinden başka bir şey değildir. İsteme adı verilen temel varlık ve onun görüntüleri bir ve aynı şeydir. Onu ayrı ayrı objeler olarak ele alıyor gibi görünüyorsak da, bu sadece onun insana veriliş tarzlarındaki çeşitliliktenidir. Yoksa deney dünyası olarak adlandırabileceğimiz, zaman-mekân ve nedenselliğin hüküm sürdüğü dünya ve bu dünyada yer

alan teklerin ilk örnekleri olan ideler, bir ve aynı olan aynı asli istemenin farklı formlarda görünmesinden başka bir şey değildir.

Schopenhauer'a göre ide, varlık basamaklarını mümkün kılan ve deney dünyasında sayısız tekler ve ayrıntılar olarak görünen istemenin sebepler zincirinin dışında bulunan görüntüsüdür (1956: 137). Varlık basamakları istemenin kendini doğrudan objeleştirdiği, kendini obje kıldığı alanlardır. İdeler ise hep bir varlık basamağının temel özelliklerini kendinde barındıran ilk örneklerdir ve genel olarak sayısız tekler ve ayrıntılar olarak görünürler. Demek ki ide bir yandan istemeyle diğer yandan da zaman-mekân içinde yer alan teklerle ilintilidir. Bu bakımdan ideyi de ikili yanıyla ele almak gerekir. Ancak bu ikilik, yani idenin hem deney dünyasında görünmesi hem de onun dışında bulunması onun özünde bir değişiklik yaratmaz. Ayrıca idenin deney dünyasının dışında olması idenin kendi başına, kendinden dolayı varolan olduğu anlamına gelmez. İdeler, varlık dünyasında, varlık basamaklarını meydana getiren ilk örnekler olarak, aynı zamanda deney dünyasında bu örneklerin sayısız kopyaları da, temelde istemeden dolayı vardır ve böyle bir istemenin kendini gösterdiği başka türden bir formdur. Bu isteme ise, ne ide adı verilen ilk örnekleri ne de tekleri vareden ayrı bir güç değildir; hem ideler hem de tekler bir ve aynı olan istemenin çeşitli görünümleridir (1956: 137).

İde, istemenin bir görünümü ve doğrudan objeleşmesidir (1956: 143). Bu isteme varolanın aslıdır. Varolan baştan başa istemedir; kendinde istemedir. Ancak bu isteme, bilinç taşıyan, kendinden başka şeyi isteyen bir isteme değildir. O, sadece, kendini isteme olarak, varolanın aslı olarak gerçekleştirmek ister. İşte böylesi bir iç amacı gerçekleştirebilmek için, kendi kendini hep ayakta tutmak için de beslenmeye hep ihtiyacı vardır. Burada sözü edilen beslenme, bir şeyi 'yemek' anlamındaysa da, 'yeme'yi doymayla ilişkisinde düşünmek; dolayısıyla canlılığı sürdürmek amacını gözönünde tutmak gerekir. Demek ki isteme, doyma, dolayısıyla da canlılığını sürdürme

çabası içindedir. Ancak, açlığını gidermek durumunda olan isteme, kendinden başka hiçbir şey olmadığı için kendisiyle beslenmek durumundadır. İşte böylesi bir özellik gösteren bu varlık temeli, kendini kendi karşısına bir başka forma bürünerek koyar.

İstemenin kendini, doğrudan doğruya objeleştirdiği bir başka formda kendi karşısına koyduğu ilk görünümü idelerdir. Sanat da nesnesini istemenin bu objeleşme formunda bulur. Bu formuyla isteme dört ana basamakta objeleşir. İstemenin birden çok basamakta objeleşmesi ve birbirinden farklı ide türleri olarak ortaya çıkması ise, onun sürekli olarak kendini en açık göstereceği ideyi gerçekleştirme çabasında olmasından ileri gelir. İşte özelliğiyle o, sürekli çatışma içindedir. Hem basamaklar içinde hem de basamaklar arasında bu çatışma, bu basamaklar ve ideler aracılığıyla objeleşen deney dünyasında sürüp gider. Tüm doğada canlılığın sürüp gidebilmesi, nedensel zincirin kurulabilmesi işte böylesi bir çatışmanın sürmesiyle mümkündür. Varlığını sürdürmek, neslini devam ettirebilmek için her bir tek güçlü olmak, gücünü gösterebilmek ve beslenmek için kendinden güçsüzü alt etmek, onunla beslenmek durumundadır (1956: 75-79).

İstemenin doğrudan objeleştiği varlık basamaklarının tepesinde bulunan, hem sanatın nesnesi olan hem de bütün ideleri bilebilecek olan insanı anlayabilmek için dört varlık basamağını oluşturan idelere onların her bir basamaktaki farklı yanlarına da bakmak gerekir.

İsteme, ilk objeleşme basamağında, henüz belirsiz ve kuvvetsizdir. O, anorganik dünyanın temelidir. Bu anorganik dünyada yer alan sayısız teklerin de ilk örnekleri bu basamaktaki idelerdir. Bir yandan varlık basamaklarının en zayıfı bir yandan da diğer basamakların taşıyıcısı olan bu ideler, "şeyin madde olmasının şartını yerine getirir" (1956: 86). Dolayısıyla da madde olan herşey bu basamağın özelliklerini taşır. Bu basamağın yapı özelliklerini taşıyan, ama ondan daha güçlü ve istemeyi taşıdığı daha net görünen bir diğer basamak, organik olanın temelini oluşturan basamaktır.

Bu basamakta, organik olan, ama birbirinden farklı özelliklerle ortaya çıkan bitkilerin ilk örnekleri ya da ide-leri görünür. Organik olanın yapı özelliği hem madde olması hem de bu basamağa has yenilik olarak, yaşamsal belirtilerinden biri olan tepkiyi taşımasıdır. Organik olanın en temel özellikleri, bu basamakta yer alan ve her bir bitki türünün kendi özelliklerini de taşıyan idelerde de görünür.

İstemenin üçüncü objeleşme basamağı hayvandır. Anorganik ve organik olanın özelliklerini de taşıyan, ama kendine özgü özellikler gösteren bu varlık basamağı, hayvansal olanın temel özelliklerinden oluşmaktadır. Bunların başında hareket gelir. Bu basamağın yapısal özelliğine uygun olarak tekler de beslenmek, yaşamak için besine yönelme kabiliyeti taşırlar. Bunların dışında, bu basamağın yeni özellikleri dışında tekler kendi cinslerinden farklılaşan özellikleri de taşır. Temel istemenin en önemli özelliği olan çatışma, en açık şekilde bu basamakta görünür; bu basamaktaki tekler - hayvanlar- hem daha aşağı basamaktakileri, hem başka hayvan türlerinin teklerini, hem de kendi türlerinin zayıflarını yeme çabası içindedir. Ancak nedensellik zinciri içinde olan tabiatta çatışma belli bir düzen içinde olup bittiğinden, türler yok olmuyor. İşte tabiattaki bu düzen hayvanda bilme yetisi olmasıyla açıklanabilir. Bu yeti anlama yetisidir (1956: 43-67).

İstemenin obje haline geldiği en son basamakta ide olarak insan yer alır. İsteme kendisini en güçlü ve en net ortaya koyduğu bu basamakta insan idesi olarak objeleştirir. Bu idenin yer aldığı basamak, kendinden önceki basamakların özelliklerini taşımakla birlikte, yeni olan bir yanı da taşımaktadır. Zaten bu yeni yandan dolayı insan yepyeni bir basamağın temsilcisi olur. İnsana varlıkta asıl, özel yerini kazandıran, onu yapıcı alt basamaktakilerden ayıran, onun "dünya"yı başka başka tarzlardaki kavrayışı, başka çeşitten bilgileri ve bunun sonucu olarak da başarılarıdır. Schopenhauer'a göre bilgi, kendi kaynağını temel istemede bulur. İsteme kendini en üst basa-

makta, insanla, bilen ve isteyen yanlarıyla ortaya koyar. İsteme kendini insan aracılığıyla var kılmaya devam eder. Bu yüzden insan istemesini bilgisini kullanarak doyururken, bu istemenin kendini de doyurmaktadır aynı zamanda. (1956: 95)

Schopenhauer'a göre isteme kendini insanda beden ve karakter olarak objeleştirir. Beden yanıyla insan, kendi idesinin yer aldığı varlık basamağının altında yer alan üç basamağın temel özelliklerini taşır. O, bedensel tüm fonksiyon ve yapılarında anorganik, bitkisel ve hayvansal olanın temel özelliklerini kendinde barındırır. İstekler, heyecanlar, eğilimler bu yanıyla ortaya çıkar. Karakter olarak görünen isteme ise, bu basamakta ve bu yanıyla insanda en açık görünümü kazanır. Kişilerin karakterleri bilen ile isteyen yanları arasında kurdukları ilişkiden oluşur. Tek tek kişilerin nasıl bir kişi olduklarını belirleyen de onların karakterleridir. Bu ilişki kurma imkanları her tek insanda farklı farklı olduğu için de, tarih sahnesine farklı kişilikler çıkmaktadır. Tarih sahnesi derken de, bu dünyanın sahnesine çıkmak ve yok olmak kastediliyor.

Her bir tek insan (kişi) farklı bir karaktere sahip olsa da, Schopenhauer insanları karakterinin bu iki yanının ilişkisindeki yönü bakımından gruplandırır: Bazı kişiler bilgiyi isteklerini gerçekleştirmenin aracı olarak kullanırlar, bazıları da istemelerini bilgilerinin emrine alırlar. İkinci grupta yer alanlar istemelerini susturmayı bilenlerdir. Ancak bu grup içinde de istemelerini çeşitli derecelerde susturmuş ve bilginin emrine aldıkları görülür. Bir insanın, istemesini susturması ise, o kişinin karakterini silmesi, dolayısıyla "kişi"liğini silmesi demektir. Anlaşılacağı gibi, "kişilik sahibi olmak", Schopenhauer'a göre tercih edilecek bir durum değildir. Çünkü insanın kişiliği onu isteklerinin esiri yapan yanıdır. Bu ise kişileri sıradan, yığın yapmaktan başka birşey değildir. Oysa istemesini geçici ya da tümüyle susturabilen insanlar, kişiliklerini silmekle bu dünyanın geçici kaygılarından da kurtulurlar. Onlar kausalitenin dışında, hür insan olarak bulundurlar. Bu kişiliğini silen insanların bu dünyadan başka

bir dünyada yaşadıkları anlamına gelmez. Onlar, sadece, istemelerini bilginin emrine vermiş ve kausalite sınırları dışına çıkabilmiştir demektir.

Bu bilgilerin ışığında insanların, istedikleri zaman karakterlerini, kişiliklerini silebilecekleri sonucu çıkarılmamalıdır. Schopenhauer'a göre bir insanın karakteri neyse, bu karakter her durumda aynı kalır. İnsanların bilen ve isteyen yanlarının ilişkisi normal olarak değişmez. Onun bununla söylemek istediği ise şudur: bir insan nasıl davranıyorsa, öyle davranmak zorundadır. İstemediği halde böyle ya da şöyle davrandığını söyleyen kişi, sadece kendi kendini aldatmaktadır. Bir insan istemesini kırmadığı sürece, hep davrandığı gibi davranmak durumundadır, tıpkı istemesini kıran birinin hep davrandığı gibi davranmak zorunda olduğu gibi.

İnsan nedensel bağlar içinde, şimdi ve burada yaşarken hem kendi dışındaki tekleri, bu tekler arasındaki bağlantıları, hem de kendini -istek, eylem ve bilmesini- bilgi objesi yapabilir.

Aynı şekilde, kausalite bağları içinde yaşayan insan varolan ve yokolan tekler dışında bu teklerin ilk örneklerini, başka bir deyişle, kausalite dışında yer alan ideleri de bilebilir. Bu iki bilgi objesi dışında, insan bir de onları mümkün kılan kaynağı da bilebilir. Ancak kendilerini başka başka yollardan bilebilir; çünkü onların insana veriliş tarzı ve koşulları farklıdır.

İnsandaki bilme ile isteme arasındaki ilişki imkânlarının özelliklerini ve bu imkânların gerçekleşme tarzlarındaki farklılığın sürekli olarak vurgulanmasında iki ana amacımız var. İlk olarak, Schopenhauer'ın "dünya" ile dile getirmeye çalıştığı bütünlük, onun insan ve bilgi görüşünün varlıksal temelini oluşturduğu için, bu konunun açık biçimde irdelenmesi gerekli görülmüştür. İkincisi ise, filozofun sanatın nesnesi olarak gördüğü idenin ancak onun temel istemenin objeleşmesinden kastettiğinin anlaşılmasıyla açıklık kazanmasıdır. Bundan dolayı da fizoloğun öncelikle varlık görüşü, onun içinde de insan

görüşü verilmeye çalışıldı. Schopenhauer'ın sanat görüşünün ortaya konması için gerekli olan iki ana görüşü özetle serimlendikten sonra, şimdi sanatla ortaya konan bilginin diğer bilgilerden farkı gösterilebilir.

1.2.Sanatın Bilgisi

Schopenhauer'ın felsefe görüşünü bir bütün olarak ele aldığımızda, onun tanımladığı "dünya" ile bilen insan arasında belli başlı üç tarz bağlantı olduğu görülür. Belli bir zamanda, belli bir yerde, dolayısıyla da kausalite ağları içinde yer alan bir kişi "dünya"yı 'kendi gözlerinin gördüğü' kadarıyla bilgi objesi edinebilir. Bir kişi kendi isteklerini, başkalarının isteklerinden önce gerçekleştirmek istiyor, bilmeyi de sırf bu egoist yanını doyurmak için istemesinin hizmetine sunuyorsa, böyle bir kişi kendiliğinden insan idesini görme imkânına da sahip olamaz. Onun bilgisi tek tek olanların ve aralarındaki bağların kendisine ilişkindir. Bu tür bilgi ile o, kendi yaşamını kolaylaştırmak, arkası hep gelecek olan isteklerini doyurmak ister. Ancak Schopenhauer'a göre, istek hep bir gereksinimden, bu nedenle de bir eksiklikten ve o eksikliğin yol açtığı acı çekmeden dolayı ortaya çıkar. Kişide kendini bu şekilde gösteren temel isteme yapısında hep aç olmayı, doymak istemeyi ve acı çekmeyi taşır. Kişiler (henüz istemelerini kıramamış insanlar) temel istemenin, -özelliklerini sürekli istemek, herşeye sahip olmak, olmayınca da acı çekmek olan özelliklerini- kendilerinde taşırlar. Ancak, kişiler, kendilerini, yaşamın akışına sonu gelmez isteklerinin eline bıraktıkları, dolayısıyla da bilen yanlarını istemenin önüne çıkarmadıkları için, kendi yapıları ile başkalarının ve diğer canlıların yapıları arasındaki birliği göremezler. Böylece de gündelik hayatta yığın üyesi olarak yaşar ve hiçbir zaman kişiliklerini silemezler. Bunlar arasında, bilgilerini istemelerinin emrine verenler olduğu gibi, istemeleriyle bilgileri atbaşı giden insanlar da vardır.1 Bunlar akli her ne kadar kişisel isteklerinin karşılanmasında kullanıyorsa da, obje edinebildik-

leri "dünyanın bilgisini yine akli kullanarak sağlayabilirler. Kausal bağları kavrayan bilgi, bu insanların başarısıdır (Kuçuradi 1965: 121-130).

Schopenhauer ide olarak insanı, iki ayrı tip olarak ele alır. Birinci tipte yer alanlar, istemelerini bilen yanlarını kullanarak gerçekleştirenlerdir. Bu kişilerin bilgileri kausal bağlantılar içinde yer alan şeylere ilişkindir. Yönelindikleri şeyleri kendileriyle ilgisinde değerlendirirler. İşte bu insanlar hür değildirler. İkinci tip içinde yer alanlara gelince; bu tipi oluşturanlar kişiliklerini silebilmiş, istemelerini bilgilerinin hizmetine alabilmiş insanlardır. Bunlar tek şeyde onun idesini görebilen, kausalite sınırını aştıkları için de hür olan insanlardır.

Baştan beri serimlemeye çalıştığımız görüş çerçevesinde şunu söyleyebiliriz. Schopenhauer' göre "dünya": isteme, ideler ve tek tek şeylerin tümüdür. Ancak bu üçlü görünümünde dünyayı her kişi bütünlüğünde obje edinemez.. İnsan bilme ve isteme imkânlarını nasıl kullandığına bağlı olarak bu üç görünüşünde dünyanın farklı yanlarını obje edinebilir. Dünyanın çeşitli tarzlarda bilmeye konu olan yanlarının bilgileri de birbirlerinden farklılık gösterir. Bu farklı bilme imkanları ise insana farklı imkânlar sağlar (Schopenhauer 1956: 95-97).

Bilme, temel istemenin nesneleşmesinin en yüksek basamağında özellikle de insanda görülür. Demek ki, bilme, insanda beden ve karakter olarak objeleşen temel istemenin bir imkânıdır. Tekleşmenin görüldüğü tabiatta insanın bilen yanı kişilere burada, şu koşullar altında, belirli nedenlerden ve belirli etkilerden dolayı varolan teklerin bilgisini verir. Bu düzeyde bilme kişi isteklerinin yerine getirilmesi için gerçekleştirilir.

Tek tek şeylerin bilgisinden idenin bilgisine geçiş birdenbire olur. Bir an olur ki, kişinin bilen yanı kendini kişinin istemesinden, onun hizmetinden kurtarır. O ana kadar hep istemesini beslemek için bilmek isteyen kişi, bilginin saf ve istemesiz öznesi olur. Artık şeylere bakmanın hep bilinen yönteminden vazgeçen kişi, sadece

şeyin ne olduğuna bakar. Onun baktığı şey bir ağaç, bir dağ, bir bina ya da her ne ise, tümüyle nedensellik bağlarından kurtulmuş, kendi başına bir şeydir. Kişi böyle bir bakışla baktığı nesnede kendini yitirir. Kişiliğini, istemesini bile unutan saf özne, baktığı nesnenin duru bir aynasıdır. Bakılan ve bakan bir ve aynı şey olur.

Schopenhauer'ın bilgi görüşünde teklerin bilgisini edinmeyle idenin bilgisini edinme tarzı açısından en önemli fark, bilme etkinliğinin yöneldiği obje açısındanadır. Şayet bilgi objesi günlük hayatımızı içinde sürdürdüğümüz tekler ve ilişkileri ise, bilgi idenin kopyalarıyla sınırlı kalacaktır. Ama bu tekin aslı bilinmek isteniyorsa obje edinilen idedir. Ancak idenin bilgisini edinebilmek için ide kausalite sınırları dışında olduğundan dolayı kişinin de bu sınırları aşması bir deyişle geçirmesi gerekiyor.

"İstemenin tekil görünümü, bütün formlarında yeter sebep ilkesine bağlıdır. Kişi aracılığıyla bilinen tekil şeyler hep belli bir yerde, belli bir zamandadır. Onlar ve bilen öznelere hepsi neden-etki zincirinde birer halkadır. Oysa, bilginin saf öznesi (sanatçı) ve onun yöneldiği ide yeter sebep ilkesinin bütün normlarının dışındadır." (1956: 160).

Sanatçının ideyi bilgi objesi kılabilmesi için, onun kendinde bir değişimi gerçekleştirip yeter sebep ilkesinin hüküm sürdüğü alan dışına, ide alanına yükselmesi gerekir. Bu değişimi geçiren suje için ide olarak dünya, büsbütün saf bir dünyadır. İdeyi ya da istemenin nesneleşme basamaklarını tasarlayan biri için bilinç, bütün dünyayı ide olarak birleştirir. Yalnızca ide istemenin doğrudan doğruya objeleşmesi olduğundan, ide olarak dünya, yalnız özne ve nesne birbirini karşılıklı olarak doldurduğunda ve bütünüyle içiçe geçtiğinde doğar; burada bilen ve bilinenler birbirinden ayrılmış değildir. Seyre dalınan ve seyre dalan da bir ve aynı şeydir; ikisi de aynı şeydir: İstemedir.

İstemenin doğrudan objeleşmesi olan idelere ilişkin bilgi sanatın bilgisidir. Sanat, saf bir bakışla kavranan,

dünya fenomeninde özsel olanı, öncesiz-sonrasız olanı bilen ve yeniden üreten ya da benzerlerini üreten bir etkinliktir. Sanatçı bu üretimi, malzemesine göre heykel, resim, edebiyat vb. olarak gerçekleştirir. Onun tek kaynağı idelerin bilgisi, tek amacı da bu bilginin aktarmıdır (1956: 154-155).

Schopenhauer'a göre idenin bilgisini edinebilmesi için sanatçı kişinin istemesini, yani kişiliğini silmesi gerekir. Ancak böyle bir değişimle idenin bilgisi edinilebilir. Ama, böyle bir değişim yani "kişiliği silme" neden ve nasıl gerçekleşebilir? Teklerin aslı nasıl bilinir? Bu sorulara cevap vermek isteyen biri, "bazı insanların diğer insanlardan farklı olarak, daha fazla hayal gücüne sahip olduğu için mümkün olur" diye cevap verebilir. Schopenhauer ise bu görüşü kabul etmez. Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran özellik ona göre hayalgücü değildir.

Çünkü, "idenin bilgisi zorunlulukla algı aracılığıyla elde edildiğinden, yani soyutlamayla elde edilmediğinden dolayı hayalgücü sanatçıyı farklı kılan bir yan değildir." (1956: 157).

Schopenhauer'a göre deha (genius) idenin bilgisini edinirken değil, bu ide bilgisini eseriyle aktarırken hayalgücünü kullanır (1956: 157-158). Demek ki, sanatçı için bilgi edinmede temel özellik hayalgücü değildir. Onda temel olan özellik, istemesini kırmak ve saf algı durumuna geçebilmek, doğrudan doğruya yöneldiği tekte onun idesini görebilmektir. Bunu gerçekleştirebilmesinin en önemli nedeni ise, onun bilme gücünün fazla olmasıdır. O, nedensel bağlar içinde yer alan tekleri ve ilişkilerini bilebilmek için gerekli olandan daha fazla bilme gücüne sahiptir. Herkes gibi o da, ilişkileri içinde teklere bakabilir, ama onun bakışı o teklere olan bir başka yanı da görebilecek kadar keskindir. Sanatçı kişi, kendine özgü bakışıyla, saf algı durumunda obje edindiğinde öz olanı görebilen bir dehadır. O, baktığı şeyi "görerek" bu türden bilgi edinebilir.

Ancak, görerek bilgi edinmek sadece sanatla söz konusu değildir. Yine görmeyle, sanata ait olmayan, bir başka alana ait bilgi de edinilir. Bu yüzden de, önce görerek edinilen bilgi nedir ve bu bilme etkinliğinin kişiye sağladıkları nelerdir? sorularını ele almak uygun olur.

1.2.1. Görerek Edinilen Bilgi

Schopenhauer'a göre "Dünya" üç ayrı şekilde bilgi konusu olabilir ve üç ayrı tarzda kavranabilir. Ancak ne şekilde ve ne tarzda gerçekleşirse gerçekleşsin, bilgi edinmenin ilk basamağını hep "görme" (Anschauung) sağlar. "Görme, bütün bilginin hem kaynağıdır, hem de insan için başlıca bilgidir." (1956: 158) Görerek edinilen bilgi doğrudan doğruya edinilen bir bilgidir. Bu bilgiyi, bilen Sujeler olarak insanlar, karşılarında duran objelerle karşı karşıya geldikleri zaman edinirler. İnsanın bu dünyada ilk bilgileri edinmesi objelerle böyle bir karşı karşıya gelme ile mümkün olur. Bu karşı karşıya gelme insana düşünmesinin bütün malzemesini de sağlar.. Şeyler karşısında kişi, şimdi ve burada bir şey düşünür. Şayet bu düşündüğünü dile getirmezse, ya da bir daha üstünde durup düşünmezse, edindiği ilk açık-seçik bilgi sönükleşir, ilk apaçıklığını yitirir. Çocuğun etrafında olanlara ilk yönelişleri ve bunları tekrar etmeyle kalıcı kılması şeylere ilişkin bilgilerinin de ilk açık-seçik malzemesini sağlar. Bu tür bir yönelme henüz bağlantıları içinde teklerin bilgisini vermez, ama bilgi ortaya koymanın zeminini hazırlar. İnsan önce tekleri kendiyle bağlantılarında düşünmeyi başlatır. Kısacası, görerek edinilen bilginin doğruluğu ve yanlışlığı söz konusu değildir; o düşünmenin yalnızca malzemesidir. İşte böylesi bir ilk görme hem günlük hayatın hem de sanatçının bilmesinin ilk malzemesidir. Ancak, günlük hayatın devam edebilmesi, insanın yaşamını sürdürebilmesi için böyle bir bilginin işlenmesi gerekir.

Bilmelerini hep istemelerini gerçekleştirmek amacıyla kullanan kişilerin burada ve şimdide yaşayabilmeleri ve

bir bütün olarak insanın kausalite bağları içinde varlığını sürdürebilmesi için, kausal bağlantılar dünyasının yaşanılan dünyanın bilgisi gereklidir. Kausal bağlantıların bilgisi insanın yaşamasının dayanağıdır. Bu bilginin kuşaktan kuşağa aktarılması bu bakımdan gereklidir. Ama görerek kazanılan bilgilerin kuşaktan kuşağa aktarılması ancak kavramlaştırmayla mümkündür.

"Genel anlamda bilmek, kendi dışında olan herhangi bir şeyde bilgi temelini bulan, yani hakikat olan yargılara, istendiğinde yeniden hatırlanabilecek yargılara sahip olmak demektir." (1956: 154-155).

Görmek, şeylerin kendilerini konuşturur. Onun kavramlaşması ise konuşanın onu özel olarak adlandırmasıyla mümkündür. Görerek edinilen bilginin kavramlaştırılması ve bu kavramlar arasında bağlantıların kurulması sonucu da yargılar ortaya konur. İşte bu yargılar kausalitenin bilgisi olarak dile gelir. "Kavramlar ve yargılar arasında bağ kurmak, onları sınıflandırmak ve bu gibi işlemler, doğrudan doğruya edinilen malzemeyi işlemektir." (1956: 67) Görmenin sağladığı ilk malzemenin kavram ve yargı olarak işlenmesi ise aklın işidir. "Aklın işi, doğrudan doğruya kavranılanı almak, kavramlara çevirmek, bu kavramları sözle tespit etmek, kavramlar arasında bağ kurmak ve en önemlisi, yargılar arasında kurduğu bağda, bu yargıların temelini bilmektir. Yanılma, ancak aklın iş gördüğü alanda ortaya çıkar.

İnsan akıl sahibi olmasıyla, onda akıllı bir yanın bulunmasıyla diğer canlılardan daha başka imkânlarla sahip olur. Akıldan dolayı insan kavramlara ve dile sahiptir. Bu da ona kavramlaşmış bilgi ve bilim yapma olanağını sağlar. Bilimin bilgisi, günlük hayatın bilgisinden daha sistemattiktir ve bilginin sürekli olabilmelerini sağlar. Bilim bilgisinin sürekliliği ise insanın türünü devam ettirmesine olanak sağlar. Gündelik hayatın bilgisi, kişiler istekleri doğrultusunda, yaşamalarına yardımcı olur. Bu kişileri kuşatan tüm ahlak ve hukuk kuralları ise görerek kazanılan bilginin kavramlaşmasıyla ortaya konabilmiştir. Ancak, kavramlaşmış bilgi, kişiyi hep kausal bağlantılar

dünyasının sınırları içinde tutar; bunun dışına çıkmaksa, başka çeşitten bir bilginin, dünyayı başka türlü görmenin başarısıdır (1956: 39-41).

Görmenin sağladığı bilgi, kavramlaşmış bilginin olduğu kadar, metafizik bilginin ve sanatın bilgisinin de oluşmasına zemin oluşturur. Bu her iki tür bilginin, günlük hayatın ve bilimin bilgisinden farkı vardır. İnsana kausal bağların ötesini gösteren, ya da insanı kausal bağların ötesine geçiren, bu iki alanın bilgisidir. Ancak her iki bilgi çeşidi de görmenin sağladığı bilgiyle yol alırlar, onu temel edinirler.

İdenin bilgisi, görerek kazanılan bir bilgi türüdür, doğrudan doğruya verilen canlı bir bilgidir. Ancak, bu bilgi diğer görerek edinilen bilgilerden özce başkadır. Kausal bağları kavrayan bilgiden farklıdır, çünkü sanatın bilgisi kausal bağların ötesini kavrayan bilgidir. Ayrıca, bu bilginin kavradığı şey, doğrudan görülen idenin kendisidir. Ancak, bir kişinin kişiliğini silmesi, ideyi doğrudan görmenin ilk koşuludur. Bunu yapabilmek için de kişinin öncelikle kendi kendisini, bilen ve isteyen yanlarıyla ortaya çıkan özelliklerini görmesi beklenir. Bu demektir ki, idenin bilgisini edinebilmek için önce o kişinin kendi kendini görmesi, kendini bilmesi gerekir. Kişinin kendi kendisini doğrudan bilgi objesi edinmesi ve kendini bilmesi, sadece sanatın bilgisi için değil, aynı zamanda "metafizik" bilgi edinmek için ön şarttır. Bu ön şartı gerçekleştiren kişi, kausalite sınırını aşan bilgilere ulaşabilir.

Diyebiliriz ki, kişinin kendi kendisi hakkındaki bilgisi insana bir yandan varlığın bilgisini kazandırır, diğer yandan da ide olarak insanın bilgisine giden yolu açar. Böyle bir bilgi imkanını gerçekleştirebilenler ise sadece gören insanlardır. Onlar kausal bağların dışına çıkabilen, kendi gözleriyle görebilen, bağımsız bilen insanlardır. Böyle insanlardan olan sanatçının ideleri bilebilmesi, onda bir değişimi gerektirdiği halde, yine bağımsız bilen insanlardan olan filozof, felsefe bilgisini böyle bir değişim geçirmeden, üstelikte kausalite sınırları içinde kalarak ortaya koyar.

Schopenhaur'a göre metafizik alanın bilgisini felsefe ve din sağlamaktadır. Bu iki insan başarısıyla sağlanan metafizik bilgi temelini ve hareket noktasını real dünyadan alır. Real dünyada görerek edinilen bu bilginin konusu, diğer görerek edinilen bilgilerden farklı olarak, bütünlüğünde deney dünyası, tüm çeşitliliği içinde temeli bir olan deney dünyası ve onu mümkün kılan çekirdeğidir. Görüntü dünyası içinde kalarak, görüntü olan dünyanın ötesini kavrayan bu bilginin ortaya konmasının imkânı ise, kişinin yaşantılarını dışta olan bitene bağlama kapasitesine dayanır. Bu kapasite de insanın kendi kendisi hakkında edindiği bilgiye bağlıdır.

"Ancak kişinin ortaya çıkan kendi karakteri hakkında tam bilgisi, insana kazanılmış karakter denen şeyi verir (Kuçuradi 1968: 77), iyi özelliklerini olduğu kadar, kötü özelliklerini de tam bilen insan, kazanılmış karaktere sahiptir ve bununla hangi konuda kendine güvenebileceğini, hangi konuda güvenemeyeceğini ve kendisinden neyi bekleyebileceğini, neyi bekleyemeyeceğini de kesin olarak bilir." (Kuçuradi 1965: 77-78).

Kişinin kendi istemesine evet ya da hayır demesi, kendi kendisini bilme ve tanımasına bağlıdır. Kendi kendilerini göremeyen kişiler, kendilerini bilmeden, karakter kazanmadan yaşarlar. İşte tabiatın fabrikasyonu olan bu kişiler kendi kendini seyretemeyen insanlardır ve bu tiplerin hayatında bilginin payı çok azdır. İnsanın ve varlığın değişmez olan yapısına ilişkin bilgi ortaya koyabilmesi için, kişinin kendi yapısının dünyayla bir olan yanı görmesi gerekir (Schopenhauer 1956: 164).

Schopenhauer'a göre, insana kausal bağların ötesini gösteren, ya da insanı kausal bağların ötesine geçiren sanat ve metafizik bilgidir. Her ikisinin ortaya konmasını da kişinin kendi hakkında doğrudan doğruya edindiği bilgi sağlar. Ancak, bu iki bilginin objeleri farklıdır ve sanatın bilgisi için bilen ve bilinenin bir değişimi gerekirken metafizik bilginin ortaya konması için böyle bir değişim gerekmez. Metafizik bilgi, bir bütün olarak real dünyanın temelini kavramlarla dile getirmeyi amaçlar.

İdenin bilgisindeyse, görüntü olarak dünya, tekleşmenin ve kausal zincirin dışında, bilenle bilineni içine alan bir birlik olarak ortada durur. Bu görüntüde insan, kişiliğinden sıyrılmış, "bağımsız bilen insan olarak" ortada durur.

1.2.2.Sanat Eseri ve Hakikat İlişkisi

Schopenhauer'a göre sanat ideyi açıklayan bir insan başarısı değildir. O, ideyi gösterir. Sanatçı, elinde bulunan malzeme neyse o malzemeyi kullanarak kendi gördüğü ideyi onunla gösterir. Ona göre:

"Her sanat eseri, aslında bize objektif ve subjektif tesa-düflerin sisinden örtüldüğü için, herkesçe doğrudan doğruya kavranılamayan hayatı ve şeyleri hakikatte olduğu gibi göstermeye çalışır. Sanat bu sisi kaldırır." (1956: 213).

Metafizik alanın bilgisini ortaya koyan ve bağımsız bilen insanın bir diğer başarısı olan felsefe ise, sanatın aksine açık-seçik kavramlarla metafizik alanın bilgisini ortaya koyar. Metafizik bilginin çabası, bir bütün olarak var olanın, bir problem olan ve bir bilmece gibi ortada duran dünyanın şifresini okumaktır. Kausalite sınırları içinde kalan, günlük hayatın bilgisini sağlayan kavramlaşmış, bilimsel bilginin gelip dayandığı sınırdaki, bu sınırın ötesinde bulunanı, görüntüler dünyasını yapısını, görünüşlerin çekirdeğini kavramak, açıklamak ve yorumlamak metafizik bilginin işidir (1956: 103-106). Bir örnek vermek gerekirse, metafizik bilgi, tür olarak insanın yapısının ne olduğunu açıklar, sanatın bilgisiyse sanat eserleriyle insanın ne olduğunu gösterir. Birincisinde bu bilgiyi edinme yöntemi, bağımsız bilen insanın çeşitlilikte birlik arama çabasında kavramlaştırmadır. İkincisindeyse, bu bilgiyi sağlayan, sanatçının tekte idesini doğrudan görmesidir. Sanatçının görmesi ise öyle keskindir ki, o akıl yürüterek, ya da soyutlama yaparak, hayal gücünü kullanarak değil, bizzat teke bakıp ideyi görür. Bunun için onun geçirdiği

değişim diğer bilgi türlerinin elde edilmesinde söz konusu değildir.

Şeylerin ne olduklarını ortaya koyan, idenin bilgisi dünyanın objektif yapısını yansıtan aynadır. Dünyanın objektif yapısı ise temel istemenin doğrudan objeleştiği tüm basamakları içermektedir. İstemenin doğrudan objeleştiği ideler, kendi kopyalarının -teklerin- aksine gelip geçici değildir; tüm gelip geçici teklerin ebedi örnekleridir. İstemenin dolaylı olarak objeleştiği, kausalitede yer alan tekler rollerini tamamladıktan sonra dünya sahnesinden çekilirler. Oysa ide olarak dünya ebedidir. Sanat, bu ebedi dünyayı gösterir. İşte bu noktada sanat için şu söylenebilir; "sanat, şeylere yeter-neden ilkesinden bağımsız bakma yoludur." (1956: 155). Bu, deneyin metoduna ve bilimin gerçekliğe bakışına ters olan bir bakma yoludur. Bilimin şeylere bakma yolu rasyonel metottur (1956: 155-156). Bu metot sadece pratik yaşamda ve bilimde kullanım ve geçerliliğe sahiptir. Yeter-neden ilkesinin içeriğinden yüz çeviren metot dehanın metodudur. Bu da sadece sanatta geçerlidir. Bilimin bilgisi süreklilik gösterir. O, her adımdan sonra, her açıklamadan sonra bir başka adıma, bir başka açıklamaya ihtiyaç gösterir. Bu anlamda bilim son bir amaca ulaşmaz, oysa sanat amacına tek eserde ulaşır. Çünkü onun nesnesi değişmeyen, kendi kendiyile aynı kalan, hep olduğu şey olan idelerdir. Değişme geçiren, kausalite zinciri içinde kalan şeylerdir, değişmeyenler ise bu zincirin dışında kalanlardır. Denebilir ki, isteme kendini hiç değişmeyen bir biçimde sadece idelerle gösterir. Bu bakımdan da idenin bilgisini edinerek, onu göstermek demek, temel istemenin en doğrudan görüldüğü biçimi göstermektir. Dünya, istemenin ancak görünür kılınmasıysa, sanat bu görünür kılınanın açıklık kazanmasıdır. Sanatın ortaya koyduğu başarılar, yani sanat eserleri, hayat kadar gerçektirler ve bir hakikati doğrudan doğruya gösterirler. Sanatçının gözleri önünde objesi kesin sınırlar içinde, açık, aydınlanmış olarak durur ve onu bırakmaz: bunun için o, düşünmesinin aynasında, bize ideyi açık ve seçik gösterir (1956: 213).

İdenin bilgisiyle hakikat arasında kurulan bağa baktığımızda, burada sözü edilen hakikatin var olanın aslı olan isteme olmadığını söyleyebiliriz. Daha doğru bir ifadeyle, sanatın bilgisinin sanat eseriyle ortaya konan bilginin gösterdiği doğduran isteme değildir. Eser, bize şeylerin özünü, idesini gösterir. İde, temel istemenin doğrudan objeleşmesi olarak bize verilir, yani verilen istemenin kendisi ya da objeleşmemiş isteme değildir. Hakiki olan, gelip geçici olanın hiç değişmeyen özüdür. Sanat eseriyle hayat, sadece görüntü olarak bağımsız bir şekilde görüldüğünde, ya da sanat tarafından yeniden ortaya konduğunda bir mana kazanmış olur. Çünkü hayatın aslı olan isteme, sürekli acı çeken, kendini aydınlanmış görmek isteyen var olandır. Onun sanat eserlerinde dolaylı olarak ortaya konulması, kendi kendini görmesini ve acının bir an için durmasını sağlar. Onun acısının dinmesiyle, kör isteme olmaktan çıkıp, aydınlanmış isteme olmasıyla, yaşamın kör gidişi anlam kazanmış olur.

Hayatı ortaya koyarak, onun yapısına cevap getiren her eser kendi tarzını kullanır. Hangi tarz kullanılırsa kullanılsın sanatlar görmenin dilini kullanırlar. Resim, heykel, şiir, tiyatro eseri, müzik vb., hepsi hayat fenomenini kendi dillerinde göstermeye çalışır (1956: 155). Ancak, bütün bu tarzlar içinde müzik bambaşka bir yolla, aklın diline çevrilemeyen bir yolla hayatın ve varlığın yapısını dile getirir (1956: 199).

Temel isteme çeşitli objeleşme tarzları ve dereceleriyle, kendi kendiyi çatışarak hayat olarak görünür. Temel istemenin bu çatışmasının nedeni kendini görme isteğidir. O, kendini her gördükten sonra, yeniden kendini görmeyi sağlayana kadar çatışmasına kadar devam eder. Çünkü o sürekli olarak hayatı ister ve hayat da istemenin görüntü için ortaya konmasıdır. Bu görüntü içinde tekler, kişiler bulunur. Ancak, hayatı ölüm olmayan anlamıyla ele almamalıyız. Çünkü isteme, yaşam ve ölümü bir arada taşır (1956: 218). Hayat bu ikisidir de. Bu dünyada yer alan her bir tek kendi idesinin varolmasını, dolayısıyla da kendi cinsini sürekli kılmayı sağlar.

Her ortaya çıkış ve yok oluş istemenin kendini yenilemesine yarar. Hayat, ide gibi, zaman dışı ya da sürekli bir şimdidir. İde de, cins olarak, var olanın aslı olarak zamanın dışındadır. Kişi için ölümsüzlük imkânı ise, onun kişiliğinden sıyrılmasıyla mümkündür. Birinin kişiliğinden sıyrılıp, ölümsüz olması da kişinin ya isteme ya da ide olmasıyla mümkündür. İnsanın isteme olması onun ölümü ile, tekrar istemeye dönmesi demektir. İde olması ise, onun bağımsız bilen insan olarak sanatçı ya da ulu insan olmasıyla mümkündür (Kuçuradi 1968: 88-89).

1.2.3.Sanat Eserinin Yaratıcısı

Schopenhauer'ın kişi anlayışına baktığımızda onun kişi olarak insanın sadece yeter-sebep ilkesine konu olana ilişkin bilgi edinebileceği görüşünü ve nedenlerini gördük. Ona göre, bilginin bu formu ideleri bilmeye yetmiyordu. Tek tek şeylerin bilgisinden ideleri bilmeye geçiş tek bir yolla olabilirdi. O da, bilen kişideki köklü bir değişimle mümkündü. (1956: 144) Yine, ona göre bilme temel istemenin objeleşme sorunuyla ilgilidir. İnsanın bir başarısı olan bu etkinlikle isteme ya dolaylı objeleşmesinin ya da doğrudan objeleşmesinin alanında iş görmektedir. Yeter sebep ilkesine göre ilerleyen bütün bilgi, isteme için üstü kapalı ya da çok uzak bir yerdedir. (1956: 144) Bu ilkeye göre ilerleyen bilgi akıl yoluyla şeylere bakmanın hep bilinen yöntemle yönelir. Akıl, bu bilinen yöntemi terkedip, tüm gücünü algı için kullandığında, tüm bilinç seyrettiği doğal nesnenin kendisiyle dolar. Bu yolla da kişi algıladığı nesnede kişi olarak kendini yitirir, unuttur. Bu, ben demeyi unutmak, egoizmden sıyrılmaktır (1956: 156). Schopenhauer'ın sanat bilgisi üzerine söylediklerine baktığımızda, böyle bir algılamayı ve kendini unutmayı yaratıcı olan, kısacası sanatçı olan birinin ya da dehanın başardığını görüyoruz.

Deha saf algı durumunu sürdürme, algıya dalma ve sadece temel istemenin hizmeti için bilginin hizmetini

sağlama yeteneğidir (1956: 156). Böyle bir kişi, dünyayı açık görendir ve bu görme tarzıyla da ilgilerini, dileklerini ve amaçlarını "burada" bırakandır, böylece de bir süre için kendi kişiliğinden vazgeçendir. Deha böyle bir gücü taşıma yeteneğine sahiptir. Schopenhauer'a göre, böyle biri yaratıcı bir insan, objektif bir insandır. O, bilgisini görek kazanan biridir. Yaratıcı insanın özelliği onun görek kazandığı bilginin tamlığında ve gücünde bulunur (1956: 201).

Yaratıcı insanın teke bakıp onda ideyi görmesinin iki önemli ve birbirinden ayrılmaz ögesi vardır. Sanatçının yapısı ve dış objelerin durumu. Dış objelerin durumu kişiyi kör istemenin dışına çıkartıp, istemeden bağımsız kılar. Aşırı bilme gücü istemesinin hizmetinden kurtulan kişi, yaşamın kendisi üzerinde durur. O, her şeyin idesini kavramaya çalışır. Şeyin diğer şeylerle ilişkisi üzerinde durmaz. İdeyi kavramaya çalışırken, sıkça kendi yaşamını göz önüne almayı unutur. Sıradan insan için bilgi onun yolunu aydınlatan bir lambayken, sanatçı kişiliği olan biri için bilgi dünyayı açığa çıkaran güneştir. Böylesi bir bilginin ortaya çıkması için kişinin yaradılışı, yapısı önemlidir denmiştir. Sanatçının yapısı, ondaki değişimi mümkün kılan bir özellik gösterir. Böylece ya iç ya da dış bir neden kişide ani bir değişimi mümkün kılar. Bu değişimle o, saf algı durumuna geçebilir, kausalitenin ötesine geçerek ideyi görebilir (1956: 159-160).

İç yaratılış ve bilme gücünün fazlalığı sanatçının kausalite dışına çıkmasını sağlar (1956: 156). Tabiatla yer alan, kişiyi kendini seyretmeye çağıran, herhangi bir tek (dağ, ağaç, bina ya da her ne olursa) aniden kendini sanatçının bakışı için açığa vurduğunda, hemen her zaman, sadece bir an için bile olsa kişiyi subjektiflikten, istemenin köleliğinden kurtarmada ve saf bilme derecesine yükseltmede başarılı olur. Tutku, istek, ya da acıyla eziyet çeken insan böyle aniden, tabiat tek bir özgür bakmayla bunlardan sıyrılır. Tutkular, istek ve korkunun baskısı, istemenin tüm acıları, aniden ve şaşılacak tarzda durgunlaşır, yatıştırır. Kişi bir an için istemeden kurtul-

duğunda, teklerin yer aldığı dünyanın üstüne, kausa-
litenin dışındaki alana yükselir. İşte orada, idelerin gö-
ründüğü anda ne mutluluk ne de mutsuzluk vardır. Böyle
bir dinginlikte yaşanan sadece yücelik duygusudur (1956:
163- 164). Herhangi bir tabii objeye yönelmeyle, seyre
dalmayla kişinin yaşadığı duygu huzurdur. Bu acısız bir
durumdur. Çünkü biran için istemenin mutsuz çabası-
ndan kurtulmuştur. Bu, idenin bilgisi için gerekli olan saf
seyre dalma, nesnede kendini kaybetme, bireyselliği u-
nutmadır.

"Sonuç, geçmişin ve uzağın üzerine sihirli bir çekicilik
saçan ve onları bize kendi düzenlerinin anlamalarıyla
böyle güzel bir ışıktaki gösteren istemesiz algının verdiği
hazdır." (1956: 165).

Şeylerin bütün türlerinin ve istemesiz bilmenin saf
öznesi olarak bilen kişinin bulunduğu yükseklik, yücelik
duygusunun da yaşanmasını sağlar (1956: 163).

Saf algı durumunda yaşanan yükseklikte, saf algı du-
rumunda, dünyanın gözü ve taşıyıcısı olarak tekte idesini,
ide olarak dünyayı kavrayan kişi, bu algı durumunu bir
süre sonra yitirir (1956: 157). İstemesine, kişiliğine yö-
nelttiği tek bir ilgi, hatta saf seyre dalmasına neden olan
objelerin tekrar bilincine geri gelmesiyle o, yeter sebep
ilkesi tarafından yönetilen bilmeye geri döner. Daha doğ-
rusu, o, ait olduğu zincirin halkasına geri döner.

Sanatçının tabiattaki herhangi bir şeye kendi tarzında
bakması, ona tüm bağlantılarının dışında kendi başına,
idesinin eksik örneği de olsa, ondan aldığı payın güzelli-
ğini taşıyan bir örnek olarak görmesi estetik seyre dalma
olarak adlandırılmıştır (1956: 177).

Schopenhauer'ın 'estetik' terimiyle dile getirmeye çalış-
tığı, estetik teorilerin anladığından farklıdır. Onun estetik
olarak gördüğü nesne, estetik teorilerin öne sürdüğü gibi
kendinde güzeli barındırmaz. Çünkü ona göre idelerin
kopyaları olan her bir tek idesinden aldığı ışığı taşır. An-
cak bu ışığı görebilecek olan sadece sanatçı kişidir. Bu
anlamda da "estetik olan" iki öğeden oluşur. Birincisi ide-

nin bilgisi, ikincisi de bilginin istemesiz saf sujesi olarak bilen kişidir. Bu iki öge estetik tarzda seyre dalmadaki, dolayısıyla da sanatçının idenin bilgisini elde etmesindeki iki ögeyi oluşturur. Üstelik, bu iki ayrılmaz ögenin birarada işgörmesiyle, güzelin seyrine dalmadaki (sanatçının doğrudan doğruya algısı içine nesnenin girmesiyle oluşan algı) haz ortaya çıkar. Demek ki, sanatçının yöneldiği tek şey de idesinin ışığı ile güzeli, bu güzelin kendinde sanatçının saf algı durumuna geçmesi hazzı, sanatçının tekin idesini görmesi ise onda yücelik duygusunu doğurur. Tüm bunlar sanatçının iç gücüyle başılır.

Ancak bu doğaya eşlik eden objektif eğilimi ve estetik seyri davet eden doğadaki nesnelerdir (1956:162). Sanatçı kişi böyle bir daveti kabul ettiğinde, istemeden kurtulduğu anda kendini istemenin rol oynamadığı bir bilgiye teslim eder. Bu bir bilme özgürlüğünü beraberinde getirir. Bu özgürlükle kişi mutluluk ve mutsuzluğun sözkonusu olmadığı bir duruma girer. Kişi kendini unuttur kausalitenin dışında, yani kendini çevreleyen ve kendiyle ilgili olan herşeyin dışında bağımsız (kendi istemesine hizmet etmeyen), özgür, saf bilen özne olur (1956: 164). Sanatçı kişiyi seyre davet eden, doğal güzelliştir. Bu yüzden de bu tür seyre dalma estetik olarak nitelendirilir. Demek ki, bir şeye güzel dendiğinde, Schopenhauer'ın bununla, o şeyin kişinin estetik seyretmesinin (contemplation) nesnesi olduğunu ifade ettiğini anlamamız gerekir. Bir nesnenin böyle seyredilmesi ise bir yandan kişiyi objektif kılar, yani, kişi onu tasarlarlarken artık kişi olarak kendi bilincinin farkında değildir; diğer yandan o şeyde idesinin görülmesini sağlar.

Schopenhauer, 'estetik'le dile getirmeye çalıştıklarını bir benzetme ile dile getirir: Temel isteme, güneş gibi, kausalitede olan ve olmayan her şeyin varolma koşuludur. Güneş nasıl ki tüm ısı, ışık ve hoşluk duygusu veren şeylerin koşuluysa, temel isteme de idelerin, teklerin ve bilginin koşuludur. Güneş istemeyse, ışık da idelerdir. Bu plânda ışık, güzelliğin (görünür olanın) zorunlu koşuludur (1956: 174). Işığın güzel etkisini seyre dalma kişiyi saf

bilme derecesine yükseltir. Ancak, saf bilme derecesine yükselebilmek için, istemenin ilgilerini, tekler olarak görüldüğü derecelerdeki kişiselliği aşmak gerekir. Bunu bir insan bilmesini kişiliğinden, dolayısıyla kişisel istemesinden kurtarmakla gerçekleştirebilir. Böyle biri, teke, onun içinde bulunduğu bağlantılarından soyutlanmış olarak, ondaki ışığı görerek yönelir. Güzel duygusundan yüceliğe geçişin ilk adımı olan ışık, güzelde yüceliğin en soluk izidir. Kişi yöneldiği objede kendini yitirinceye ve ideyi görünceye kadar, daha doğru bir ifadeyle kendisini ve yöneldiği şeyi tümüyle bu algıda unutup saf bilmeye ulaşınca kadar, bu saf algı durumu devam eder (1956: 156).

Bütün bu söylenenleri Schopenhauer bir yerde şöyle özetler:

"Bir şeyin güzel olduğunu söylediğimizde, o şeyin bizim estetik seyre dalmamızın nesnesi olduğunu ileri süreriz, bunun da iki anlamı vardır: bir yandan şeyi, bizim görmemiz nesnel yapar anlamına geliyor yani, onu seyre daldığımızda artık kendimizin kişiler olarak değil, bilginin istemesiz saf öznelere olarak bilincimizdeyiz. Diğer yandan ise bu, nesnede belirli birşeyi değil ideyi gördüğümüz anlamına geliyor. Bu da, ancak teki seyre dalmamız yeter, sebep ilkesine bağlı olmadığında objenin kendi dışındaki birşeye bağlantılarını izlemediğinde olur. Çünkü ide ve bilginin saf öznesi hep aynı anda birbirleriyle zorunlu bağlantı içinde bilinçte ortaya çıkar. Onlar belirir belirmez zamanın bütün belirtileri yok olur. Çünkü ikisi de bütün formlarında yeter-sebeplere bütününe yabancıdır ve onlar bütün ilişkilerinin dışındadırlar" (1956: 174).

Görüldüğü gibi, sanatçı herhangi bir şeyi, nesnel bir tarzda ve bütün ilişkilerinden ayrı olarak kavramaktadır. Diğer yandan da, isteme objeleşmesinin her derecesinde kendini ide olarak kausalite dışında göstermektedir. O halde, her bir tek bir idenin ifadesidir. Bu demektir ki kausalitedeki her bir tek aynı zamanda da güzeldir (1956: 175). En anlamsız şeyler bile saf nesnel ve istemesiz seyre

dalmaya imkân verir. Ancak, her bir tek aynı güzellikte değildir. Bunun nedeni de, bir şeyin diğer bir şeyden daha kolaylıkla kendini seyre daldırma gücüne sahip olmasıdır (1956: 174-175). Çünkü bazı tekler kendi türünün idesini diğer şeylerden daha açık olarak taşırlar ve ideler daha açık taşımasından dolayı da saf seyre dalmanın koşulunu kendilerinde daha çok gerçekleştirmiş olurlar. İşte bütün bunlardan dolayı da, insan, türünün idesini en açık olarak kendinde taşıma özelliğine sahiptir. Çünkü, o, istemenin en yetkin objeleşme basamağında yer almaktadır. O halde, insan bütün diğer teklerden daha fazla güzeldir (1956: 181). Schopenhauer bu anlayışından dolayı da, insan formu ve ifadesini plastik sanatın en önemli nesnesi olarak görmektedir (1956: 180).

Tabiatın en derinliğinde işitilen melodilerin istemenin alt derecelerdeki objeleşmesinin ahengini sunduğunu söyleyen Schopenhauer, ağırlık, katılık, sıvılık ve benzerlerinin kendilerini taşlarda, yapılarda, sulara gösterdiğini ifade eder. Bunların her biri idesini taşıdığı için güzeldir. Ancak, bunların güzelliği kişiyi kolaylıkla seyre çağırarak kadar açık değildir. Yine de, tabiatın en temelinde yer alan ideler ve onların örnekleri büsbütün gözden kaybolmazlar. Onlar dikkatli gözler için güzeldirler.

Sanatçının ortaya koyduğu eser ideyi yansıtır. Ancak, Schopenhauer'a göre, ortaya konmuş her eser bu görevi aynı başarıyla yerine getirmeyebilir. Bazı eserler ideyi açıklıkla gösterirken, bazıları bunu belirsiz derecede gösterir, bir kısmı da hiç gösteremez. Ayrıca çeşitli sanat dalları, istemenin farklı objeleşme derecelerini gösteren ideleri görünür kılma açısından farklılık gösterir.

1.3. İstemenin Objeleşme Derecesi ile Çeşitli Sanat Alanlarındaki Eserlerin İlişkisi

Schopenhauer'a göre, farklı objeleşme basamaklarındaki, idelerde istemenin objeleşme derecesi ile sanat alanları arasında bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi Schopenhauer'ın

da başlangıç olarak seçtiği mimarlıktan başlayarak örnek-
lendirebiliriz.

Mimarlık sanatı, istemenin en alt objeleşme basamak-
larında yer alan idelerle ilişkilidir. İstemenin bu ilk, en
basit, en sözsüz görünüşleri, tabiatın bas notaları olan ve
taşın evrensel nitelikleri olan, ağırlık, katılık, sertlik,
mimarının estetik materyalini oluşturur. Mimarının
problemi ağırlık ve katılık arasındaki mücadeleyi kendi
yöntemiyle açığa çıkarıp, görünür kılmaktır. Bu yüzden
de mimari bir eserde bütünün dengesi sözkonusudur.
Eserde her bir parça bir diğerini, uyumlu dengenin bo-
zulmaması için gerekli kılar. Ağırlık ve katılık arasındaki
ilişkiyi kuran bu denge ve mücadele, istemenin bu görü-
mü, taşta büsbütün görünür kılınır. (1956: 178) Böyle bir
eserde istemenin objeleşmesinin en düşük dereceleri ken-
dilerini açıkça ortaya sererler. Aynı şekilde, her bir kıs-
mın formu da, keyfi olarak değil, bütünün ereğiyle ve
kısımların bütüne olan ilgisiyle belirlenmiş olur. (1956:
178) Bu özelliklerinden dolayı da, mimari diğer sanat
dallarından ayrı olarak bir kopya değil, şeylerin kendileri-
ni verir.

Ancak hiçbir obje, estetik seyre dalmaya insan kadar
kolay götürmez. Objeleşmenin en üst, en yetkin basama-
ğında yer alan insan, hem diğer alt basamakları kendinde
uyumlu bir bütünlükte topladığı, hem de tüm basamak-
lardan ayrı olarak akli ve bilmeyi taşıdığı için, üstün bir
yere sahiptir. Böyle bir bütünlüğün kausal dünyada tekler,
kişiler olarak ortaya çıkmasıyla da isteme en fazla insanla
kendini açığa çıkarmıştır. İnsan kendi idesini en güçlü
olarak taşıyan ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu özelliğin-
den dolayı da insan diğer herşeyden fazla olarak sanata
konu olmaktadır. İnsanı doğrudan obje edinen sanatlar
şiir, roman, epos ve dram sanatıdır. Bu demektir ki, tabi-
atta güzeli en fazla taşıyan insan, birçok sanatın da este-
tik seyre çağran objesidir.

Şiir sanatı insanın yanısıra istemenin bütün objeleşme
derecelerindeki ideleri tasvir edebilir ki, bu durumda da
şiir sanatının çeşitlerinden söz etmek mümkün olmakta-

dır. Ancak onun en klasik teması insandır. Şair, ide olarak insanı, yani bütün ilişkilerinden bağımsız, zaman dışında olan insanın iç tabiatını kavrayan kişidir. Şairin bilgisi yarı a prioridir. (1956: 188) Bu bilgiye a priori niteliği kazandıran şey ise şairin baktığı ile gördüğü arasındaki farkta yatmaktadır. Şair kendini seyre çağıran neyse onu tabiat içinde bulur, ancak seyrettiğinde elde ettiği bilgi tabiatla olana ait değildir. O, ide olarak kausalite dışında vardır. Bu yüzden de onun bilgisi bir kısmıyla a priori olma özelliğini taşır.

Roman, epos ve dram sanatları ise insan idesini iki yolla ortaya koyarlar: önemli karakterlerin doğru ve derinlemesine tasviri ile ve bu karakterlerin açığa çıktığı koşulların yaratılmasıyla bu sanat dallarının içinde ve şiirsel sanatların zirvesinde tragedya yer alır (1956:194). Tragedya, her ögesiyle istemenin iç dengesini gözler önüne serer. Acı, ağlama, kötülüğün zaferi, kaderin acımasızlığının, işlendiği her trajik eserde dünyanın ve varlığın yapısı gözler önüne serilir. Aslında ele alınan, tüm yönleriyle çatışma, istemenin kendi kendisiyle çatışması, kavga-sıdır. Hem tabiatla hem de kişilerde görülebilecek olan bu çatışma temel istemenin kendisiyle çatışmasıdır. Demek ki, her tragedya hem insan idesini hem de istemeyi aynı anda göstermektedir (1956: 197).

İstemeyi dolaylı olarak, ideler aracılığıyla gösteren tüm bu sanat dallarının dışında bir sanat daha vardır ki, o doğrudan istemeyi gösterir. İşte bu sanat müziktir. Müzik, insanın evrensel bir dilidir ve bütün diğer sanat dalları dolaylı olarak istemeyi objeleştirirken, müzik idelerin ötesine gittiğinden fenomenal dünyadan büsbütün bağımsızdır, o, bu dünyayı hesaba katmaz. Müzik, bu yapı-sından dolayı da, diğer sanat dalları gibi idenin değil, istemenin kendisinin kopyasıdır. Bu da bize müziğin neden diğer sanatlardan daha fazla ve güçlü etkisi olduğuna açıklık getirir. Schopenhauer'a göre idede ve müzikte objeleşen isteme aynı istemedir. Ancak, müzik ile ide arasında doğrudan bir benzerlik değil, bir analogi kurulabilir (1956: 201).

Müzikteki tüm harmoni tonları istemenin objeleşme derecelerinin de göstergesidir (1956: 205). Ses ve tınının melodi hali ise istemenin en yüksek derecesini, yani insanın entellektüel yaşamını ve gücünü gösterir. Schopenhauer'a göre sözcükler aklın diliyken, müzik de hissetmenin ve aşkın dilidir. Entellektüel hissetmenin diliyle istemenin "en gizli tarihini" kaydeder, her zevki, her gücü, istemenin her hareketini resmeder (1956: 203-204).

Deha, dünyanın en iç tabiatını ortaya serer ve aklının anlamadığı bir dille en derin bilgeliği dile getirir. İnsan istemesinin ve hissinin bütün sırlarını açan melodinin bestesini ancak deha yapabilir. Deha, burada insanın istemesini olduğu gibi açığa vurur; onun hiç bir türlü soyut düşünce ve bilinçli amaçları yoktur (1956: 205). Yalnızca bir ilhamla ortaya çıkarılan -kimileri hızlı ve neşeli, kimileri ise ağır ve hüzünlü olan bu melodiler- ona tabiatın, görünüşlerin ve yaşam biçimlerinin bitip tükenmezliğini çağırıştırır.

Ayrıca müzik belirli bir acıyı, sevmeyi, zevki ya da nefreti göstermez. Acının, sevincin, zevkin ya da nefretin kendisini gösterir, böylece de bütün fenomenlerde görünen şeyin kendisini -istemeyi- göstermeyi başarır (1956: 206). Bundan kaynaklanan evrensel dili sayesinde de hayal gücümüzü çabucak heyecanlandırır ve bizi uzaklara götürür. Tüm bu açıklamalara rağmen müzik tarif edilemez bir derinliğe sahiptir. Onun derinliği bizden çok uzaklarda varolduğuna inanılan bir cennetin hayali gibi bilincimizden geçer; o, hem tam olarak anlaşılan hem de açıklanması zor olan bir şey gibidir (1956: 209).

Gerçeklikten ve onun acılarından uzak olan müziğin nesnesi doğrudan isteme olduğu için, ciddilikten uzak olan, absürd olan hiçbir şey onun özel alanına giremez.

Müzik bir yana bırakılırsa, bütün diğer sanat dallarının ortak özelliği idenin bilgisini edinme ve bunu herbiri kendi alandaki bir eserle dile getirme veya gösterme amacını taşımalarıdır. Ancak, onların açığa çıkartmaya, aktarmaya çalıştığı ideler istemeden bağımsız olmadıkları

ve hatta istemenin doğrudan objeleşmesi oldukları için, edinilen ve aktarılan bilgi istemeyi dolaylı olarak gösterir. işte müziğin diğer sanatlar arasında özel yerini sağlayan budur.

Böylece, çeşitli dallarıyla sanatın şeylere, yeter-sebep ilkesine bağlı olmadan bakma tarzı olduğu söylenebilir. Bu tanım ışığında, sanat eserinin de insanları değil insanı, taşları değil taşı, ağaçları değil ağacı gösterdiğini söylemek gerekir. Bunu yapmakla sanat kausalitede yer alan her bir tekin idesini -sanatçıyı seyre çağıran idesini-, o şeyin yapısını, değişmeden kalan yanını göstermektedir. Bu bakımdan sanat, Schopenhauer'de bir yanıyla hayatın ta kendisi bir yanıyla da ondan üstün olan bir şeydir. Sanat, "hayatın en fazla yükselişi", onun tam gelişmesidir. Eğer bütünlüğünde görüntü olarak dünya, istemenin ancak görünür kılınmasıysa, sanat da bu görünür kılınanın açıklık kazanmasıdır (1956: 213).

Sanatın ortaya koyduğu başarılar, sanat eserleri hayat kadar gerçektirler ve bir hakikati bize doğrudan doğruya gösterirler. Çünkü sanat şeylerin öz yapısını gösterir, nasıl olduklarını değil. Nasıllara cevap veren ise bilimdir. Yeter-sebep ilkesiyle şeylere bakma tarzı sonucunda bize verilen bilgi ise, şeylerin ne olduğuna ilişkin olmayıp nasıl olduğuna ilişkindir. Görüldüğü gibi, Schopenhauer sanatı estetik dışında bir problem olarak, insanın yapısıyla ilgili bir problem ve bir insan başarısı olarak ele almaktadır. Estetik kategorilerini ise kendi görüşüne bağlamakta, böylece de estetiğe yeni bir anlam yüklemektedir. Ona göre sanat, metafizik bilgi gibi görüntü olmayan dünyayı açıklama çabasında değil, gösterme çabasıdır. Her sanat eseri de bu gösterme işlevini yerine getirir. Resim, heykel, şiir, drama ve müzik bize hayatı ve şeylerin asıllarını, objektif ve sübjektif tesadüflerden sıyrarak gösterir. Bu eserleri ortaya koyan, şeylerin yapısını, tekte idesini gören insan da yaratıcı, objektif, özgür, bağımsız bilen insan; Schopenhauer'ın ona deha adını verdiği insandır.

Şimdi, sanatın sağladığı bilginin özelliğini gördükten sonra, şeyleri yeter-sebep ilkesinin dışında görmeyi ve

dünyayla kurulan bu türden bilgi bağlantılarının insana kazandırdığı olanakların ne olduğuna bakılabilir.

1.4. Kişinin Kendi Hakkındaki Bilgisinin Önemi

Schopenhauer'e göre herkes kendi hakkında doğru bir bilgi edinme olanağına sahiptir, ama herkes bunu gerçekleştiremez. Şayet böylesi bilgi edinen kişiler olursa, onlar diğerlerinin aksine, hayata kendi gözleriyle bakıp, ona ne şekilde katılacaklarına karar verirler.

Kişinin kendi kendisi hakkında edindiği bilgi onun hayatla bağlantısını nasıl düzenler? Schopenhauer'a göre kapasitemiz ölçüsünde az ya da çok, ama acı çekeriz. "Her erişilmiş tatmin birçok şey vaatmişse de, bizi yine de tatmin etmez... Danaisler'in küpüyle su çektiğimizi görmeyiz." (1956: 57). Ama öyle bir an gelebilir ki, acı çeker ya da acı çeken başka birisini gördükten sonra kişi bu acının ve onu ortaya çıkaran istemenin hayatın da yapısında yer aldığını görebilir. Her doyurulan istekle kişide sevinç ve doyurduğu her yeni istemeyle de acıyı yaşayan kişi, bu oyunun hayatın yapısını da oluşturduğunu, herşeyin isteme olduğunu, dolayısıyla tüm insanların, tabiatın yapısının aynı olduğunu açık olarak görebilir. Böylece arada sırada da olsa, bazı kişiler istemenin ve hayatın bir olan özünü görebilir.

Kişinin istemesi bilgisi tarafından aydınlatıldığında, kişi kendi kendini, insanın ve hayatın yapısını yaşamını sürdürdüğü kausal bağlantılar dünyasının ötesini açık bir şekilde görebilir. Bu görmeyle de kişi için hayat ile kurduğu bağa yeni bir bakış imkânı doğar. Tabiattaki çokluğun gelip geçiciliğine rağmen, herşeyin sıkı bir nedensellikte birbirine bağlı olduğunu, çokluğu bir arada tutan isteme olduğunu, şeylerin cinslerinin, idelerin, istemenin hep varlığını sürdürdüğünü görebilir. Böyle bir bilgiyle de her kişi için farklı yaşama olanakları doğar. Bu kişilerden bilme ve istemeleri aynı güçte olanlar, akıllı insanlar "ha-

yat buysa, ben de bunu bilerek, kendim için en iyi olanı seçerek yaşamımı sürdürürüm" diye düşünebilirler. Bu kişiler hayatta ne istediklerini bilen, isteklerini gerçekleştirebilmek için adımlarına dikkat eden, büyük hırsları olan ve çoğunlukla da tarihe yön veren insanlardır (1956: 126). Bunlar "hayata evet diyen" insanlardır.

Kendilerini ve hayatın yapısını görünce, kendilerinde istemeyi susturan insanlar da vardır. Onlar gördükleri bu hayata ve onun kurallarına boyun eğmez, bu oyuna katılmazlar. Bu insanların bilme gücü istemelerinin susturacak ölçüde güçlüdür. Onlar sürekli bir acıyı, boşluğu yaşarlar. Bu insanlar, istemenin onlarda kendi kendini gördüğü ve kendisine "hayır" dediği ulu insanlardır (1956: 304-305).

Bir başka gören insan tipi ise kendindeki bilme gücü istemesini arada sırada altedecek kadar güçlü olanlardır. Onlar isteyen yanlarını tamamen değil, ara sıra sustururlar. Yani, zaman zaman kausal bağlantılar içinde ve onun kurallarıyla, zaman zaman da kausal bağlantıların dışında yaşarlar. Bu kişiler bu yapılarıyla da hayata ne evet ne de hayır derler. Arada sırada da olsa bu insanlar dünyaya objektif bakabilir, şeylere yeter sebep ilkesinin geçerli olduğundan farklı olarak, kendilerinde bir değişim gerçekleştirerek, saf seyir yoluyla bakabilirler. Böyle bakmayla da şeyde ideyi görebilirler, geçirdikleri değişimle de ide olarak dünyanın taşıyıcısı olurlar. Bu onların yaratıcı yanlarını, bakışlarındaki özgürlük ve objektif yapılarını gösterir. Yaratıcı insanlar Schopenhauer'ın deha dediği insanlardır. Bunlar büyük sanatkarlardır.

1.4.1. İsteme ve Bilgi Arasındaki Bağlantı Açısından İnsan Tipleri ve Sanatçı

Schopenhauer'da gösterdiğimiz bu üç tip insan hayatta karşılaşılacak yegane tipler değildir. Ancak bunlar, istemeyle bilgi arasındaki ana bağlantılara göre üç temel tiptir. Bilgisini istemesinin emrine alan birinci tipe, isteme ve bilme gücü eşit olan, istemeye evet diyen "akıllı" insan

girdiği gibi, ancak tek tek durumları kavrayan, istemesi her zaman bilgisini kullanan ve dolayısıyla da kendi kendisini hiç göremeyen insan da girer. Bunlar hayata "evet" diyenlerdir.

İstemesini susturan ve bilgisinin emrine veren insan tipine, adil bir insan olarak yaşamayı seçen, insan olduğu kadar, kendisini aç bırakan, ölen insan -akset- de girer. Bunlar ise hayata "hayır" diyenlerdir.

Görüldüğü gibi bu iki ana tip hayata evet ve hayır deme bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Çünkü ikinci ana tip birincisi gibi kausalite içinde değil dışında yaşamaktadır. Bu iki ana yanı kendinde barındıran üçüncü ana tip ise, yaratıcı insandır. O, hem kausalite içinde hem de zaman zaman bunun dışında yaşayabilir.

İster kausalitenin içinde, ister dışında yaşasın, ister istemeye, hayata evet, isterse hayır desin, bütün bu insan tipleri hayatın birliğini ve bütünlüğünü oluşturmaya yardım ederler. Sanat, dünyanın tüm görünümünün ve ikili yapısının aynasıdır. Sanatçıların eserleri hayatın ne olduğu sorusuna cevap verirler, bunu gösterirler. İşte, Schopenhauer'da üçüncü ana tipi oluşturan insanlar, durumları, olayları ve insanları içinde bulundurdıkları zaman-mekan ve kausalite bağlarının dışında görebilen, bunu gördüklerinde de istemelerini geçici bir süre için susturan insanlardır. Diğer yandan, istemesini yaşamı boyunca susturan, istemenin kendi kendini görmesini sağlayan "ulu" insanlar da kausal bağlantıların ötesini kavrarlar. Ancak o, bunu kavramakla kalmayıp bu bağlantı dışında yaşamayı da başarır. Doğrudan doğruya ideallerle, varlık basamaklarında, dolaylı olarak da zaman mekan ve kausalite içindeki teklerle kendini gerçekleştiren kör isteme (1956: 78) bu tip insanda, ulu insanda kendi kendinin ne olduğunu görür ve aydınlanır. Aydınlanan isteme; kendini kırar, yani isteme iç amacına ulaşır. Ama hayat devam eder; istemenin kendi kendisiyle çatışması da devam eder, isteme yeniden kendini bir başka ulu insanda görünceye kadar devam eder. Bu da demektir ki

dünyada kör isteme ve aydınlanmış isteme bir arada, yanyana bulunur.

Birinci ana tipi oluşturan sıradan insan istemeyi ne kör ne de aydınlanmış isteme olarak kavrayamazlar. Ancak ikinci, yaratıcı insan ideyi görmekle ve onu eserinde göstermekle kör istemenin yapısını gösterebilirler. Ne var ki, sadece ulu insan hem kör istemeyi kavrar hem de kendinde bu istemenin aydınlanmasını mümkün kılabilir. İşte bu iki tür gibi görünen, özünde bir ve aynı olan istemedir.

1.4.2. Dehanın Hayata Kattığı Anlam

Schopenhauer'a göre, deha yaratıcı, gören, objektif, bağımsız bilen, yalnız insandır ve hayatı değiştirir.

Schopenhauer'a göre, deha, tıpkı ulu insan gibi çok az rastlanan bir insan tipidir. O, taşıdığı olanaklar ve özelliklerle her zaman her yerde görülmez (1956: 153). O, kendine özgü bir bilme tarzına sahip biri olarak, hem kausal bağlantılar içinde hem de dışında yaşama olanağını gerçekleştirir. Bu tip insan bu bağlantılar içinde yaşarken şeylere bakışının farklılığı ile sıradan ve akıllı insandan farklıdır, ama bu bağlantılar dışında yaşarken de ulu insana benzemez. Çünkü o, burada geçici bir süre için durur. Ancak onu, biricik kılan da bu özelliğidir. Hem tekler hem de ideler onun bilgi alanı içine girer.

İstemesini geçici süreler için susturan deha, şeylere kendi gözleriyle bakar. Bu bakışta da kendini yitirir: kişiliğini siler, baktığı şey ve kendisi kausalite dışında bir bütün olur. Yeter sebep ilkesinden başka türlü olan bu bakışı sayesinde bağımsız olur. Bu bağımsız, onun ideleri bilmesini sağlar. İdeleri bilmek ve onları eserlerinde göstermek ise hayatı görünenin dışındaki yanıyla göstermek, diğer kişiler için onu değiştirmektir. Bağımsız bilen insanın, sanatçının, dünya ile kurduğu bu bağ, onu ide olarak dünyanın taşıyıcısı kılar. İşte böyle bir insanın gözle-

SANAT VE BİLGİ İLİŞKİSİ

ri, bildiği, dünyayı objektif kılar, dünya varlık temelini kazanır (1956: 163-166).

Deha bilme gücü istemesinden daha güçlü olan, şeyde onun idesini gören, şeye tüm bağlantılarının dışında bakabilen, kişiliğinden sıyrılabilen ve kausalite dışında ide olarak dünyayı gören, onunla birliğini yaşayan kişidir. Deha, varolanın aslını gören ve gösteren yaratıcıdır. Ortaya koyduğu bilgi ise dünyanın objektif yanı; günlük bilgisinin objesi olmayan yanıdır.

Yaratıcı insan kausal bağlar içinde yaşarken, şeyleri bağlantısız görme çabasıdadır. Bu arayışın da sıradan insanlara benzemez, benzemeye de çalışmaz. Ancak, o, günlük hayatın kurallarıyla da yaşamadığı için yapıp ettikleri diğer insanlara garip gelir, alaya alınır, yalnız kalır. Yine de o, bu yalnızlığı bilerek ve önemsemeyerek yaşar. Böyle bir insan bir şeyde idesini görür, ama o şeyin içinde bulunduğu kausal bağlantıları göremeyebilir. Bir insanda insanı görür, ama kişiyi göremeyebilir. Bu yanıyla da hep aldatılmaya, bilgisiz görülmeye, alay edilmeye açıktır. Tüm bunlara karşın o, herkes için yaşar: eserleriyle kendi gözlerini onlara ödünç verir. Varolanın aslını kavrayan bilgisini insanlara sunar ve onların da bunu görebilmelelerine yardımcı olur (1956: 192-193).

Dünyanın isteme, ide ve tekler olarak bir bütün olduğunun bilgisi sadece sanat yoluyla insanlara gösterilebilir. Sanatçı bu gösterdikleriyle, uygun yapıda ve kavrayıştaki kişilere kendi kurallarının ve gördükleri kadarının hayatın özüne ters olduğunun bilgisini de sunar. Çağdan çağa, ülkeden ülkeye ve hatta belli topluluklarda insanların yaşamdan anladıklarını, bir takım değerlendirmelerini, değer olarak gördüklerinin geçiciliği ve değişkenliğini, inançları ve bilgilerini sınama imkânı veren sanatın bilgisidir.

Heidegger'in Felsefi Görüş Çerçevesi İçinde Sanat Görüşü

2.1.Sanatın Nesnesi: Varolanın Hakikati

Heidegger'e göre sanatın nesnesi "varolanın hakikati"dir. Hakikat ise, hakikat olarak "olagelmek" için, varolana "yerleşmek" durumundadır. Çünkü, bu "yerleşme" hakikatin özüne aittir. Bu öz de varlıktır. Demek ki, varolanın hakikati özünde varlığın kendisidir. Burada söz konusu olan "varolan", "hakikat" ve "varlık" terimlerine Heidegger, bizim günlük dilde ifade etmeye çalıştığımızdan daha farklı bir anlam vermektedir.

Heidegger'in terminolojisinde "varolan" teriminin anlamı, ancak "varlık" terimiyle ilgisinde, düşünüldüğünde anlaşılabilir. "Varlık" terimi ise yine kendi başına değil, ancak başka terimlerle bağlantısı açıklandığında açıklığa kavuşabilir. "Hakikat" terimi de hem 'varolanın hakikati' hem de 'varlığın hakikati' olarak, iki ayrı bağlamda ele alınabilir. Görülüyor ki, Heidegger'in sanat görüşünün ortaya konabilmesi en başta onun varlık terimiyle neyi dile getirdiğinin anlaşılmasını gerektirir. Bu bakımdan

öncelikle filozofun 'varlık' terimi farklı bağlamları içinde ele alınmak zorundadır.

Heidegger'e göre, varlık düşünmenin bir ürünü değildir. Yani insanın düşünme etkinliğiyle oluşturduğu bir tasarım değildir. O, kendisidir ve düşünme onun özüne aittir (Heidegger 1946: 1). Özüne ait olması ise düşünmenin varlığın bir niteliği olduğu anlamına gelmez; düşünme olarak varlık insanla ilişkisinde, bu ilişkinin kendisi olarak anlaşılmalıdır. Varlığın ne olduğunun anlaşılmasının şartı, insan için, varlığa ait olan düşünmenin ne olduğunun anlaşılmasıdır. Bu anlayamadığı müddetçe, varlık kendi özünü, yani hakikatte ne olduğunu insana göstermez. Varlığın hakikatinin ne olduğu, onun düşünme olarak ne olduğunun insan tarafından bilinmesiyle açığa çıkabilir, yani varlığın hakikatinin ne olduğu anlaşılabilir. Anlama, burada bir tür bilme etkinliğidir. Çünkü varlığın düşünmesinin ne olduğunu bilmek, sadece bazı kişilerin bazı yaşantılarıyla onu tecrübe etmesi mümkün olur. O halde, bundan böyle, Heidegger'de "hakikat"i bilmeden söz ettiğimiz zaman, bu bilmenin bir tür tecrübe olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Heidegger'in 'varlığın düşünmesi' ya da 'varlık düşünmesi', ve 'düşünme olarak varlık' ifadeleriyle neyi kastettiğini onun 1946 yılında Jean Beaufret'ye yazdığı "Hümanizm Üzerine" başlıklı mektubunda açık olarak buluyoruz. Hümanizmin ne olduğu ve insanla ilişkisinde ne anlama geldiğini sorguladığı bu mektupta Heidegger, insanın düşünmesinin varlık düşünmesi ile ilgisinin ne olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Ona göre, insanlar varlığın düşünmesine uyan bir düşünmeyi gerçekleştirmek için düşünme teknik denilebilecek olan mantık ve bilimin düşünme için, öngördüğü yorumlardan uzaklaşmak zorundadır. Çünkü bu tür yorumlanan düşünme insanı varlıktan uzaklaştırmaktadır ve bu tür düşünme varlığa uyan bir düşünme değildir, bu yüzden de düşünme olarak varlık, insanla olan bağına teknik düşünmeyle açığa çıkaramaz (1946: 1). Nitekim Heidegger'e göre gerçekleşmesi beklenen düşünme insana ait değil, varlığa ait bir

düşünmedir ve onun, yani varlığın düşünme olarak olagelmesi için, insanın kendini buna açık kılması gerekir. Varlığa ait olan düşünme Heidegger'in terminolojisinde "özlü düşünme"dir. Özlü düşünme, "varlığın düşünmesi"dir ve bu, varlığın bir "olagelmesi"dir (Heidegger 1991: 76). Varlığın düşünme olarak olagelmesi için varlık insanı insan da varlığı talep etmelidir. Varlığın insan tarafından düşünmede tecrübe edilmesi, varlığın düşünme olarak olagelmesidir. "Olagelme, kendini teslim eden, varlık ve düşünmeye birarada sahip olan, varlığın hakikati için insanı talep eden, ona ihtiyacı olan olagelmedir (Heidegger 1991: 76). Bu noktada, niçin insan varlığın olagelmesini talep etmelidir? sorusu akla gelebilir. Bunun cevabını Heidegger şöyle verir: "Düşünme, varlığın insanın özülle olan ilişkisini yerine getirir. (Heidegger 1946: 1) Çünkü; insanın, insan olarak kendi özünü sürdürebilmesi için varlığa ihtiyacı vardır. Üstelik, insan, özünde, varlık bağlantısı dışında başka bir şey değildir. İnsan, tıpkı varlık gibi, bağlantılarının dışında anlaşılamaz.

Şayet varlık kendi hakikatini ortaya koymazsa, insan da özünde ne olduğunu ortaya koyamaz. Bu tersinden de söylenebilir. İnsan varlıkla bağlantısını sürdüremezse, ne varlık hakikatte ne olduğunu açığa çıkarabilir ne de insanın özü açığa çıkabilir. Bu çift taraflı gerektirmenin mümkün olmasının nedeni şudur: Varlık ve insan birbirlerini talep ederler. Ancak insanın talebi her zaman varlığın cevap vermesini sağlamayabilir. Çünkü son söz varlığındır, tıpkı ilk sözün de varlıkta olması gibi. İnsanlar, varlığa ait olan ve özlü düşünme diye nitelenen düşünmeyi gerçekleştirmediklerinde, varlık kendini ve insanı özünde, hakikatte ne olduğunu gösterecek şekilde açmayabilir, aydınlatmayabilir ve dolayısıyla da cevap verip vermeme her zaman varlığın tekelindedir diyebiliriz.

Düşünme olarak varlık-insan bağlantısı ve bu bağın olagelmesi insanın özlü düşünmeye kulak verebilmesi, onu tecrübe edebilmesi ile gerçekleşebilir.

Varlığın insanla bir diğer bağlantısı da dildir. Dil varlığın hakikatidir. Tıpkı düşünme gibi o da varlığın hakika-

tine aittir. Diyebiliriz ki varlık hem düşünme bir yanıyla da dildir, ama bunlar birbirlerinden ayrı değil bir ve aynı öze sahip olan yanlardır. Varlığı talep etmek bir tür düşünme ve bir tür dil tecrübesinin insanda gerçekleşmesini yerine getirmektir.

"İnsan konuşmadan önce, varlığın talebini duymalı, bu talep karşısında kendisinin pek az veya nadiren bir şey söylemeye hakkı olduğunu bilmeli ve bunun tehlikesini göze alarak konuşmalı. Ancak o zaman, yani böyle konuşulduğunda, kelimeye kendi özünün değerliliği ve insana da varlığın hakikati içinde oturması için "evi" yeniden hediye edilir (1946: Prg.5).

Demek ki, insan önce varlığın düşünme olarak tecrübesini edinebilmeli ve bunu dil olarak daha sonra gerçekleştirmelidir. Dil, dar anlamında bizim günlük yapıp etmelerimizin aracı olarak, sadece neden-sonuç örgüsü içinde kalan varolan üzerinde egemenliğini sürdürür. Oysa, diyor Heidegger: "dil, bu kullanımıyla, kendi özünü, yani varlığın hakikatinin evi olduğunu gizler." (1946: Prg.4). Dil, sadece varolandaki egemenliğini sürdürme olarak kaldığı müddetçe de fakirleşmekte, kendi özünden beslenememektedir. Kendi özünde sürmesi için ise, insanın onu geniş anlamında kullanması gerekir. Varlığın hakikatinin açığa çıkması için, dili varlığın dili olarak kullanmak, aynı zamanda insanın özünün aydınlanmasını sağlar.

Varlık, düşünme ve dil üçgeni insanla bağlantısı içinde olagelir. "Hümanizm Üzerine" adlı mektubun birinci paragrafında, Heidegger, düşünmenin varlık-insan ilişkisinin kendisi olduğunu söyler. Bu ilişkinin kendisinin ise, varlığın düşünmede dile gelmesiyle gerçekleştiğini ifade eder. Aynı zamanda dil varlığın evi olduğu kadar, insanın da evidir. (1946: 1) Görülüyor ki, varlığa ait olan düşünme ve dil aynı zamanda insana da aittir. İnsan, özlü düşünme olan varlığın düşünmesini gerçekleştirebilecek ve bu düşünmeyi varlığın diline uygun olarak dile getirebilecek yegane varolandır Bu istisna olan bazı özlü düşünür-

ler ve şairler bu tür düşünme ve dili gerçekleştirerek, varlığın hakikatini açığa çıkarırlar.

"Düşünürler ve şiir yazarlar bunu sözleriyle dile getirdikleri ve dilde sakladıkları için, onların bu koruması varlığın açılımının yerine getirilmesidir." (1946: 1).

Varlığın hakikatinin açığa çıkması sadece insanın bazı etkinlikleri gerçekleştirme imkanına sahip olması ile mümkün olur. Ancak, bazı imkanlara her kişi sahipse de, bunları herkes gerçekleştiremez. Ama, tüm diğer varolanların dışında varlığın düşünmesini ve dilini duyabilecek tek varolan insandır. Bunun nedeni ise, sadece insanın varlığın açığında duruyor olmasıdır. Hem varlığın insanın özüyle bağını, hem de insanın varlık olarak varlığın açıklığıyla özce ilişkisini ifade edebilmek için, Heidegger, insanın içinde insan olarak bulunduğu öz alanına "varolma" diyor (Heidegger 1991: 13). "Varolma" ile varlığın açıklığı, ama içinde insanın özünün sürdüğü açıklık, ya da yer anlaşılmalıdır. Bunu bir yer olarak anladığımızda da bu yer, varlığın tecrübesinin edinilebildiği bir yer olarak anlaşılmalıdır (1991: 13). İnsan varlığın hakikati içinde duran öz olarak varolandır.

Daha önce paragraflarda da belirtildiği gibi, düşünme de, dil de, öz olarak insan da varlığın hakikati içindedir. Bu yanıyla da o, şayet varlığın kendi kendini aydınlatması için uygun olan özlü düşünmeyi ve uygun dili bulursa, varlık da buna cevap verirse, yani kendini aydınlatmaya evet derse, hem kendini hakikat olarak hem de içinde oturan insanın özünü öz olarak aydınlatabilir. İşte bu aydınlatma varlığın aydınlatma olarak kendini göstermesidir.

Aydınlatma olarak kendini göstermesi dışında, varlık kendini aşma olarak da göstermektedir. Aşma olarak varlık, özünde tüm varolandan daha ötede ve ondan farklı olduğu için aşmadır ve ancak varolan açısından bakıldığında varlığın hakikatini tüm varolanın ötesinde aşma olarak görebiliriz (Heidegger 1946: Prg. 33). Çünkü sadece insan varlığın hakikati içinde, varlığın açıklığında "o-

turmaktır. Heidegger bu "açıklığa" insanın dünya içindeki yeri olarak bakmaktadır. İnsan varlığın açıklığında, bir dünya içinde oturmaktadır. İnsan dışında hiç bir varolan "dünya içinde" değildir (Heidegger 1946: Prg. 62). Varlığın açıklığı varlığın aydınlanması olarak aydınlandığında bu aydınlanmış alana Heidegger "dünya" diyor. Demek ki insan ve sadece insan, varlığın hakikati olageldiğinde, hem varlığı hem de varolanların aslında ne olduklarını görme ve onları dile getirme ayrıcalığına sahiptir. İşte bu ayrıcalıklı durumuyla o, kendi özünü de açığa çıkartma ve özünün varlıkla ilişkisinin sürüp gitmesinin olanağını yaratır.

İnsan varolanların aslının ne olduğunu ancak ayrıcalıklı konumu ve yetileri sayesinde bilebiliyor. Varolan dendiğinde, bizim günlük yapıp etmelerimizi sürdürdüğümüz alanda yer alan herşey kastedilir. Tekler ve ilişkilerinin sürüp gittiği bu alan varlıkla ilişkisini sürdüremeyen, yani özlü düşünmeyi gerçekleştiremeyen insanın tek gerçek sandığı alandır. Oysa bu alan Heidegger için özünü bizden gizlemektedir. Çünkü öz varlıktadır. Kısacası varolan, kendini ne kadar bize açıyor görünse de, aslında o kapalılığını, gizlenmişliğini sürdürmektedir. Bu gizlenmişliği açık hale getirebilmek ise, daha önce sözü edilen varlık ilişkisinin sürdürülmesiyle mümkün olur. Ancak özlü düşünme ve dil ile bu gizlilik açıklık olarak görünebilir.

Varolanın varlığın hakikati içinde aydınlanmasının birçok tarzı vardır. Bu tarzlardan biri de sanattır. Heidegger'e göre sanat varolanın hakikatini, yani varlığın aydınlığına çıkan varolanı gösterir. Bu demektir ki varolan kendini varlık hakikatinde bize verir. Dolayısıyla da varolanın hakikati dendiğinde, bu, varlık hakikatinden ayrı olarak düşünülemez.

2.1.1.Varolanın Hakikati ve Sanat

Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, adlı eserinde sanatın ne olduğunu sorgulamaktadır. Ona göre sanat hem

sanat eserinin hem de sanatçının kökenidir. Burada "köken" terimi "bir şeyin nereden ve ne aracılığı ile varolduğu, ne olduğu anlamına gelir." (Heidegger 1971: 1). Bir şeyin ne olduğu ve nasıl olduğu ise bir şeyin özü demektir (1971: 1). Bu tanım ışığında diyebiliriz ki, bir şeyin kökenini sormak, onun özünün kökenini sormaktır. Heidegger, sanat eserinin, kökeni sorusunu böyle bir bağlantıda ele almakta ve sanatın ne olduğu sorusunu, sanat eserinden hareketle, onda olup bitene bakarak cevaplamaktadır. Sanat eserinde olup biten ise hakikattir: varolanın hakikatidir.

Hakikat, kendini bir varolana yerleştirerek ortaya çıkar. Bu, varlığın, kendi özünü varolansız sürdürememesinden ve varolanın da varlık olmaksızın varolmamasından kaynaklanan, varlığın özüne ait bir özelliktir. (1971: 43) Hakikatin kendini sanat eserinde ortaya koyması, hakikatin ayrıcalıklı bir tarzıdır. Çünkü varolanın hakikati kendini sadece sanat yoluyla, sanat eserinde ortaya koymaz. Hakikat, varolanın açıklığı olarak birçok tarzda gerçekleşir ve bu yüzden de tarihseldir.

Varolanın hakikatte ne olduğunun açığa çıkmasının tarzları içinde metafizik ve bilim de yer alır. İnsan uygun bir yönelim gerçekleştirdiğinde hakikat kendini ve dolayısıyla insan kendi özünü tarih içinde ortaya çıkarır, böylece de onun özünde hep bir ve bütün kalmasının imkânı açılmış olur. Ancak, hangi tarzda açığa çıkarsa çıksın, insanın ilk önce bir imkânı gerçekleştirmesi gerekir. O da varlığın talebini duymaktır. Ancak bundan sonra varlığın sesine uyan söz onu açığa çıkarır. Böyle bir açıklıkta da insan, kendi dünyası olanı aydınlanmış olarak görür. İnsan varlıkla bağlantısını gerçekleştirmekle, varolana ilk adımı atar.

Varolanın tek teklerinin ve onların birbirleriyle ilişkilerinin ne olduğunu değil de, bir bütün olarak varolanın ne olduğu problem edinildiğinde, bunun cevabı, günlük dilde bilme etkinliği olarak kullandığımız bilme etkinliği ile değil, bir tür tecrübe ile verilebilir. Varolanın bütünü-nün açığa çıkma imkânlarından birisi "iç sıkıntısı"dır.

Böyle bir iç sıkıntısı, günlük yapıp etmelerimizde, bizim şeylerle ya da kendimizle özel olarak uğraşmadığımız zaman, bütünüyle bizi kaplar.

"Varolanın uçurumlarında sessiz bir sis gibi oradan oraya yayılan derin iç sıkıntısı bütün şeyleri, insanları ve bunlarla birlikte bir insanın kendisini de garip bir kayıtsızlık içinde sürükler. Bu iç sıkıntısı varolanı bütününde açığa çıkarır (Heidegger 1991: 31).

Kişi için, varolanın bütününe açığa çıkaran başka bir imkân ise "sevilen bir insanın -kişinin değil- varlığından duyulan sevinçte saklıdır." (1991: 31). Böyle bir sevinç hem varolanın bütününe açığa çıkmasını, hem de bizim kendimizi varolanın bütününe ortasında bulunmamızı sağlar. Bunun nedeni ise, insanın varolmasının özelliğinde bulunur.

Bu bakımdan kişi için bir başka imkân da, ortaya çıkan varolanın bütününe ötesine geçmektir. Bunu sağlamak ise, varolanın bütününe değilmesi olan hiç ile bizi karşı karşıya bırakan heyecanlardır. Bu hiç, ne bir nesne ne de genel olarak varolandır. "Hiç ne kendi için vardır, ne de varolana takılıymışçasına onun yanında bulunur." (1991: 35). Hiç, Heidegger'e göre, "varolanın varolan olarak açığa çıkmasının, insanın varolması için olanaklı kılınmasıdır." (1991: 34). Fakat, hiçi bilmek mümkün değildir, ancak onunla yüzyüze gelmek mümkündür. Bu da insana ait olan bir başka özelliktir. Başka hiçbir varolan hiç ile böyle bir tecrübe yaşayamaz. Böyle bir tecrübenin temelindeki duygu ise korkudur (1991: 31). Bu öyle bir korkudur ki, bizi boğuntu içine sokar, bizi sarsar ve tüm varolan ayaklarımızın altından kaybolur. Bu sarsıntıda hiçbir dayanağımız kalmaz. Tek kalan ve içimizi varolanın raydan çıkması esnasında kaplayan hiçtir. Bu hiçbir duygu olarak bizi sardığında, varolan açığa çıkar. Böyle bir korkuyla tanışmadan önce kabul ettiğimiz varolan, artık tüm yabancılığı ve açıklığı ile karşımızdadır. Varolanın örtüsü için açığa çıkması ile kalır. Varlık ve varolan birbiriyle ilişkilerini, bu örtüyü kaldıran hiç aralığında insana gösterir (Wisser 1991: 77).

Bu özlü korku içinde bize hiçi gösteren varlıktır. Yani, varlığın hiç içinde tecrübesini edinmemiz için bizi korku ile heyecanlandıran varlığın "sedasız sesi"dir. Bu ses, korku da, varlığın insanla olan bağı ve varolanın varlıkla olan bağı kurmak için insana seslenir (Heidegger 1991: 77). İnsan özünde varlığın açıklığında düşünen, dili olan ve korku içinde olandır. Bu imkânlarını gerçekleştirdiğinde insan kendi tecrübesini ve varlığın aydınlığı içinde kaldığı için varolanı bütününe tecrübesini edinebilir. Böyle bir tecrübeden sonra ise o, varolanla ilişkisini ve onu bilme çabasını yeniden oluşturmak durumundadır. Çünkü o, artık varolan olarak tanıdığının gizlenmiş bir varolan olduğunu bilir. İşte böyle bir tecrübe, insana sanat etkinliğini gerçekleştirme yolunu açar. Sanatçı, varlığın açıklığında duran olarak, kendini ve varolanla bağı gerçekleştirir. Sanatçı bu temel tecrübeyi yaşamış biridir. Böyle birinin bir sanat eseri yaratmasıyla hakikat kendini açığa çıkarır. Ancak burda sanatçıya tanınan bir öncelik yoktur. Sanatçı ve hakikat birlikte yaratmayı gerçekleştirir.

Sanatçı, olagelen hakikat ile birlikte sanatsal bir yaratmayı gerçekleştirir. Eseriyle ortaya çıkan hakikat, varolanın hakikatidir. Ancak, ortaya konan bu hakikat, ya da sanat eserinde olagelen hakikat, varolanın temelinde bulunan bir şey değildir (Heidegger 1971: 71). Sanat eseri, hakikati bir gizlenmişlik, kapalılık olarak varolanın bütününe ortaya koyar. Varolanın aslında bir kapalılık olduğunu sanat eseri gösterir. Onun kapalılık olduğunun bilinmesi ise, onun varlık bağlantısı görüldüğünde anlaşılabilir. Varolanın varlık bağlantısı insanın dünyasının aydınlanmasıyla mümkündür. Ancak varolma aydınlandığında varlık açıklığını, varolan da kapalılığını gösterebilir.

Bütününe varolanın bizim günlük yapıp etmelerimizin nesnesi edinilenden başka bir şey de olabileceğinin tecrübesini kişi iç sıkıntısı ile edinilebilir. İnsanın hakikati ise insan sevgisinde açığa çıkar. Bu iki tür yaşantı da kişiye varolanın bütünü ve insanın varolanın ötesinde yer alan özünü, idesinin ne olduğunu sorgulama imkânı açar.

İşte böyle bir imkân varlığın talebini duyma yolunu da gösterir. Böylesi kişi yaşantıları kişiye, varolanın ve insanın varlık temelini ne olduğunu ortaya koyma imkânının yolunu açar. Kişilerin söz konusu yaşantıları alışıl-gelmiş olan bilme, nesne edinmeyi ve yanlış yollara sap-tıklarını düşünme tarzlarını terketmelerinin, böylece de varlığın düşünmesi olan düşünmeyi gerçekleştirebilmele-rinin yolunu açabilir., Varlığı düşünen, varlığın düşün-mesine uyan düşünme hem varolanı, hem insanı bütü-nünde oldukları şeyler olarak ortaya koyabilir. Böyle bir düşünmeyi gerçekleştiren filozoflar, filozofça düşünen bilim adamları ve sanatçılar, varlığın düşünmesini dile getiren bir dille ortaya koydukları eserlerle bize insan-varlık bağlantısı içine girme imkânını sağlayabilirler. Bu kişiler kendi düşünmelerini, kendi alanlarında, varlığın diline uyan bir dille ortaya koyduklarında, varlık düşün-me ve dil olarak hakikatini olağettirir.

Felsefe, bilim ya da sanat, hepsi, varlığı nesne edin-meksizin, sadece ortada, açık gibi görünen varolanı varo-lan olarak sorguladıklarında, yani bu düşünme yolları ve bu yollarla ortaya konan eserler varolanın varlıkla bağlan-tısının ne olduğunu ortaya koyamazlar.

Sanatın kendi kökeninin varlığın hakikati olduğu göz-den kaçtığı müddetçe, sanat adına estetik gerçekleştirilir. Çünkü ancak varlığı talep eden ve bu yüzden de varolanın hakikatini nesne edinen bir etkinlik, sanat etkinliği olabi-lir. Diğer alanlardaki talep bundan farklı değildir. Sonuç-ta, Heidegger'in bilime de, felsefeye de önerdiği, varlığın talebini duymaya açık olmak ve varolanın varlığını, haki-katini nesne edinmektir. Söz konusu olan nesne aynıdır. Ancak sanat, bilim, felsefe bu nesne edinmeyi ve hakikati olağettirmeyi kendi tarzlarında gerçekleştirirler. Bir sanat eserinin yaratılmasının ne olduğuna baktığımızda, sana-tın hakikati olağettirmedeki tarzının farklılığını da göste-rebiliriz.

2.2.Sanat Eserinin "Yaratılması"

Bir eserin sanat eseri olması sanatçı aracılığı ile yaratılmış olmasında bulunur (1971: 39). Eserin" yaratılmış olması"yla Heidegger'in ne kastettiği ancak yaratmaya bir süreç olarak bakıldığında anlaşılabilir.

Hakikat ortaya çıkmak için bir varolana yerleşmek zorundadır. Bu, hakikatin özünden gelen bir zorunluluktur. Bu yüzden de onun bir eserde ortaya çıkması, onun bir esere "yerleşmesi" demektir. Hakikat, bir esere yerleşerek bir varolanı varetmektedir. Yaratılmış bir sanat eseri varolanın varlığını sanata özgü bir tarzda açar. Bu açma ya da ortaya çıkartma varolanın hakikatinin eserde olup bitmesidir (1971: 23).

Bir sanat eserinin yaratılmış olması, yaratma süreci ve varolanı varetme ya da varolanın varlığını kendi tarzında açmanın ne olduğu, bir sanat eserinin özellikleri açıklandığında daha iyi anlaşılabilir.

2.2.1.Dünya ve Yeryüzü Arasındaki Kavga

Bir sanat eseri bir dünya kurar ve yeryüzünü ortaya çıkarır. Dünya, Heidegger'in terminolojisinde varlığın açıklığıdır. Bu açıklıkta sadece insan özünü sürdürmektedir. Varlık "aydınlanma" olarak olageldiğinde, kendi açıklığında duran insanı da öz olarak aydınlatır (Heidegger 1976: Prg. 62).

İnsanın özün açığa çıkmasının tek imkânı, insanın varlığın düşünmesine uyan bir düşünme etkinliğini gerçekleştirme ve düşünmeyi varlığın diline uyan bir dille ortaya koymasıdır. İşte bu dillerden biri sanatın dilidir. Sanat kendi tarzında bir dil olarak felsefe ve bilim tarzındaki dilden farklıdır. Varlığa uyan düşünme varlığı talep eder, dil ise varlığın gelişini sağlar. Varlık ne olduğunu dilde ortaya koyar. Bir tür dil olarak sanat da, varlığın hakikatinin olagelmesinin bir tarzıdır.

İşte, varlığın diline uyan bir dil sanat eserinde gerçekleştirilir. Her sanat eseri, bir tür dil olarak, varlığın haki-

katini kendi türüne uyan bir dilde verir. Ancak, tüm sanat eserleri sanat eseri olmak bakımından aynı ortak özelliklere sahiptir. Bir esere sanat eseri denmesinin nedeni onun bir dünya kurması; yani, insanın özünü varlığın aydınlığı içinde açığa çıkartmasıdır. Bu tür bir meydana çıkarma sadece sanatçının yapıp etmesiyle gerçekleşmez, sanatçı kurduğu eserde varlığı talep eder ve varlık kendi hakikatini esere yerleştirir. Demek ki, bir sanat eserinin sanat eseri olarak yaratılmasında hem sanatçı hem de varlık hakikat olarak işbaşındadır.

Heidegger'e göre, dünya varlığın aydınlanmasında duran açıklıktır, hiç ise nesne olmayandır (Heidegger 1971: 28). İnsanın özünü sürdürdüğü yer olarak dünya nesne edinilemez, ama onun aydınlanmasıyla insan özünü sürdürme ve şeylerle ilişkisini yeniden düzenleme imkânına sahip olur.

Heidegger'e göre, yeryüzü "doğan herşeyin ona doğduğu ve doğma olarak geri geldiği yerdir. Doğan şeyde, yeryüzü saklayan olarak özünü sürdürür (1971: 33). Bilimin, felsefenin ve sanat adına estetiğin nesne edindiği alan, Heidegger'in terminolojisinde yeryüzüdür ve bu, dünya demek değildir. Yeryüzü her bir teke varolma ve yokolma döngüsünü sağlarken, dünya sadece insanı, ide olarak insanı barındırır. Bir sanat eseri bu anlamda bir dünya kurar ve yeryüzünü açığa çıkarır. Sanat eseri yeryüzünü açığa çıkarmakla yeryüzü olmasına izin verir (1971: 30). Sanat eseri varolanı insanın özü ile yüzyüze getirir. İnsan ve varolan olarak yeryüzü bizim tabii bakışımızda açık, aydınlıkmiş gibi görünür. Oysa, varolan bütününde bir kapalılıktır. varlığın açığında duran olarak insan, varlığı aydınlatmadıkça, varlık insana kapalıdır. Diğer yandan varlığı talep eden bir düşünme ancak, varlığın aydınlığında öz olarak insanı, dünya içinde açığa çıkarır. Dünyasını gören insan, varolanın bütününün de kapalılık olduğunu görebilir. Bu bakımdan, dünya-yeryüzü arasında kurulacak bir ilgi her iki ucu da birbiri için açık kılacaktır. İşte bu ilişki varlığın hakikatidir.

Bir sanat eserinin yaratılmasında varlığın hakikati dünya ve yeryüzü arasındaki kavgayı, çekişmeyi açığa çıkarır. Dünya ve yeryüzü arasındaki kavga sanat eserinde gerçekleştirilir (1971: 34). Böyle bir çekişme ya da Heidegger'in terimiyle kavga eserde bir birliğin oluşmasını sağlar (1971: 39).

Bu kavga bir "aralama"dır. (1971: 44) Bu kavga, karşıt olanları, tek temelden gelen birliklerin kaynağına birlikte taşır. Bunları birlikte taşıyan olarak kavga bir taslaktır. Taslak olarak da, varolanın aydınlatmasının temel özelliklerini çizen ana taslaktır (1971: 44). Heidegger böyle bir taslağa sanat eserinin kılığı diyor. Bu düşünme zinciri takip edildiğinde, Heidegger'in neden yeryüzü ve dünya arasındaki kavgaya sanat eserinin taslağı, taslağa da eserin kılığı dediği anlaşılır. Bu kılık, eserin eser olarak kurulması sürdükçe, eseri varedendir. Heidegger'e göre "eserin yaratılmış olması, hakikatin kılık içinde saptanmasıdır." (1971:45).

Kılık, varolanın hakikatine geçişte bir aralanma sağlar. Bu aralanma bir uçurumun açılıvermesi gibi bir aralanma değildir. O, bir açıklıktır. "Varolanın ortasında açık bir yer (Stelle) özünü sürdürmektedir. Bu açık yer, varolan tarafından kuşatılmamıştır ve bizim pek az bildiğimiz hiç gibi varolanın tümünü çevrelemektedir. Bu açık yer, biz insanlara, bizim kendimiz olmadığımız varolandan bir çıkış ve bizim kendimiz olduğumuz varolana girişi armağan eder (1971: 37). İnsan bu açık yerde, varlığın açıklığında bir tasarı olarak, ide olarak vardır. Bu yer aydınlandığında dünya aydınlanmış olur.

İnsanın kendini aydınlanmış olarak görmesinin imkânını, bu imkanı kendi tarzında gerçekleştiren sanat eseri sağlar. Bir eser sanat eseri olarak kuruldukça, aynı zamanda aydınlattığı yerde duran insana varolanın varlığının ne olduğunu da gösterir. Bu iki işlevi gerçekleştirmek için bir eserin sanat eseri olarak kurulması gerekir. Bunun için öncelikle eserin yeryüzü ve dünya arasındaki gerilimi bir kavga olarak açığa çıkarması gerekir. Ancak bunun eserde kurulması nasıl olacaktır? Bu sorunun ce-

vabını, yine Heidegger'in Sanat Eserinin Kökeni adlı eserinden öğrenmek mümkündür.

2.2.2.Sanat Eserinin Kurulması

Bir sanatçının eser ortaya koyması, eseri kurması demektir. O, yeryüzünde olanlarla bir dünya kurar. Eserle dünya kurmak sanat eseri olmanın da öz niteliğidir (Wesenszug) (1971: 29). Sanatçı eserin kurulmasında, eserin tarzına göre gereçler kullanmak durumundadır. Ancak, yararı gözönünde tutulan gereçlerin yapımında ne tür madde kullanılıyorsa, o madde gerece dönüşünce kendi özelliğini yitirir. Örneğin bir balta yapımında taş kullanılacaksa, ortaya balta çıktığında artık taş değil, balta vardır (1971: 29). Oysa bir sanat eserinin yapımında kullanılan madde, eser bittiğinde ortadan kalkmaz, aksine öne çıkar. Eser, bir dünya kurduğunda, bu dünya eserin oluşumunda kullanılanı kendi dünyasının açıklığına koyar. İşte bu yolla da, yani bir dünya kurmayla yeryüzünün yeryüzü olmasına izin verilmiş olur (1971: 46).

Heidegger'e göre, tekniğin ve bilimin nesnesi olan doğa sanki bunların ışığında daha çok bilinirmiş gibi görünebilir. Oysa, Heidegger'e göre doğa denilen alandaki şeyler bilim yoluyla açığa çıkarılmaya ve açıklanmaya çalışıldıkça kendini kapatır, gizler. Çünkü yeryüzü, girilmeye çalışılan alanı parçalara ayırarak gizler. Parça parça değil, bir bütün olarak kapalılık özelliğini taşıyan yeryüzü, ancak sanat etkinliği yoluyla sunulabilir (1971: 63). Sanat eserlerinde açığa konan, bir şeyi o şey kılan yanıdır. Bunu Heidegger'in verdiği bir örnekten yola çıkarak göstermek mümkündür: Van Gogh'un papuç resminden yola çıkarak Heidegger şunları söyler:

"Pabucun basılarak içine çevrilmiş karanlık ağzından, çalışmanın zahmeti dik dik bakar. Pabucun kaba ağırlığında, üzerinde sert bir yel esen tarlanın alabildiğine yayılmış ve hep bir örnek olan saban izleri boyunca ağır yürüyüşün dayanıklılığının birikimi var. Derinin üzerinde toprağın nemi ve bereketi uzanıyor. Tabanın altında, gün

batımındaki tarla yolunun yalnızlığı akıp gidiyor. Pabuçta yerin suskun çağrısı, olgunlaşan buğdayı sessizce armağan edişi ve kışın boş bırakılmış tarlada onun açıklanmayan vazgeçışı (sich versagen) titreşiyor. Ekmeğin güvencesi zor günlerin yine atlatılmasının sonsuz sevinci, doğumdaki sarsılma ve ölümün çepeçevre saran tehdidindeki titremede yatan yakınmasız endişe bu gereçten çıkıp geliyor. Bu gereç yeryüzüne aittir ve çiftçi kadının dünyasında bu korunmuştur. Bu korunmada gereç (pabuç) kendinde durmaktadır." (1971: 17).

Tüm bu bilgiler, gereç olarak ortada duran bir pabucun betimlenmesi yoluyla değil, sadece tablonun karşısında durmakla elde edilebilir. Bu pabuç herhangi birinin belirli bir pabucu olarak değil, pabuç olarak tabloda durmaktadır. Tablo karşısında, aramıza hiçbir şeyin girmesine izin vermeden durduğumuzda, herhangi bir çiftçi pabuçlarından hareketle bir çiftçi pabucunun hakikatte ne olduğunu öğrenme imkânına sahip oluyoruz. Bir sanat eseri her defasında mevcut olan tekin yeniden verilmesini değil, tekte o şeyin kendisinin verilmesini sağlar. Bu verilişte o, kendi dinginliğini sağlamış olur. Bu dinginlikle o çiftçi pabucu olmanın ne olduğunu gösterir. İşte varolanın hakikati olarak bu varolan şey eserde "oturur", yani durur.

Böylesi bir eser karşısında biz belli bir kılıkla ortaya çıkan hakikati görürüz. Pabucu pabuç yapan, tüm çiftçi pabuçlarında asıl olan yan bize kendini tanıtır. İşte sanat eserindeki pabuç öyle bir kılık içinde verilebilir ki, o kılık bize onun aslını, hakikatini, parçalanmamış bütünlüğünü tanıtabilir.

Bu belirlemelerden sonra, Heidegger'in sanat eserinin iki temel özelliği olarak belirttikleriyle ne kastettiğini daha açık olarak anlayabiliriz. Bu özellikler de bir eserin sanat eseri olabilmesi için onun bir dünya kurması ve kurduğu dünyayla da yeryüzünü açığa çıkartması gerekir. Bu tür bir işlevi yerine getiren eserin de, dünyanın açığa çıkmasıyla oluşan genişliği düzene sokar (1971: 29).

Örnekte olduğu gibi bir çiftçi pabucu yoluyla bir dünya kuran ve bu dünya ile de şeyin aslını gösteren, yeryüzünün gizli bütünlüğünü açığa çıkaran bir sanat eseri yaratmak, hem sanatçıyı hem varolanın hakikatini hem de bu hakikatin koruyucularını şart koşar (1971: 78). Çünkü Heidegger'e göre, bir sanat eserinin yaratılması bir gerecin, yaratılmasından, yani ortaya konulmasından farklı bir özellik taşır. Sanat eseri, diğerlerinin işi olmayan bir şeyi, varolanın hakikatini ortaya koymaya çalışır. Ayrıca bir sanat eserinin oluşmasında sanatçının ustalığından da söz etmek mümkün değildir. Bir gerecin ya da aracın yapımında gerekli olan ustalık sanki sanat eserinin ortaya konmasında da önemli bir yer tutuyormuş gibi görünebilir. Ancak, Heidegger, sanatçıda ustalık gibi görünen şeyin aslında, eserde hakikatin olup bitmesidir, der (1971: 41). Çoğunlukla bir esere baktığımızda eserin çok ustalıkla yapıldığını, eserde olanın adeta sahi olduğunu sandığımızı söyleyebiliriz. İşte bu tür bir sahicilik sanatçının şeyi çok ustalıkla yapmasından değil, onu hakikati gören gözlerle görmesinden kaynaklanır. Bu öylesine keskin bir bakıştır ki, bir şeyin hakikatinin açığa çıkmasına izin veren bir kılığı bulur. Hakikatin açığa çıkmasına izin veren kılık, esere çerçeve sağlayan bir özelliktir, bir biçimdir (1971: 47). İşte eserin yaratılması, hakikatin kılık içine girmesiyle sağlanan "aralanma" mümkündür. Bu "aralanma" sayesinde şeyler kendi özlerini, asılların, aslında ne olduklarını başka her tür var etmeden daha açıklıkla ortaya koyarlar.

Böyle bir eser karşısında, onun açtığı aralıkta, biz de olağan bağlarımızı koparırız. Hergünkü ilişkilerimiz, şeylerle bağlantılarımız, kısacası yeryüzü ve dünya bizim için değişir. Tüm alışılmış işlerimizi, yaptığımız değerlendirmeleri, değer olarak bildiklerimizi eserde açığa çıkan hakikatte kalabilmek için sınırlandırırız. Bu aralanmada, hakikatte kalma yaratılmış olanın ilkin eser olmasına, onun varolmasına izin verir. Eserin sanat eseri olabilmesine Heidegger eserin "korunması" da diyor (1971: 77).

Bu bilgilerin ışığında, yaratılmış olma özelliği olmaksızın bir eserin sanat eseri olamayacağı anlaşıyor. O, yaratıcıya özlü bir şekilde gereksinim duyar. Yaratılmış olanın kendisi de koruyanlar olmaksızın olmaz. Demek ki, bir sanat eserinin varlığından söz edebilmek için onun korunuyor olması gerekir.

2.2.3.Sanat Eserinin Korunmasıyla Hakikatin Olagelmesi

Bir sanat eserinin yaratılmasında sanatçının bir tür aktivitesi gerekmektedir. Bu aktivite bir yandan eserde bir dünya kurmayı, bir yandan da bu dünya ile yeryüzünü açığa çıkartmayı gerçekleştirir. Bu aktivite sürüp gittikçe, varolanın hakikati de kendini eserleriyle ortaya koyar. Sanatçı ve hakikat ikisi birlikte bir eserin sanat eseri olması için iş başındadırlar. Ama, eseri koruyanlar olmaksızın eserin sanat eseri olarak kalıcı olması söz konusu olamaz.

Bir sanat eserinin korunması, onun galerilerde, sergilerde, sıkı güvenlik önlemleriyle saklanması demek değildir. O, ancak kendinde ortaya çıkan hakikati kendi için talep edenler oldukça vardır.

Heidegger'e göre, bir sanat eserinin korunması, varolanın eserde ortaya çıkan "açıklığında durmak"la mümkündür (1971: 48). Bu açıklıkta ısrarla durma işi ise, Heidegger'e göre bilmektir (1971: 49). Bu bilme sanat eserine bakan kişinin bilmesidir. Kişi, eserin aralanma "dünyada durmayı" gerçekleştirebildiği ölçüde, yani varolanın hakikatini bildiği ölçüde, varolanın ortasında ne istediğini de bilebilir. Bu demektir ki, bir sanat eserinin korunması, ancak kişilerin ona yönelmesiyle mümkün olur. Kişiler bu yönelme eğiliminin amacını ne kadar gerçekleştirebilirlerse, eser o denli korunmuş olur. Bir sanat eseri, kendi aracılığıyla açılan varolanın açıklığına ne denli saf olarak girerse, hakikatin kendinde olup bitmesini ne denli sağlarsa, onun alıcısı olanları da o denli kolaylıkla bu açıklığa götürür. Sanat eseri sayesinde varolanın açıklığına

girebilenler her zaman olan ve görünenin ötesine, olağan dışına çıkabilirler. İnsanların, sanat eserinin götürdüğü açıklıkta kalmada ısrarlı olması, yaratılmış eserin sanat eserlerinin korunmasını sağlar.

2.2.4.Sanatın Özü Olarak Şiir

Heidegger'in söz konusu ettiği sanat, özünde şiir yazmadır. Bu anlamda da sanat şiir yazma olarak olup biter. Şiir yazma ise varolanın açıklığının dile gelmesidir (1971: 55). Dil, şiir yazmanın kökensel özünü koruduğu için de, şiir sanatı dilde olagelir. Dil, insana varolanı varolan olarak tanıtır. Özlü anlamda şiir yazma olan dil, bizim iletişim kurmak amacıyla şu ya bu şekilde kullandığımız sözel ya da işaret olarak kullandığımız sembolik bir dil değildir. Heidegger'in söz konusu ettiği dil, tüm bu anlamların dışında varlığa ait olan bir dili işaret eder. Varlığın evi olan bu dili, daha önce sözünü ettiğimiz gibi, ya özlü düşünürler ya da sanatçılar kullanabilmektedirler. Sanatçılar birer dahi oldukları için değil, kendilerini varolanın açıklığına götürebilen görme tarzlarından dolayı varlığın dilini varolanda görebilirler.

Hakikatin eser içinde "oturması" olarak sanat, şiirdir" (1971: 2) diyen Heidegger, şiiri yalnızca yaratmada değil, eserin korunmasında da temel olarak görmektedir. Bir sanat eserinin korunmasında da şiir vardır, çünkü ona göre, bir eser karşısında alışkanlıklarımızdan uzaklaştığımızda, özümüzü varolanın hakikatine götüren eserin açtığı aralığa girmekte şiirdir; bir tür dili duyabilmek, anlayabilmektir. İşte, böylesi bir dil sanatın özünü, temelini oluşturur. Sanat eserleri ise kendi tarzlarının dilini kullanır. Örneğin bina yapımı ya da resim kendi tarzlarının dilini kullanırlar. Onlar, "varolanın dilde fark edilmiş ve henüz olup biten aydınlatmada kendilerine özgü şiir yazma tarzlarıdır" (1971: 56).

Kendi tarzında şiir yazmayı gerçekleştiren sanat eseri bize yine kendi tarzında ortaya koyduğu hakikatin bilgisini de verir. Biz hem hakikati hem de bu hakikatin olup

bitmesini sağlayan dili, sanatın gerçekleştirdiği olanaklar olarak görebiliriz. Bu olanaklar, bize hem varolanları, hem varolanların hem de kendimizin özünü açığa çıkartma imkânı verir. Bu ise bilgilenmeden öte, bir tür deneyim gerçekleştirmemizin imkânını verir. Çünkü, Heidegger'e göre, varolanın hakikati alışılmış bilgi nesnesi ve bilme kalıplarıyla bize ulaşamaz. O, bir sanat eseriyle ortaya çıktığında, sanat eserini yapan ve ona bakan, ikisi de, hakikatin kendisiyle birlikte bir tür olup bitme içine girer.

Sanatın özünde şiir yazma varsa, şiir yazmanın özünde de hakikatin "kurulması" vardır. Sanat, hakikatin kurulmasını sağlar. Ancak, sanatın kurduğu hakikat, mevcut olan ve el altında olanlar aracılığıyla bilinmez. O, sanat eserinde bir "kılık" içinde oturur. Onun kılık içinde saptanması, ancak sanat etkinliği ile mümkündür. Ancak bu kılık, sanat eserini belirleyen biçimden farklı anlamdadır. Sanat eserinde sözkonusu edilen hakikatin kılık içinde olması, aralanma sayesinde gerçekleşmiş, böylece de yeryüzüne geriye getirilmiş ve saptanmış kavganın kendidir. Bu kavga, daha önce sözünü ettiğimiz dünya ve yeryüzü arasında olup biten bir kavgadır. İşte bu kavga, eser kendini kurdukça varolur. Yaratma, aralama sayesinde bu kavganın bir kılıkta saptanmasıdır. İnsan böyle bir kavgayı ancak sanat eserinde yaşar. O, sanat eserinin karşısında, varlığın açıklığına sessizce çarpmasını yaşar. Bu yaşantıyla o, kendi özünü, insanın özünü varlığın aydınlığı içine sokabilir.

Bir eserde sanatın özü ve sanatın kendi özü olan hakikat açığa çıkıyorsa, buna Heidegger "sıçrayıp doğma" diyor (1971: 63). Ona göre, bir şeyin sıçrayıp doğması, öz kaynağından çıkarak varlığa getirilmesidir. Sanat eserlerinin, yaratıcılarının ve koruyucularının kökeni olarak sanat, onların tarihsel varolmasının da kökenindedir. Çünkü sanat, Heidegger'e göre, hakikatin olup bitmesinin aynı olan özünün, "açıklığın aydınlatması" ve "açığa yerleşmesi" dir. Bu ikisi, bir olan özlerinde pek çok tarzda tarihseldir. Sanat eserinde açıklığın aydınlatması olarak hakikat,

kavga yerinin açıklığına yerleşir. Bunlar yaratma olarak varetmenin temelinde yer alır. Varedilen sanat eseri "varolanın varlığını kendi tarzında açar, ortaya çıkarır (entbergen)." (1971: 23). Tarihsel insan ise varolanın varlığını sanat eseriyle, şiir olan sanatın başarısıyla bilir. Böylece sanat, hakikatin tarih içinde ortaya çıkış tarzlarından da biridir.

Tarih boyunca bazı düşünürler ve şairler, varlığın talebini duymak ve bu talebi yerine getirmek için gösterdikleri çaba ile, varlıkla insanın bağına kurma görevini yerine getirmişlerdir. Her ne kadar, Heidegger'e göre insan uzun bir tarih sürecinde bu bağı kuracak olan özlü düşünme ve dili gerçekleştirememiş olsa da, insan bu imkânı kendinde taşımaktadır. Ona göre varlığın açıklığında duran olarak insan, uygun yönelimleri gerçekleştirdiğinde, varlığın unutulmuşluğuna da son verebilir.

2.3.Sanat Eserinin Bilgisi

Heidegger'e göre, insanın her tür yapıp etmesinin amacı, varlığın olagelmesidir. Bu olagelme içinde varolma aydınlığa çıktığında, dünya olarak kendini aydınlattığında, insan varolanla ne tür bir ilişkiyi gerçekleştirme imkânına sahip olduğunun tecrübesini de edinir. Bundan sonraki bölümde, insanın varlıkla, varlığın hakikatinin açığa çıkması için kuracağı ilişkilerin neler olduğu ve bunlar arasında sanat eseri yoluyla olagelen hakikatin insanla ilişkisinde nasıl bir önem taşıdığı gösterilmeye çalışılacaktır.

2.3.1.İnsanın Varolanı Bilme Tarzları

Diğer varolanlar arasında bir varolan insan, varolanın ne olduğunu problem edinir ve bilme etkinliğinde bulunur. İnsan bilim, sanat ve felsefe etkinlikleriyle varolanı bilmeyi amaçlar. İnsan kendisinin de ne olduğunu, bu alanların soru biçimleriyle sorar ve cevaplama yöntemleri ile anlamaya çalışır. Heidegger'e göre, sadece insanın va-

rolanı ve bir varolan olarak kendini bilme imkânına sahip olmasının nedeni, onun varlık tarzındaki farklılığıdır. İnsanın içinde insan olarak bulunduğu öz alanına "varolma" alanı diyor (Heidegger 1991: 13). "Varolma" adı verilen bu alan sadece insana aittir. Bu içinde insanın özünü koruduğu ve varlığın açıklığında duran bir yerdir. İnsan varlığın aydınlanmasının olagelmesiyle bu alanın da aydınlanmasını sağlayarak kendi özünün ne olduğunu görür ve o özün sürüp gitmesini sağlar. İnsana kendi özünün ne olduğunu görme imkânı kendisi tarafından sağlanır. Varlığa uyan bir düşünme ile o, bu imkânı kullanma yolunu açabilir. Bu açıklıkta o, özünün kökeninde düşünen, dili olan, bilim yapan, sanat yapan, felsefe yapan yanlarını görür. Bu, aynı zamanda şu da demektir: insan, düşünme, dil, bilim, sanat ve felsefe yaparak kendi özünün kökenini de gören, bunun tecrübesini edinendir. Bu tür aktivitelerle kendi özünü kuran ve varolma içinde olanaklarının gerçekleşmesini bekleyen insan, kendi varoluşunu da kendi kurmaktadır. İşte bu yanıyla o, varoluş tarzında varolan olarak tek varlıktır (1991: 15).

İnsanın kendi özünü çeşitli aktivitelerle koruması varlığın da olagelmesinin şartıdır. Çünkü insan, sadece o, varlığa olan bağında varlığın koruyuculuğunu da üstlenmiştir (1991: 49). İnsanın varlık bağı düşünme ve dil ile sağlanır ve yine onlarla korunur. "Düşünme varlığın hakikatine dikkat eder ve onda değiştirilemeyecek olanın önceden düşünülemeyen gelişini görür." (1991: 50). Varlığın gelişini gören düşünmenin dikkat ettiği şey, ya da bu düşünmenin alanı hakikattir. Bu da varlığın hakikatidir. Şayet insan varlık bağı olan düşünmeyi gerçekleştirebilirse, bu şekilde tarihsel insanlıkta hakikatin yerini bulmasına yardımcı olmuş olur. Varlığa uyan düşünmeyi özlü düşünürler gerçekleştirebilirler. İnsanın gerçekleştirdiği ama varlığa ait olan düşünmeyi, söz korur ve bu koruma da varlığın belirlenimini gerçekleştirir. Demek ki varlık bir belirlenmişlik olarak dilde ortaya çıkar. Ancak bu dil, bizim günlük hayatta iletişim için kullandığımız dil değildir. Bu dil varlığın dilidir ve dil olarak kendini farklı

tarzlarda gerçekleştirir. Ona uyan dil felsefe ve sanatla, sanatta da özellikle şiirle açığa çıkar. "Dil varlığın evidir ve dilin özü varlığa uymaktan çıkarak, bu uymanın insan varlığının evi olarak düşünülmelidir." (1991: 25). Heidegger'e göre dil uzun zamandan beri kendi özünü, yani varlığın evi olduğunu insandan gizlemektedir. Çünkü uzun zamandan beri düşünme, varlığın düşünmesi olarak insan tarafından gerçekleştirilememiştir. Köklü, özlü düşünme gerçekleştirilemeyince, buna uyan dil de ortaya çıkmaz, yani varlık bir belirleniminde kendini göstermez. Bu aynı zamanda varlık bağını gerçekleştiremeyen insanın da unutulması, özünün ne olduğunun göz ardı edilmesi olarak olagelir. Bu yüzden de dil artık fakirleşmiştir.

Heidegger'e göre insanın özlü düşünmeyi gerçekleştirmesi "varolanın varolanla hesabını yapacak yerde kendini varlık içinde varlığın hakikati için feda etmesi" (1991: 48) demektir. Bu fedakârlık ise, varlığın inayetine koruma yolunda, varolana veda etmektir. Varolanı değil de varlık düşünmede gerçekleşirse, insan "kendi varoluşunun, varolmasının temel imkanlarına doğru" sıçrayabilir. (1991: 54) Ancak, insan şu veya bu bakış açısının arasına yerleşerek varolanı bilmeye yönelirse, kendini kuran imkânları gerçekleştirecek olan sıçramayı yapamaz.

Özlü düşünme adı verilen düşünmeyi gerçekleştirilebilmek için insan, düşünmenin teknik yorumundan kaçınmalıdır. Düşünmenin teknik yorumlarından biri mantıktır ve Heidegger'e göre de bu, Sofistler ve Platon zamanından günümüze kadar süregelen yorumlardan biridir. Ona göre, ölçüsü mantık düşünme, özlü bir düşünme, varlığın insansal bağını kuran düşünme olamaz. O, bu haliyle kendi özünü kaybetmiş, düşünme ögesinden uzaklaşarak sona ermiştir. Bu haliyle de o, bir eğitim aracı olarak okul ve kültür etkinliklerinde kullanılan bir araçtır (Heidegger 1976: Prg. 4). Oysa, Heidegger'in özlü olarak nitelendirdiği düşünme bir tür yaşantıya açık olmak, tecrübe olarak onu gerçekleştirmek demektir. Kişinin kendi kendinde gerçekleştirdiği bu tecrübe, ona varo-

lanın varlığı konusunda tavır takınma ve onu bilme imkânını da açacaktır. Varolanın var olması varlıkta temel bulduğu için de, kişi varolanı her bilme etkinliğinde aslında varlığın hakikatini çağırma görevini yerine getirmiş olacaktır.

Felsefe yapmanın, bilimle uğraşmanın ve sanat eseri ortaya koymanın ön şartı kişinin kendini hiçin yaşantısı içine bırakmasıyla mümkündür. Hiçin yaşantısının kişi için iki boyutundan söz etmek mümkündür. Böyle bir yaşantı hem kişinin varolanın ortasında bulunmasını, hem de varlığın peçesi olan hiçin kalkmasıyla varolan varlıkla bağını insan için açık kılar. İnsan ancak böyle bir yaşantıda kendi özünde metafizik olan yanı yakalayabilir. İnsanın metafizik bir yan taşıması, onun varolanın ötesine geçebilme imkânına sahip olması demektir. Bu yüzden de Heidegger, metafiziğe "insanın doğası" demektedir (Heidegger 1991: 40). Felsefe yapmak da, ona göre insanın metafizik yanını harekete geçirmektir. Yani felsefe etkinliği, insanın özünde olan ve insana varolanın ötesine geçme imkânını sağlayan metafizik yanının harekete geçmesini hep özünde mümkün kılmaktadır. Ancak, burada söz konusu olan felsefe, temelini Heidegger'in öngördüğü tarzda gerçekleştirilecek olan metafizik sorgulama ile kazanabilecek bir felsefedir.

Bilim etkinliği de, Heidegger'in öngördüğü tarzda bir metafizik sorgulamayı temel almak durumundadır. Bu demektir ki, kişilerin bilim etkinliği ile varlığın hakikatini açığa çıkarabilmeleri için, öncelikle kendilerindeki metafizik yanı bulmaları gerekir. Yani, hiçin yaşantısıyla karşılaşmaları, onu sonuna kadar yaşamaları gerekir.

Sanat etkinliğinin kendisi de, şayet varlık hakikatini kendi tarzında açığa çıkaracaksa, alışlagelen estetik tavrıdan başka bir yol izlemek durumundadır. Bir sanat eserinin varolanın bütününe ötesine, insanın özünde sanat etkinliğini barındırdığını göstermesi ve onu orada, bu özde tutması için varlığın kendine hakikatin gelişini sağlama görevini yerine getirmelidir.

Öyle görünüyor ki, Heidegger insana varlıkla bağıni unutmaması için ya da unuttuğu bu bağı yeniden kurabilmesi için bir yol göstermektedir. Bu yolun yönlerinde farklılıklar olmasına rağmen, hepsinde ortak olan şey, onların alışılmış düşünme ve bilme kalıplarının dışında olmalarıdır. Heidegger'e göre bilinen yöntemlerle içinde iş gören bazı alanların neden varlığın unutulmuşluğuna hizmet ettiğini anlayabilmek için, öncelikle metafizikten bekledikleri ve bulamadıklarını göstermek gerekecek.

2.3.2. Metafizik Tarzda Bilme

Felsefe yapmanın ilk adımı olan metafizik, metafizik adını aldığından beri Heidegger'in zamanına kadar, varlığın insanla olan bağıni kuran düşünmenin ilk adımına ulaşılammıştır. Geleneksel anlamıyla içinde metafizik, varolanı düşünme biçimiyle, varlığın insan varlığıyla köklü bağıni kurmak şöyle dursun, bu bağıni kurulmasına engel olmaktadır. Çünkü o, gerçekleştirildiği biçiminde varolanın varolan olarak ne olduğunu sorgular, ama varlıkla ve insan ilişkisini soru haline getirmez.

Aristoteles'in metafiziği ile kurulan ve günümüze kadar bu temelden hareket eden metafizik, varolan olarak varolan alanında iki şekilde hareket etmektedir: Varolan olarak varolanın genel özellikleri anlamında (ov katholou, koivov) ele alır. İkinci olarak ta, varolan olarak varolanın bütünlüğünü en yüksek ve bu nedenle de tanrısal varolan (ov katalov akrotátov, theiov) anlamında ele alır. (1991: 19) Varolana (ou) bu bakış varlığı dışarıda bırakmaktadır.

Varolanı varlıkla bağında, insanla ilişkisi içinde sorgulama, varolanı bilmeye yol açan bir sorgulamadır. Bu bilme varlığın insanla bağıni gerçekleştirmesine de olanak sağlar. Bu yüzden de metafizik, geleneksel temelinde ne soruları ne de sorulara cevap arama biçimiyle, yani sorgulamasıyla Heidegger'in zorunlu gördüğü amacı gerçekleştiremez. Demek ki, metafizik soru ve sorgulamalarını başka bir biçimde yapmalıdır. Metafiziğin aşılmasının tek imkânı, onun hakikat üzerine düşünme olmasıyla müm-

kün görünmektedir. Böyle bir aşma, metafiziği saf dışı etmeyi amaçlamaz, çünkü o safdışı olamaz. O, "insan animal rationale olarak kaldıkça 'animal metaphysicum'-dur" belirlemesinden hareketle hep olacaktır, ama gerçekleştirilmesi için insanlara gerek duyacaktır (1991: 8-9).

Şayet düşünme insanın doğası olan temeline geri dönmeyi başarabilirse, bu yolla insanın da özü değişecek ve metafizik insanın doğasına uygun olan yolda bir kez daha yapılma imkânına sahip olacaktır. Heidegger'e göre, karar verilmesi gereken şudur:

"Varlığın kendisinin, kendine özgü hakikatten yola çıkarak insanın özüyle olan bağına olağetirip getiremeyeceği veya varlığın insanla bağının, bu bağın özünden çıkararak parlamasına ve bu parlamanın insanı böylece varlığa ait olmaya götürmesine, kendi temeline yüz çeviren metafiziğin engel olup olmayacağıdır." (1991: 10).

Kendi temeline yüz çeviren bir metafizik insanın varlıkla bağını da sağlayamayacağı gibi, buna bağlı olarak da insanın doğası olan özünü de sürdüremez. İşte bu gerçekten ötürü metafizik aşılması gereken, kendi temeline geri gitmesi gereken bir noktadadır.

Metafiziğin aşılması, herşeyden önce, insanın varlığın unutulmuşluğuna inanmasıyla mümkündür. Bunu gören kişiler bu unutulmuşluğa dikkat etmeyi öğrenmeli ve onun tecrübesini edinmeye açık olmalıdırlar. Böyle bir tecrübe varlığın insanla bağının içine girmek, bu bağı orada korumak için dikkat etmeyi öğrenmektir (1991: 12). Yani, insan varlığı varlığın açıklığında, açıkta durarak kendiyle bağını korumayı görev edinmeli, bu yüzden de varolanda oyalanmamalıdır. Bunun gerçekleşmesi için düşünme daha düşünürce bir düşünme haline gelmelidir (1991: 12).

Kişinin kendi özünde, insan olarak metafizik özü açığa çıkarması özlü düşünmenin de metafizik tarzdaki yolunu açar. Kişi, öncelikle dünyayla olağan hale gelen bağını aşmak zorundadır. İşte bu aşma hem varolanı bir bütün olarak açığa koymalı hem de kişiyi kendi özüne götürme-

lidir. Bu, Heidegger'e göre, bir yaşantı olarak "hiç"i yaşamaktır. Hiçin yaşantısı, daha önceki bölümde belirtildiği gibi, belli bazı heyecanlarla açığa çıkar. Hiç, ne bir nesne ne de genel olarak bir varolandır. Hiç, varolanın varolan olarak açığa çıkmasının, insanın varolması için olanaklı kılınmasıdır (1991: 35). Hiç bir nesne değildir, ama varolanın özüne aittir. O sürekli olarak vardır, ama biz günlük yaşamda edindiğimiz bilgi ile onu bilemeyiz. O vardır. Çünkü varlığa aittir. Hiç yaşantısında biz, bütününde varolanın açığa çıkmasını, kendimizi bütününde varolanın ötesine geçmesini ve hem varolanın bütününe hem de insanın varlıkla bağının açığa çıkmasını sağlamış oluruz. Şayet insan kendi özünün temelinde aşmayı gerçekleştiremeseydi, yani kendini hiçbir içine bırakmasaydı, hiçbir zaman varolanla ve kendisiyle ilişki içine giremezdi.

Varolanın varlığını araştırma da böyle bir hiç yaşantısını bu yüzden gerekli kılar. Böyle bir yaşantı insana Heidegger'in önerdiği bir felsefe etkinliğinde bulunma yolunu da açmaktadır. Felsefe etkinliği ile bütününde varolana yer açılır, günlük bilme ve değer anlayışı kırılır ve hiçbir insanda ortaya çıkarttığı sallantı sürekli olur. "Aşkın olanın" dolaylı ya da dolaysız tasarımı alanında hareket eden her felsefe Heidegger'e göre zorunlu olarak asıl anlamda ontoloji olarak kalır.

2.3.3.Bilimin Bilgisi

Hiç yaşantısı varolanın bütününde var olduğunun bilinme imkanını insan için açan tek yaşantıdır. Bu yaşantıda insan ve varolan varlıktan dolayı var olmanın bilgisini edinirler. Ancak, bilim böyle bir yaşantıyı hesaba katmadan etkinliğini sürdürdüğünde, o, nesne edinme kaygısını sürdürür. Oysa nesneleştirme varolanda varolan bir özellik değildir. Varlık, varolan gibi nesnel olarak tasarımılanıp vücuda getirilemez. Tüm varolanlardan tamamıyla farklı olan varlık, varolan-olmayandır. Bu yanıyla da o özünü hiç olarak sürdürür (1991: 45). Varolanın bütünü-

nün değillenmesi hiç olduğuna göre, varolanda bütünlüğünü ancak hiçle açığa çıkarttığına göre, demek ki, varlık varolanda temel aramayan ama onsuz da kendini açığa koymayandır. Varolan ise nasıl yorumlanırsa yorumlansın, kendini ancak varlığın ışığında gösterir. Tek şart bu iki yanın birbiriyle bu ilişkisinde insanın kendini ve varolanı aşmasıdır. Bu aşma insanın metafizik olan özünü açığa çıkarttığı gibi, onun bilimsel varoluşunu da açığa çıkartır.

İnsanın bilim yapmasını mümkün kılan da onun metafizik bir varolmaya sahip olmasıdır. Bilim ancak metafizikten çıkarsa, varolanın kendini araştırma konusu yapılabilir. Bu bilimin özlü görevidir de. Bu görev, bilgilerin toplanması ve sınıflandırılması değil, doğaya ve tarihe ilişkin hakikatin tüm kapsamını hep yeniden açığa çıkarmaktır (1991: 40). Hiç, varolmamızın temelinde açığa çıktığında, varolanın yabancılığı içimizi kaplar. Bu yabancılık bizi sıktığından hayret doğar. Hayretten de niçin fışkırır. Bu yüzden de nedenlerle ilgili soruları belirli bir tarzda sorabilir ve temellendirebiliriz.

Heidegger'e göre, sadece insan hem varolanın bütününe yer verir hem de hiçten uzaklaşmayabilir. Bu yüzden de o, hem bilime tüm doğa ve tarihin alanını açar, hem kişilerin sahip olduğu yargıları kırar, hem de varolanın tam ve şimdiye kadarki gizli kalmış yabancılığında onun tecrübesini edinebilir (Wisser 1991: 73).

Wisser'e göre de, Heidegger'in önerdiği bilme biçiminin de bir tür sorgulama yaşantısını da görüyoruz. Bu sorgulama bilim yoluyla yapıldığında nesne tecrübesi edinilir. Metafizik bir sorgulama olduğunda ise hiçten yararlanır. Bu sorgulama, kendini kendinden çıkarak gösteren ve kendi olarak tecrübeye sunan bir fenomen olarak hiçe açıktır. Bu iki tip sorgulamanın temelinde hiç yaşantısı vardır ve ikisine de fenomenolojik tecrübe denebilir. Ancak ne bilim ne de mantık bu fenomenolojik tecrübeyi alışılmış soru sorma tarzlarıyla gerçekleştiremezler (Heidegger 1991: 64).

Öyle görünüyor ki, metafizik sorgulama bilimsel sorgulamanın da temelinde yer alan bir sorgulama olmalıdır. Ancak her ikisinin de bilmek istediği, nesne edindiği farklıdır. Metafizik varolanın bir aşmasını hedeflerken, bilim, Heidegger'in öngördüğü sorgulama olarak metafizik sorgulamanın ortaya çıkardığı varolanın tecrübesini edinmelidir ve onun hakikatini açığa koymalıdır. Bilimsel sorgulama ide bakımında her şeyin özüne yaklaşmayı amaçlamakla birlikte, yakınlığın kendisinin tecrübesini edinemediği için sadece varolanı sorgular.

Wisser hiç yaşantısıyla ortaya çıkması beklenenleri şu şekilde özetlemektedir:

"Hiç, varolanın varlığına ait olarak ortaya çıkar. Varlık ve hiç birbirine aittir. Varlık kendini sadece hiçe bırakan varolmanın açıklığında ortaya çıkarır. Son olarak da, bilimsel var olmanın varolana yönelişi sadece varolmanın önceden hiç işine bırakılmış olması temelinde mümkündür." (Wisser 1991: 69).

Sanat etkinliğindeki hiç yaşantısı ve fenomenolojik sorgulama ise ytarzının farklılığından dolayı daha farklı özellikler göstermektedir.

2.3.4.Sanatın Bilgisi

Heidegger'e göre, bilim, doğru olanın ötesine bir hakikate, yani varolan olarak varolanın özlü olarak açığa çıkarılmasına geçtikçe ve geçtiğinde felsefedir (Heidegger 1971: 43). Sanat da, varolanın hakikatini özlü olarak açığa koyduğu ölçüde sanattır. Varolanın hakikatinin bilgisini sanat eserinden alacak olanlar ise eserdeki hakikati varlığın hakikati talep ettikleri ölçüde, hem kendileri varolmanın özünü sanat olarak açığa koyarlar hem de bu sayede insanın varlıkla bağıını sağlamış olurlar.

Sanat eserinin bilgisi, yine bizim günlük yaşayışımızın aracı olan bilgiyle ilgili değildir. O bir sanat eserinde ortaya çıkan ya da kendini onun aracılığı ile olagetiren

hakikatle varlığın açıklığında varlığın insanla bağının sürmesini sağlama talebindeki ısrarlı bilmedir (1971: 48).

Heidegger, ne yaratmada ne de onu istemede kendini amaç olarak koyan veya amaç edinen bir öznenin eylemini düşünmez. Tek amaç fedâkarlıktır. Yani, varolanı bir yana bırakarak varlığın açıklığından, varlığın korunmasını gerçekleştirmek için açıkta durmaktır. Açığa yerleşme hem hakikatin kendini açığa yerleştirmesi içi, hem de bu hakikati talep eden için ele alınır. Hakikat açığa yerleşip te açıklığın aydınlığını sağladığında, insanın özü de aydınlanır. Sanatçı hem varlığın hakikatini hem de alıcının bu açığa yerleşme imkânını sağlayandır.

Sanatın sorgulaması ve eserlerle etkinlik olarak ortaya çıkması temelini estetikte bulduğunda, varlığın hakikat olarak kendini sanat eserine oturtması söz konusu değildir. Estetik sorgulama tarzı, insanın varlığın unutulmuşluğunda yer aldığı bir sorgulamadır. Sanata ve sanatçıya ilişkin bir inceleme biçimi başladığından beri bu incelemeye estetik dendiğini söyleyen Heidegger, bu incelemenin özlü bir sorgulama olmadığını belirtir. Estetik tarza göre, bir sanat eserinin bir tür yaşantı meydana getirmesi beklenir. İşte bu yaşantı hem eserin sanat eseri olup olmadığının, hem de sanatın ne olduğunun bilgisini verir görünmektedir. Heidegger, bu amaçla ve bu amaca uymaya çalışan yöntemle sanatın ne olduğuna cevap verilemeyeceği görüşündedir. Yaşantı yalnızca sanatsal haz için değil, aynı zamanda da sanatsal yaratma için ölçü veren bir kaynak olarak görüldüğü uzun süreçte Heidegger'e göre sanat öldürülmüştür (1971: 61).

Heidegger'in sanat görüşünün bütününe baktığımızda, onun sanatın özünü şiir yazma, şiir yazmanın özünü de hakikati "kurma" olarak gördüğünü söyleyebiliriz. (1971: 56) Bu anlamda da, diyebiliriz ki, Heidegger, sanat etkinliğini, insanın varlıkla bağını kurmada izlemesi gereken yol olarak görmektedir. Şayet, insanın varlıkla bağlantısını kurmaktan uzak olan, sadece bir tür yaşantıyı temele alan estetik gibi bir etkinliğin, sanatın ne olduğuna cevap vermesi beklenirse, bu, insanı varlık bağlantısından uzak-

laştırmaktan başka bir işe yaramaz. Oysa sanat, varlığın hakikatinin olagelmesinin bir başka tarzının, bir başka imkânının yolunu açmaktır. Sanatın ne olduğuna bir açıklama çabası olarak estetiğin yaptığı tarzda bir sorgulama yapıldığında, hem varlık sanat aracılığı ile olagelmez, hem de bu olagelme ve dolayısıyla aydınlanma olmadığı için insan kendi özündeki sanatsal yanını ve bu yanla varlığın aydınlığına çıkmayı gerçekleştiremez. İnsanlık sanat olan kökeninden mahrum kalır. Üstelik, varlığa uyan, onu çağıran ve onu kuran bir tür etkinlik gözardı edildiği müddetçe de sanat eserinin ne olduğu ve özelliklerinin neler olduğu da sanat gerçeğinden uzak olacaktır. Örneğin sanat eserinde güzeli arama, estetiğin çıkış noktasıdır. Amaç, eserde güzeli görmek ve onu aşmak olarak da belirlenebilir. Oysa Batının bu anlayışı, varolanı gerçek olarak varolduğu anlayışından kaynaklanır. Gerçek olarak varolma temel anlayış olarak alındığında da Heidegger'e göre hakikat ve güzelin kendine özgü olan işbirliği görülemez. Oysa güzellik, ancak hakikat bir sanat eserine oturduğunda görünür. O "yalnızca hoş gitmeye göre ve sırf hoş gitmenin nesnesi olarak varolmaz." (1971: 63). Güzel, hakikatin kendini olage-tirmesine aittir.

Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni eserinde sanatın ne olduğunun bir sorgulamasını yapmaktadır. Ona göre bu sorgulamanın temel sorusu sanatçının ve sanat eserinin kökeni olan sanatın kökeninde ne olduğudur. İşte, o, bu sorgulamanın Batının uzun zamandan beri unuttuğunu söylediği bir noktadan hareketle yapılması gerektiğini belirtir. Onun sorgulaması estetik bir sorgulamadan farkı gösterilerek yapılır. Sorgulamanın kendisi sanatın varlık ve insanla bağının kurulmasını amaçlayan bir sorgulamadır. Bu yüzden de eserinin sonunda "sanatın ne olduğu, bu incelemede hiçbir yanıtın verilmediği sorulardan biridir. Bir yanıtmış gibi görünen ise, sorgulama için talimatların olmasıdır." (1971: 67) der. Ona göre, sanatın ne olduğu üzerine ayrıntılı düşünme, yalnızca varlık sorunundan çıkılarak tam belirlenebilir. Çünkü sanat, ona

göre, ne bir kültürel etkinlik alanı olarak ne de tinin bir görünümü olarak kabul edilemez; sanat, olagelme içinde ve varlığın anlamına ait olmasından hareketle belirlenebilir (1971: 67).

Heidegger, her ne kadar sadece bir sorgulamadan bahsetse de biz, sözü edilen eserden sanatın ne olduğunu ve işlevinin ne olduğunun cevabının verildiğini görüyoruz. Varlığın hakikatini kendi tarzında kuran sanattır. Sanat eseri şiir olduğunda, o insanlık için bir başlangıçtır. Şiir sanatı hakikatin gelişini, tarih sahnesine çıkışını sağlar. Bu anlamda da sanat tarihseldir ve tarih olarak hakikatin eserde yaratan korumasıdır (1971: 58). Her tür sanat dalı şiirseldir, dil olarak şiir özelliğini taşır ancak şiir yazma en özlü dildir. Çünkü o, varlığa uyan şiiri dile getiren varlık dilidir. Bu yüzden de şayet özlü bir dil kullanırsa işte bu dil, sanat eseri sanatı tarih sahnesine çağıran bir dil olacaktır. Sanatın insanlık tarihinde yer alması ise hakikatin tarih sahnesinde, tarihsel bir insanlık için olup bitmesini sağlayacaktır. Çünkü sanatın özü varlık hakikatidir (1971: 56).

Heidegger'in sözkonusu eserine baktığımızda, onun her sanat eserinin bu işlevi yerine getireceğini düşünmediğini görebiliriz. Ona göre, hakikat onu çağıran her çağrıya cevap vermeyebilir. En özlü şairler eserleriyle onun gelişini sadece sağlama imkânına sahiptir. Ama hakikatin bu çağrıya cevap verip vermeyeceğini ve ne zaman cevap vereceğini bilemeyiz.

Sanatı bir bilmece olarak gören ve bu bilmeceyi çözmek için bir sorgulama yapan Heidegger, sanatın bizim tarihsel varolmamızın temeli olup olmadığını, hangi koşullar altında olabileceği sorularını sorarak, sanatın oluşması için vazgeçilmez gördüğü bir ön hazırlık yaptığını söylemektedir (1971: 59). Bu soruların cevabı verildiğinde, yani sanat oluştuğunda bizim tarihsel kendi varolmamızın kökeninde olup olmadığımız da cevap bulacaktır. Bu sorunun cevap alma ihtimalini, Heidegger, sanatı ve hakikati açığa çıkarmakla onun olagelmesini sağlayan

SANAT VE BİLGİ İLİŞKİSİ

bir tek sanatçının şiirini ele almakla araştırır. Bu sanatçı da özlü bir Alman şairi olan Hölderlin'dir.

Schopenhauer ve Heidegger'in Sanat Görüşlerinin Karşılaştırılması

Schopenhauer ve Heidegger'in bir bütün olarak felsefi görüşlerine baktığımızda, onların sanata ilişkin görüşlerinde ortak bir nokta görüyoruz; sanat bir tür bilgidir. Her iki filozof da, gerek sanata gerekse bilgiye ve özellikle de sanatın bilgisine önemli bir yer vermektedir. Çünkü her iki filozof için de bilgi insanın varlık şartıdır.

Bir 19. yüzyıl filozofu olan Schopenhauer, bir bilgi türü olarak sanata ve bu bilginin insan için önemine dikkat çeken ilk filozof olduğunu görüyoruz. Bu filozoftan önce, Platon ve Aristoteles de sanatın bir bilgi sağladığını belirtmişlerdir. Ancak onlar sözünü ettikleri bu bilginin özelliğinden çok, işlevi üzerinde dururlar. Çeşitli estetik teoriler ise, "güzel"e yükledikleri farklı anlam ve açıklama tarzlarıyla, sanatı güzel'i ortaya koyan etkinlik olarak ele alırlar.

Sanat, kendine özgü bir varlık alanı olarak görülmeyip, sadece bir tür etkinliğin adı olarak görüldüğünde, yani

kendi bütünlüğü içinde ve insanla ilgisinde ele alınmadığında sadece sanat etkinliğinin ve sanat eseri ortaya koymanın ilke ve metodları verilmeye çalışılır (Menguşoğlu 1983: 219-220). Yeniçağ'dan günümüze kadar gelen estetik yaklaşım içinde birçok görüşü barındırsa da, bunlardan hiçbiri, sanatı bir varlık alanı olarak ele almamaktadır. Bu estetik görüşlerin hareket noktaları sanat eseri değil, kendi dönemleri içinde geçerlilikte olan bilgi, varlık, etik görüşleridir.

Batı Felsefesinde sanatı kendi felsefe sisteminin içinde ve bilgi görüşünden hareketle inceleyen ilk filozof olarak Immanuel Kant (1724)'ı görüyoruz. Kant, üçüncü büyük kritiği olan Yargı Gücünün Kritiği (1793)'nde estetiği tanımlamaya çalışır ve onu doğa ile bilgi yetimiz arasındaki bir yeti olarak ifade eder. Ona göre, doğada var olan ama bizim sadece varolduğunu "gördüğümüz" (aussehen) bazı yasalar vardır. İşte bizim bu görüşümüz estetik bir görüdür, estetik bir hazdır. Estetikte yargı gücümüz subjektif olarak refleksiyonda bulunur, doğa bilimlerinde ise bu yargı gücü objektiftir (Meredith 1949: 284-285). Batı Felsefesinde bir dönüm noktası oluşturan Kant, felsefesinde estetiği ve buna bağlı olarak da "güzel"i ele alıp, incelemiştir. Bunun nedeni onun felsefesinin hareket noktasının bilgi teorisi olmasıdır. Bilgi teorisi hareket noktası olduğunda insana ve dolayısıyla da bilgiye bütünlüklerinde değil ancak suje-obje ilişkisi içinde bakılması mümkün olmaktadır.

Kant'tan sonra felsefe sistemi içinde sanata yer veren ilk önemli düşünür Schelling (1775) olmuştur. O, sanatı felsefi görüşünün, en önemli yerine oturtmuştur. İlk defa o, sanata evrenin metafizik sentezinde önemli bir yer açmıştır. Schelling'e göre doğadaki yaratıcı güç şiirsel bir estetik güçtür ve onun yarattığı doğa da sanat eseridir. Sanat eseri olan doğa, bilinçsiz ama estetik bir gücün yaratmasıdır. Bu gücün sağladığı imkanı, yani bilinçli bir yaratmayı, herkesten farklı özelliklere sahip, alinyazısı yüzünden farklı olan sanatçı kişiler gerçekleştirir. İşte onların yarattığı her sanat eseri tıpkı evren gibi bir

kosmostur. Bu eserlerle bilinçsiz olan yaratıcı güç kendini açığa çıkarır. Bu yüzden de Schelling'e göre, doğanın temeli, doğanın kendisi ve sonsuz yaratıcı gücün ne olduğu sadece sanat etkinliğinde bilinçli olarak ortaya konabilir. Sanat etkinliğini ürünlerinde ve doğadaki teklerde güzeli ortaya çıkaran sonsuz, bilinçsiz yaratıcı tinin görünümüdür. Görüldüğü gibi Schelling, estetik objeyi hem doğa hem de sanat alanında güzel olarak belirliyor ve metafizik sisteminde estetiğe önemli bir yer veriyor. (Gökberk 1979: 81).

Kant'ın bilgi teorisiyle hesaplaşan ve kendi bilgi görüşünden hareketle ve insana ve insan fenomenlerine bilgi bilgi teorisiyle bir açıklama getirmeye çalışan Schelling'in sistemine en çok benzerlik gösteren felsefi sistem, Schopenhauer'ın sistemidir. Ancak, her ikisinin de sistemlerinin hareket noktası ve amacının farklı olmasından kaynaklanan bazı çok önemli farklılıklar vardır. Schopenhauer, tıpkı Schelling gibi tüm varolanın temeline bir tek ilke koymuştur. Her ikisi de dünyayı bu ilkenin açılımı olarak görmektedir. Ancak, varlığın açılımı ve onun bilinme imkanları her iki filozofta da farklı karakterdedir. Çünkü her iki filozofun insan görüşleri ve insan-varlık bağlantısına ilişkin görüşleri Schelling kişiyi ve özelliklerini hesaba katmadığı için aynı değildir.

Schopenhauer'ın sanat görüşünün bir özelliği de, estetik ve estetik beğeniyi sanatın açıklamasında uygun bir yol olarak görmemesidir. Bu konuda onunla aynı fikirde olan bir diğer filozof ta 20.yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Martin Heidegger'dir. Her ne kadar Heidegger, estetiğe, sanatı bir açıklama tarzı olarak ilk defa kendisinin karşı çıktığını söylese de, biz bu fikri daha önce Schopenhauer'da görüyoruz. Ama bu Heidegger'in önemini azaltmaz. O, kapsamlı ve detaylı çalışmalarıyla ve anlamını kendi kurduğu birçok kavramlarıyla bugün de anlaşılmazı zor olan bir filozoftur.

Heidegger'in felsefe sistemine baktığımızda, onun varlık ve hakikat görüşünün Hegel'in görüşleriyle birçok noktada örtüştüğünü görürüz. Hegel de sanatı Mutlak

Tin'in kendini dış nesnelerde ortaya koyması diye tanımlar (Bozkurt 1982: 66-67). Heidegger, sanatın özü üzerine Batının sahip olduğu en kavrayışlı ve ayrıntılı düşünme olarak nitelendirdiği Hegel'in Vorlesungen Über die Aesthetik adlı eserinden kendi görüşüne de uygun bulduğu şu eleştirel alıntıyı verir:

"Bizim için sanat artık, onda hakikatin, varlık kazandığı en yüksek tarz olarak geçerli değildir... Belki sanatın hep daha yükseleceği ve kendini yetkinleştireceği ümide dileyebilir, ama onun biçimi Tinin en yüksek gereksinimi olmaktan çıkmıştır... Tüm bu ilişkilerinde sanat, en yüksek belirlenimi yönünden bizim için geçmişte bir şeydir ve öyle kalır." (Heidegger 1971: 79-80).

Heidegger'e göre, Hegel'in bu tümcelerde sorun edindiği şudur: Sanat, hala, hakikatin bizim tarihsel varolmamız için zorunlu olan bir varlık kazanma tarzı mıdır, yoksa sanat artık bu değil midir?" (1971: 80). Heidegger'e göre Hegel'in bu sorusu henüz cevap bulamamıştır, çünkü düşünme, hala varlığı unutmuş olan, varlık insan bağını kurmaktan uzak olan bir düşünmedir ve bu yüzden de hakikati açığa çıkarma tarzı olan sanat gerçekleşmemektedir. Sanatın tekrar insanın özü olarak ortaya çıkmasının nasıl mümkün olacağını soruşturan Heidegger, ortaya koyduğu sanat görüşü ile hiç sözünü etmediği Schopenhauer'in görüşünü destekler görünmektedir. Her ikisi de özgün düşüncelere sahip olan bu iki filozofun sanat görüşlerinin ortaklığını göstermenin bir yolu, her ikisinin sanattan ne anladığını karşılaştırmakla mümkün görünmektedir.

3.1.Hakikat ve Sanat

Schopenhauer ve Heidegger'in sanat görüşlerine baktığımızda sanatın, nesnesi "hakikat" olan bir bilgi türü olduğu görülmektedir. Sanat eserinin ortaya koyduğu ya da gösterdiği, "hakiki olan"dır. Schopenhauer sanatın nesnesi olan hakikati "objektif ve subjektif tesadüflerin sisiiyle

örtüldüğü için, herkesçe doğrudan doğruya kavranılamayan hayat ve şeyler"dir (Schopenhauer 1956: 165) diye tanımlarken, Heidegger sanatın nesnesi olan hakikati "varolanın açığa çıkması" (Heidegger 1976: 18) bir başka ifade ile de aslında olduğu şey olarak varolanın örtüsünün kaldırılmasıyla ortaya çıkan şey olarak içeriklendirmektedir.

Schopenhauer sanatın nesnesi olan hakikate "ide" demektedir (Schopenhauer 1956: 154-155). Platon'dan günümüze kadar felsefe tarihinde birçok filozofun terminolojisinde yer alan ve dolayısıyla da tarihsel yükü olan bu terimi bir kez de Schopenhauer kendi varlık görüşünde içeriklendirmiştir. Ona göre "ide" temel istemenin bir tür objeleşmesini ifade eder (1956: 143). Temel istemenin doğrudan objeleşmesi olan "ide" Schopenhauer'ın varlık görüşünü temellendirdiği en önemli kavramlardan biridir. Kausalite zinciri dışındaki tasarım olarak ide, varlığın, yani temel istemenin bir görünüşü olan ide ise, Schopenhauer'a göre yalnızca sanat yoluyla gösterilebilir. Sanatın kaynağı ve hedefi de idenin bilgisidir (1956: 154-155).

Heidegger de sanatın nesnesine "hakikat" demektedir (Heidegger 1971: 71). Ona göre, hakikat varlığın özüne ait bir özelliktir. Ancak hakikat kendini bir varolana yerleştirerek ortaya çıkar (1971: 63). Bu ise varlığın kendi özünü varolansız sürdürememesinden ve varolanın da varlık olmaksızın varolmamasından kaynaklanan, varlığın özüne ait bir özelliktir (Heidegger 1960: 43). Bu özellikten dolayı da varolanın hakikatinin aslında varlığa ait bir hakikat olduğu anlaşılır. Heidegger, varlığa ait olan ama varolana yerleşen hakikate varolanın açıklığı demektedir. Bu açıklık, varolanın hakikatte olduğu şey, varlıkla bağlantısındaki hakikatidir. Böylece sanat varolanın hakikatte ne olduğunun açığa çıkma tarzlarından biridir.

Schopenhauer ve Heidegger'in hakikat ve sanat arasında kurdukları bağlantıya baktığımızda, her ikisinin de sanatı varolanda hakiki olanı nesne edinme olarak gördüklerini söyleyebiliriz. Ancak, Schopenhauer için bir

varolanda idesini görmenin tek bir yolu vardır, o da sanattır. Heidegger de ise sanat, varolanın hakikatinin açığa çıkmasının tarzlarından biridir. Schopenhauer'a göre sanattan başka hiçbir bilgi türü "ide"yi nesne edinmez ve onun bilgisini ortaya koyamazken, Heidegger için varolanın hakikatini açığa çıkarmanın sanat dışında başka olanakları da, örneğin metafizik vardır. Ancak bunların her biri hakikati kendi tarzında açığa çıkarır. Kısacası nesne aynıdır, ama hakikatin "olagelme"sinin tarzı herbirinde farklıdır. Heidegger için sanat, hakikatin açığa çıkmasının ayrıcalıklı bir tarzıdır. Ancak, hakikat hangi tarzda gerçekleşirse gerçekleşsin öncelikle insan kendinde bir imkânı gerçekleştirmelidir. Bu noktada her iki filozofun da kişinin bir imkanı gerçekleştirmesini başlangıç olarak gördüklerini söyleyebiliriz. İsteme ya da varlığın hakikat olarak görünmesi ve gösterilmesi için "kişi"de, sanatçıda bir tür değişim olmalıdır.

Schopenhauer'a göre yaratıcı kişinin bilme gücü diğer kişilerden daha fazladır ve bu fazlalık onu bir an için bile olsa istemesinin köleliğinden kurtarır. Kişi bir an için istemeden kurtulduğunda, teklerin yer aldığı dünyanın üstüne, kausalite dışına çıkar ve idenin görüldüğü anda ne mutlu ne de mutsuz olarak, orada, dinginlik içinde yücelik duygusunu yaşar (Schopenhauer 1956: 163-164). Kişi istemesini kırdığı anda baktığı tekte saf seyre dalma, saf algıya dalma ve nesnede kendini, bireyselliğini unutmaya yaşantısı içindedir. O, kısacık bir anda saf algı durumunda, dünyanın gözü ve taşıyıcısı olarak tekte idesini ve ide olarak dünyayı kavrayan kişidir. Bir süre sonra bu algı durumunu yitiren kişi, ait olduğu zincirin halkasına geri döner. Ancak, bu kişiyi (dehayı) diğer kişilerden ayıran özelliği onun bir an için bile olsa istemesini kırması ve saf algı durumunu yansıtabilmesidir (1956: 164). Oysa pekçok insan sadece kausalite zincirleri içinde yaşar ve istemesini bir an için bile susturamaz. Böyle bir değişim yaşantısı kişiye baktığı tekte idesini görme imkânını verir. O gördüğünü, yaptığı eserde gösterebilir. Diyebiliriz ki Schopenhauer'a göre bir kişinin hakikati görmesi ve gös-

termesinin bir tek imkânı vardır, o da kişinin yeter neden zinciri içindekilerin dışına çıkmasıdır.

Heidegger'in de varolanın hakikatini açığa çıkarmanın ya da hakikatin kendini ortaya çıkartmasının tek yolunu kişideki değişimle mümkün gördüğünü söyleyebiliriz. Bu değişim düşünme tarzındaki bir değişimle başlar. Düşünme "varlığın düşünmesi"dir (Heidegger 1976: 316). Bu yüzden de düşünmenin düşünme olabilmesi için onun "varlığın düşünmesi" olması gerekir. Varlığın düşünmesi- ne uyan bir düşünmenin gerçekleştirilmesi insan açısından önemlidir. Çünkü ancak bu gerçekleştiğinde, varlığın insanın özüyle olan ilişkisi yerine getirilir (1976: 313). Böyle bir düşünmenin gerçekleştirilmesiyle varolan olarak varolan değil, varlık olarak varlık ele geçirilebilir; diğer bir deyişle hakikat ele geçirilebilir. Varlığa uyan düşünmeyi gerçekleştirebilecek olan ise, varlığın sesini duyan ve bu sese uyan dili gerçekleştirebilenlerdir. Çünkü dil de varlığa aittir ve ona ait olan dil ancak, onu hakikat olarak açığa çıkarabilir. Kişinin varlığın talebini duyması, ona varlığa uyan düşünme ve dili gerçekleştirmesinin imkânını sağlar. Varlığın talebini duyma yolunu açan ise iç sıkıntısı ve sevgi yaşantılarıdır. Heidegger'e göre, kişiye varolanın bütünü ve insanın varolanın ötesinde yer alan özünün, idesinin ne olduğunu sorgulama imkânı açan, bu iki tür yaşantıdır. Bu sorgulama varlığın talebini duyma ve ona uyan düşünme ve dillendirme olanağını sağlar. İşte Heidegger'e göre bir tür sorgulama olan sanatta varlığı nesne edinmeden, varolanın varlıkla bağlantısının ne olduğu sorusuna cevap verilemez. Üstelik sanatın kökeninin varlığın hakikati olduğu gözardı edildikçe, sanat adına estetik gerçekleştirilir.

3.2.Sanat Eserinin Bilgisi ve Hakikat Bağlantısı

Bu çalışma boyunca ele aldığımız her iki filozof, sanata diğer bilme ve bilgi türleri yanında ayrıcalıklı bir yer ver-

mektedir. Her iki filozof için de sanatın bilgisi insanın varlıkla bir tür bağlantısını sağlayan, vazgeçilemez bir öneme sahiptir. İdenin bilgisinde Schopenhauer'a göre "görüntü olarak dünya, tekleşmenin ve kausal zincirin dışında bilenle bilineni içine alan bir birlik olarak ortada durur." (Kuçuradi 1968: 35-36). Böyle bir görüntüde insan istemesini susturmuş, "bağımsız bilen insan" olarak, dünya ise ide olarak kausal bağların dışında bir birlik olarak ortada dururlar (1968: 36). Dünyayı ve insanı böyle gösteren ise bir tür bilgidir. Bu bilgi tek şeyde onun öz olan yanını gösteren; şeyleri kausal bağları dışında görebilecek kadar açıklık kazanmış bir bilgidir. İdenin bilgisi olan bu bilgi şeylerin ne olduklarını soran ve bunu ortaya koyan, dünyanın "objektif yapısı"nı yansıtan "ayna"dır (1968: 37). Bu ayna sanattır. Böyle bir aynada her insan insanı, her nesne de kendi cinsini temsil eder (1968: 37). Kısacası sanat eseri bize ideyi gösterir; çeşitli basamaklar olarak objeleşen istemenin, bu basamakları meydana getiren objelerin yapısını, onları o şey yapanı -idelerini- gösterir. Bu yanıla sanatın bilgisi hem insan hem de dünyayı "ebedi" kılar.

İdenin bilgisiyle ortaya konan hakikatin özelliğine baktığımızda, bu hakikatin, temel istemenin kendi olmadığı söyleyebiliriz. Söz konusu hakikatin istemenin doğrudan objeleşmesi olan ve bu yüzden de gelip geçici olmayan, hiç değişmeyen öz olduğunu söyleyebiliriz. Böyle bir özü gösterebilme imkânına sahip olan "bağımsız bilen insan"dır. "Bağımsız bilen insan" olma imkânına her insan sahip olduğu halde, bu imkanı çok az insan gerçekleştirebilmektedir. Heidegger'in konuyla ilgili görüşlerine baktığımızda onun da sanat etkinliğini gerçekleştirmeye bir imkân olarak baktığını görürüz. Her ne kadar, insan uzun bir tarih sürecinde varlık-insan bağıni kurma görevini yerine getirememişse de, ona göre insan bu imkânı kendinde taşımaktadır. Varlığın açığında duran olarak insan, uygun yönelimleri gerçekleştirdiğinde, varlığın unutulmuşluğuna son verebilir, hakikatin açığa çıkmasını sağlayabilir (Heidegger 1976: Prg. 5).

SCHOPENHAUER VE HEIDEGGER'İN KARŞILAŞTIRILMASI

Heidegger'in Sanat Eserinin Kökeni yapıtında, sanatın insanın tarihsel varolmasının temeli olup olmadığını ve hangi koşullar altında olabileceğini de sorguladığını görüyoruz. Bu eserinde o, sanat eserinin ve sanatçının kökeninin hakikat olduğunu söylemektedir. Öyleyse bu hakikat açığa çıktıkça, sanat ve sanatçı kendi özünü, temelini de açığa çıkaracaktır.

Heidegger'e göre sanatın bilgisi, değişmeyen, kalıcı olan öze ait bir bilgidir; hakikattir. Sanat eseri, ele aldığı şeyin şeyselliğini (Dinglichkeit) gösterir. Bu şeysellik ele alınan hakikatte olduğu şeydir. Heidegger şeyssel olanı Van Gogh'un bir resmiyle göstermeye çalışır. İkinci Bölüm'de anlatıldığı gibi bu resimde resmedilen bir çift köylü papucu olmasına rağmen, eser bizi o papucu papuç yapan papuçlukla tanıştırır. Kısacası bu resimle biz hakikatte bir çift köylü papucunun ne olduğunun bilgisini edinebiliriz.

Bizler günlük yapıp etmelerimizle, nesne edinme tarzımızla varolanı gördüğümüz ve bilebildiğimiz kadarıyla sınırlı sanırız. Oysa Schopenhauer ve Heidegger varolanı temel varlıkla bağlantısı dışında tuttuğumuzda onun hep eksik bir görüntüsünü bilgi nesnesi edindiğimizi söylemektedirler. İşte sanatın bilgisi bize varolanı varlık bağlantısında tanıştırır. Zaten bunu yapabilen eserler ancak sanat eseridir. Üstelik Heidegger'e göre de bir eser bu bağlantıyı ne kadar süre açık tutabilirse, o kadar sanat eseridir. Bunun yanı sıra her iki filozofa göre de, sanat eseri hem teklerin hem de dünyanın ve hayatın asıl olan, hakikatteki özünü açığa çıkarır, gösterir. Ayrıca her iki filozofa göre bu tür hakikati açığa çıkartmak için kişinin kendinde bir değişimi gerçekleştirmesi "yaratıcı" olması gerekir.

3.3. Hakikatin Sanat Eserinde Açığa Çıkma Dereceleri

Schopenhauer ve Heidegger sanatı bir tür "dil" olarak görmektedirler. Bir sanat eserinde ne denli temel varlığa uygun bir dil kullanılırsa, sanat eseri olarak bir eser de o denli mükemmeldir. Her iki filozof da farklı dillere sahip, dolayısıyla da farklı tarzlarda gerçekleştirilen sanat eserlerini ele almış ve onlarda hakikatin açığa çıkma olanağını incelemeye çalışmışlardır. Schopenhauer'a göre "ide"yi gösteren sanat eserleri şiirsel sanatlara aittir. Şiirsel sanatlar içinde de en yetkin olanı tragedyadır. Şiirde nesneleşen insan idesidir ve o kendini pek çok "kişi"lerin karakterinde gösteren, ama yine de bir ve aynı iç tabiata bağlı olan idedir. Birer şiirsel sanat olan roman, epik ve dram da insan idesini ortaya koyar. Ancak bu sanatlar arasında özsel bir ayrım da sözkonusudur: şiirsel olan sanatların her biri istemenin belirli nesneleşme derecesini gösterdiği için, bu sanatlar bu bakımdan derecelendirilebilir (Schopenhauer 1956: 177-188).

Schopenhauer, dahinin şiir dilini kullanarak insana sihirli bir ayna tuttuğunu söyler (1956: 193). Bu aynada varlık basamaklarının her birindeki "ide"ler görünür. Ama bu aynalar istemeyi farklı derecelerde objeleştiren ideler gösterdiği için, farklı öneme sahiptir. Varlık basamaklarının en tepesindeki insan idesini gösteren tragedya olduğu için de, o, şiirsel sanatların zirvesinde yer alır (1956: 196).

Trajedilerde acılar, kötülükler, haksızlıklar ve insan yaşamının daha nice görünüşleri bulunur. Bunların hepsi bize dünyanın anlamlı bir imgesini verir. Burada insanların kader dedikleri, büyük acılarda "isteme"nin kendi ile kavgası büsbütün gözle görülür olur (1956: 197).

Trajediler, uzun süre acı çektikten sonra izledikleri yolu bırakabilen insanların nasıl da hayatın bütün hazlardan yani hayatın kendisinden zevkle ve özgürce vazgeçtiklerini gösterirler. Bu nedenle "isteme"nin kendisiyle kavgasında uğradığı yenilginin en güzel örneğidirler ve bu

sayede de şiirsel sanatların en üst noktasında yer alır. Müzikte, dünyadaki varlıkların hiçbir idesinin kopyası verilmez. O, evrensel bir dildir. O, dünyanın ve bizim en iç tabiatımızın bir ifadesidir. Bu bakımdan da müziğin seyircideki etkisi daha dokunaklı, canlı, hızlı ve daha zorunludur (1956: 210).

Tüm sanatlar ideler sayesinde dolaylı olarak istemeyi gösterirken, müzik idelerin de ötesine geçer. Bu nedenle fenomenler dünyasından büsbütün bağımsızdır. Yani istemenin çoğalan görünümleri olarak tekil şeylerin dünyasını birleştiren ideleri tasvir edebilme derecelerine göre ayrılan diğer sanatlara karşılık, müzik "istemenin" kendisinin kopyasıdır. Bu bize müziğin etkisinin neden diğer sanatlardan daha güçlü ve dolaysız olduğunu gösterir. Çünkü onlar gövdeyi, müzik ise şeyin kendisini anlatır. Bununla birlikte hem idede, hem müzikte nesneleşen isteme aynadır. (1956: 201)

Schopenhauer müziği ve ide basamaklarını birlikte düşünür. Önce kolayca duyulmasına rağmen sonra hızla hafifleyip kaybolmaya başlayan bazı bas sesler "istemenin" en düşük nesneleşme derecesini anorganik dünyayı gösterir. Buradaki sesler arasında bir harmoni yasası vardır. Tıpkı tabiatın yapısı ve organizasyonunun bütünü sorununda olduğu gibi bu harmoni yasasıyla bir bütünlük sağlanır. Öte yandan Schopenhauer, bu bas seslerin hemen ötesinde harmoniyi meydana getiren bazı tamamlayıcı kısımların olduğunu düşünür. Müziğin bir derecesini bitki ve hayvan dünyasına paralel görür. Fakat ona göre burada sesler melodili bir birleşmeden de kayda değer bir ilerlemeden de yoksun olarak hareket ederler ve bunların anlaşılma hareketleri, kuralları irrasyonel dünyadakilere benzer. Bunlardan da önemlisi "isteme"nin en yüksek nesneleşme derecesi olan melodidir ve müzikteki tüm üst dereceler aşağıdakilerin eşliğine ihtiyaç duyar. Müzik ve istemenin varlık basamaklarına paralel bir derecelenme olduğunu düşünen Schopenhauer, insanın diğer ide basamaklarını farz ederek ortaya çıktığı gibi, bir bütün ola-

rak müziğin de harmonide mükemmellik kazandığını ifade eder (1956: 202-206).

Schopenhauer'da ayrı türden sanat eserlerinin nesnelerinin farklı olduğunu görüyoruz. Ona göre sadece müziğin nesnesi "isteme"dir. Müziği duyan bir kulağa sahip, "müziğin alıcısı" belli bir duygulanım anında istemeyle karşılaşabilir, onu yaşayabilir.

Heidegger için de sanat bir tür dildir. Bu dil aynı zamanda varlığa ait olan bir dil olduğu için de varlığın, varlığın hakikatinin açığa çıkmasını sağlayan dildir. Varlığa ait olan ve bir eseri sanat eseri kılan dil Schopenhauer'da müzik, Heidegger'de ise şiirdir. Heidegger şiiri en özlü dil olarak görür. Çünkü ona göre şiir varlığa uyan, onu dile getiren dildir. Bu dil varlığın hakikatini şiir olarak yazarsa, varlığın hakikati tarih sahnesine sanat olarak, sanat eserleriyle çıkacaktır. Sanatın insanlık tarihinde yer alması ise çok önemlidir. Çünkü sanatın özü varlığın hakikatidir ve insan sanatın olagelmesini sağlayarak varlıkla olan bağlantısını tekrardan kurabilir (Heidegger 1971: 74-77). Ancak bu henüz gerçekleştirilememiştir, ama gerçekleşme imkânına sahiptir. Ona göre varlığın dili olan şiir diliyle şiir yazılabilirse, bu bir gün olursa, o yazılan eser hakikati açığa çıkarttığı, aynı zamanda da alıcısını bu açıklığa götürebildiği ölçüde ve sürede sanat eseri olacaktır (1971: 86-87).

Schopenhauer'ın sanat eserinden beklediği, "insan ide-si"ni göstermesi, Heidegger'in beklediği ise insanın özünü açığa çıkarmasıdır. Her iki filozof da insanların insanın yüzüyle karşılaşmasının ancak sanat eserleriyle mümkün olduğunu düşünmektedir. Schopenhauer'a göre, şiirsel eserlerle insan "idesi", müzikle de "isteme" görünür kılınabilir. "İde" ya da "isteme" olarak insanın varlık temeli yalnızca sanat eseriyle görülebilir. Heidegger'e göre ise, sadece şiir olan sanat varolanın hakikatini, dolayısıyla varlığı açığa çıkarır. Bu açığa çıkış insanın sanatsal özünün de aydınlanması tarih sahnesine çıkması demektir.

Heidegger şiiri sanat eserinin dili olarak kabul eder, ancak onu sadece şiir yazmayla sınırlamaz. Şiir, dil olarak varlığın dilidir ve bu dil farklı sanat alanlarında yer alan eserlerle hakikati gösterebilir. Böylece bu farklı sanat alanlarındaki eserlerle hakikatin olagelmesi mümkün olur. Ona göre, bir eserin sanat eseri olması hem yaratılma sürecinin uygun olmasına, hem de hakikatin kendi kendini o esere oturtmasına bağlıdır. Bunların sağlandığı her eser sanat eseridir. Örneğin Heidegger'e göre bir tapınak, Van Gogh'un bir tablosu ya da Hölderlin'in bir şiiri, bunların hepsi hakikatin olagelmesini sağlayabilir. "Hakikat, tapınağın orada durmasında olup bitmektedir." (1971: 56). Tapınakta varolan açıklığa getirilmiştir ve orda saklanmaktadır; tapınak hakikate koruyuculuk yapmaktadır. Van Gogh'un tablosunda da hakikat olup bitmektedir. Ama burada hakikat mevcut bir şeyin doğru resimlenmesi anlamına değil, "pabucun gereç olmasının açıklığa çıkmasıyla, bütününde varolanın, karşı-oyunlarında yeryüzü ve dünyanın açıklığa ulaşması anlamına gelir." (1971: 56). Van Gogh'un resmi bir tapınak ya da yazılmış bir şiir, şiirsel tarzda ve kendi malzemesi ile birşeyler söyler. Bu söylenenler ve hakikatin onlarda yer alış biçimi, eserin tarzlarının farklılığından dolayı farklılık gösterir. Ancak tüm bu farklılıklara rağmen bir eserde sanatçı, ele aldığı ve göstermek istediğini ne ölçüde özlü ve yalın olarak verebiliyorsa, ve eserin saf ve sade olarak kendi özüne dalabilmesini ne ölçüde sağlayabiliyorsa, varolanı o ölçüde dolaysız olarak ortaya koyabiliyor. Çünkü varolanlar varlıkla aydınlatıldıkları ölçüde aslında oldukları şey olarak varolacaklardır. Yani kendi parlaması ile varlık esere katılacaktır (1971: 56).

Heidegger'e göre şeylerin (varolanların) şeyselliğini gösteren her eser varlığın aydınlığına çıktığı için güzel olacaktır. Daha açık bir ifadeyle "güzellik hakikatin açıklık olarak varolduğu bir tarz" (1971: 56) olarak sadece sanat eserinde varolabilir. "Hakikat, varolan olarak varolanın açıklığıdır. Hakikat, varlığın hakikatidir. Güzellik bu ha-

kikatin yanında görülmez. O ancak hakikat esere yerleştiğinde görünür." (1971: 81).

Heidegger'e göre güzel, bir sanat eserinde bir hakikatle birlikte görünür. Schopenhauer'e göre ise idelerin kopyaları olan teklerin her biri kendi idesinden dolayı bir ışık taşır. Ancak bu ışık sadece sanatçı kişinin görebileceği bir ışıktır. idesinin ideler basamaklarındaki yerine göre her tek, bu ışığı farklı derecelerde taşır. Ama ışığın derecesi ne olursa olsun bir sanatçının saf seyre dalmasının nesnesi olan her tek bu ışıktan dolayı güzeldir (Schopenhauer 1956: 174-175) ve bu ışık, güzelliğin (görünür olanın) zorunlu koşuludur.

Öyle görünüyor ki Heidegger ve Schopenhauer'ın güzel konusundaki anlayışları da bir benzerlik göstermektedir. Her ikisi için de güzel tabiatta ve herkes için açık olarak varolan birşey değildir. Onu bir sanat etkinliğinde sanatçı görüp eserinde ortaya koyabilir. Heidegger için eser, varolanın örtüsü kaldırıldığında ve hakikat kendini esere oturttuğunda güzel, hakikatten dolayı "kılık içinde" görünür. Schopenhauer için ise güzel, tabiatta her bir tekin kendinde taşıdığı idesinin eserde açığa çıkmasıyla görünür. Varlık basamağının en tepesinde olduğu için idesini en açık biçimde taşıyan insan olduğu için bir sanatçıyı en kolay saf seyre (estetik seyre) çağıran insandır, güzelin en açık görüldüğü eserler de insanı, insan idesini gösteren şiirsel eserlerdir (1956: 188).

Heidegger'in sanat görüşünde sanat, insanın kökeni olarak görülmektedir. Bu köken, bu öz sanat eserinde hakikatin açığa çıkmasıyla tarihsel olabilme imkanına sahipti. Ayrıca hakikatin bu açığa çıkması ve bundan dolayı da eserde güzelin görünmesi en çok şiirde gerçekleşir. Çünkü şiir, insanı, insanın sanat olan özünü var kılar.

Bu karşılaştırma sonucunda Schopenhauer ve Heidegger'in, sanatı estetik dışında bir problem olarak ele aldıklarını söyleyebiliriz. Schopenhauer için sanat insanın yapısı ile ilgili bir problem ve bir insan başarısıdır.

SCHOPENHAUER VE HEIDEGGER'İN KARŞILAŞTIRILMASI

Heidegger için ise sanat insan başarısı olmasının yanısıra insanın kökenidir de.

SONUÇ



Schopenhauer ve Heidegger'in sanat görüşlerinden hareket edildiğinde, sanat fenomeniyle ilgili olarak çıkabilecek sonuçlardan biri, sanat ile ve sanat eseri ile 'güzel' arasında kurulan ilişkinin, tersine çevrilmesi gerektiğidir.

Bir etkinlik olarak sanatın 'güzel' ortaya çıkarttığını ifade eden birçok estetik görüş, önce sanatın bu işlevi yerine getirmesi gerektiğini kabul ederek, 'güzel'i şu ya da bu şekilde tanımlar; sonra da 'güzel'in tanımından hareketle sanat fenomenini ve ürünlerini açıklamaya çalışır. Tanımlar farklı olmakla birlikte, hemen her estetik görüş 'güzel'i kendi başına varolan ve sanat eserinde bulunması beklenen bir 'değer' olarak görür. Oysa, Schopenhauer ve Heidegger'in yaptığı gibi, 'güzel'in, sanatın ne olduğu sorusundan hareket edilerek belirlenmesi, daha elverişli bir yaklaşım olarak görünüyor.

Schopenhauer ve Heidegger'in sanat görüşlerine baktığımızda, onların, estetik görüşler ve onlara dayanan değerlendirme kuramlarının aksine 'güzel'in ne olduğunu tanımlayarak sanat fenomenine ve ürünlerine bakmadıklarını görürüz. Her iki filozof için de 'güzel', sanat görüşlerinin hareket noktasını oluşturmaz. Schopenhauer ve Heidegger'in 'güzel'e ilişkin görüşleri, sanat görüşlerinin

sonucunda ortaya çıkar. onlara göre 'güzel', eserde olan, kendi başına duran bir şey değildir; eser ele aldığı şeyin "idesini" veya "hakikatini" gösterebiliyorsa, o eser güzeldir.

Bu bağlamda, biz, bu iki filozofun 'güzel'e, dolayısıyla sanatın ve sanat eserinin işlevi sorununa, sanat eseriyle ilgisinde yeni bir yaklaşım getirdiğini söyleyebiliriz. Schopenhauer ve Heidegger'e göre sanatın işlevi, 'güzel'den dolayı bir duygu uyandırmak değil, bir tür bilgi vermektir; insanın, ölümün, yazgının ne olduğunu, kısacası eserde ele alınan neyse, onun aslında ne olduğunu göstermektedir. Kişi, sanat eserleriyle, hiçbir bilgi dalının gösteremediği biçimde dünyayı ve insanı tanıyabilir. Bu görüş ışığında diyebiliriz ki, sanat eserinin işlevi, insanın değer dünyasıyla ilgili herşeyin bilgisini vermektir. Estetik görüşlerin sanatı daha önce anlatıldığı şekilde ele almaları, sanat eserlerini değerlendirme sorunuyla ilgili sonuçlar da yaratmaktadır. Bu görüşler, önceden yaptıkları 'güzel' tanımını ölçüt olarak kullanarak, sanat eserlerini değerlendirirler; yani söz konusu 'güzel' tanımında yer alan özelliklerin, bir eserde olup olmadığına bakarlar. Oysa Schopenhauer ve Heidegger'in sanat görüşlerinden hareket edildiğinde, sanat eserlerini değerlendirmede farklı yollar açılabilir.

Schopenhauer ve Heidegger'in, sanat eserini bir tür bilgi veren ürün olarak gören sanat görüşlerinin açtığı yolda, bir sanat eserinin değerlendirilmesi, onun 'güzel' olup olmadığına değil, bir "hakikat"i gösterip göstermediğine, gösteriyorsa da bu "hakikat"ın insan için, kişi için önemine bakılarak yapılabilir. Bu, bir eserin "değeri"nin bilgisel olarak gösterilmesini mümkün kılan bir değerlendirme tarzıdır.

Schopenhauer'ın açtığı bu yolda, yüzyılımızda Heidegger'le birlikte N.Hartmann ve başkaları da yürüyerek, felsefeye, özellikle de sanat felsefesine yeni yollar açmışlardır. Bu yolların izlenmesi, sanatın yaşamımızda alması gereken yeri almasına yardımcı olabilir.

KAYNAKLAR



- AKARSU, Bedia 1979: *Çağdaş Felsefe Akımları* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ALPERSON, Philip 1981/82: "Schopenhauer and Musical Revelation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40; 155-168.
- ANGUS, Ian 1973: "A Historical Entry into the Problem of Time Hegel and Schopenhauer." *Kinesis* 6; 3-14.
- ARISTOTELES 1987: *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- CALDWELL, William 1983: *Schopenhauer's System and Its Philosophical Significance*, Edinburgh and London: William Blackwood and Sons.
- COPLESTON, Frederick 1946: *Arthur Schopenhauer: Philosopher of Pessimism*, Great Boston: Chapel Rive Press.
- Michael (Ed.) 1980: *Schopenhauer: His Philosophical Achievement*, Sussex: The Hovester Press.
- FRENZEL, Ivo 1990: *Estetik* (Çev: Doğan Özlem) İstanbul: Ara Yayıncılık.
- GÖKBERK, Macit 1979: *Felsefenin Evrimi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- GRUGAN, Arthur 1992: "Questions from Heidegger's Hölderlin-Interpretations." *Philosophy Today*, 36:2, 114-121.
- GUPTA, R.K. 1986: "Schopenhauer, Marx and Freud on Literature." *Schopenhauer Jahrbuch*, 67:113-129. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer.
- HALLIBURTON, David. 1981: *Poetic Thinking*, London: The University of Chicago Press.
- HAMLIN, D.W. 1980: *Schopenhauer: The Arguments of the Philosophers*, London: by Routledge & Kegan Paul Ltd.

- HARRISON, Bernard 1993: "Imagined Worlds and the Real One." *Philosophy and Literature*, 17: 26-46.
- HEGEL, 1982: *Estetik*, (Çev. Nejat Bozkurt), İstanbul: Akar Matbaası
- HEIDEGGER, Martin. 1946: "Hümanizm Üzerine", (Basılmamış çeviri)
- 1956 a: *What is Metaphysics?* (Translated by: R.F. C. Hull, A. Crick) London: Cambridge University Press.
- 1956 b: *On the Essence of Truth*, (Translated by: R.F.C. Hull, A.Crick) London: Cambridge University Press.
- 1971: *Poetry, Language, Thought*, (Translated by: Albert Hogstadter) Toronto: Fitz Henry & Whiteside Limited.
- 1979: "Hölderlin ve Şiirin Özü" (Çev: Turan Oflazoğlu) *Çeviri Dergisi*. I, 1:1-10.
- 1991: *Metafizik Nedir?* (Çev: Yusuf Örnek) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları
- HEINEMANN, Fritz 1990: *Estetik*, (Çev: Doğan Özlem) İstanbul: Ara Yayıncılık.
- KANT, Immanuel 1949: *Critique of Judgment*, C.J. Friedrich (ed.), The Philosophy of Kant, New York: The Modern Library, 265-364.
- KNOX, Israel 1980: "Schopenhauer's Aesthetic Theory." *Schopenhauer: His Philosophical Achievement*. Sussex: The Harvester Press.
- KOCKELMANS, J. Joseph, 1984: *On the Truth of Being*, Bloomington: Indiana University Press.
- KUÇURADI, Ioanna 1965: *Schopenhauer ve İnsan*, İstanbul: Yankı Yayınları
- 1968: "Simbolik Anlatışa Yaklaşma." *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, 2: 182-191.
- 1971: *İnsan ve Değerleri*, İstanbul: Yankı Yayınları
- 1979: *Değer, Değerler ve Yazın*, Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları
- LUKACS, Georg 1978: *Estetik*, (Çev: Ahmet Cemal) İstanbul: Payel Yayınları
- MAGEE, Bryan 1989: *Misunderstanding Schopenhauer*, London: S.Maney and Son Ltd. Leeds.
- 1991: *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford: Clarendon Press.
- MCNEILL, William 1992: "On the Concreteness of Heidegger's Thinking." *Philosophy Today*, 36: 1, 83-94.
- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin 1983: *Felsefeye Giriş*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MORAN, Berna 1983: *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.

- NEVREITER, Paul R. 1986: "Schopenhauer's Will as Aesthetic Criterion." *Journal of Value Inquiry*, 20; 41-50.
- NIETZSCHE, Friedrich 1985: *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, (Çev. Nusret Hızır), İstanbul: Kent Basımevi.
- PLATON 1975: *Devlet*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 1956: *The World as Will and Idea*, (Ed. Irwin Edman) New York: The Modern Library.
- 1967: *The Will to Live: Selected Writings*, (Translated by: Richard Burton Haldane and John Kemp), New York: Unger.
- 1970: *Essays and Aphorisms*, (Translated by: R.J. Hollingdale), Harmondsworth Middlesex Penguin Book.
- 1970: *Studies in Pessimism*, (Translated by: Thomas Bailey Sounders), Michigan: Scholarly Press.
- 1974: *On The Fourfold Root of The Principle Of Sufficient Reason*, (Translated by: E.F.J. Payne and Richard Taylor)
- 1982: *India in the Mind of Germany. Schelling, Schopenhauer and their Times*. Washington: University Press of America.
- STAMMLER, Heinrich A. 1979: "Metamorphosis of the Will: Schopenhauer and Feth." *Western Philosophical Systems in Russian Literature. A Collection of Critical Studies*. Anthony M. Mlikotin (Ed.) Southern California: University of Southern California Press.
- TUNALI, İsmail 1983: *Estetik Beğeni*, İstanbul: Say Yayınları
- 1984: *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- WISSER, Richard 1991: "Martin Heidegger'in Dörtlü Sorgulaması 'Metafizik Nedir'le Öncü-Olana Bakmak" *Metafizik Nedir!* Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları
- WATERHOUSE, Roger 1981: *A Heidegger Critique*, Great Britain: The Harvester Press.
- KEN, Hülya 1991: *Estetiğin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları
- YOUNG, Julian 1987: *Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer*, Dordrecht/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.

Sanat ve Estetik Kuramları

NEJAT BOZKURT



20. Yüzyılda Felsefe: Karşı Çıkışlar ve Yeni Arayışlar

İŞİK EREN



ASA

KİTABEVİ

Ünlü Cad. Sönmez İş Sarayı No: 20 BURSA

Tel: 0 224 220 40 74 Fax : 0 224 223 93 20

1. **Enneadlar** - Plotinus, çev. Zeki Özcan
2. **Heidegger'de Varlık ve Zaman** - A. Kadir Çüçen (İlaveli 3.baskı)
3. **Törelerin Aynasında Doğu ile Batı** - Sefa Şimşek
4. **Politik Kültür Yazıları** - Süleyman Seyfi Öğün
5. **Mantık** - A. Kadir Çüçen (İlaveli 3.baskı)
6. **Siyaset, Demokrasi ve Kimlik** - Ali Yaşar Sarıbay
7. **Böyle Buyurdu Zerdüşt** - Friedrich Nietzsche, çev.: A. Turan Ofazoğlu
8. **Bursa Şairleri** - Kadir Atlansoy
9. **İlkçağ Felsefesi Tarihi** - Ahmet Cevizci (İlaveli 3.baskı)
10. **Bir Politikbilim Perspektifi** - A. Yaşar Sarıbay, S. Seyfi Öğün
11. **Kent, Kimlik ve Küreselleşme** - Rana A. Aslanoglu
12. **Felsefeye Giriş** - A. Kadir Çüçen (İlaveli 3.baskı)
13. **Wittgenstein'da Din Felsefesi** - Jean Greisch, çev. Zeki Özcan
14. **Harflerin İlmi** - İbn Arabî, çev. Mahmut Kanık
15. **Sanat ve Estetik Kuramları** - Nejat Bozkurt
16. **Ortaçağ Felsefesi Tarihi** - Ahmet Cevizci (İlaveli 2.baskı)
17. **Ana Hatlarıyla Klasik Mantık** - İbrahim Emiroğlu
18. **Söz Edimleri Kuramı ve Etik** - Paul Ricoeur, çev. Atakan Altınörs
19. **Saklı Zamanlar** - Ramis Dara
20. **Plotinos'un Aşk Kuramı** - Zerrin Kurtoglu
21. **Yazılı Anlatıma Giriş** - Ramis Dara
22. **Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı** - Martin Heidegger, çev. Levent Özşar
23. **Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi** - Ahmet Cevizci
24. **Nibelungen, Bin Yıllık Cermen Destanı** - çev. Cem Demir
25. **XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli Türk Şiiri Antolojisi** - Ahmet Emin Atasoy
26. **Bilgi Felsefesi** - A. Kadir Çüçen
27. **Sosyo-Ekonomik Perspektif** - Der. Uğur Dolgun
28. **Zihin Felsefesi** - Şeref Günday
29. **Martin Heidegger'de İnsan Sorunu** - Sevgi İyi
30. **Şen Bilim** - F. Nietzsche, çev. Levent Özşar
31. **Klâsik Mantık** - A. Kadir Çüçen
32. **20. Yüzyılda Felsefe: Karşı Çıkışlar ve Yeni Arayışlar** - Işık Eren
33. **Sanat ve Bilgi İlişkisi** - Işık Eren

SANAT VE BİLGİ İLİŞKİSİ

A. Schopenhauer ve M. Heidegger'in Sanat Görüşleri

IŞIK EREN

Schopenhauer ve Heidegger'in hakikat ve sanat arasında kurdukları ilişkiye baktığımızda, her ikisinin de sanatı, "varolanda hakiki olanı nesne edinme" olarak gördüklerini söyleyebiliriz. Ancak, Schopenhauer için bir varolanda onun idesini görmenin tek bir yolu vardır, o da sanattır. Heidegger'de ise sanat, "varolanın hakikatinin açığa çıkmasının" tarzlarından biridir. Schopenhauer'a göre sanattan başka hiçbir bilgi türü ideyi nesne edinmez ve onun bilgisini ortaya koyamazken, Heidegger için "varolanın hakikatini açığa çıkarmanın" sanat dışında, metafizik gibi başka olanakları da vardır. Ancak bunların her biri hakikati kendi tarzında açığa çıkarır. Kısacası nesne ayındır, ama hakikatin "ola-gelme"sinin tarzı her birinde farklıdır. Heidegger için sanat, hakikatin açığa çıkmasının ayrıcalıklı bir tarzıdır. Ancak, hakikat hangi tarzda gerçekleşirse gerçekleşsin öncelikle insan kendinde bir imkânı gerçekleştirmelidir. Bu noktada her iki filozofun da kişinin bir imkânı gerçekleştirmesini başlangıç olarak gördüklerini söyleyebiliriz. İsteme ya da varlığın hakikat olarak görünmesi ve gösterilmesi için "ki-şi"de, sanatçada bir tür değişim olmalıdır.



ASA

ISBN 978-8149-31-8



internetten sipariş için

www.kitapyurdu.com