

FELSEFE SÖYLEŞİLERİ XI-XII DİL FELSEFESİ / SANAT FELSEFESİ

Editörler:

Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN

Prof. Dr. Güncel ÖNKAL

Felsefe Söyleşileri XI-XII Dil Felsefesi / Sanat Felsefesi

Editörler:

Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN

Prof. Dr. Güncel ÖNKAL



Editörler:

Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN

Prof. Dr. Güncel ÖNKAL

Kapak Tasarımı:

Mehmet Bahadır PAÇACIOĞLU

Sayfa Düzeni:

Murat İLHAN

Mehmet Bahadır PAÇACIOĞLU

e-ISBN:

978-605-2124-53-6

Yayın Tarihi:

Ocak - 2022

Erişim Adresi:

<http://openaccess.maltepe.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12415/7425>

Yayıncı:

T.C. Maltepe Üniversitesi

Yayıncı Sertifika No:

47419

Yazışma Adresi:

Maltepe Üniversitesi, İnsan ve Toplum

Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü

Marmara Eğitim Köyü 34857

Maltepe/İstanbul/Turkey

Telefon: +90 216 626 10 50

Faks: +90 216 626 10 70

İÇİNDEKİLER

İçindekiler	IV
Sunuş	V - VII
Felsefe Söyleşileri - XI: Dil Felsefesi	8
Dil Felsefesi: Temel Kavramlar, Sorunlar	
Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN	9-13
Varlığın Evi Dil	
Dr. Öğr. Üyesi Dilek ARLI ÇİL	14-23
Söz Edimleri Kuramları: J. L. Austin-J. R. Searle	
Dr. Serhat TUNA	24-29
Dilin İşlevleri	
Prof. Dr. Veysel KILIÇ	30-33
Adorno'da Dil ve Sanat	
Prof. Dr. Kurtul GÜLENÇ	34-55
İçimin Sesi Işığında Nermi Uygur ve Dil Felsefesi	
Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN	56-61
Felsefe Söyleşileri - XII: Sanat Felsefesi	62
Sanat Felsefesi: Temel Kavramlar, Sorunlar, Sorular	
Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN	63-68
Büyüsü Bozulan Dünyada Sanat ve Teori	
Prof. Dr. Kurtul GÜLENÇ	69-86
Estetik ve Özgürlük	
Prof. Dr. Güncel ÖNKAL	87-94
Heidegger'de Sanat ve Hakikat	
Dr. Öğr. Üyesi Dilek ARLI ÇİL	95-107
Heidegger ve Şiir Sanatının Önemi	
Prof. Dr. Sevgi ŞAHİNTÜRK	108-116

SUNUŞ

2001 yılından bu yana bulunduğu ilgililerinin entelektüel birikimine katkıda bulunan “Felsefe Söyleşileri”, salt felsefenin belli disiplinleri ve sorunsalları bakımından bilgi vermekle kalmadı; ayrıca bir “Felsefe Çevresi” oluşturması bakımından da farklı yaş ve meslek gruplarından yüzlerce kişinin tartışma, anlama, öğrenme platformu olarak, zaman içinde bir sosyal sorumluluk projesine dönüştü. Maltepe Üniversitesinin felsefi düşünme, felsefi bilgilenme doğrultusundaki bu çabasına, toplumumuzun farklı kesimleri de çok değerli yanıtlar verdiler. Felsefi düşünme ve felsefi bilgide oluşan bu karşılaşmanın yankıları gerçekten son derece dikkat çekici oldu. Felsefeye duyulan merakın ve bilgilenme isteğinin ihtiyaca dönüşmesinin sonucunda katılımcıların birçoğu, felsefe ilgilerini profesyonelce taşıdılar.

Elinizdeki kitap *Felsefe Söyleşileri*’nin yayımlanmış altıncı kitabıdır. Bugüne kadar “Felsefe Söyleşileri”nde yapılan tüm konuşmaları iki yıllık dönemlerle bir araya getirmeyi hedefledik. İlk iki cilt (*Felsefe Söyleşileri I-II: Temel Yaklaşımlar-Kavramlar-Sorunlar*; Eğitim ve Kültür Felsefesi, 2003; *Felsefe Söyleşileri III-IV: Etik, İnsan Hakları*, 2006) Betül Çotuksöken’in editörlüğünde yayımlandı. 3. ciltte, Ahu Tunçel (*Felsefe Söyleşileri V-VI: Siyaset Felsefesi, Hukuk Felsefesi*, 2011), 4. ciltte Dilek Arlı Çil (*Felsefe Söyleşileri VII-VIII: İnsan Felsefesi, Bilgi ve Bilim Felsefesi*, 2013) ve 5. ciltte tekrar Ahu Tunçel (*Felsefe Söyleşileri IX-X: Varlık Felsefesi, Tarih Felsefesi*) editör olarak Betül Çotuksöken’le birlikte çalıştılar.

* * *

Felsefe Söyleşilerinin bu kitabında 2011 yılında düzenlenen “Dil Felsefesi” söyleşileriyle, 2012 yılındaki “Sanat Felsefesi” söyleşileri bir araya getirildi. Söyleşilerin “Dil Felsefesi” başlığını taşıyan 11. si (2011) artık bir gelenek olduğu üzere Betül Çotuksöken tarafından başlatılmıştır. Platon, Aristoteles ve Ockham’ın belirlemeleri üzerinden dış dünya-düşünme-dil ilişkisini tarihsel boyutlarıyla ele alan Çotuksöken, kendi felsefe yaklaşımına özgü bu kalkış noktasından hareketle dil felsefesinin Searle’e kadar uzanan sözedimleri bağlamına özellikle dikkati çekmektedir.

“Varlığın Evi Dil” başlıklı konuşmasında Dilek Arlı Çil, Heidegger’in ortaya koyduğu dil anlayışını irdelerken, ayrıca Heidegger’in dil ile ilgili görüşlerini daha iyi anlayabilmek için felsefe tarihinde şimdiye kadar dil ile ilgili olarak sergilenen görüşler arasındaki ayrıma değinmekte ve varlığın unutulması izleğinden yola çıkarak, insanın yurtsuzlaşması ve dilin

yoksullaşması ekseninde dil felsefesinin nasıl sorunsallaştığını mercek altına almaktadır.

Serhat Tuna'nın "Söz Edimleri Kuramı: J. L. Austin ve J. R. Searle" başlıklı konuşması söylemek ve yapmak arasındaki ilişkinin Austin ve Searle'nün kuramlarına göre değerlendirilmelerini içermektedir.

Veysel Kılıç'ın "Dilin İşlevleri" başlıklı konuşması insan dilinin özellikleriyle işlevleri arasındaki ilginin, "yer değiştirme", "nedensizlik", "üretkenlik", "kültür taşıyıcılığı", "çift eklemcilik" ve "ayrıklık" olarak belirlenebilecek kategorilerde nasıl ilişki bir hale geldiğinin argümantatif inceleme denemesini ortaya koymaktadır.

"Adorno'da Dil ve Sanat" başlıklı konuşmasında Kurtul Gülenç, Adorno'nun eleştirel yaklaşımından hareketle "dil-hakikat" ve "sanat-tahakküm" ilişkisi içerisinde ele alınabilecek diyalektiğin birbirleriyle buluşma noktalarını ayrıntılarıyla gözler önüne sermekte ve tartışmaktadır.

"İçimin Sesi Işığında Nermi Uygur ve Dil Felsefesi" başlıklı konuşmasında ise Betül Çotuksöken, Uygur'un son yapıtlarından olan İçimin Sesi (2001) ekseninde, "sözcük-gerçeklik-insan ilişkileri" bağıntısı/dinamiği altında özetlenebilecek insan dünyasının izlerini Nermi Uygur düşüncesinde ortaya koymaktadır.

Söyleşilerin "Sanat Felsefesi" başlığını taşıyan 12. si (2012) yine geleneğe uygun olarak Betül Çotuksöken tarafından başlatılmıştır. Felsefenin sanatı ele alışının, "sanat nedir" sorusunu sormanın ve bu soruyu düşünmenin açığa çıkardığı sorunsallar konuşmada yer almaktadır. Sanat yaratıcısının duyumsadığı gerilim, estetik ilişkinin bir tür bunalımın ürünü olarak ortaya çıkışı, buradaki bilme edimi, sanatı ortaya koyan, sanatla karşılaşan öznenin, başka deyişle sanatın öznesinin karşılaştığı dünyanın dinamikleri bu konuşmada insanın varlık koşulu olarak sorgulanmaktadır.

"Büyüsü Bozulan Dünyada Sanat ve Teori" başlıklı konuşmasında Kurtul Gülenç, günümüz dünyasındaki radikal kopuşlardan hareketle, sanat ile teorinin hakikatinin kesişmesini/çatışmasını Lukacs, Heidegger, Hegel, Marcuse ve Dilthey'in görüşleri üzerinden tartışmayı denemektedir.

Güncel Önkal, "Estetik ve Özgürlük" başlıklı konuşmasında sanat felsefesi anlayışından sanatların felsefesine geçişin yarattığı yeni estetik alımlamanın özellikle Eagleton ve Kuspit'in belirlemeleri ışığında nasıl bir özgürlük sorununa yol açtığını, sanat felsefesinin çağcıl tartışma konumunu sanat olayları üzerinden örneklendirmektedir.

"Heidegger'de Sanat ve Hakikat" başlıklı konuşmasında Dilek Arlı Çil, Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni*'ne ve *Varlık ve Zaman* adlı eserlerine

odaklanarak, varlığın anlamı sorusu bağlamında sanatın, sanat eserinin nasıl anlaşılabilceği ve sanatın, varlığı anlamının aracı olarak değerlendirilebilip değerlendirilemeyeceğini tartışmaktadır.

Sevgi Şahintürk'ün "Heidegger ve Şiir Sanatının Önemi" başlıklı konuşması, Heidegger'in "yeryüzü" ve "Dünya" kavramlarından hareketle "söz"- "dil" ve "varlık" arasında yapıcı bir bütünlük kurması bakımından şiire yönelişinin örneklerini ve düşünsel arka planını içermektedir.

* * *

Hem Söyleşileri gerçekleştirme hem de kitabın basım aşamalarında Maltepe Üniversitesinin tüm olanaklarını bizlere sunan Kurucumuz Sayın Hüseyin Şimşek Beyefendiye ve Rektörümüz Sayın Prof. Dr. Şahin Karasar'a sonsuz teşekkürlerimizi sunarız. Ayrıca 2001'den bu yana Söyleşilerin düzenlenmesine hem sorumluluk üstlenen bir paydaş hem de akademik çalışmaların toplumla paylaşılmasına her zaman bir öncü olarak eşlik eden İstanbul Marmara Eğitim Vakfına, özellikle de Vakıf Müdürü Melike Oğuzhan'a desteklerinden dolayı şükranlarımızı sunarız.

Betül ÇOTUKSÖKEN - Güncel ÖNKAL
Marmara Eğitim Köyü, Mart 2020.

Felsefe Söyleşileri XI:
Dil Felsefesi

DİL FELSEFESİ: TEMEL KAVRAMLAR ve SORUNLAR

Betül ÇOTUKSÖKEN¹

Platon "VII. Mektup"ta şöyle der:

Bir varlığın bilgisini elde etmek isteyenler için bilinmesi gereken üç şey vardır: bilim dördüncü şeydir; beşinci olarak da, tanınanı, gerçekte var olanı saymamız gerektir. Birincisi ad, ikincisi kavram, üçüncüsü imge, dördüncüsü de bilimdir. Bu söylediğimi anlamak için bir misal alalım, her şeyi bu misalle kıyaslayalım. Daire denen bir şey vardır; adı da şimdi söylediğim kelimedir. Sonra dairenin, isim ve fiillerden kurulmuş bir kavramı vardır: bütün uçlarının ortaya eşit uzaklıkta olduğu şey; işte yuvarlak, çevre, daire denen şeyin kavramı. Bundan sonra resmi çizilen, sonra silinen; torna ile yapılan, sonra bozulan nesne gelir; halbuki bütün bunlarla ilgili olan dairenin kendi bu değişmelerin dışındadır; çünkü o, ayrı bir şeydir. Dördüncü şey, bu nesnelerin bilimi, akılla kavranması ve onlar hakkındaki doğru kanaattir. Bunlar aynı cinstendir ve sözde veya madde şekillerinde değil, ruhta bulunurlar. Onun için bunların daireden ve demin sözünü ettiğim o üç şeyden başka bir özde oldukları açıkça görünür. Bunların yakınlık ve benzerlik bakımından beşinciye en çok yaklaşanı, akılla kavramadır; ötekiler daha uzaktır. (...) Nasıl olursa olsun bu dört öge kavranamazsa, beşinci tam olarak bilinemez. Şunu da ilave edin ki, bu dört öge, dilin kendindeki yetersizliği yüzünden, her nesnenin özünü olduğu gibi, niteliğini de anlatmaktadır. Onun için akıllı bir kimse düşüncelerini dile emniyet etmek tehlikesini göze alamaz; hele dil, yazı ile olacağı gibi, donmuş bir şekil alırsa.²

Aristoteles de *Perihermeneias*'ta şöyle der:

Sev aracılığıyla yayılan titreşimler ruh durumlarının simgeleridir ve yazılı sözcükler sesle yayılan sözcüklerin simgeleridir. Ruh durumlarının imgeleri oldukları şeylerin özdeş olması gibi, bu ifadelerin de imleri oldukları ruh durumlarının herkeste özdeş olmasına karşın, hem yazı bütün insanlarda aynı değildir, hem de konuşulan sözcükler aynı değildir.³

¹ Prof. Dr. Betül Çotuksöken, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, betulcotuksoken@maltepe.edu.tr

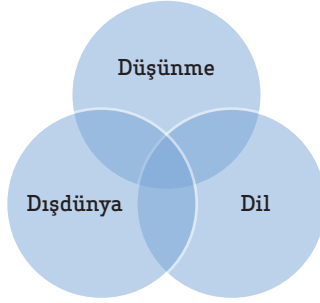
² Eflatun (Platon), *Mektuplar*, Çeviren: İrfan Şahinbaş, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1962, 342 bcd-343.

³ Aristote, *Organon, De L'Interpretation*, trad., Nouvelle et notes par Jean Tricot, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1959, 16a- 3-7.

Geleneği yansıması bakımından William Ockham'ın (Guillelmus de Ockham) şu saptaması da konumuz açısından önem taşımaktadır:

Sesletilen sözcüklerin ruhun izlenimlerinin imleri olduğunu söylediğinde (Perihermeneias 16a 3-7) Aristoteles'in demek istediği budur ve sesletilen sözcükler kavramları imler (P. L., T. 64, 298 A) dediğinde Boethius'un demek istediği budur. Genel olarak, yazarlar bütün sesletilen sözcükler imlerler dediklerinde, ya da izlenimlerin imleri olarak iş görürler dediklerinde onlar yalnızca sesletilen sözcükler şeyleri ikincil olarak imlerler; ruhun izlenimleri ise birincil olarak imlerler demek istemektedirler.⁴

Burada görüşlerine yer verilen ve daha sonraları da dil eksenli tüm geleneklerde ana çatı olarak varlığını sürdüren anlatımlarda imlenenler, işaret edilenler, nesne (genel olarak dışdünya)-kavram (düşünme)-terim (dil) arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir:



Burada görüşlerine yer verilen ve daha sonrasında da geleneklerin oluşmasında öncülük eden bu filozofların amacı, varolanı hangi dolayımalarında bildiğimizin, anladığımızın yanıtını vermektir. Başlangıçlarda oluşturulan bu geleneklere göre, söz düzenleri varolanların, kavramlar aracılığıyla kendini gösteren imleridir ve bu imler, varolanı ne ise "o" olarak yansıtmaktadır. Ancak, bu yansıtmanın hiç de kolay olmadığı, sorunsuz olmadığı, bilinmektedir. Platon'un ilk dört ögesi, yalnızca insan dolayımında olanlardır. Dışdünya-düşünme-dil çerçevesinde adla nesnesi arasındaki, düşünme üzerinden gerçekleştirilmektedir. Gerek ad, gerekse de kavram (tanım, çerçeve) ve imge, insana doğrudan bağlıdır. Nesneyle ad arasındaki ilişki, kavram ve imge aracılığıyla kurulmaktadır. Aynı zamanda "(...) bir kimsede nesne ile yakınlık olmazsa, ne öğrenme, ne belleme kolaylığı ona bir şey gösterebilir; çünkü, görebilmek için nesne ile yakınlık şarttır."⁵

⁴ Betül Çotuksöken-Saffet Babür, *Metinlerle Ortaçağda Felsefe*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1993, s. 325.

⁵ Eflatun (Platon), *Agy.*, 344.

İnsan dünyayla olan bağı düşünme ve dil edimleriyle kurmakta, bunun sonucunda da bilgi ve/veya bilgi olmayı elde etmektedir. Her türlü bilgi ve/veya bilgi olmayanın da bir tür dil olduğu açıktır. İşte bu dil neyi ölçü olarak kurulacaktır? Toplumsal nitelikli dil, her bireyin kullanımında yeniden üretilecek; ancak kavramsal olana bağlı olarak ortaklıklar kurulacaktır. Ad, kavram, nesne arasındaki ilişkileri, dilden yola çıkarak, felsefenin temel disiplinlerinden biri olan dil felsefesi gündemine almaktadır.

Düz bir bakış, her üç öge arasındaki ilişkilerin sorunsuz olduğunu düşünebilir; ancak özenli düşünüş, dikkatli bir bakış, adın nesneyle olan ilişkilerinin son derece sorunlu olduğunu kolaylıkla bulgular. Asıl zorluk, varolanı düşünme ve dille çerçevlendirmenin beraberinde getirdiği zorluktur. Varolanın dışdünyada somut bir başvuru noktası varsa, söz konusu zorluklar daha sınırlı olacaktır; bu türden başvuru noktaları söz konusu değilse, zorluk bir üst boyutta kendisini gösterecektir. Bu aynı zamanda tümel-tekil ilişkisinin de başlangıç noktasıdır. Tümel düşünmede midir, dilde midir? Tümel kavramsal yanı ağır basan yapılar mıdır, yoksa dilsel yanı ağır basan yapılar mıdır? Anlam kavramsal olanla mı birliktedir; yoksa anlam, kavram-ad birlikteliğinde midir? Bu sorular, dil-anlam sorunlarının birbirinden ayrılamaz bir bütünlük içerdiğini de bize göstermektedir.

Bu soruların tümü bizi insanın varoluşsal özelliklerine götürmektedir. Gerek düşünme, gerekse de dile getirme/söylem oluşturma, insan varoluşuyla doğrudan doğruya ilgilidir. İnsan dili toplumdan kazanır; ancak, dili her kullanımında onu bireysel olarak yeniden üretir. İnsan toplumsal nitelikli soyut dili, bireysel nitelikli somut söylem haline getirir. Bu işlemler çerçevesinde insan düşünmesi ve diliyle/söylemiyle kendine sürekli olarak –yapısı gereği– sınırlar çizer. Hem kavram/imge hem de söz/söz düzenleri sınır çizen öğelerdir. İnsan, ortak dilden ödünç olarak aldığı öğelerle kendini ve dünyayı sınırlandırır, çerçevlendirir; başkalarına anlam iletir; kendisine iletilen anlamları değerlendirir, anlamlandırır. Bu işlemleri insan, doğal dil/gündelik dil aracılığıyla yapabildiği gibi, simgesel dil ve oluşturduğu, yarattığı kodlar aracılığıyla da yapabilir.⁶

Ad, kavram, nesne arasındaki ilişkileri inceleyen ve adına felsefe dediğimiz düşünme ve bilme biçimi, bir varolan olarak doğrudan dille bağlantılı olmakla birlikte, kavram ya da nesne bağlamını öne çıkarabilir. Üçüncü bir yol ise, ad ve adla bağlantılı ad öbekleri/söz öbekleri ve yapıp etmelerin dile/söyleme çevrilmiş durumuyla bağlantılı olarak, kısaca sözden, söylemden yola çıkarak felsefi söylem oluşturma yolunu seçebilir.

⁶ Günümüzün artan ve çeşitlenen iletişim dünyasında kod dizgelerinin yaşama dünyamızdaki ağırlığı, her geçen gün daha da çoğalmaktadır.

Dilin nesneyle ve/veya kavramla olan bağlantılarını inceleyen felsefe dalına dil felsefesi denir. Felsefi söylem oluşturmada özellikle dili/söylemi kalkış noktası yapan filozofların dilci/dilsel felsefeden yana tutum belirledikleri ileri sürülebilir. Bu konuda filozofların genellikle titiz davrandıkları bilinmektedir:

Dil felsefesi ile dilci felsefeyi birbirinden ayırıyorum. Dilci felsefe, belirli bir dildeki belirli sözcüklerin ya da başka öğelerin günlük kullanımlarına bakarak felsefe sorunlarını çözme girişimidir. Dil felsefesi ise dilin gönderme,⁷ doğruluk, anlam ve zorunluluk gibi dikkat çeken belli başlı yanlarına ışık tutan felsefi betimlemeler yapma girişimidir. Belli bir dilin belli öğeleriyle ancak yeri geldikçe ilgilenir. Bununla birlikte dil felsefesinin soruşturma yöntemi, *a priori* ve kurgusal olmaktan çok deneysel ve ussal olduğu oranda, elbette onu varolan doğal dillerle ilgili olguları da hiç gözden kaçırmamaya zorlar. 'Dilci felsefe' en başta bir yöntemin adıdır; 'dil felsefesi' ise bir alanın adıdır.⁸

Dilci felsefe ya da dilsel felsefe bir tür felsefe yapma yoludur; dil felsefesi ise tek bir doğal dile odaklanmadan, dille ilgili tüm sorunları felsefece ele alma girişimidir.

Felsefe tarihinde Herakleitos'tan J. R. Searle'e kadar dil konusu her dönemde gündeme gelmiştir. Ancak dil ve anlam sorunlarının ağırlıklı olarak "... nedir?" li, "... anlamı nedir?" li sorularla tüm filozofların gündeminde yer aldığı ileri sürmek olanaklıdır. Adın nesneyi yansıtmada sorun oluşturmadığını;⁹ nesneyle kavram arasındaki ilişkinin daha çok sorunlu olduğunu ileri sürenlerin yanı sıra, kavramla ad arasındaki ilişkinin sorunlu olduğunu ileri sürenlerin, tümüyle nesne-kavram-ad ilişkisine farklı baktıkları açıktır. Salt düşünme edimleriyle bağlantısı içinde nesne düzlemini anlamaya çalışanların yanı sıra, salt dil/söz edimleriyle nesne düzlemini anlamaya çalışan filozoflar vardır ve bunların sayısı 20. yüzyılda daha da artmıştır. Bu artışta özellikle dilbilimle imbilim (göstergebilim) çalışmalarının katkısı büyük olmuştur.

Kendi doğallığı içinde doğrudan insana bağlı olan, simgesel ve nesnel aracı ortamlarla ilişkisi içinde dildışı olana bağlı olan dille/söylemle ilgili temel sorunsallar, artık dilin kökeni gibi bir sorunsalla bağlantılı değildir. Dil

⁷ "İmleme" de diyebiliriz. B. Ç.

⁸ John R. Searle, *Söz Edimleri. Bir Dil Felsefesi Denemesi*, Sunuş ve Çeviri: R. Levent Aysever, Ankara: Ayraç Yayınevi, 2000, s. 70.

⁹ Burada da elbette sorunlar vardır. Bu noktada iki seçenektен söz edilebilir: Adla nesnesi arasındaki ilişki zorunlu bir bağlantıya işaret eder ya da ad ile nesnesi arasındaki ilişki keyfi bir ilişkidir (Platon'un *Kratylos* diyalogunda ileri sürülen tezlerde olduğu gibi). Başka bir deyişle, varolanlara ad verme işlemi zorunlu bağlantıları dikkate alır ya da bu bağlamda tam anlamıyla bir keyfîlik egemendir.

felsefesinin temel kavramları, dilbilgisi, mantık, dilbilim, imbilimin kavramlarıyla da ortaklık içindedir. Bu bağlamda akla ilk gelen kavramlar; "dil yetisi", "dil", "ad", "söz", "söylem", "sözcük", "sözceleme", "söz eylem", "söz edimi", "düz söz edimi", "edimsöz edimi", "etkisöz edimi", "metin", "bağlam", "anlam", "yüzey yapı", "derin yapı", "dil oyunu"/"dil oyunları", "tanım", "tümel", "im"/"gösterge", "imlenen"/"gösterilen", "imleyen"/"gösteren", "imlem/gönderge",¹⁰ "kategorematik", "sinkategorematik" olarak belirlenebilir.

Sorunlar ise, bu terimler arasındaki ilişkilerle; nesne-kavram-ad arasındaki ilişkilere ait, dil eksenli sorunlardır. Bu türden sorunların yanı sıra, dilin doğrudan insanla, toplumla ilgili, dilin kullanımsal (pragmatics) yanıyla, iletişim ilişkileri yanıyla ilgili birçok sorunun olduğu da gözden ırak tutulmamalıdır. Ayrıca her türlü bilginin bir tür dil/söylem olmasından dolayı, dil bağlamına ilişkin sorunları öne çıkarmak büyük önem taşımaktadır. Dilin; bireysel, toplumsal, kamusal kullanımı da dil psikolojisi, dil sosyolojisi çalışmalarını beraberinde getirmektedir. Bunun da ötesinde, özellikle felsefe bağlamında, her farklı felsefe disiplini açısından kurulan dışdünya-düşünme-dil ilişkileri, özellikle dilin işlevsel, kullanımsal yanını dikkate almak üzere, söz edimleri bakımından çözümlemek üzere incelenmelidir. Bu açıdan bakıldığında, örnek olmak üzere, etiğin dil bağlamı üzerinde durulduğunda, etik özellikle söz edimleri bağlamında ele alındığında, tüm söz edimlerinin (düz söz edimi, edimsöz edimi, etkisöz edimi) hep birlikte öne çıktığı ileri sürülebilir.

Kaynakça

Aristote (1959). *Organon, De L'Interprétation*, trad., Nouvelle et notes par Jean Tricot, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.

Çotuksöken B. -Saffet B. (1993). *Metinlerle Ortaçağda Felsefe*, İstanbul: Kabalık Yayınları.

Eflatun (Platon) (1962). *Mektuplar*, Çeviren: İrfan Şahinbaş, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Searle J. R., (2000). *Söz Edimleri. Bir Dil Felsefesi Denemesi*, Sunuş ve Çeviri: R. Levent Aysever, Ankara: Ayraç Yayınevi.

Vardar, B. (2003). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

¹⁰ Bu terimlere ilişkin açıklamalar için bkz. Berke Vardar, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2003.

VARLIĞIN EVİ: DİL¹

Dilek ARLI ÇİL²

Bu yazının amacı, Heidegger'in ortaya koymuş olduğu dil anlayışını incelemektir. Fakat Heidegger'in dil ile ilgili görüşleri, Varlıkla ilgili görüşlerinden bağımsız olarak ele alınamaz. Düşünürün en çok alıntı yapılan "Dil, varlığın evidir."³ sözü bu belirlemeyi özetler niteliktedir. Bu nedenle, Heidegger'in varlık ve dil ile ilgili görüşleri arasındaki ilişki düşünme bağlamında ele alınacaktır. Öncelikle, Heidegger'in dil görüşünün diğer dil görüşlerinden farkı ortaya konacaktır. Daha sonra, Varlık, dil ve düşünme arasındaki ilişkiye yer verilecektir. Son olarak da 'dilin Varlığın hakikatinin açığa çıktığı yer olduğu' belirlemesi üzerinde durulacaktır. Heidegger'e göre, Varlığın hakikati ancak kökensel düşünme aracılığıyla şairler ve düşünürlerin sözlerinde açığa çıkabilir.

Heidegger'in dil ile ilgili görüşlerini daha iyi anlayabilmek için öncelikle felsefe tarihinde şimdiye kadar ortaya konan dil ile ilgili görüşler arasındaki ayrıma değinmemiz yerinde olur. Dil ile ilgili felsefe tarihi boyunca ortaya konan görüşleri, dilin insan yaşamındaki rolü ve işlevi bakımından, *araçsal dil anlayışı* ve *araçsal olmayan dil anlayışı* olmak üzere iki ana başlıkta ele alabiliriz. Araçsal dil anlayışı, genel olarak dilin, duyguları, düşünceleri, ideleri ve tasarımları, yani içsel olanı ifade etme aracı olduğunu öne sürmektedir. Bu görüşe göre dil, içsel olanın dışa vurulması amacıyla insan tarafından kullanılan bir araçtır. Dil, insanın kendisini başkalarına ifade edebilmesini sağlar. Bu niteliği ile de iletişimin temel öğelerinden birini oluşturur. Charles Taylor'a göre, bu görüş, dili, gerçekliği zihinsel tasarımlar aracılığıyla bilebileceğimizi iddia eden modern temsili bilgi teorisinden hareketle açıklamaya çalışmıştır.⁴ Temsili bilgi teorisi, gerçekliği doğrudan değil tasarımlarımız aracılığıyla bilebileceğimizi savunan görüştür. Dil de bu tasarımların ifade edilme aracıdır. Araçsal dil anlayışı "insan"ı, yani "özne"yi merkeze koyan bir dil anlayışıdır. Bu düşünceye göre insan yaşamı her ne kadar dil tarafından etkilense de ondan bağımsız olarak düşünülebilir.

¹ Bu yazı, Özne dergisinin Heidegger özel sayısında "Heidegger'de Varlık ve Dil" başlığıyla yayımlanmıştır. Bkz. *Özne, Heidegger Özel Sayısı*, 2012: 69-75.

² Dr. Öğr. Üyesi Dilek Arlı Çil, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, dilekarli@maltepe.edu.tr

³ Martin Heidegger, "Letter on Humanism", *Pathmarks*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 254.

⁴ Charles Taylor, "Heidegger on Language", *A Companion to Heidegger*, ed. Hubert L. Dreyfus ve Mark A. Wrathall, Oxford: Blackwell Publishing, s. 433.

Kurucu dil anlayışı ise dilin bir araç olarak ele alınamayacağını ve insan yaşamının dilden bağımsız olarak anlaşılamayacağını öne sürmektedir. Bu görüşe göre dil, insanın varlığının bir parçasıdır. İnsan dil ile birlikte varolur. Dil insanın bir etkinliği değildir aksine insanın içinde varolduğu durumdur. Başka bir ifadeyle, dil, insanın insan olarak varolmasının bir koşuludur.

Bu bağlamda Heidegger de araçsal olmayan bir dil anlayışı ortaya koyan düşünürlerdendir. Dilin yalnızca içsel olanı ifade etme aracı olarak ele alınamayacağını ileri sürer. "Heidegger'e göre dil, öncelikle bir sesler veya kâğıt üzerinde bu sesleri sembolize eden işaretler sistemi değildir. Sesler ve kâğıt üzerindeki işaretler, ancak insan, varolduğu kadarıyla, dil içerisinde varolduğu için dil haline gelebilir."⁵ Yani, araçsal dil anlayışı ancak araçsal olmayan bir dil anlayışı sayesinde olanaklıdır.

Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı kitabında dil ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmektedir: "Dil, sadece veya temel olarak iletilmesi gerekenin yazılı ve sözlü ifadesi değildir. Dilin yaptığı ilk olarak açık ve örtük anlamları taşımak değildir. Aksine, o varolanı varolan olarak ilk kez açığa çıkarır."⁶ Dil bir anlamlar alanı değil, varolanın varolan olarak açığı çıktığı alandır. *Humanizm Üzerine Mektup* adlı eserinde ise şöyle der: "Özünde dil, ne bir organizmadan ne de bir canlıdan ortaya çıkan bir şeydir. Bu nedenle, sembolik ifadeler ve hatta anlambilime indirgenerek özsel olarak doğru bir biçimde düşünülemez."⁷ Ona göre, dil insanın bir etkinliği olarak anlaşılmalıdır. "İnsan, diğer yetilerinin yanında bir de dile sahip olan bir canlı değildir. Aksine, dil, insanın varlığın hakikatine ait olduğu sürece varolma olarak içinde olduğu evidir."⁸

Heidegger dilin bir aktarım ve ifade etme aracı olarak kullanıldığını reddetmez fakat ona göre bu anlam dilin özünü ifade etmekte yetersizdir. Dilin -araçsal bir dil anlayışına sahip- diğer düşünürler tarafından ortaya konan anlamı, kökensel anlamından türetilmiştir. Bu nedenle Heidegger dilin kökensel anlamını orataya koymayı amaçlar. Dil insanın özüne dairdir. Bu nedenle de insan yaşamı dilden bağımsız olarak düşünülemez ve anlaşılabilir. Fakat Heidegger'in görüşlerinin dili araçsal olmayan bir biçimde ele alan ve ortak bir başlık altında ifade ettiğimiz diğer görüşlerden ayrıldığını da belirtmemiz gerekir. Bu farkı onun dil ile ilgili eserlerini inceleyerek detaylı olarak ortaya koyacağız. Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabının başında varlığın anlamını sorgulamayı amaçladığını belirtir. Bu

⁵ Ahmet Aydoğan (çev.), *Heidegger, Fikir Mimarları Dizisi 15*, İstanbul: Say Yayınları, 2008, s.59

⁶ Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", *Off The Beaten Track*, ed. ve çev. Julian Young, Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 46.

⁷ Heidegger, "Letter on Humanism", s. 248.

⁸ Heidegger, "Letter on Humanism", s. 254.

sorgulamayı dil ile sıkı bir ilişki içerisinde sürdürür. Heidegger'e göre "dil, varlığın evidir."⁹ Bu nedenle varlığı konu edinen bir sorgulamanın aynı zamanda dili de konu edinmesi gerekmektedir.

Heidegger, Varlığın anlamını sorgularken dil ve düşünmeyi birlikte ele alır. Ona göre dil ve düşünme insan ve Varlık arasındaki ilişkinin iki unsurudur. Düşünme, Varlık ile insan arasındaki ilişkiyi kendisi kurmaz, zaten kurulu olan ilişkiyi kuvvetlendirir. Unutulmuş veya zayıflamış olan ilişkiyi güçlendirir. Bunu Varlığı düşünerek –düşünmesini Varlığa yönelterek– yapar. Düşünmede düşünülen şey varlıktır. Heidegger bu düşünmeye "özlü düşünme" veya "kökensel düşünme" adını vererek onu metafizik düşünmeden ayırır. Metafizik düşünme varlığın anlamını sormaz, varlığa yönelmez. *Metafizik Nedir?* kitabının sonsözünde "özlü düşünme, varlığın olagelmesidir"¹⁰ demiştir. Düşünme, Varlığın hakikatini dile getirebilmek için Varlığın onu içine almasına izin verir.¹¹ Yani özlü düşünme, zaten Varlığın hakikati içinde olan insanın, üstü örtülmüş olan bu durumu açığa çıkarmasını sağlar.

Heidegger'e göre, "Köklü (kökensel) düşünme, Varlığın inayetinin yankısıdır; bunun içinde tek olan kendini aydınlatır ve olağettirir: Varolan vardır. Bu yankı, Varlığın sedasız sesinin sözüne verilmiş insanca yanıtıdır. Düşünmenin yanıtı, insanın sözünün kökenidir; bu söz, sözün seslendirilmesi olarak, dilin sözcükler haline gelmesini sağlar."¹² İnsan özlü kökensel düşünme aracılığıyla Varlığın çağrısını duyar ve ona yanıt verir. Bu yanıt, sözün kökenini oluşturur.

Kökensel düşünme, insan ve Varlık arasındaki ilişkiyi gerçekleştirir. "Ancak, düşünmenin, Varlık ile insan arasındaki ilişkiyi gerçekleştirmesi, ilişkiyi onun kurduğu ve etkilediği anlamına gelmemelidir. Varlık ile insan arasındaki bağ, düşünmeden bağımsızdır ama düşünme tarafından gerçekleştirilir. Bu durumda, insan ile Varlık ilişkisini hiçbir şekilde etkilemesinin söz konusu edilmediği düşünmenin gerçekleştirdiği, Varlığın ona verdiği ilişkiyi yine Varlığa sunmaktır."¹³ Düşünme sadece insan ve Varlık arasında kurulu olan ilişkiyi açığa çıkarır.

Heidegger *Hümanizm Üzerine Mektup*'ta "düşünmede Varlık dile gelir. Dil Varlığın evidir." der. "Düşünme, varlığın düşünmesidir. Buradaki aitlik eki olan "-in" iki şey ifade etmektedir. Düşünme, varlık tarafından ortaya

⁹ Martin Heidegger, *Hümanizm Üzerine*, çev. Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, s. 25.

¹⁰ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?*, çev. Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2009, s. 51.

¹¹ Heidegger, "Letter on Humanism", s. 267.

¹² Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 53.

¹³ Sevgi İyi, *Çağımızda Metafizik Sorunu*, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999, s. 26.

konduğu kadarıyla varlığıdır, varlığa aittir. Düşünme aynı zamanda varlığa ait olarak, varlığı dinlediği sürece varlığın düşünmesidir.”¹⁴ Yani düşünme, Varlıktan gelen Varlığı düşünme ve Onu dinlemez. Düşünmede Varolma ve Varlık ayrılmaz bir bağ içine girer. Dil de Varlığın Varolma tarafından dillenen hakikatinin açığa çıktığı yerdir.

Ancak insan Varlığı düşünme konusunda her zaman başarılı değildir. Bu durum onun Varlık ile olan ilişkisini zayıflatır. Varlık ile ilişkisi zayıflamış olan insan yurtsuzlaşır. İnsan Varlığı unuttuğunda, düşünme Varlığın düşünmesi olmaktan çıktığında – Heidegger buna Varlığın unutulması derhakikatin üstü örtülür yani dil Varlığın hakikatini anlatamaz hale gelir. Düşünmedeki bu değişiklik dilde de değişikliğe neden olur. Dil, yoksullaşır. Dil, özünü yani Varlığın hakikatinin evi olduğunu inkâr eder. Boş konuşmaya, gevezeliğe döner.

“Yurtsuzluk” Heidegger’in insanla ilgili olarak ortaya koyduğu önemli belirlemelerden biridir. Heidegger, insanın –varolmanın- yurtsuzluğu, Varlığın terk edilmişliği ve unutulmuşluğunu bir arada ele alır. Heidegger’e göre yurtsuzluk dünyanın kaderi haline gelmektedir. “Yurtsuzluk, metafizik düşünüşün tarih boyunca insana hazırladığı durum diye açıklanabilir. Çünkü “yurtsuzluk Varlığın varolanı bırakmışlığından ileri gelir. O, Varlığın unutulmuşluğunun işaretidir” ve “içinde sadece insanların değil, insanın özünün de şaşkın dolaştığı” aşılması gereken durumun adıdır.”¹⁵ Yurtsuzluk, varlığın hakikatini unutmış insanın durumudur. “Bu yurtsuzluğun üstesinden gelmek yalnızca Varlıktan yola çıkarak başarılabilir.”¹⁶ Düşünmenin yeniden Varlığa yönelmesi, Varlığın düşünmesi haline gelmesiyle, insan içinde bulunduğu yurtsuzluk durumundan çıkabilir. Heidegger, bu durumu şu sözlerle dile getirir:

Yurtsuzluğu düşünürken varlığın terkedilmişliği ortaya çıkar. Bu terkedilmişlik Varlığın doğasına dairedir. O, Varlığın unutulmuşluğunun işaretidir. Bunun sonucunda da Varlığın hakikati düşünülmemiş olarak kalır. Varlığın unutulmuşluğu kendini dolaylı olarak insanın her zaman çeşitli varolanları görmesi ve onlarla çalışmasında gösterir.¹⁷

Varlığın unutulmuşluğu insanın diğer varolanlarla ilişkisini de etkilemektedir. Varlık ve varolan arasındaki ayrım ortadan kalkmakta; varolan, Varlık olarak anlaşılmaktadır. Bu durumda –insanın içinde olduğu bu yurtsuzluk ve Varlığın unutulmuşluğu durumunda– insanın sahip olduğu varlık kavramı, “en genel olan”, “en kapsayıcı olan”, ya da “sonsuz bir varlık tarafından yaratılan “veya” sonlu bir özne tarafından oluşturulan” gibi

¹⁴ Heidegger, “Letter on Humanism”, s. 241.

¹⁵ İyi, Çağımızda Metafizik Sorunu, s. 50.

¹⁶ Heidegger, “Letter on Humanism”, s. 258.

¹⁷ Heidegger, “Letter on Humanism”, s. 258.

çeşitli anlamları içermektedir. Heidegger "Varlık" kavramının belirtilen bu anlamlarının metafizik tarafından ortaya konduğunu bu nedenle de varlığın özüne dair herhangi bir şey söylemediğini öne sürmektedir. Metafizik düşünme tarafından oluşturulan bu anlamlar, Varlığın hakikatini hiçbir şekilde açığa çıkarmazlar aksine üstünü örter.

"Heidegger'e göre insanın özüne ilişkin belirleme ancak onun, Varlıkla olan bağıyla ilgisinde yapılabilir. İnsanın özünün belirlenmesinde asıl olan şey bu "bağ"dır. İnsanın Varlığa olan bağının güçlendirilmesi, çağımızda insanın yapması gereken ödev olarak durmaktadır."¹⁸ İnsanın özü varolmadır. Yani insanın özü onun herhangi bir varoldan farklı olarak bir varolma olmasıyla ilişkilidir. Başka bir deyişle, "Varolma" olarak varolan yalnızca insandır. İnsanın "varolma"sı varlık ile ilişki içerisinde olması anlamına gelmektedir. İnsanın varlık ile kurduğu bu ilişki onun varlığı düşünmesi ile güçlenir. Varlığı düşünme aynı zamanda varlığın hakikatinin içinde olma anlamına gelmektedir.

Heidegger iki tür düşünmeden söz eder: Kökensel düşünme ve metafizik düşünme. Daha önce de belirtildiği gibi kökensel düşünme, Varlığa yönelen düşünmedir. Metafizik düşünme ise Varlığın unutulduğu ve varolanın Varlık olarak ele alındığı düşünme biçimidir. "Dilin, Varlık ile dolayısıyla düşünme ile yakından ilişkili olması onun, düşünmede ortaya çıkan değişiklikten doğrudan etkilenmesine yol açar. Bu etkilenimde dil, Varlığın düşünmesini dinleyen düşünmenin ya da Varlığın sedasız sesine kulak veren düşünürün dili olmaktan çıkarak, metafiziğin dili şekline dönüşür. Heidegger bu durumu dilin yoksullaşması, çökmesi olarak görür."¹⁹ Dilin yoksullaşması, insanın yurtsuzlaşmasının ifadesidir. Çağımızda düşünme ve dil metafizik tarafından ele geçirilmiş durumdadır. "Metafizik varlığın hakikatini sorgulamaz. Bu yüzden hiçbir zaman insanın özünün hangi açıdan varlığın hakikatine ait olduğunu sormaz. Yalnızca metafizik bu soruyu şimdiye kadar gündeme getirmemiş değildir. Böyle bir soru metafizik olarak metafizik için sorulamaz."²⁰

İnsanın bu yurtsuzluktan kurtulmasının tek yolu Varlığa yakınlığını yeniden keşfetmesi ve Varlıkla aralarındaki ilişkiyi ortaya çıkarmasıdır. Yani düşünmenin yeniden varlığın düşünmesi yapılmasıdır. Bu da, düşünmenin metafizikten kurtulması özlü (kökensel) düşünmenin yeniden canlandırılması anlamına gelmektedir. İnsan ancak bu şekilde yeniden yurduna kavuşabilir. Dil de yeniden Varlığın evi haline gelebilir. "Ancak bu

¹⁸ İyi, *Çağımızda Metafizik Sorunu*, s. 50.

¹⁹ İyi, *Çağımızda Metafizik Sorunu*, s. 34.

²⁰ Heidegger, "Letter on Humanism", s. 246.

şekilde kelimelere özünün değeri ve insana varlığın hakikati içinde yaşaması için evi yeniden verilebilir.”²¹

Heidegger’e göre insanın görevi varlığın hakikatini korumaktır ve bu bakımdan onun varoluşu diğer varolanların varoluşundan farklıdır. Bu fark, insanın Varlık ile ilişkide, Varlığın hakikatinin içinde olmasından kaynaklanır. İnsan böyle bir varoluşa sahip olarak hakikatin içindedir ve onu korumakla görevlidir. “Heidegger’in insana, varlığın hakikatini koruma ödevini yüklemesinin, insanın böyle bir olanağı taşıdığı düşüncesinden ileri geldiği görülür. Ona göre böyle ek-sistent olarak varlıkla bağı olan insan, “buna uygun bir şekilde varlığın hakikatini korumak zorundadır. İnsan, varlığın çobanıdır.”²²

Heidegger hakikati –aletheia- “saklı olanın üstünü açma”, “örtüsünü kaldırma”, “açığa çıkma” anlamında kullanmaktadır. “Hakikat olağan düşüncenin hakikati değildir. O sadece düşünce ile varolan, kavram ile şey, ifade ile olgu arasında doğruluk, uygunluk, uyuşma değildir. O böyle bir doğruluğun hakikatini her türlü imkânının temelinde yer alan hakikattir. Çünkü önce olgu, şey ya da varolan açık, aşikâr olmadan, açığa çıkmadan ve bir veri olarak verilmeden ifadenin olguyla, kavramın şeyle ya da düşüncenin varolanla uyuşup uyuşmadığı söylenemez.”²³ Dil anlayışında da ifade ettiği gibi hakikatin düşünce ile varolan arasındaki uygunluk olarak ele alınması onun ikincil anlamıdır. Bu ikincil anlam ancak hakikatin “açığa çıkma” olan ilksel anlamı sayesinde olanaklıdır. Ancak metafizik düşünce hakikatin ilksel anlamının üstünü örtterek onun ikincil anlamını öne çıkarır.

Heidegger, *Şiir, Dil, Düşünce* adlı kitabında dilin kendisi üzerine ve yalnızca dil üzerine düşüneceğini ifade ederek; “dilin kendisi nedir?” ve “dil nasıl dil olarak belirir?” sorularını sorar. Heidegger’e göre “dil dildir, bununla birlikte başka bir şey değildir”²⁴; dilin, dil olarak belirmesinin yolu ise konuşmasıdır. Dil konuşur. Heidegger konuşmanın genellikle kabul edilen tanımının, içsel duyguların kavramlar ve simgeler aracılığıyla duyulur bir biçimde dışa vurulması olduğunu ve bu tanımın üç varsayımı içerdiğini ileri sürer: Konuşma içsel olan bir şeyi dışa vuran bir dile getirmedir; dil insanın bir etkinliğidir; dil, ifade olarak gerçek olan ve olmayanın temsilidir. Heidegger’e göre bu tanım, bizi, dil olarak dile götürmez. Dilin konuşmasıyla ilgili olarak, “biz böyle bir konuşmayla nerede karşılaşırız?”, “böyle bir konuşmada konuşulan nedir?” sorularını sormamız

²¹ Heidegger, “Letter on Humanism”, s. 239.

²² İyi, *Çağımızda Metafizik Sorunu*, s. 51.

²³ Aydoğan (çev.), *Heidegger*, s. 398.

²⁴ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Perennial Classics, 2001, s. 188.

yerinde olacaktır. Heidegger'e göre konuşma, konuşulan şeyde kendini tamamlar. Eğer dilin konuşmasının anlamını konuşulan şeyde arayacaksak, herhangi bir konuşulanı değil saf konuşulanı incelememiz gerekir. Saf konuşulan, şiirdir. Bu nedenle dilin konuşması şiirde aranmalıdır.

Heidegger "malumat aktarmaya yönelik faydacı kaygının hüküm sürdüğü gündelik konuşmalarda dilin 'dil olarak' tezahür etmediğini, bunun ancak bu tür kaygıları dışlayan şiirde görüldüğünü savunur."²⁵ Bu nedenle eğer dili "dil olarak" anlamak istiyorsak yani dilin özünü anlamak istiyorsak şiiri, şiirin dilini ele almalıyız.

Şiir genel kabul görmüş ve günümüzde geçerli olan tanıma göre şairin hayalgücünün ifadesidir. "Herkes şiirin bir buluş olduğunu bilir. Betimleyici görünse bile hayal ürünüdür. Kurgusal eyleminde şair, kendine kendi varlığında olabilecek bir şeyi resmeder. Şiir, kendi imgeleme etkinliğimiz için biçimlendirilmiş olan şeyi imgeler. Şiirin konuşmasında, şiirsel hayalgücü kendini dile getirir. Şiirde konuşulan şey, şairin kendinden bildirdiğidir."²⁶ Şiir ile ilgili bu sözler "dil konuşması" fikri ile çalışmaktadır. Bu tanıma göre konuşan dil değil şairdir. Heidegger ise şiiri insanın konuşması aracılığıyla dilin konuşması olarak nitelendirmektedir. O, şiir dilinin ve bunu genişleterek genelde dilin, kendi söyleyişinden başka hiçbir şey söylememek için konuştuğunu ileri sürer. Dili bir bilimsel araştırma nesnesi olarak ele almak istemediğini, daha çok onunla bir deneyim yaşamak istediğini vurgular.²⁷

Heidegger'e göre insanın konuşması dilin konuşması ile ilişki içerisinde düşünülmelidir. Dil sessizliğin sesi olarak konuşur. Dil, insanın duymasına sükûtun sesi olarak ses verebilmek için insanın konuşmasına ihtiyaç duyar ve onu kullanır. İnsanın konuşması ise dile iki şekilde yanıt vererek olur: (duyarak) ve cevap vererek. Bu duyma, sükûtun buyruğunu sessizliğin sesini dinlemesidir. İnsanın konuşması, sessizliğin çağrısının yeniden seslendirilmesidir.²⁸ Yani dilin konuşması, kökensel düşünme sayesinde ve insanın konuşması aracılığıyla Varlığın hakikatinin açığa çıkması anlamına gelmektedir.

Varlığın hakikati ancak gerçek düşünürlerin -metafiziğin tuzağına düşmemiş olan düşünürlerin- ve şairlerin sözlerinde dile getirilir. Bu nedenle Varlığın anlaşılması için düşünürlerin ve şairlerin sözlerinin incelenmesi gerekir. Heidegger, düşünürün sözü ve şairin sözünün kökeninin aynı olduğunu belirtir. Fakat biri Varlığı diğeri kutsal olanı dile getirmesi bakımından birbirinden farklıdır. *Metafizik Nedir?* adlı kitabında

²⁵ Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 257.

²⁶ Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, s. 195.

²⁷ Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, s. 258.

²⁸ Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, s. 205.

bu farklılığı şu sözlerle dile getirir:

Uzun süre korunan dilsizlikten ve onun içinde aydınlanan alanın titizlikle açıklığa kavuşmasından, düşünürün söz söylemesi çıkar. Şairin adlandırması da aynı kökenden gelir. Lakin aynı olan ancak farklı olan olarak aynı olduğundan, şiir ve düşünme de söze dikkat etmede en saf şekilde aynı olduklarından, her ikisi de aynı zamanda kendi özlerinde birbirlerinden çok uzaktırlar. Düşünür, Varlığı söyler. Şair, kutsal olanı adlandırır.²⁹

Heidegger, *Hümanizm Üzerine Mektup* adlı eserinde düşünce tarihinde ortaya çıkan ve insanın değerine vurgu yapan hümanizm görüşlerini eleştirmekte, onların insanın değerini ortaya koyma konusunda yetersiz kaldığını iddia etmektedir. Ona göre hümanizm metafizik düşünüşün etkisi altında kalmış bir anlayıştır çünkü varlığın özünü kavrayamaz. "Ancak metafizik düşünüşün aşılmasıyla, insanın değerinin, onun Varlığın hakikatinin içine-çıkabilen biricik Varlık olmasında bulunduğu görülecektir. Metafizik düşünüş aşıldığında ve insanın Varlığa olan başına yönelen bir düşünmeyle konuya eğildiğinde, insanın "animal rationale'den daha fazla" olduğu açığa çıkacaktır. Heidegger'e göre insan, metafizik düşünüşün belirlediği gibi "varolanın efendisi" değil, "Varlığın çobanıdır."³⁰ İnsan varolanın efendisi olmayışıyla bir şey kaybetmez aksine kazanır. Kazandığı şey varlığın hakikatidir. Voralanların bütününe karşı durarak onun ötesine geçebilen insan Varlığın hakikati içindeki yerinin farkına varır.

Heidegger bizim dil içinde hareket ettiğimizi ve dil içerisinde Varolduğumuzu söylemektedir. "Dil ne sadece ifade alanı ne ifadenin aracı ne de ikisinin birleşimidir. Ne düşünce ne de şiir kendini onun yardımıyla ifade etmek için dili kullanır; aksine düşünce ve şiirin kendisi esastır, dilin insanın aracılığıyla konuştuğu temel dolayısıyla da nihai konuşmadır."³¹

Heidegger'in dil ile ilgili görüşlerini daha iyi anlayabilmek için "logos" kavramına da değinmek gerekir. Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabında felsefe tarihi boyunca özellikle de Platon ve Aristoteles tarafından "logos"un herhangi bir anlamı öne çıkmaksızın çok farklı anlamlarda kullanıldığını belirtir. Fakat kendisi "logos" un temel anlamının söz olduğunu öne sürer. Logos, söz olarak, hakkında konuşulanı açığa çıkarmak veya görünür kılmaktır.³² "Bu anlamda yani "söz" anlamında "logos"un "söyleyen" (ilan eden, açıkça bildiren) anlamını da içermesine dayanarak, söyleyenin söylediği şeyi (bir şeyi/varolanı) ilan etmesi,

²⁹ Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 54.

³⁰ İyi, *Çağımızda Metafizik Sorunu*, s. 55.

³¹ Martin Heidegger, *What is Called Thinking?*, New York: Harper&Row Publishers, 1968, s. 128.

³² Martin Heidegger, *Being and Time*, çev. Joan Stambaugh, New York: State University of New York, 1996, s. 28.

duyurması/bildirmesi, ortaya koyması; “söz” ün söylediği şeyi açığa çıkarması demek olduğuna dikkat çeker.”³³ “Logos” un açığa çıkardığı, görünür kıldığı şey Varlığın hakikatidir.

Heidegger, sözün bir şeyin görülmesini sağladığı için “doğru” veya “yanlış” olabileceğini ifade eder. Fakat sözün doğruluğu onun gerçeklikle örtüşmesi veya uyumu değildir. Sözün aletheia olarak doğruluğu, gizli olanın açığa çıkarılması, örtüsünün kaldırılması, keşfedilmesi anlamına gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında hakikat dil ile çok yakından bağlantılıdır. Çünkü dil örtüsü kaldırılanın görünür kıldığı yerdir. Hakikati kendi tanımladığı anlamda alırsak, Heidegger’in hakikatin peşinden giden bir düşünür olduğunu söyleyebiliriz. Hakikatin peşindeki bu düşünüre göre, “Varlığın sesine itaat eden düşünme, Varlığın hakikatinin dile geleceği, Varlığa uyacak sözü arar. Tarihsel olanın dili, ancak bu sözden kaynaklandığı takdirde uygundur. Dil uygunsuzsa, gizli kaynakların sedasız sesinin güvencesi ona el eder. Varlığın düşünmesi, sözü korur ve bu koruma içinde onun belirlenimini gerçekleştirir.”³⁴

Heidegger’in düşünme, dil ve Varlık ile ilgili görüşleri temel olarak kökensel düşünme ve metafizik düşünme arasında yapmış olduğu ayrıma dayanmaktadır. Metafizik düşünmenin ortaya çıkmasıyla kökensel düşünme ortadan kalmış, Varlık unutulmuştur. Varlığın unutulması insanın yurtsuzlaşmasına ve dilin yoksullaşmasına neden olmuştur. Metafizik düşünme insanın içinde bulunduğu bu durumu düşünmenin, dilin, hakikatin ve Varlığın ilksel anlamlarının üstünü örterek sürdürmektedir. Varolma olarak hep Varlıkla bağlı olan insan, düşünmesini yeniden Varlığa yönelterek metafizik düşünmeyi ortadan kaldırıp Varlığın hakikatini açığa çıkarmalıdır. Böylece insan içinde bulunduğu yurtsuzluk durumundan, dil de yoksullaşmaktan kurtulabilir.

Kaynakça

- Aydoğın, A. (çev.) (2008). *Heidegger*, Fikir Mimarları Dizisi 15, İstanbul: Say Yayınları.
- Heidegger, M. (1968). *What is Called Thinking?*, New York: Harper & Row Publishers.
- Heidegger, M. (1996). *Being and Time*, çev. J. Stambaugh, New York: State University of New York.
- Heidegger, M. (1998). “Letter on Humanism”, *Pathmarks*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2001). *Poetry, Language, Thought*, (trans. A. Hofstadter,) New York: Perennial Classics.

³³ Sevgi İyi, “Heidegger’de “Logos’un Yeri”, *Cogito, Heidegger: Varlığın Çobanı*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 64, Güz 2010, s. 125.

³⁴ Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 54.

- Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art", *Off The Beaten Track*, (ed. And trans. J. Young, K. Haynes), Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?*, (çev. Y. Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Heidegger, M. (2013). *Hümanizm Üzerine*, (çev. Y. Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*, (çev. T. Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Taylor, C.(2005). "Heidegger on Language", *A Companion to Heidegger*, (edts. H. L. Dreyfu, M. A. Wrathall, Oxford: Blackwell Publishing.
- İyi, S. (1999). *Çağımızda Metafizik Sorunu*, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- İyi, S. (2010). "Heidegger'de "Logos"un Yeri", *Cogito, Heidegger: Varlığın Çobanı, Yapı Kredi Yayınları*, sayı 64, Güz 2010.

SÖZ EDİMLERİ KURAMI: J. L. AUSTIN ve J. R. SEARLE

Serhat TUNA¹

Austin'in Söz Edimleri Kuramı

Bir şeyler söylerken neler yaparız? Austin bu sorunun yanıtını *Söylemek ve Yapmak* adlı eserinde bulmaya çalışmıştır. Okurun Austin'le birlikte çıktığı yolculuk oldukça dolambaçlı, hatta zaman zaman sıkıcıdır. Söz edimleri kuramı, Austin tarafından "bir şey söylemek, bir şey yapmaktır" diye özetlenmiştir. Bir bakıma konuşanın söylemek istediği şeyi başarmak için dili nasıl kullandığı ve dinleyenin nasıl bir anlam çıkardığı söz edimleri kuramının temelini oluşturmaktadır. Genel anlamda ele alındığında söz edimleri iletişim edimleridir. İletişim kurmak belli bir davranışı ifade etmek ve ifade edilen edimin doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktır. Bir bildirim ile bir inancı ifade edebiliriz, ya da bir arzu veya pişmanlığı belli söz edimleri ile iletebiliriz.

Austin dilin anlamı ve kullanımı arasındaki farkı dikkatli bir şekilde ayırmaya çalışmıştır. Söz edimleri kuramı dilin iş yapmak için kullanıldığı düşüncesinden hareketle geliştirilmiş bir kuramdır. Felsefede dille ilgili iki farklı görüşten söz edebiliriz. İlki, konuşma ve eylem arasında fark olduğu ve konuşmanın tek amacının dünyayı betimlemek olduğu şeklindedir. İkincisi ise mantıkçı pozitivistlerin söylediği, bilişsel olarak anlamlı olan her tümcenin deneysel olarak doğrulanması gerektiği şeklindedir. Austin bu ikinci görüşü, verdiği şu üç örnekle çürütmeye çalışır: "Bu gemiye Queen Elizabeth adını veriyorum.", "Saatimi kardeşime miras bırakıyorum.", "Seninle 5 dolarına bahse girerim, yarın yağmur yağacak."

Austin'in *Söylemek ve Yapmak* adlı eseri gündelik dilimizin nasıl bir işlev gördüğünü anlamak üstüne kurulmuş bir çalışmadır. Austin'in 1955 yılında Harvard Üniversitesinde verdiği on iki dersin kendi tarafından hazırlanan notlarla, öğrencilerinin tuttuğu notlar kullanılarak hazırlanan *Söylemek ve Yapmak* adlı eserde, Austin işe tüm bildirimleri iki kategoriye ayırarak başlar: Edimsel (*performative*) ve saptayıcı (*constative*). "Bir şey söylemek, bir şey yapmaktır" şeklinde özetlenebilecek olan Austin'in kuramı, bu bağlamda ele alındığında, dil amaçladığı şeyi yaptığında isabetli (*felicitous*), başarısızlığa uğradığında ise isabetsizdir (*infelicitous*).

Edimsel sözcelemler Austin'in çalışmalarından betimleyici yanılığara bir çare olarak karşımıza çıkarlar. Bir başka deyişle, edimseller bildirim gibi gözükür ama bildirim olmayan, zengin ve uçsuz bucaksız anlamlı sözcelemlerdir.

¹ Dr. Serhat Tuna, serhattuna@gmail.com

Austin edimsellerle ilgili olarak yaptığı bu ön çalışmalardan sonra, edimsellerin hangi koşullar altında başarılı olabileceği konusunda çalışmaya başlar. Bir kişi eğer Türkiye Felsefe Kurumu Derneği'ne üye değilse, "Ben Türkiye Felsefe Kurumu Derneği üyeliğinden istifa ediyorum" şeklinde bir cümle kuramaz. Herkes mecliste oy kullanamaz, ya da evlilik için gerekli şartları yerine getirmiyorsa/getiremiyorsa evlenemez. Miras bırakacak bir saati yoksa "saatimi kardeşime miras bırakıyorum." diyemez. Bu tip başarısızlıkların olabileceğini gören Austin, edimsellerin ne şekilde kullanılmasının doğru olabileceğini göstermeye çalışır. Austin, edimsel sözcelemlerde başarısızlıkların olabileceğini kabul ederek, edimsellerin belli kurallar çerçevesinde başarılı/isabetli olabileceğini iddia eder.

Kuralları kısaca şu şekilde ifade edebiliriz: Austin'in ortaya koyduğu kuralları dikkatli bir şekilde incelemek gerekmektedir. Bu kuralların ihlali durumunda isabetsizlerden kaçınılamayacağı bir gerçektir. (A.1) Bir edimselin isabetli olabilmesi için "Ortada, belirli koşullarda belli kişiler tarafından belirli bir uyuşumsal etkisi olan sözcelemler" kullanılmalıdır. (A.2) Kişi ve koşullar uygun olmalıdır:

Sözgelimi, kızakta bir gemi gördüğümü, çıkıp asılı şişeyi geminin pruvasında parçaladığımı, Bu gemiye 'Stalin' adını veriyorum diye bağırdığımı, üstüne üstlük bir de takozları tekmeleyip yerlerinden çıkardığımı düşünün: Ancak burada sorun yaratan şey benim gemiye ad vermek üzere seçilmiş kişi olmamamdır. (Austin, 2009, s. 58).

Austin böyle bir durumla karşılaştığında hem gemiye isim verilmemiş olduğunu hem de yapılan şeyin bir rezalet olduğunu da belirtir. (B1) "İşlem, işleme katılan bütün kişilerce hatasız yapılmış olmalıdır." Hukuki meselelerde doğru ve uygun kanunların uygulanması önemlidir. (B2) "İşlem eksiksiz bir biçimde yürütülmüş olmalıdır." Eğer birisine bahse girmeyi teklif ederseniz ve karşınızdaki kişi hiçbir şey söylemezse bahse girilmiş olmaz. Ayrıca bahse girilmesi durumunda bahsin gereklerinin yerine getirilmesi önemli bir konudur. (f1) "Belli düşünce ve duygular beklenmektedir." Eğer özür dileniyorsa, özür dileyenin gerçekten üzgün olması beklenir. (f2) "O davranış şekli sergilenmelidir." Kişi bir söz verdiyse, o sözü tutması beklenir. Örnekler incelendiğinde, A ve B'de verilen kurallarla, iki f kuralları arasında belirgin farklar vardır. "İlk büyük fark bir bütün olarak dört A ve B kuralı ile iki f kuralı arasındadır" (Austin, 2009, s. 52)

Öyle ki dört A ve B kurallarından birini ihlal ettiğimizde edimseller yerine getirilmemiş olur. f'da verilen kuralların ihlalinde ise edimsel yerine getirilmekle birlikte, suiistimal edilmiş olur. Austin bu yüzden dört A ve B kurallarında ortaya çıkan isabetsizliklere "karavana", iki f kuralında edim

gerçekleşmiş olmasına rağmen oluşan isabetsizliklere de “suiistimaller” adını verir.

Austin şu ana kadar ele aldığı tüm edimsellerin “hepsinin fiili birinci tekil kişi şimdiki zaman bildirme kipinde ve etken çatı” olduğunu söyler ki bu örnekler belirtik edimsellerin (*explicit performatives*) en yaygın örnekleridir. Aslında Austin belirtik edimsellerle tam olarak neyi kastettiğini çok açık bir şekilde göstermemektedir. Ancak şöyle bir çıkarımda bulunulabilir: Belirtik edimseller dilbilimsel ifadede edimsel olma özelliğini gösteren sözcelemlerdir.

Austin ilk olarak, sözcelemin ne olduğu ve ne şekilde dile getirebileceğinin genel bir tanımını verir ve sözcelemler konu edildiğinde, üç çeşit edim olduğunu ileri sürer. Bunlar sırasıyla düzsöz edimi (*locutionary*), edimsöz edimi (*illocutionary*) ve etkisöz edimidir (*perlocutionary act*). Bu üç tanımlamadan sonra da, edimsöz ediminin ayrıntılı bir sınıflandırmasını yapar. Başka bir deyişle, Austin *Söylemek ve Yapmak* adlı kitabının ilk yedi dersinde, bütün dil kullanımının edimsel ve saptayıcı olmak üzere iki temel kavram şeklinde olduğunu ileri sürer. Yukarıda sayılan söz edimlerini de, konuşmanın edimsel ve saptayıcı boyutlarında ele alır.

Söz edimleri üç başlık altında araştırılabilir: (a) anlamlı bir konuşma, (b) belli bir uyuşumsal (*conventional*) gücü olan konuşma, (c) uyuşumsal olmayan (*nonconventional*) bir konuşma. İlki saptayıcı boyut olarak ele alınırken, diğerleri edimsel boyutta düşünülebilir. Bu bağlamda, düzsöz edimi ele alındığında, Austin’e göre böyle bir edimin oluşabilmesi için “*insan tarafından belli seslerin çıkartılması/üretilmesi gerekmektedir; burada sözcelem bir seslemdir;*” (Austin, 2009, s. 116). Austin’e göre dil ancak dillendirme edimi (*phatic act*) ile oluşmakta, son olarak da belli sözdizimsel kurallarla oluşturulan, niyet ve ileti taşıyan, belli bağlamlar içinde kullanılan edime de anlamlandırma edimi (*rhetic act*) denmektedir: Seslendirme edimi (*phonetic act*), dillendirme edimi (*phatic act*) ve anlamlandırma edimi (*rhetic act*) düzsöz edimini meydana getirirler.

Austin’in söz edimleri kuramının en önemli noktası anlamın yeniden çözümlenmesidir: Anlam sözcük ve cümlelerle karşılıklı bir bağ içinde dilbilimsel uyuşum içinde betimlenmektedir. Konuşan kişi dinleyen kişiye kendi niyetini aktarmak için bir şey söylemektedir; bunu da dille yapmaktadır. Anlam bu ilişkiler içinde edim (eylem) kavramıyla varolmaktadır. Austin’in söz edimlerinde anlam indirgemesi yapılmamaktadır. İndirgemeci yaklaşımlarda anlam karmaşıklığı anlamın ifade edildiği cümle bir başka şeye indirgenerek cümlenin anlamı açıklanmaya çalışılmaktadır.

Austin'in söz edimleri kuramında açıklamaya çalıştığı noktalar şöyledir: Konuşucu edimsel bir cümleyi sözceleyerek, belli bir konuşma durumunu ifade ed

- (1) İsbet koşulunda gösterildiği gibi belli bir uyulaşım vardır.
- (2) Belli kişiler ve koşullar söz konusudur.
- (3) Konuşucu edimini belli bir durumda yapar.
- (4) Dinleyici belli bazı tepkiler verir.
- (5) Konuşucunun önceden belirlenmiş düşünceleri, duyguları veya niyetleri söz konusudur.
- (6) Konuşucu gelecekte belli bir görevi yerine getirmeyi vaat etmiştir. Bütün bu edimler isabetlilik koşulu gerçekleştiğinde belli bir anlam ifade etmektedirler.

Austin söz edimleri kuramıyla üç kaynağa katkıda bulunmayı amaçlamaktadır: Sözlük, hukuk ve psikoloji. Araç olarak bu kaynakları kullanma yoluyla varmak istediği nokta, çok sayıdaki ifadenin anlamlarıyla, yine sayılamayacak kadar çok olan edimin anlaşılması ve sınıflandırılmasıdır.

Searle'ün Söz Edimleri Kuramı

Austin söz edimleri kuramıyla, "toplam konuşma ortamı"nı yeniden tanımlamış, yapılması gerekenleri bu bağlamda göstermeye çalışmıştır. Bu işi de ilk olarak ele alan öğrencisi Searle'dür.

Searle, Austin'in yapmış olduğu edimsel ve saptayıcı ayrımını kabul etmekte, söz edimlerinin anlam ve gücün temeli olduğuna karşı çıkmamaktadır. Searle'e göre de edimsöz edimi ve etkisöz edimi vardır; etkisöz edimi anlayışı Austin'den çok farklı da değildir. Ancak Searle edimsöz edimi konusunda Austin'den tamamen farklı düşünmektedir. Ona göre edimsöz ve düzsöz edimleri ayrımı gereksizdir ve yapılması gereken edimsöz edimi ile sözceleme edimi (*utterance act*) ve önerme edimi (*propositional act*) arasındaki farklılıkların belirlenmesidir.

Searle söz edimlerinin hem anlam hem de uyulaşımsal bir gücün parçası olduğunu kabul etmekle beraber, söz edimlerini daha farklı bir açıdan ele almaktadır. En önemli ayrım da Searle'ün gönderme edimi (*reference act*) ve yüklenme edimi (*prediction act*) alt başlıklarına böldüğü önerme edimidir. Bu bağlamda Austin ve Searle'ün söz edimlerini karşılaştırdığımızda karşımıza şöyle bir sınıflandırma çıkmaktadır:

Austin

1. Düzsöz edimi
2. Önerme edimi
- a. Gönderme edimi
- b. Yükleme edimi
3. Edimsöz edimi
4. Etkisöz edimi

Searle

1. Sözceleme edimi
- a. Seslendirme edimi
- b. Dillendirme edimi
- c. Anlamlandırma edimi
2. Edimsöz edimi
3. Etkisöz edimi

Görüldüğü üzere Searle'ün sözedimleri kuramı içinde düzsöz edimi yer almamakta, sözceleme ve önerme edimi adı altında iki farklı edim sınıflandırması yapılmaktadır. Yukarıda söz edildiği gibi Searle'ün etkisöz edimi anlayışı da Austin'den farklıdır.

Searle'ün kuramı içinde biçimbirim (*morphemes*) kelimeler ve cümlelerin sözcülenmesi önemli bir noktadır. Bu noktada, Austin'in ses (*phone/phonetic*) betimlemesinden ayrılmaktadır. Dolayısıyla Searle'ün sözceleme edimi ile Austin'in seslendirme edimi arasında bir bağ kurulamaz.

Sözceleme edimi belirli bir anlam taşımayan bir söz edimidir. Bir önerme edimi gerçekleştirmeden sözceleme ediminde bulunmak, hiçbir şey söylemeden kelimeleri sözculemekten başka bir şey olamayacaktır. Bu bağlamda Searle'ün sözceleme ediminin tam olarak olmasa da Austin'in dillendirme edimine karşılık geldiği ileri sürülebilir -ki Austin'in dillendirme edimi belirli bir dilin sözcük ve söz dizimsel birimlerini sözculemektir. Searle'ün sözceleme edimi de biçimbirim, kelime ve tümcelerinin üretimi şeklinde ifade edilebileceğinden; Searle ve Austin'deki sözceleme edimi ve dillendirme edimi oldukça benzerdirler.

Ancak Searle'ün önerme edimi ile Austin'in anlamlandırma edimi için aynı şey söylenemez. Her iki edimde de dil kullanımının belli bir işlem ve göndermeyle (ikisi anlamı oluşturmaktadırlar) oluştuğu söylenmekte; ancak Searle farklı sözceleme edimlerinin aynı önerme edimini kapsayabileceğini iddia etmektedir. Ama Austin'e göre ise farklı dillendirme edimleri aynı anlamlandırma edimlerini oluşturmaz.

Searle önerme edimini iki başlık altında incelemektedir: gönderme edimi ve yükleme edimi. İlki tam bir söz edimidir, çünkü kişi hakkında bir şey söylemeden bir nesneye gönderme yapabilir. İkincisinde ise böyle bir şey söz konusu değildir. Ancak herhangi bir önermenin sözcülenmesi, onun bir edimsöz edimi olduğunu göstermez. Doğrusu onun bir önerme edimi olmasıdır.

Searle'ün son yıllarda özellikle niyetlilik, zihin ve bilinç üstüne yaptığı çalışmaların temelinde söz edimleri kuramı yatmaktadır. Günümüzde çözüm bekleyen felsefe sorularından "ödev nedir?" sorusu ya da kişinin özgürce (gönüllü ve ussal olarak) eylemesinin ne olduğu/ne olabileceği sorularının yanıtı dille verilebilir; ama bu yeterli değildir. Bu nedenle Searle dil dışında beyin, zihin gibi konular üstüne yoğunlaşmaktadır.

Searle'ün söz edimleri üstüne yapmış olduğu çalışmalar ve onun daha sonraki yıllarda geliştirdiği zihin, niyetlilik, bilinç düşüncelerinden yola çıkarak, onun zihin ve dile evrimsel bir yaklaşım gösterdiği iddia edilebilir. Niyetlilik kavramı ele alındığında, bebeklerin ilkel bir niyet biçimine sahip olduğu ve acıktıklarında, susadıklarında ya da bir yerleri acıdığına kendilerini ağlayarak ifade ettikleri söylenebilir. İnsanların niyetlerini ifade etmeleri dile bağlı olarak gelişir. Dil gelişimine bağlı olarak zihinsel yetilerin artmasıyla, insanlar deneyimledikleri dünyayı yapılandırır ve akıl yürütürler. Bir bakıma, insanoğlunun zihinsel evrimi dil ve zihin arasındaki karşılıklı etkileşimin bir sonucudur. Bu bağlamda, dil ve zihnin evrimsel gelişimi kişinin dünya ile var olan ilişkilerini düzenler; bu da onun bilgiye ulaşmasında ve elde ettiği bilgiyi yine dille paylaşmasında önemli bir rol oynar.

Kaynakça

- Austin, J. L. (1979). *Philosophical Papers*. Oxford University Press.
- Austin, J. L. (2009). *Söylemek ve Yapmak*, (Çev. R. L. Aysever), İstanbul: Metis Yayınları.
- Searle, R. J. (2006). *Söz Edimleri*, (Çev. R. L. Aysever), Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Searle, R. J. (2006). *Zihin Dil ve Toplum, Gerçek Dünyada Felsefe*, (Çev. A. Tural), İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Searle, R. J. & Vanderveken, D. (2009). *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge University Press.

DİLİN İŞLEVLERİ

Veysel KILIÇ¹

İnsan dilinin özellikleri yer değiştirme, nedensizlik, üretkenlik, kültür taşıyıcılığı, çift eklemlilik ve ayrıklık olarak sayılabilir. Dilin temel işlevi ise iletişimdir. Dilin işlevi Eskiçağda Yunanlılar, Romalılar ve Hintlilerde farklı farklı olmuştur. Yunanlılarda özellikle *Kratylos* diyalogu bu işlevleri anlatması bakımından önemlidir.

Çağdaş görünümde ise üç tür işlevden bahsedilebilir:

- a. Mantıksal Yalın Önermecilik
- b. Mantıksal Olguculuk
- c. Gündelik Dil Felsefesi.

Birçok dilbilimci, düşünür, kültür ve yazın kuramcıları dilin işlevlerini değişik biçimlerde sınıflandırmışlardır. Bunlardan ünlü İngiliz dilbilimci Halliday'e göre dilin temel üç işlevi bulunmaktadır:

1. **Düşünsel İşlev:** Göndericinin ya da alıcının gerçek ya da sanal dünyası konusundaki deneyimlerini örgütler ve anlatır. Bu durumda dil, gerçek ya da varsayımsal kişilere, nesnelere, olaylara, etkinliklere gönderme yapar. Bu işleviyle dil iletinin içeriğine yoğunlaşır ve onu açıklar.
2. **Kişilerarası İlişkiler İşlevi:** Bireyler arasında toplumsal ilişkileri belirlemek, oluşturmak ya da sürdürmek işlevidir. Bu işlev seslenme, birisine hitap etme, konuşma biçimini, kiplik vd. içerir. Toplumsal rolleri içerir; soru soran ya da yanıtlayan gibi rollerdir bunlar.
3. **Metinsel İşlev:** Kendi içinde anlam bütünlüğü ve tutarlılığı olan, kullanıldığında belli bir ortama uygun olan yazılı ya da sözlü metinler oluşturmak işlevidir. Dil kendisi ile kullanıldığı durum arasında bir bağ oluşturur. Bu aşamalardan sonra metin üretilmiş olur.

Halliday'e göre, çocuklar küçük yaşlarda, ilk gelişme dönemlerinde dilin belli işlevlerini öğrenirler. Bu işlevlerin ise her birisine eklenmemiş belli anlamları vardır. Bu anlamlar açısından Halliday başlangıç düzeyi için yedi ön işlevin varlığını savunur:

- a. **Araç Durumsal İşlev:** Maddi gereksinimleri karşılamak için kullanılır: "Bir fincan kahve istiyorum".

¹ Prof. Dr. Veysel Kılıç, İstanbul Aydın Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, vkkilic@aydin.edu.tr

- b. Düzenleyici İşlev:** Alıcının ya da alıcıların davranışlarını denetlemek için kullanılan işlev: "Size söylediğim gibi yapın".
- c. Karşılıklı Etkileşim İşlevi:** Göndericinin kendi dışındaki insanlarla uyum içinde olmak için kullanılan işlevdir: "Ben ve sen"
- d. Kişisel İşlev:** Kendisini (beni) belirlemek, anlatmak için kullanılan işlevdir: "İşte geldim".
- e. Deneyimsel İşlev:** Kişinin içinde ya da çevresinde bulunan dünyayı bulgulamak için kullandığı dilsel işlevdir: "Bana nedenini söyle!"
- f. Özgün İşlev:** Kişinin kendisine özgü dünyasını yorumlamak için kullandığı dilsel işlevdir: "Hadi yapar gibi görünelim."
- g. Düşsel İşlev:** Yeni bilgileri bir iletişim ortamında kullanmak için başvurulmuş dilsel işlevdir: "Sana söyleyeceğim bir şey var."

Başka bir İngiliz dilbilimci olan Lyons ise dilin işlevlerini şu biçimde sıralar:

- 1. Betimleyici İşlev:** Gerçek bilgileri aktarmak için kullanılan işlev: "Dışarıda ısı on derecenin çok altında olmalı."
- 2. Anlatımcı İşlev:** Göndericinin duyguları, düşünceleri, öncelikleri, önyargıları ve geçmiş deneyimleri konusunda bilgi veren işlevdir dilin. "Bir daha Kars'lulara ev taşıttırmam." (Belli ki yazar ya Kars'luları sevmiyor ya da onlara ilişkin olumsuz bir deneyimi var.)
- 3. Toplumsal İşlev:** Kişiler arasında toplumsal ilişkilerin kurulması ve sürdürülmesi işlevidir. Örneğin: Lokantada garsonun servis yaptığı kişiye "Başka isteğiniz var mı efendim" diyerek kendisiyle müşteri arasındaki belli bir ilişkiyi belirler.

Budunbilimci Malinowski'ye göre dilin işlevleri şunlardır:

- 1. Edimbilimsel ya da Kılışsal İşlev:** Bu işlevi de ikiye ayırır:
 - a. Etkin,
 - b. Öyküleme.
- 2. Büyülü ya da Törenselle İşlev:** Dilin konuşulduğu dilsel topluluktaki her türlü tören ve dinsel etkinliklerle ilişkili işlevdir.

Dile bireylerin kültürü ya da bireysel kültür açısından yaklaşan Karl Bühler ise dilin işlevlerini şu biçimde sınıflandırır:

- 1. Anlatım İşlevi:** Gönderici kaynaklı işlev.

2. **Çağrı İşlevi:** Alıcı kaynaklı işlev
3. **Betimleyici İşlev:** Gönderici ile alıcının dışındaki tüm gerçekliklere gönderme yapan işlevdir.

Britton'a göre ise dilin işlevleri şunlardır:

1. **Belgesel İşlev:** İletişimde görev alanların yani alıcı ile göndericinin rollerini vurgulayan işlevdir.
2. **Yazınsal İşlev:** Yazarın rolünün, okurun rolünden daha çok olduğunu belirten dilsel işlevdir.
3. **Anlatım İşlevi:** Yazma becerisi.

Morris ise dilin işlevlerini şu biçimde sıralar:

1. **Dilin Bilgesel İşlevi:** Dilin bilgilendirici özelliği ya da kullanımudur. Kullanılan dilsel birimlerin içeriğine konusunda yoğunlaşan işlevdir.
2. **Bulgulayıcı İşlev (araştırmacı işlev):** Dilin törensel ve şiirsel gibi özgün kullanımudur.
3. **Etkileşimli (söyleşimli) İşlev:** Etki odaklı işlev
 - a. Başkalarını denetleme,
 - b. Karşılıklı yardım.

Jakobson dilin altı temel işlevi üzerinde durur:

1. **Anlatım İşlevi:** Gönderen kaynaklı işlev. Gönderenin ruhsal durumunu ve tavrını yansıtan işlevdir dilin. Gönderenin bir şeyi anlatırken ses tonunu alt ya da üst perdeden kullanması, söylediği şeyin yan anlamını değiştirmez hatta katkıda bulunur. Göndericinin duyguları, düşünceleri, öncelikleri, ilkeleri önyargıları ve geçmiş deneyimleri konusunda bilgi veren işlevdir dilin. "Bir daha bu işi yapmam." Yazınsal metinler ve şiir en önemli örnekleridir. Bu işlevin en temel iki amacı kişilerde belli duyguları uyandırmak, ötekisi ise duyguları dil aracılığıyla ifade etmektir.
2. **Çağrı İşlevi:** Alıcı kaynaklı ya da alıcıya gönderme yapan işlevdir. Alıcıyı etkilemek için kullanılan dil ve onun işlevidir. Daha çok buyruk vermek durumunda kullanılır. Karşısındakine bir şey yaptırmak için kullanılan işlevdir dilin. Bu işlev daha çok emir ve rica tümcelerinde bulunur. Bu işlev normal koşullarda doğru ya da yanlış olarak sınıflandırılmaz. Örneğin: "Kapıyı kapat." "Kapalı yerde sigara içiyorsunuz; bu bir emirdir, içmeyin."

3. **İlişki İşlevi:** Bağlama gönderme yapan işlevdir. Karşılıklı görüş alışverişinde bulunmak ya da bilgi paylaşmaktan çok toplumsal bir bağlam ya da atmosfer oluşturarak ilişkilerin sürmesini amaçlayan dil kullanımudur. Örneğin; telefonda konuşurken sıklıkla söylenen “evet” sözcüğü, karşıdaki kişinin söyledikleri havadan sudan da olsa dinlendiğini ve kendisine değer verildiğini simgeler. Mektuplarda ya da kullanılan “Sayın” diye başlayan hitap deyişleri ve sonunda “Selamlar” ya da “Saygılar” gibi dilsel birimler ilişki işlevleridir. Kişiler arasında toplumsal ilişkilerin kurulması, geliştirilmesi ve sürdürülmesi işlevidir; selamlaşma, halhatır sorma gibi.
4. **Düzanlamsal (göndergesel/betimleyici) İşlev:** Gerçeklik bildiren anlatımlardır. Dilsel bir birim ile dilsel olmayan birimler arasındaki ilişkiyi açıklar. Daha çok dilin kullanıldığı bağlamın koşullarına gönderme yapar. Bir durumu, nesneyi ve düşünce durumunu betimler. Alıcıya gerçek bilgileri aktarmak için dilin kullanılan işlevidir. “Dışarıda ısı 25 derecenin üstünde olmalı” örneğinde olduğu gibi. Bu işlev aracılığıyla önermeler ya benimsenir ya da reddedilir. Dünyaya ilişkin saptamalar ya doğru ya da yanlışlıklar, onların gerçeklik değerlerini bilmiyor olabilir. Örneğin, “Tüm çiçekler açmıştır şimdi.”
5. **Üstdilbilimsel (metalinguistic) İşlev:** İletişim kuramında yer alan bileşenlere gönderme yapar; kod, ileti vd. Dilin, inceleme konusu kimi nesnelere betimlemek için üst düzeyde kullanımını amaçlayan işlevdir. Dilbilimde araştırma konusu olan dilin kendisidir. Öyleyse üstdilbilimsel işlev bizim dilbilimsel deneyimimizi açıklığa kavuşturur ve dilin özellikleri konusunda bizi aydınlatır.
6. **Yazınsal İşlev:** İletim sürecinde dilin yaratıcı ve sanatsal kullanımını içeren işlevdir, iletiye kendisi için odaklanır. Şiir ve sloganlarda daha çok başvurulan işlevdir. Bu işlev aracılığıyla bağlaşıklık ve bağdaşık uzun tümceler kurmamızı sağlarız. Dilin yaratıcı ve sanatsal kullanımını içeren işlevdir. Jakobson’a göre dilin tüm kullanım biçimleri bu işlevlerden en azından bir tanesini içerir.

ADORNO'DA DİL ve SANAT¹

Kurtul GÜLENÇ²

Aslında Adorno'nun tüm metinlerinde müziksel bir şeyler var gibidir. Adorno müziksel olarak yazar, metinlerini besteler olarak anlamak gerekir. /Roger Behrens

Theodor W. Adorno *Minima Moralia*'nın "Boşluklar" isimli fragmanında Georg Simmel'in yazılarının zaafının, sıra dışı konularıyla bıktırıcı ölçüde açık anlatımları arasındaki oransızlık olduğunu söyler (2002: 83). Bu oransızlık Simmel'in yazılarındaki muğlak derinliğe, Adorno'nun ifadesiyle sıradanlığa işaret etmektedir. Adorno'nun Simmel'in yazıları hakkında ortaya koyduğu bu eleştirel tespit, düşünürün dil anlayışına ilişkin önemli bir ipucu sunmaktadır. Adorno yazılarında sıradanlığa saplanmak istemez. Bunun için de düzensiz, karmaşık ve derli toplu olmayan düşünsel bir ev kurmaya çabalar metinlerinde. "Kâğıtları, kitapları, kalemleri ve evrakları bir odadan ötekine taşıyıp dururken yol açtığı kargaşanın aynısını düşüncelerinde de yaratır. Kâh memnun kâh huzursuz, içine gömüldüğü eşyalardır bu düşünceler. Onları şefkatle okşar, kullanır, eskitir, karıştırır, yerlerini değiştirir, tahrip eder (Adorno 2002: 89)." Böylelikle Adorno için artık bir yurdu kalmamış kişi için yaşanacak bir yer olur yazı.

Adorno'nun yazılarının, bir nevi düşünürün kişisel yazgısını paylaştığı ileri sürülebilir. İkinci Dünya Savaşı sırasında sürgün hayatı yaşamış ve başka coğrafyalara göç etmek zorunda kalarak yurtsuz kalmış Adorno, yalnızlığını ve yurtsuzluğunu yazılarına da yansıtmuş, bu ruh halini yazılarında yaşamış, yazılarıyla bu yalnızlık ve yurtsuzluk durumunu -olanaksız olduğunu bile bile- aşmaya çabalamıştır. Tabi diyalektik olarak daha da yurtsuzlaşarak, mutlak olumsuzlamaya savrularak yapmaya çabalamıştır bunu. Nasıl ki Hegel'in deyişiyle "tinin yaşamı, ancak kendini mutlak parçalanmışlıkta keşfettiğinde kendi hakikatine erişiyorsa", Adorno da kendi yaşamının hakikatini, kaleme aldığı metnin parçalanmışlığında keşfetmekte aynı zamanda metnin parçalanmışlığından doğan olumsuzlamaya dimdik baktığında kendi yurtsuzluğunu unutup evini orada kurabilmektedir. Adorno'nun evi örümcek ağı gibidir:

¹ Bu yazı Prof. Dr. İoanna Kuçuradi için hazırlanan armağan kitapta yayımlanmıştır. Bkz. "Adorno'da Dil ve Sanat", İoanna Kuçuradi: *Çağın Olayları Arasında*, Betül Çotuksöken & Gülriz Uygur & Hülya Şimşak (ed.), İstanbul: Tarihiç Kitabevi, 2014, s. 274-297. Yazının bu çalışmada yayımlanabilmesi için gerekli izni veren kitap editörlerine teşekkür ederim.

² Prof. Dr. Kurtul Gülenç, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, kurtul.gulenc@msgsu.edu.tr

Gergin, eşmerkezli ve sıkı örgülü (Adorno 2002: 89). Metnin içinde bir sürü düşünce farklı kollardan uçmakta olmasına karşın; metin, uçuşan bu düşünceleri kendine çekerek özgül parçalı bir bütünlük oluşturmakta; onları gerçeklik hücrelerinin nefes alabilmeleri için kullanmaktadır. Adorno'nun dilinde kavramlar örümcek ağına yapışıp kaldıkça nesnelere billurlaşır. Zaten düşünürün metinlerinde çoğu zaman amaç; nesnelere aydınlanması, sürekli değişim halinde olan gerçekliğin azıcık da olsa parıldamasıdır (Adorno 2002: 89).

Nesneleri aydınlatmak sanıldığı kadar kolay bir iş değildir. Bunun ana nedeni nesnelere aydınlatması beklenen kavramlardan örülü dilin bedeninin günahkâr olmasıdır. Günahkârlık, dilin kültür dünyasının en önemli bileşeni olmasından kaynaklanmaktadır. "Nesnelere dinde bulunan desteğin yitip gitmesi"; "kapitalizm öncesine ait son kalıntıların dağılması", teknik ve sosyal ayrımlaşma ile uzmanlaşmanın yoğunlaşması" vb. durumların kültürel bir karmaşaya yol açtığı türünden sosyolojik tespitleri yalanlayarak her türlü öğeyi birbirine benzeten ve her öğeye zaman zaman sinsice, zaman zaman açıktan sirayet eden kültürün yayılımının en önemli araçlarından birisi olan dil egemen düşünce kalıplarıyla ortak bir zeminde olmayan hiçbir ifade biçimini kabul etmek istememektedir (Adorno & Horkheimer 2010: 12 ve 162). Bunun anlamı şudur: Kültür kendi tarihsel sahnesinde olumsuz anlamda en yüksek mertebesine ulaşmış, parçalanmış bir yapıya sahip olmaktan çok tümleyici bir niteliğe bürünmüş; bu süreçte dil ideolojik bir işlev kazanmıştır. Dilin ideolojik bir işlev kazanması onun sıradanlaşması; alışıldık olanın buyruğunda işlemeye başlamasıdır. Başka bir ifadeyle moda olan, dildeki egemen kalıpları belirlemektedir. Ancak bu kalıplar - her ne kadar "egemen" olarak nitelense de - dilsel yaşantımızda uzun bir süre yer almaz. Bir moda, geldiği hızla gittiği için dildeki egemen kalıplar da geldikleri hızla değişir. Değişim zaman zaman o kadar hızlı yaşanmaktadır ki hangi kalıbın "in" hangi kalıbın "out" olduğu bir türlü yakalanamamaktadır. Tek ölçüt "moda" olanın yeterince "şık" olup olmadığıdır (Behrens 2011: 5). Peki bir zamanlar değerlendirme probleminin başlıca kavramlarından biri olan hakikat kavramına ne olmuştur? Hakikat metafizik tarihinin çöplüğünde gezinmektedir. Zaman zaman bu çöplükten çıkmakta, tüketim alanında hakikat-dışı öğelerle biraz gezindikten sonra kendisine ait bir tözden yoksun olan felsefeyle yollarını birleştirerek çöplüğüne geri dönmektedir. Kültür endüstrisinin ürünleri olan moda yaklaşımları hakikat-dışı öğelerden sıyrılabilmiş hiçbir hakikat ölçütüyle değerlendirilmedikleri için, başka bir ifadeyle pozitivist aklın yöneticiliğinde her türden felsefi yaklaşım hakikat söyleminden arındırılmaya çalışıldığı için dilin de yaslandığı hiçbir hakikat ölçütü kalmamıştır. Bu yüzden dil utanmazdır. Adorno'nun ifadesiyle dil utanmayı

unuttuğu içindir ki matem tutmakta başarısız kalır. O da şeyleşmeden³ nasibini almıştır. Çünkü her türlü şeyleş(tir)me bir tür unuttuştur. Bu çerçevede egemen olanın hegemonik belirlemesinden kurtulamayan dil kendi günahkâr bedenine hapsolarak modanın zincirlerinden kendisini kurtaramaz. Böylelikle dil modern zamanların tinini belirleyen en önemli geleneğe, bir tür unutmaya tekniği geleneğine prim verir. Hiçbir teorinin pazarın elinden kurtulamadığı çağımızda dil de bu pazarın tüketim mekanizmalarının araçlarından biri haline gelmiştir. Üstelik geçmişin estetize edilmesi amacını üstlenmiş bellek endüstrisinin yan kolu olarak çalışan unutmaya tekniğini kullanarak...

Dil kendi günahkâr bedenine ideolojik açıdan bu kadar bağ(ım)lıyken, kurtuluş motiflerinin asla modada bulunamayacağını düşünen Adorno için nesnelere aydınlatılabilmesinin olanağı var mıdır? Eğer bu sorunun yanıtı olumlu ise, bir olanak olarak varolan bu ütopya düşünür için hangi düzlemde ve nasıl canlanmaktadır? Adorno ilk sorunun yanıtını “sanatın değilleyici/olumsuzlayıcı dili” ve “biçimin muhalefeti” düşünceleri üzerine inşa eder. İkinci sorunun yanıtı ise ilk sorunun yanıtı bağlamında okunabilecek “negatif ütopya” kavramıyla ilişkilidir.

Adorno, 20. yüzyıl kıta felsefesi geleneğindeki hemen hemen tüm estetik teorisyenlerinin hareket noktası olan temel bir felsefi paradigmadan hareket ederek - Hegel’in estetiği ve sanat felsefesi - estetik teorisini ve sanat yapıtına ilişkin düşüncelerini şekillendirmiştir. Ancak Hegel, Adorno için bir çıkış noktası olsa da düşünürün vardığı düşünsel dünya Hegel’in söyleminin tam aksi yönünde seyreden bir dünyadır. Adorno’nun sanat ve eleştiri anlayışı Hegel’in sanata ilişkin iki temel önermesinden yola çıkmış; fakat düşünür, diyalektiği bu iki önermenin bileşiminden ortaya çıkan iddiaya yönelterek çağının sanat anlayışında önemli bir değişim yaratmıştır. Sanatı, tinin duyuşsal-olanla kendisine - kendi hakikatine- ulaşma tarzı (Altuğ 2008: 223-224) olarak felsefi sistemine yerleştiren Hegel’e göre:

a) sanat bize hakikati söylemeli (tabi bu noktada Hegel’in hakikate yüklediği anlamın metafizik bir karakteri olduğu bilinmelidir) - veya

³ Adorno’nun toplum felsefesinde, *şeyleşme* kavramı, temel dayanak noktalarından birini oluşturur. Kökenini Karl Marx’ın yabancılaşma ve meta fetişizmi fikrinde bulan bu kavramı ve kavramın ilişkili olduğu bilinç halini Adorno şu şekilde açıklar: “Toplumsal olarak içinde hapis kaldığı değışmezleri ortadan kaldırmak için, insanların, öznel bilinçleri fazlası ile zayıftır. Bunun yerine, insan, kendini kaybetmenin üstünlüğü içinde, kendisini onlara [değişmezlerle] uydurur. Şeyleşmiş bilinç, şeyleşmiş dünyanın bütünlüğü içerisinde bir uğraktır; şeyleşmiş bilincin doktriner içeriğine uygun olarak, onun ontolojik gereksinimi, metafiziği de şimdilerde değersizleşmiş olan aynı şeyleşme eleştirisini kullanır. Değişmezliğin biçimi aslında bilinçteki felce uğramış tasarımıdır. Monotonluğun repertuarında hazır olarak içermeyen herhangi bir şeyin yetersiz deneyimi, değışmezliği transendent, ezeli olan bir şey düşüncesinde üretir” (2004: 95).

başka bir ifadeyle içinde yaşadığımız doğal-toplumsal-tarihsel-siyasal dünyayı doğru bir şekilde tanınamıza imkân sunmalı - ve b) hakikat bildirimini aracılığıyla sanat, dünyanın yaşanmaya değer bir yer olduğu bilgisini ve bu bilgiye ilişkin bilinci olumlmalıdır. Başka bir ifadeyle sanat, insanı “evinde” hissettirmelidir (Geuss 1998: 297).

Sanat ve hakikat ilişkisine yönelik kurgusunu izlediğimizde Hegel aslında bize açıkça şunu buyurmaktadır: ancak yukarıda sıralanan “iki unsur başarıyla bir araya geldiklerinde tam anlamıyla ‘sanat’ vardır (Keskin 2004).”⁴ Bu unsurlar sanata hem epistemolojik –sanat bize hakikati söylemekle ve bu dünyayı doğru tanımakla yükümlü olduğundan– hem de normatif –dünyanın yaşanmaya değer bir yer olduğu bilgisine ek olarak bu bilgiyi ve bilginin nesnesi olan dünyayı olumlayan bir rolü olduğundan– işlevler yüklemektedir. Bu işlevleri daha derin bir şekilde okumaya çalışırsak; a) sanatın insanları sadece eğlendirmek, onları ahlaklı varlıklar kılmak ya da toplumsal olumsuzlukların ve kötülüklerin basit düzeyde bir eleştirisini sunmanın ötesinde içinde yaşadığımız dünyanın tüm boyutlarını hesaba katan, tinsellik ile yoğrulmuş bir hakikat anlayışının geliştirilmesine katkıda bulunması ve bu hakikati bize göstermeye çabalaması bakımından epistemolojik bir misyonu vardır ve b) ayrıca sanat kendi yapıtının içeriğine karşılık gelen dünyanın iyi bir yer olduğu düşüncesini rahatsız edici olmayan biçimler kullanarak (haz, güzel, heyecan verici vb. kategoriler ekseninde) olumlamakla yükümlüdür.

Adorno’nun sanat anlayışında -Hegel’in felsefesinde birbirini tamamlayan bu iki işlevin Adorno için de geçerli ve kabul edilebilir unsurları olsa da⁵- Hegel’in sanata yüklediği temel “olumlayıcı” işlev tersine çevrilmiştir.⁶ Tıpkı Hegel gibi Adorno için de sanatın epistemolojik bir işlevi vardır: dünyayla ilgili hakikati göstermek. Ancak Adorno için bu hakikat Hegel’in sahiplendiği türden bir hakikat değildir; aksine bu hakikat ne olumlanmayı hak eden ne de dünyayı “iyi” gösterebilecek, dünyanın “iyi” bir yer olduğu konusunda insanları ikna edebilecek bir hakikattir. “Hakikatle yalanın ayırım yapmayı neredeyse imkânsızlaştıracak ölçüde iç içe geçtiği” bir dünyanın hakikati yürürlüktedir artık (Aymaz 1999: 191). Başka bir

⁴ Hegel sanat ve hakikat ilişkisi üzerine açıkça şöyle söyler: Sanat “ancak kendisini din ve felsefe ile aynı alana yerleştirdiği zaman ve ilahi olanı, insanlığın en derin ilgilerini ve tinin en kapsamlı hakikatlerini bilince getirmenin ve ifade etmenin bir yolu ve tarzı olduğu zaman en yüksek ödevini yerine getirmiş olur” (1975:7).

⁵ Örneğin Adorno da Hegel gibi sanatın işlevinin eğlendirici ya da salt ahlaki olmaması gerektiğini düşünür. Aksine düşünür de sanatı hakikatle ilişkilendirmekte, sanata bir anlamda epistemolojik bir işlev yüklemektedir.

⁶ Ayrıntı için bkz. Geuss:1998, Keskin:2004.

ifadeyle, bu “dünya” içinde mutlu olduğumuz, kendimizi evimizde hissettiğimiz, yaşanmaya değer, övgüye layık bir dünya değildir. Tam tersine, bu dünya radikal anlamda kötüdür. Söz konusu hakikat ancak kötülük toplumunun bir hakikati olabilir. O halde Adorno için yapılması gereken bu hakikati olumsuzlamak, bu yolla kapitalist dünyanın, kültür endüstrisi dünyasının, pazar ekonomisi ve bu ekonomiye bağımlı olarak gelişen kitle kültürünün ipliğini pazara çıkarmaktır!

Adorno, kapitalizmin ipliğini pazara çıkarmak için modern toplumu anlama ve açıklamada çok önemli olduğunu düşündüğü kültür endüstrisi⁷ eleştirisini toplum eleştirisinin merkezine yerleştirir. Düşünür, özellikle Avrupa’daki faşist hareketlerin yükselişi esnasında ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında beliren Marksist geleneklerin önemli bir bölümünün temel sorunsal olarak belirlediği “nüfusun geniş kesimleri, neden kendi çıkarlarına ters düşen siyasal eğilimleri benimser ya da o eğilimlerle uyum içinde yaşar?” sorusunu kitle kültürü ya da kültür endüstrisi kavramlarıyla yanıtlamaya çaba gösterir (Aymaz 1999: 189). Alman halkını kendine mutlak bir biçimde bağlamak isteyen Hitler’in formülünün bireylerden yığın yaratmak, özne karakterlerini silikleştirerek onlardan bir kitle toplumu oluşturmak olduğunu söyleyen Adorno, kitle kültürü ya da kültür endüstrisinin bu silikleştirme faaliyetini onları bir araya getirmeden, fiili bir kitlesel topluluk halinde sahneleme gereksinimi duymadan modern iletişim teknolojisinin ileri donanımlarını kullanarak gerçekleştirilebilmenin olanağını ortaya koyduğunu belirtmektedir (Aymaz 1999: 193). Başka bir ifadeyle, totaliter rejimin uygulanımı kültür endüstrisi ile daha örtük ama daha derin bir şekilde gerçekleşmektedir. İnsanlar dağınık haldeyken, işyerlerinde ya da evlerinde örtük bir faşizm yaşamakta; birbirlerinden uzaklaşmakta ve gitgide benliklerini yitirmektedirler. Bu nedenle faşizm eleştirisi, bir tür modernizm eleştirisine dönüşmüştür; modernizm eleştirisi de kültür endüstrisi eleştirisine...

Şeyleşmiş toplumun en büyük silahlarından birinin kitle kültürü olduğunu düşünen Adorno, kültürün günümüzde sirayet ettiği her şeyi “benzer” kıldığını söyler. Yani pozitivist bir bilimsel teorinin elde etmek için uğraştığı tek bir matematiksel formüle benzer bir formül sunar bize kültür. Her şeyi aynılaştırır, toplumda tek bir tip, tek bir kültürel değer skalası ve

⁷ Adorno’ya göre: “Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir” (2005: 98).

beğeni durumu yaratır. Modernitenin tektipleştirici niteliği kültür eliyle işletilmektedir artık. "Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getiriler. Her bir dal kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir (Adorno & Horkheimer 2010: 162)." Kültür, bir endüstri haline gelmiştir, üstelik tüm fütursuzluğunu kullanarak. O da "herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan" bir endüstri oluvermiştir (Bernstein 2007: 19). Hatta öyle bir üretim şekline bürünmüştür ki kapitalizm artık onsuz yapamaz. Kültür endüstrisi kapitalist ekonominin en önemli bileşenlerindendir. Adorno'ya göre ekonomik düzendeki bu rolüne ek olarak (kültür mallarının ekonominin işleyişindeki öneminin yanı sıra), kültür endüstrisinin üç önemli özelliği daha vardır: a) kapitalist ideolojinin bayraktarlığını yaparak bir anlamda kitleleri manipüle etme gücüne sahip olması, b) kültür endüstrisinin etki alanına girmiş bireylerden katıksız bir inanç beklemeden bu döngü içinde yer alabilmelerini sağlaması, başka bir ifadeyle "tüketicinin ne (sahte) olduklarını gördükleri halde, kültür metalarını mecburi mimesisi" (Adorno & Horkheimer 2010: 222) (kitlelerin kültür mallarının makyajlı olduklarını bile bile onları güzel bulmaları gibi bir durumdur tarif edilen) ve bu iki maddeyle bağıntılı olarak c) mevcut duruma alternatif olabilecek bir dünya fikrinden insanları uzak tutması, başka bir ifadeyle insanları radikal anlamda kötü olan dünyayla barışık tutabilmesidir.

Adorno, kültür endüstrisi eleştirisinin bu üç maddeyi değıllemesi gerektiğini özellikle vurgular: bu eleştiri hem kültür mallarının ideolojik karakterini ortaya serecek ve bu yolla kitlelerin manipüle edilmesine engel olmaya çabalamalı hem de insanları kapitalist dünyayla barıştırmamaya, yani radikal anlamda kötü olan bu dünyayı olumsuzlamaya gayret etmelidir. Adorno, bu çerçevede kaleme aldığı *Kültür Eleştirisi ve Toplum* başlıklı yazısına kültür eleştirmeninin kültürden memnun olmadığı için onu eleştirdiğini ama bu rahatsızlığını kültürün kendisine borçlu olduğunu söyleyerek başlar (2008a: 159). Adorno'nun vurgulamak istediğı, kültür eleştirisinin eleştirirken bile kültürü tanımak zorunda olduğu düşüncesidir. Kültür eleştirmeni, teorisini kültüre bağı bir şekilde geliştirdiğinden, bir bakıma gizlice kültürü tanımak; onunla örtük bir sözleşme yapmak zorunda kalmıştır (Adorno 2008a: 159). Kültür eleştirmeni eleştiri faaliyetini kültürden bağımsız yürütemez. Nereye gitse, eleştirisini kültürün hangi veçhesine taşısa, oraya beraberinde kültürü de taşımak zorundadır. Bu paradoksal birliktelik Adorno'nun tüm eleştiri alanları için geçerli sayılabilir. Örneğın hakikat ya da toplum eleştirisi geliştirmeye çalışan kişi için de geçerlidir bu durum.⁸ Eleştiri nesnesini tanımak zorunda kalması, yani eleştirdiğı toplumsal gerçekliğı ve bu

⁸ Düşünürün toplum eleştirmenine ilişkin vurgusu için bkz. Adorno, 1976: 105-122.

gerçekliğin hakikatiyle yüzleşerek aslında o hakikatin bir parçası olduğunu görmesi... O halde yaşamın en dolaysız hakikatini anlamak isteyen eleştirmen, onun yabancılaşmış biçimiyle yüzleşmek ve bu yüzleşme aracılığıyla onu araştırmak zorundadır. Bu, oldukça meşakkatli bir süreçtir. Ortada şeyleşmiş bir toplum, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği bir dünya, her şeyin karşısına dönüşmüş olduğu - barbarlığın ilerleme olarak resmedildiği, genel iyinin gerçekte kötü olduğu, güzelin çirkin'e, doğrunun yanlış'a çevrildiği - bir yargılar kümesi vardır (Aymaz 1999: 191-197). Eğer her şey karşısına dönüşmüş ve iç içe geçmişse, Adorno'ya göre yapılması gereken diyalektiğin olumsuzlayıcı basamağını her somut duruma, düşünceye, kültürel değere ve yargı kümesine uygulamaktır. Başka bir ifadeyle, toplumsal hayata "iyinin ve kötünün çıplak gerçeklikler olarak çatıştığı somut trajedilerden" farklı bir sahne egemen olduğundan, yapılacak olan kapitalizmin yaratmış olduğu kültürel evrene ve bu evrenin felsefi/siyasal çizgisine karşı -bütün yönlerine ayrımsız ve tavizsiz bir şekilde- "barbarca bir perhiz" uygulamaktır çünkü ancak böylesi bir perhiz "barbarlık dışı konuları" geri getirebilir (Adorno 2002: 52-53).

Radikal anlamda kötü olan bir dünyada barbarca bir perhiz uygulamak radikal anlamda direnmek demektir. Barbarca perhizi uygulayacak birileri var mıdır ya da hangi alan bir direniş alanı olarak tasarlanabilir? Şeyleşmiş ve radikal anlamda bütünüyle kötü bir toplumda temiz kalmış, bu ilişkilere bulaşmamış, kirlenmemiş ve saf birilerini ya da toplumsal bir grubu veya sınıfı bulmak mümkün müdür? Adorno bu soruya olumsuz yanıt verir. Adorno için de çalışma arkadaşı Max Horkheimer için de burjuva bireyinin ya da herhangi bir toplumsal grubun/sınıfın direnişi örgütlemesi olanaksızdır. Düşünelere göre bütün yapı ve kurumlarıyla her şeyi hapseden geç kapitalizm insanın tüm potansiyellerini ortadan kaldırarak onu tam anlamıyla boğmaktadır (Callinicos, 2007: 380). Bu açıklama aynı zamanda burjuva bireyinin tükenişine işaret eder. Birey, burjuva ideallerinden tamamıyla kopartılmış ve içinde yaşadığı toplumsal bağlamdaki devleşmiş yapıların kendisini kuşatması sonucunda nefes alamaz duruma gelmiştir. Kısaca birey silinmiştir. Onun artık kişisel bir tarihi yoktur (Horkheimer 1998: 166). Horkheimer, kişisel tarihlerin yok edildiği geç kapitalist toplumda bireyin silinmesine yol açan üç temel süreç olduğunu ileri sürer: a) sınıai disiplin b) bilimsel aydınlanma c) teknolojik ilerleme (1998: 167). Bu süreçlerin ortak özelliği hepsinin otoriter bir karaktere sahip oluşudur. Bir yandan bireyi tasfiye eden sınıai güçler disiplin aracılığıyla çalışma şartlarının otoriterleştirilmesini sağlamış, beri yandan bilim ve teknoloji güç ilişkileri çerçevesinde insanın kendisi, başkaları, dışarıdaki nesnelere ve doğa üzerinde egemenlik kurabilmesinin teorik ve pratik açılarından araç ve yollarını üretmiştir.

Tarif edilen bu sürecin en genel adı *Aydınlanmadır*. Bu yüzden Horkheimer ve Adorno akıldışının modern toplumdaki hükümdarlığını Aydınlanma düşüncesi ve süreciyle ve bu süreci tanımlayan temel kavramlardan biri olan araçsal akıl kavramıyla ilişkilendirir. Çünkü yaşanmakta olan baskıcı ve kaotik durum Aydınlanma düşüncesi ve sürecinin meşru temsilcilerinden olan akıl ve bilimin öncülüğünde yaratılmıştır. Modern bilimin temel amacını şekillendiren rasyonel bir düzlemde sistematik olarak doğayı bilmek ve kontrol etmek arzusu Aydınlanma'nın özgürlükçü bir süreç olduğu yolundaki iddiayı olumsuzlar. Bu olumsuzlama işlemi Horkheimer'a göre Aydınlanma'nın temel özelliği hakkında bize ipucu verir. Onun temel özelliği otoriter bir karaktere sahip oluşudur. Aydınlanma, başlangıçta özgürleştirici bir kuvvet olduğu iddiasıyla kendisini akıl ve bilim aracılığıyla meşrulaştırmış; bilimsel ve rasyonel bilginin yayılması mitlerin insanlık üzerindeki etkilerini kırmıştır. Ama bu yolla aslında daha da sorunlu "ikinci bir doğa" yaratılmıştır (Callinicos, 2007: 376). Bu doğa kapitalizmin fetişleştirilmiş toplumsal dünyasıdır. Bu dünyada düşünce ve varlık arasındaki ilişki - araçsal bir şekilde - egemenlik ilkesi üzerinden işlemektedir. Aydınlanma süreci içinde, düşünce mekanizması, nesneyi kendine sürekli tabi kılmaya çalışmış ve bunun olgusal ve tarihsel bir sonucu olarak varlığı yeniden üretirken ona boyun eğişi onu egemenlik altında tutma çabası oranında körce olmuştur (Callinicos, 2007: 376). Sistematik olarak doğayı bilmek ve kontrol etmek arzusu insanların parçası oldukları doğanın yıkıma uğratılmasının yanı sıra kendi varlık koşullarının da ortadan kaldırılmasını beraberinde getirmiştir. Bu yüzden başlangıcından bu yana insanları korkularından arındırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacı güden Aydınlanma zaman içinde hiçbir zaman nasıl kaçacağını bilmediği korku yaratan mitolojinin kendisine dönüşmüştür (Callinicos 2007: 376). Mite dönüşen Aydınlanma, düşüncenin ve bilginin araçsallaşarak şeyler üzerinde otorite kurmaya yarayan bir güç olarak kurumsallaşması aracılığıyla gün geçtikçe karanlıklaşan bir dünya yaratmıştır. Bu nedenle düşünürlere göre Aydınlanma da her sistem kadar totaliterdir.⁹ Programı 'dünyayı gizlerinden kurtarmak' olarak belirlenen Aydınlanma düşüncesi ve bu düşüncenin maddi uzantısı olan Batı uygarlığı, her şeyi egemenlik altına alan kapitalist toplumun doğa üzerindeki zaferini

⁹ Horkheimer'in Aydınlanma ile ilgili bu sert üslubunu diğer eserlerinde zaman zaman yumuşattığı görülmektedir. Bu yumuşama, okuyucuda, düşünürün Aydınlanma idesinden (ya da idealinden) çok da kopmak istemediği izlenimini uyandırmaktadır. Örneğin *Akıllı Tutulması*'nda Horkheimer şöyle yazar: "... bizler, iyi ya da kötü, Aydınlanma'nın ... mirasçlarıyız. (Onun) ürünü olan sürekli bunalımı aşmanın yolu (ona) karşı çıkarak daha ilkel evrelere geri dönmek değildir. Tam tersine, böyle bir yol bizi tarihsel olarak akla uygun olandan toplumsal tahakkümün en barbarca biçimlerine götürür. Doğaya yardım etmenin tek yolu, onun görünüşteki karşıtı, bağımsız düşünceyi zincirlerinden kurtarmaktır" (1998: 144).

temsil etmektedir. Bu zafer aynı zamanda bir yıkımdır. Yıkım insanlığın ve doğanın yıkımıdır. Bu yıkım insanlığın doğayı bozma girişimi için ödediği bedeldir. Modern birey bu bedeli kendi benliğini kaybederek, kişisizleşerek, yani başka bir ifadeyle kendisini silerek ödemiştir.¹⁰

Bilginin ve aklın araçsallaşarak insan, toplum ve doğa üzerinde egemenlik kurmasının sonucu olarak beliren modern toplumun kötü bir toplum olduğu düşüncesinin olumsuzlamasını gerçekleştirecek bireysel ya da kolektif bir özne olmadığına göre, yukarıdaki soruyu yinelediğimizde, Adorno'nun barbarca perhizin uygulanabileceği direniş alanı olarak yalnızca sanatı gösterdiği söylenebilir. Düşünür, Lirik Şiir ve Toplum başlıklı eserinde sanat yapıtının misyonuna ilişkin şöyle söyler: "... sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir. Bir yapıt başarılıysa, yanlış bilincin ötesine geçilmiş demektir (2008b: 118)." Adorno'nun şeyleşmiş bir toplumda ideolojinin sakladığı şeyi dillendirebilecek tek özerk direniş alanının eleştirel sanat faaliyeti olduğu düşüncesindeki ısrarı, yukarıda sıralanan kültür endüstrisi ve eleştirisinin özellikleriyle birleştirildiğinde Adorno felsefesinde sanatın işlevine ilişkin önemli sonuçlara ulaşılmaktadır: a) dünyanın iyi bir yer olduğu düşüncesini olumlayan her türlü sanat anlayışının eleştirisi ve bu sonuca bağlı olarak b) sanatın olumsuzlayıcı karakterinin hangi koşullarda olanaklı olduğunun ortaya serilmesi (Keskin, 2004). O halde, Adorno sanata hem epistemolojik düzeyde hem de estetik-siyasal düzeyde iki rol yüklemektedir. Bunlardan ilki dünyayı olumlayan her türlü sanat anlayışının temelde çok ciddi bir yanlışlık içinde olduğunu göstermek; diğeri ise sanatın kendisine içkin hazcı/olumlayıcı karakterinin aşılmasına çalışılarak haz deneyimini olanaklı kılan, bu yolla toplumu ve dünyayı olumlamaya yönelik faaliyette bulunan sanat anlayışlarına karşı estetik-siyasal bir başkaldırıda bulunmaktır (Geuss, 1998: 299-300, Keskin, 2004). Çünkü eğer sanatın en temel işlevi dünyanın hakikatini göstermek ise, bu işlev Adorno'ya göre estetik olan ile siyasal olanın ilişkilendirilmesini talep eder. Başka bir ifadeyle, radikal olarak kötü bir toplumda sanatın görevi dünyanın hakikatini göstererek "insanları daha bilinçli bir biçimde mutsuz ve yaşamlarından memnuniyetsiz kılmaktır (Keskin 2004)." Bunun için de hazcı ve eğlendirici her türlü sanat anlayışına -bu en eleştirel olma iddiasını taşıyan sanat anlayışı da olsa- karşı çıkmaktadır Adorno. O halde eğer sanat eleştirisi; estetik-siyasal düzeyde işleyen bir toplum eleştirisine dönüşecekse, yani bu dünyanın kötü bir

¹⁰ Modern burjuva bireyi silindiğine göre direnişi gerçekleştirebilecek herhangi bir kolektif öznenin de söz etmek mümkün değildir. Buna ek olarak Horkheimer sendika, işçi örgütlenmeleri vb. gibi yapıların da modern topluma içselleşen tahakküm ilişkilerini benimsediğini ve bireyleri, bu ilişki ağlarını kullanarak ezdiğini iddia eder.

dünya olduğunu, bu bağlamda yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağını dillendirecekse; sanat, hem dünyaya hem kendi alanına karşı bu dünyanın kötülüğü kadar radikal olmalı, toplumun kötülüğüne ve kendi olumlama eğilimine karşı mücadele etmelidir.

Sanat bu direnişini nasıl gerçekleştirecektir? Adorno ancak ve ancak geleneksel estetik formlarının olumsuzlanması üzerinden gerçekleştirilecek bir direnişin anlamlı olduğunu düşünür. Eğer sanat kendi içinde olumlayıcı bir karaktere sahipse ve bu karaktere bağlı olarak gelişmiş tüm sanat anlayışları dünyayı ve toplumu farklı açılardan da olsa olumlamakta ise, Adorno için geriye kalan tek seçenek estetik-siyasal bir perspektifle geleneksel estetik formlarının altüst edilerek sanatın *formel* açıdan olumsuz olması ve bu yolla sanatın klâsik eleştirel sanat anlayışlarından farklı bir eleştiri geleneği yaratabilmesidir. Sanatın biçimi aracılığıyla eleştirel olması ve toplumsal hakikatin içerikle değil biçim aracılığıyla söylenmesi gerektiği fikri radikal anlamda olumsuzlayıcı bir nitelikte işlemesi gereken sanatın yerine getirmesi gereken iki temel işlevi ön plana çıkarır. Bunlardan ilki “sanatsal etkinliğin benimsenmiş en temel yasalarını ters yüz etmek”, ikincil olarak estetik-siyasal tavır aracılığıyla “insanların içinde yaşadıkları topluma karşı bilgisel olarak temellendirilmiş olumsuzlayıcı bir tavır almalarını sağlamak” (Keskin, 2004). Adorno’nun modernist sanat¹¹ anlayışı olarak ifade ettiği bu yaklaşım; “faşizmin siyasi yoldan gerçekleştirdiği baskıcı birleştirmenin liberal demokratik devletlerdeki muadili olan” kültür endüstrisinin insanlara sunduğu “direnişe ilişkin son düşünce durağından kaçmanın” zemini olan sahte haz dünyasının, acıyı ve kötülüğü unutturan eğlence sektörünün vaat ettiği sahte özgürlüğün ve geçici mutluluklarının ve homojen bir bütünlük imgesine yaslanan, genel ile tikelin sahte özdeşliğini sunarak örtük bir tahakküm biçiminin geliştirilerek genişletilmesine onay veren aldatici bir evrenselliğin eleştirisini sunmaktadır (Bernstein, 2007: 13-21). Daha basit bir ifadeyle, modernist sanat biçimsel bir muhalefetle bu dünyanın gerçek bir haz verebilecek/mutluluk sunabilecek bir dünya olmadığını çünkü kendi içinde uyumu olmayan, kendine yabancılaşmış bir dünyada yaşamakta olduğumuzu belgelemektedir bize.

Adorno’nun, isimleri Viyana Okulu ile anılan Anton Webern ve Alban Berg ile birlikte oniki ton müziğin en önemli temsilcisi Arnold Schönberg ile ilişkilendirdiği modernist sanat anlayışı, biçimsel başkaldırısını olumsuzlayıcı-uyum ilkesine dayanmayan dili aracılığıyla yapar. Klâsik sanat etkinliklerinin temel ilkelerini (örneğin uyum ilkesini) baş aşağı eden bu dil; hem günümüzdeki sanatın tarihsel estetik ideallerinden

¹¹ Bu kavram zaman zaman yüksek sanat ya da özerk sanat olarak ifade edilmektedir.

kopmuşluğunu ve bu bağlamda sanatın barbarlığın bir momenti haline gelerek kültür endüstrisinin kuşatması aracılığıyla kendisinin son bulduğunu ifade eder hem de sanatın ölümünün onun yeniden dirilişine zemin hazırlayabileceğini umut eder (Behrens, 2011: 197-198). Sanatın kendi diliyle kendisine yönelttiği “ölüm” metaforuna dayalı bu eleştiri bir tür kendi üzerine düşünümü de beraberinde getirir: “Sanat, kendi kendini tasfiye ederek, ortadan kaldırılışını paradoksal bir biçimde aşar. Müzikteki disonanz ... bunun örneğidir” (Behrens, 2011: 198). Adorno, sanatın kendi yok edilmesini aşabilme olanağını sunan (yani kendi tarihine ilişkin eleştirisini ve düşünümünü olanaklı kılan) olumsuzlayıcı dilin temsilini Schönberg’in tüm tonların eşit haklara sahip olduğu özgür atonallikteki besteleme tekniğinde bulur. Bu teknik, dinleyiciye verdiği rahatsızlıkla hem sanatın düşük halini hem de kültür endüstrisinin insanlara sunduğu keyif anlarının yaratmış olduğu olumsuzlayıcı işlevi olumsuzlar. Daha açık söylenirse, modernist sanat anlayışında disonanz’ın (kakışma) yarattığı bilişsel zeminde yatan hakikat kapsamı insanları gerçek yaşam koşullarını düşünmeye sevk edebilecek, dolayısıyla içinde yaşadıkları toplumsal gerçekliğin “kötü” olduğunu, kültür endüstrisinin geçici ve sahte mutluluk anlarının hakiki olmadığı hakikatini gösterebilecek bir kapsamdır.

Schönberg’in fragmanlar halindeki açık bestelerinin insanların kendilerini bu dünyaya yabancı hissetmelerini sağlayabileceğini düşünmektedir Adorno. Bu besteler estetik-siyasal bir tavrın sembolü gibidir. Olumsuzlamanın dili olarak atonal müzik, kültür endüstrisi sanatının tikel ile genel arasında kurduğu sahte uyum yasalarını ve birliği deşifre eder. Bu bağlamda modernist sanatın temel karakterini belirleyen, uyumun yerine rahatsız edici, bir tür çin işkencesi olarak betimlenebilecek bir uyumsuzluğu geçirmesidir. Muhalif sanat olarak konumlanan modernist sanatın en önemli özelliklerinden biri olan uyumsuzluğu temsil eden atonallik düşüncesine Adorno tarafından bu kadar önem atfedilmesinin iki gerekçesi vardır: “Bir yandan bu müzik notaların eşit haklara sahip oluşuyla özgür bir toplum idealini cisimlendirmektedir; diğer yandan uyumsuzluklar mevcut ilişkileri de netleştirirler ve böylelikle aynı zamanda onların çelişkililiğini eleştirirler” (Behrens, 2011: 161). Adorno, Schönberg’in müziğinin biçimiyle beliren bu muhalif siyasal yönelimi müziğin kulağa bildik gelen versiyonlarında bulmaz; aksine düşünürüne göre hafif müzik ya da basit şarkı müziği olarak kategorilendirilebilecek müzik türleri dinleme alışkanlıklarımızı tedirgin etmediğinden kapsamlı bir hakikat söylemine dokunmayan sınırlı bir estetik düşünüm süreci yaratır ve sistemin yeniden üretimine yardımcı olan muhafazakâr bir siyasal tavrı temsil eder (Behrens, 2011: 160).

Bir sistem eleştirmeni olan Adorno, diyalektik yaklaşımının sistem-karşıtı negatif karakterini estetik teorisinde uygulamıştır. Bu uygulama sonucunda ortaya çıkan düşünce, sanat yapıtındaki anlam bütünlüğünün parçalı hale getirilmesi üzerinden işleyen modernist sanat anlayışının olumlanmasıdır. "Schönberg'in fragmanlar halindeki, açık besteleri sanatın anlamını, anlam bütünlüğünü parçalı hale getirirler; özgür atonallığın disonansı da insani bir müzik değil, insani olmayan çirkin bir müzik yaratır" (Behrens, 2011: 201). Müziğin kendi içinde uyumsuz, "yanlış" tınlaması, uyumsuzluğundan dolayı kulağa hoş gelmemesi Adorno felsefesinin sistem-karşıtı özelliğinin düşünürün sanat anlayışındaki ifadesidir. Aslında Adorno'nun hem kültür eleştirisinde hem de toplum eleştirisinde karşı çıktığı temel unsur "sistem" yaratma girişiminde bulunan her tür teorik ve pratik etkinliğin kendisidir. Sistem kurmak özdeşliğin savunusunu gerektirir. Bu yüzden sistem yaratmak bir anlamda özdeşlik düşüncesinin peşinden koşmak demektir. Özdeşlik düşüncesi ve bu düşüncüyü olumlayan her tür felsefi-kültürel geleneği tahakkümcü siyasetin teorik zemini olarak gören Adorno için bu tür bir siyasetin olumsuzlanabilmesinin en önemli koşulu özdeşlik fikrinin değillenmesidir.

Her sistem kurucusu; bütünlük, uyum ve bunların bir adım ötesine taşarak özdeşlik talebinde bulunur. Tersinden söylersek "özdeşliği savunan her görüş ister istemez sistem kurucusudur" (Reijen, 1999: 109). Özdeşlik fikrini olumsuzlayan Adorno bu başkaldırının kaçınılmaz sonucu olarak her türlü - kendi içine dönük - sistem anlayışını da olumsuzladığından, felsefi söyleminin temel yapısını Hegel felsefesi aracılığıyla inşa etmesine karşın özünde Hegel-karşıtı bir filozof olarak okunabilir. Bunun ana nedeni Adorno'nun Hegel'in diyalektiğinin kaynağının "sistem" olduğunu düşünmesidir. "Hegel'in diyalektiğinde bütün, sistem olmazsa olmazdır. Bütün, daha olumsuzlamanın olumsuzlamasında mevcuttur" (Reijen, 1999: 109). Başka bir ifadeyle, Hegel'de hakikat bütündür ve bütün açıklanması gereken değil; daha en başından Hegel felsefesinde verili olan, tüm birlikteliklerin ve farklılıkların anlaşılma zeminini oluşturan bir tür açıklayıcı momentler toplamıdır. Adorno, "bütün yanlıştır" (2002: 52) derken aslında Hegel'in, felsefesinde, "bütün" idesini daha en başından verili olarak sunmasını, tikel ile tümelin birlikteliği fikri üzerinden tikel tümelin içinde eriterek özneyi mutlaklaştırmasını, tarihin nihai aşamasında sistemini çelişkisiz ve mutlak bir uyum içinde resmetmesini ve tüm bu söylemlerinin temelinde yatan ilkeyi, "özdeşlik tezini" eleştiriyordu.

Diyalektiği ne Zenon paradokslarındaki negatif anlamına ne de Platon'un felsefi bilgiye - episteme - ulaşabilmesinin aracına dönüştürme çabası taşıyan, Hegel-karşıtı bu eleştiri her türlü sistem ve özdeşlik talebinin karşısına "olumsuzlama" düşüncesini çıkarmaktadır.¹² Adorno tarafından bütünün yanlışlığı ortaya koyan ve bütünden ziyade tekil olanı

¹² "Negatif Diyalektik" için bkz. Adorno, 2004: 97- vd.

ön plana çıkartarak tekili tümele feda etmeyeceğini beyan eden bu vurgu, düşünürün sanat anlayışına da sirayet etmiştir. Olumsuzlayıcı yaklaşımın farklı örneklerini müzik dışındaki diğer sanat alanlarında da bulmanın olanaklı olduğunu düşünmektedir Adorno. Örneğin Pablo Picasso, Franz Kafka, Samuel Beckett, Thomas Mann, Marcel Proust vb. gibi sanatçıların eserleri modernist sanat anlayışının değişik alanlardaki farklı ifadeleridir.

Adorno, çoğu edebiyat alanına ait bu düşünürlerin eserlerinde parçalı yazımın izlerini bulur. Düşünüre göre müzikteki disonanz neyse, edebiyat eserlerinde de parçalı yazım odur. Başka bir ifadeyle, müzikteki disonanzın edebiyat eserlerinde bilişsel düzeydeki karşılığı parçalı yazımdır. Parçalı yazımın özelliği “kuramsal söylemdeki savlar ile (çıkarsama, neden-sonuç ilişkisi kurma, tümdengelim) bunların dilsel temsilleri (“bu nedenle”, “çünkü”, vs.) arasında ‘rasyonel’ bağlantılar kuran işlemleri” reddetmesidir (Bernstein, 2007: 18). Bu reddedişle birlikte teorik bir tutarlılığın ve mantıksal düzlemde herhangi saf bir geçerliliğin talep edilmediği, bağlantısız düşünmenin belirleyici olduğu, mantıksal ve sözdizimsel kaymalardan oluşan bir yazım biçimi çıkar ortaya. Ortaya çıkan yazım biçimi parçalıdır çünkü artık yazımın; kesin, kapsayıcı olma, bütünü dile getirme ve açıklama, mütekabiliyet olarak hakikate ulaşma vb. türden hedefleri yoktur. Adorno klâsik bir felsefe metninde aranan özellik ve hedeflerin kendi metinlerinde bulunmadığını *Minima Moralia*’nın sunuş kısmında şu şekilde ifade eder:

(Kitaptaki) Üç bölümde de çıkış noktası en dar haliyle özel alandır: Göçmen aydınının özel alanı. Buradan toplumsal ve antropolojik boyutları daha belirgin olan düşüncelere geçilir; bunlar, psikoloji, estetik ve özneyle ilişkisi içinde bilimle ilgilidir. Her bölümün sonundaki aforizmalar da, bu düşünceleri felsefeye doğru geliştirir, kesin ve kapsayıcı olma iddiası taşımadan. ... *Minima Moralia*’nın özgül yaklaşımı, (Horkheimer ile) paylaştığımız felsefenin kimi yönlerini öznel deneyim açısından sunma çabası, parçaların, parçası oldukları felsefenin taleplerini tam olarak yerine getirmemelerini de zorunlu kılıyor. Biçimin bağlayıcı olmayan ve bağlantısız niteliği, belirttik teorik tutarlılığın reddedilmesi, bunun bir ifadesidir (2002: 16-17).

Görüldüğü gibi Adorno, *Minima Moralia*’da özel alanından yola çıkarak düşünsel âlemde felsefeye doğru seyahat ediyor, farklı bilimsel duraklara uğrayarak. Adorno’nun bu teorik seyahatinin konumuz açısından en önemli özelliği felsefeye doğru gelişmekte olan düşüncelerin, kendilerini, aforizmalar aracılığıyla felsefeye doğru geliştirmeleridir. Üstelik bu gelişim, parçası oldukları felsefi düşüncenin taleplerini tam olarak yerine getirmeleri beklentisiyle gerçekleştirilmiş bir derinleştirme etkinliği de değildir. Tam aksine, eserde, yazımın parçalı yapısı, parçaların, parçası

oldukları felsefenin taleplerini tam olarak yerine getirmemelerini *zorunlu kılmaktadır*. Biçimin özgürleştirici karakterine yaslanarak her türlü bağlantılı ve tutarlı düşünme beklentisinin aşılmaya çalışılmasıyla anlam kazanan bu zorunluluk, düşünürün farklı perspektifleri çoğaltma amacıyla eşzamanlı gitmektedir. Nietzsche'nin pek çok perspektife sahip olma çağrısına kulak veren parçalı yazım, yöntemsel düzlemde farklı perspektiflerin çoğaltılmasına dayanmaktadır ve bu perspektiflerin her biri kendi içinde kuramsal bir karikatür gibidir (Bernstein, 2007: 18). Bu kuramsal karikatürler ele alınan fenomenle ilgili karmaşık bir tablo ortaya koyar. Adorno, bu tabloyu oluştururken özel alandan başlayarak karmaşık olana doğru parçalı ve düzensiz bir şekilde ilerler. Bu ilerleme esnasında düşünür, gündelik hayatın sıradanlaşmış ve olağanlaşmış ayrıntılarıyla, kanıksanmış ilişki biçimleriyle, öylesine söylenen cümlelerle, basit selamlaşmalarla ve onlardaki simgesel ifade kümeleriyle, yani evcil ve basit olanla işe başlar; daha sonra bu uğraş karmaşık olana, yani bu sıradanlığın içinde yatan ayrıntılarda saklı bulunan gizli ilişki ağlarına, kişisel ya da kolektif bilinç durumlarına (ya da bilinç-dışına) doğru kendisini genişletir (Aymaz, 1999: 195).¹³

Adorno'nun kuramsal karikatürlerinin amacı, kurcalanması gereken bazı noktaların kıyıda köşede kalmış ayrıntılarını farklı deneyim düzlemlerinden yola çıkarak ortaya sermek ve farklı perspektiflerin çoğaltılması yoluyla daha sonra ele alınacak sorunların düşünme süreçlerine ilişkin küçük modeller oluşturmaktır (Adorno, 2002: 16). Ancak bu modeller ilgili oldukları fenomenlere ilişkin herhangi bir açıklama sunma ya da tanıtlama yapma amacıyla oluşturulmamıştır. Bu modellerin amacı tarihsel olarak kurulmuş olan parçalı hakikat(ler)i parçası oldukları bütüne saplanmadan, başka bir ifadeyle tekil bir deneyimi evrenselci söylem içinde eritmeden - yorum öğeleriyle - göstermektir. Tarihsel hakikat(ler) - parçalı yapıya sahip olduklarından - ancak parçalı bir yazımla yorumlanarak gösterilebilir. Oysa açıklama ve tanıtlama işlemleri - bu işlemler mantıksal/matematikselsel bir ilkeyle hareket ettiğinden - açıklamanın nesnesi durumundaki fenomeni etkisiz kılar; Bernstein'in diliyle söylersek açıklamak, açıklayarak bertaraf etmektir (2007: 19). Açıklama işlemine yüklenen olumsuz niteliğin nedeni Adorno'nun, açıklamanın doğasında, kavramların tanımlanması fikrinin olduğunu düşünmesidir. Düşünüre göre açıklama bir tür tanımlama etkinliğidir. Tanımlama ise ancak kavram ve nesnesinin örtüşmesi ile olanaklıdır.¹⁴ Negatif diyalektik, kavram ile nesne arasındaki farkları olumsuzlayan ya

¹³ "Adorno gündelik hayatın sıradanlaşmış ayrıntılarında otoriteye tekrar tekrar verilen gizli onayların ve rıza ifadelerinin olduğunu göstermektedir (Adorno, 2002: 26).

¹⁴ "Tanımlamak, bir şeyin anlamını teke indirmektir. Adorno bu girişimi faşist ideolojiye benzetiyor.

da yok sayan özdeşlik düşüncesini köklü bir biçimde eleştirir (2004: 11-13, 69-71, 100-104). Düşünürün sanat eleştirisinde sık sık karşılaştığımız özdeşlik ilkesinin eleştirisi; dildeki kavram ve nesne arasındaki örtüşme düşüncesine ve bu örtüşme sonrası açığa çıkan hakikat anlayışına yöneltilmektedir şimdi. Adorno, Hegel'in, en somut ifadesini "aktüel olan rasyoneldir ve aynı zamanda rasyonel olan aktüel" önermesinde bulduğu kavram ile nesnenin mutlak özdeşliği fikrinin - ya da Kavramın dünyayla örtüştüğü düşüncesinin - ve bu özdeşlik aracılığıyla tanımladığı hakikat anlayışının, düşüncenin şeyleşmesine yol açacağını iddia etmektedir. Çünkü düşünüre göre, Hegel için hakikate işaret eden bu özdeşlik aslında özdeş olmayı alıkoymaktadır (Behrens, 2011: 11). Başka bir ifadeyle Adorno için, kavram ve nesne arasındaki örtüşmenin ne kadar pürüzsüz gerçekleşebileceği umudu üzerine düşünce ne kadar düşünürse, o ölçüde şeyleşmektedir. Ortada bir zorlama, dolayısıyla aslında hakiki olmayan bir hakikat resmi vardır. Bu iddianın gerekçesi ise özdeşleyici düşüncenin kavramın mutlak iktidarını kuması ve kavram ile nesnenin örtüşmesi sonucu ortaya çıkan hakikatin de bu iktidarda önemli bir rol oynamasıdır. Bunun da ötesinde Adorno özdeşleyici karakterin kavramın kendisine içkin olduğunu düşünmektedir. "Kavram, tikelin tümele ya da genele bağımlı kılınmasıdır, bir yığın özgül görüngünün genel bir başlık altında özdeşleştirilmesi" (Koçak, 2008: 8). *Aydınlanma'nın Diyalektiği* kitabında nasıl ki Adorno ve Horkheimer aydınlanmacı bilim insanının nesnelere karşısındaki tutumunu diktatörün insanlara karşı tutumuna benzeterek aydınlanmacı bilim anlayışının otoriter zihniyetini eleştiriyorlarsa; şimdi de düşünür, aynı gerekçeden dolayı kavramların tekil/özel nesnelere karşı özdeşleyici tavrını eleştirmektedir. Düşünüre göre en genel anlamıyla aydınlanmacı bilimin nesnelere ve doğayla kurduğu ilişki, kavramların tekilliklerle kurulan ilişkisine benzemektedir. İki ilişkide de tahakküm vardır. İkisinde de şeylerin *kendinde*'leri O'nun için haline dönüşür.

Adorno, bu tahakküm içeren ilişki ağlarını yarabilmek için - etkisi kısmi de olsa - özgürleştirici olabileceğini düşündüğü bir fikri; tekil olanla genel olanın, başka bir ifadeyle tekil nesne ile o nesneyi içine alan genel kavramın hiçbir zaman özdeş olamayacağı söylemini savunur (Behrens, 2011: 120). Özdeşleyici düşüncede her zaman artık kalır çünkü "nesnelere artık-bırakmaksızın kavramlarına oturmazlar" (Adorno'dan akt. Reijen, 1999: 112). Bu artık, şeylerde, kavram aracılığıyla kavranamayan fazlalığın kendisidir; şeyler, bu fazlalıkla kendi öznel yanlarını korurlar (Behrens, 2011: 159). Bu durum; masa, sandalye, bardak vb. gibi en basit nesnelere tanımlanışından tutun da en karmaşık, kavramla doğru düzgün kavranamayan aşk, tutku, korku, kaygı vb. gibi duygu durumlarının tanımlanma çabalarında somut olarak ortaya çıkmaktadır (Behrens, 2011:

120). O halde Adorno için belirleyici olan kavramsal olmayı kavramaktır. Bunun olanaklarından birini sanatta bulan düşünür, bu kavrayışı yapabilecek olanaklar arasında en ciddi alternatifin felsefi düşünseme olduğuna inanmaktadır. Felsefi düşünüş, “kavramın araçlarıyla nesnenin kavramdan kaçan o artığını kavrayabilir” (Behrens, 2011: 120). Felsefi düşünce bu kavrayışı nesneye öncelik tanıyarak yapar. Adorno, nesnelere, kavramları karşısında ne kadar güçlü bir öncelik verilirse; şeylerin tekilliklerine ve biricikliklerine o ölçüde yaklaşılabilirliğini savunmaktadır. Böylesi bir yaklaşım ise hem düşünceyi hem de nesneyi özgürleştirebilir. O halde, Adorno’nun temel vurgusu “nesneye hakkını teslim etmek” fikri üzerine şekillenmektedir. Bu da ancak şeyleşmeyi askıya alabilecek olan bir tavırla; kavramlar karşısında nesnelere öncelik tanımakla mümkündür.

Eğer parçalı yazımın amacı; hakikat(ler)i, kavram ve nesne örtüşmesi fikrine dayalı bir teşebbüsle “açıklamak” değil de tekilin kavrama sığmazlığı ve nesneye kavram karşısında öncelik tanımak gerektiği düşüncesine dayalı bir perspektifle bağlamsal ve tarihsel bir düzlemde – yorum öğelerini işin içine katarak - “göstermek” ise, Adorno bu amaç çerçevesinde, farklı-çoğulcu perspektifleri ve anlam dünyalarını ortaya çıkarması beklenen söylemlerin, fragmanlar ya da aforizmalar şeklinde ifade edilmelerini daha uygun bulur. Dokunduğu her şeyi benzer kılan kültürün popüler dilinden (veya dilin günahkâr bedeninden) az da olsa sıyrılabilmeyi koşulu tümleyici olan tüm söylemsel pratiklerden ve egemen kalıplardan uzak duran parçalı yazım biçiminin benimsenmesidir.¹⁵ Biçimin muhalefeti müzikte olduğu gibi edebiyatta da Adorno’nun yangın alarmına yetişir. Edebi eserlerde; dilin sıradanlığına, metnin tek düzeliğine karşı bir panzehir olur biçimsel muhalefet. Adorno’nun Simmel’i özünde hangi gerekçeyle eleştirdiği dana anlaşılır olmuştur: kendisinin de birçok eserinde ele aldığı sıra dışı konuları sığ bir biçimle kaleme alması! Biçimsel açıdan bir metnin sığ olması, metnin düzenli ve mantıksal bir düzlemde tutarlı bir yapıya sahip olması demektir. İşte bu yüzden Adorno; metinlerinde, düzensiz, karmaşık ve derli toplu olmayan düşünsel bir ev kurmaya çabalar. Bu ev karmaşanın ve anlaşılmazlığın yurtdur. Anlaşılabilir olmamayı tercih eder Adorno çünkü nerede çok açık ve anlaşılır bir ifade biçimi varsa, orada ya “nesneyle ilişkisi hakikatte sorunlu hale gelmiş sözcükler naif bir biçimde verili ve geçerli kabul edilerek

¹⁵ Aynılık duygusunu yoğunlaştırabilecek, benzerliğin daha çok yayılmasına yol açacak bir fenomenin (örneğin kültür ya da kültür endüstrisi) incelemesinin daha çok parçalı olması gerektiğine inanan Adorno, bu inancına uygun olarak Horkheimer ile birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanma’nın Diyalektiği* adlı eserlerinin önsözünde kitaptaki kültür endüstrisi üzerine olan bölümün diğer bölümlere oranla daha fazla fragmanlı bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir (Adorno & Horkheimer, 2010: 17).

kullanılmaktadır” ya da “söz konusu ifade sorunlu yapıları gizlemeye giriştiği için hakiki değildir” (Behrens, 2011: 11). Dilin sadece diyalektik olarak düşünülebileceğini - yani sözcüklerin verili kabul edilerek kullanılma sürecini olumsuzlayarak diyalektik imgeler olarak iş gördüğünü - söyleyen Adorno için dile ilişkin (özellikle felsefenin diline ilişkin) anlaşılabilirlik talebi, soyutlamacı düşünmeden mümkün olduğunca kaçmak istemenin değişik bir ifadesidir. Anlaşılabilirlik talebi, pozitivist tutumun temel önermesini sürekli tekrarlar: Dil, dünyayı dolaysızca resmetsin! Bu önermenin geçerliliğinin sağlanmasını yapan ölçütler modanın bilincinden türetilmiş ifadelerdir. Modanın bilinci; neyin “in” neyin “out” olduğunun farkında olduğunu, “neyin geleceğini ya da neyin gideceğini” tahmin edebileceğini ve bütün bunlar hakkında nasıl konuşulması gerektiğinin bilgisine sahip olduğunu varsayan kibirli bir bilinçtir. Bu kibir dolu bilinçten türeyen ifadelerin cisimleştiği temel mekanizma reklam sektörüdür. Günümüzde anlaşılabilirlik talebinin ölçütlerini reklamların dili belirlemektedir. Bu bağlamda felsefeden beklenen modayı takip ederek popüler olana uyması ve “reklam sektörünün beklentilerine” uygun, kendi yazgısı için gerekli açılımları “açık” ve anlaşılır” bir dille yapabilmesidir. Oysa Adorno için filozof açık olanla değil, kavram enkazıyla uğraşmaktadır. Her sözcük bir tarih demektir. O, arkeolog edasıyla tarihe bağlanmak istedikçe kavram enkazları onun karşısına dikilecektir. Felsefeyi de anlaşılabilir kılan budur zaten: Parçalanmış bir dille karşı karşıya olduğundan, parçalanmış ve tarihsel yaşantı katmanlarını omuzlarında taşıyan imgelerle çalışması...

Bu imgeler radikal anlamda kötü olan dünyanın iyi bir dünyaymış gibi sunulması için çalışmaz. Aksine hoş giden resimlerle, “arka sayfa güzelleriyle” bu dünyanın çirkinliğini güzel göstermek yerine onun çirkinliğini ve kötülüğünü olanca radikalliğiyle ortaya serer. Bu radikallik, bir yandan kötülüğü “gösterirken” beri yandan “umut ilkesine” de ışık tutmaktadır. Doğmaya çabalayan insanlığın simgeleri olan “toplama kamplarının adsız kurbanlarının kendi sesleri zorbalığın darbeleriyle susturulmuş da olsa, felsefenin görevi, onların yaptıklarını iştirilebilecek sözlere dönüştürmektir” diyor Horkheimer *Akıl Tutulması*’nda (1998: 168). Her sözcükte tarihin de konuştuğunu düşünen Horkheimer, “her dilin, onu konuşan insanların evriminde kök salmış düşünce biçimlerini ve inanç örüntülerini içeren bir anlam” taşıdığını söylemektedir (1998: 171). Düşünürün başka bir ifadesiyle, “kralın ve çulsuzun, şairin ve köylünün çok farklı bakış açılarının biriktiği yerdir dil (Horkheimer 1998: 171)”. Bu ifade ile felsefenin görevine ilişkin söylemi birleştirdiğimizde Horkheimer’ın; a) felsefenin, dilin birikimi içinde yer alan yaşantı katmanlarını ezilene pay tanımak adına kurcalaması, b) bu işlemi yaparken de sözcüklerin tüm

tonları ve farklı kavram ağlarının bağıntıları çerçevesinde anlamların açıklaması gerektiğini düşündüğü iddia edilebilir. Özellikle, ikinci maddede vurgulanan kavramları tek bir bağlama ya da sabit bir tanıma mihlamadan irdelemek gerektiği fikri Adorno'nun ısrarla vurgulamaya çalıştığı bir noktadır. Adorno da anlam kümelerinin çoğulluğunun, dolayısıyla bağlamın çoğulcu yapısının kavram analizi esnasında kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Anlamı teke indirmek tehlikelidir, faşist ideolojinin dildeki tezahüründen başka bir şey değildir bu çaba (Reijen, 1999: 113). Adorno, anlam çoğulluğuna kavramlar takımıyla yaklaşılabilirliğini düşünmektedir. Düşünür, kendi aralarında sistemli olmayan bir kavramlar takımıyla nesneye yaklaşmanın hem pozitivistin hem de idealizmin özdeşleyici mantığına alternatif bir yaklaşım olabileceğini iddia etmektedir (Reijen, 1999: 113).

Adorno'nun takımlaşma - ya da takımyıldız - olarak adlandırdığı bu yöntemli yöntemsizliğin edebiyat alanında görülen en açık örneği, düşünüre göre denemedir:

Ayrı ayrı birbirinin karşısına konmuş unsurlar denemede okunabilir bir bağlam halinde bir araya gelir. İskelesi, binası yoktur denemenin; ama öğeleri kendi hareketleri içinde bir kümelenme halinde kristalleşir, bir takımyıldız olur. Bu takımyıldız, bir kuvvetler alanıdır. Denemenin bakışı altında her tinsel yapı bir kuvvetler alanına dönüşmek zorundadır zaten (Adorno, 2008c: 26-27).

Bu zorunluluk denemenin biçimsel karakterinden kaynaklanmaktadır. Biçim olarak deneme bütünsel olmayan bir şeyin bütünlüğü olarak "düşünce ile nesnenin özdeşliği" fikrini hem içeriğe hem de biçime ilişkin düzlemlerde reddeder (Adorno, 2008c: 32). Deneme, düşünce ile nesne arasında kurulmaya çalışılan özdeşlik ilişkisini kavramları kullanarak olumsuzlar. Onun "kavramları kullanarak zorla açığa çıkarmak istediği şey, nesnelere kavramlar tarafından kapsanamayan şeydir" (Adorno, 2008c: 38-39). Özdeşleyici düşüncede her zaman ötede kalan artık'ı yakalamaya çalışır deneme. Bunu yaparken, gücünü, yöntemli yöntemsizliğinden alır. Denemede herhangi bir sistemli yöntem geliştirmeye çabalamadan ortaya koyulan parçalı bütünsellik sayesinde özdeşlik-dışı bir bilincin belirmesine izin verilir. Bu bağlamda deneme, genele karşı tekilin haklarını koruyan özgürleşim amacına hizmet eden sanat ifadelerindedir. Özdeşlik-dışı bilincini tekillik vurgusuyla kayıt altına alan deneme, parçasal bir niteliğe sahiptir. Zaten parçalı olmasa tekilin haklarını genelin karşısında koruyamaz. Parçalı yapısı onun radikalliğidir. Bu radikallik sayesinde radikal anlamda tehlikeli olan kötülük düşüncesini açığa çıkartır. Bu düşünce kavramların düzeni ile şeylerin düzenini aynılaştıran, sistematik ve kendi-içine kapalı bir yapıya duyulan inançtan kaynaklanmaktadır.

Deneme böylesi bir inanca teslim olmadığından kavramların boşluk bırakmayan düzeni ile şeylerin düzenini bir tutan tündengelimci ya da tümevarımcı bir kapalı yapı kurmaya çalışmaz (Adorno, 2008c: 22). Başka bir ifadeyle, şeyleri ilkelere indirgemez; tam aksine o, ilkelerin eleştirisiidir. Bu yüzden deneme için Adorno şöyle bir tespit yapar: “Genel olarak denemeyi, yeni dönemde Batı biliminin ve bu bilimin kuramının başlangıcında Descartes’ın *Discourse de la méthode*’da getirdiği dört kurala karşı bir itiraz olarak anlayabiliriz” (2008c: 27).¹⁶ Eleştirel teorisyenlerin geleneksel kuram olarak adlandırdıkları kuram anlayışının temel ilkeleri olarak düşündükleri Descartes’ın dört ilkesi, özünde, düşünce çizgisinin tutarlılık göstermesini talep etmektedir. Bu talep düşüncenin karşılık geldiği iddia edilen nesnenin iç tutarlılığını ve uyumluluğunu daha en başından kabul etmektedir. Başka bir ifadeyle, bu düşünme türünde “varlığın biçimleri sabit olarak kalmakta, tüm dünya esas olarak sabit ama nihai olmayan bir sistemde yer almaktadır” (Horkheimer, 2005: 301). Oysa gerçeklik hareketlidir, sürekli değişim içindedir ve parçalı bir yapısı vardır. Bu hareketliliği ve sabitsizliğe ilişkin sürekliliği yalnızca diyalektik bakış yakalayabilir. Bir tür diyalektik bakışın sözel düzlemde cisimlenişi olan biçim olarak deneme, gerçeklik nasıl parçalıysa, o da parçalar halinde düşünmekte ve kendi birliğini bu parçaların arasına dalarak bulmaktadır (Adorno, 2008c: 30). O, tekseleli bir mantıksal düzen kurmaya çabalamaz. İşte bu yüzden, okuyucuyu, göstermeye çalıştığı dünyanın antagonistik doğası hakkında yanlıya düşürmez (Adorno, 2008c: 30). O doğayı açık eder. Bu bağlamda deneme bir nevi ideoloji eleştirisine dönüşür (Adorno, 2008c: 33). Ulaşmaya çalıştığımız hakikat hakkında bizi yanlıya düşürmeyen; parçalı düşünen ve özdeşlik idealinin sahteliğini gösteren bir eleştiridir.

Bu eleştiri kesintilidir; kesintili olma, konusu daima tekil bir fenomene ilişkin durdurulmuş bir çatışma olan denemenin asli özelliğidir (Adorno, 2008c: 30). Deneme, kesintili eleştirisiyle “bir şeyin bir an için bile olsa başka bir şey için değil de sırf kendisi için belirebileceği bir düşünsel ufkun açılmasına yönelir (Koçak, 2008: 8).” Başka bir şey için olmayıp sırf kendisi

¹⁶ Descartes’ın matematik-fizik yöntemi merkeze koyan kuramı Frankfurt Okulu geleneğinin en genel ifadesiyle geleneksel kuram olarak adlandırdıkları kuramın temsili niteliğindedir. Max Horkheimer, *Geleneksel Kuram ve Eleştirel Kuram* başlıklı makalesinde şöyle demektedir: “Descartes’ın kurduğu, geleneksel anlamdaki kuram, her yerde bilimlerin işleyişinde yaşadığı haliyle, deneyimi, yaşamın bugünkü toplumun içinde yeniden üretimleriyle ortaya çıkan sorunsallar temelinde düzenler. Bilim disiplinlerinin sistemleri, bilgiyi, onu verili koşullarda olabildiğince çok olay için kullanılabilir kılan bir biçimde içerirler. Sorunların toplumsal kaynağı, bilimin kullandığı reel durumlar, uygulandığı amaçlar, onun dışında kabul edilirlir. Buna karşılık eleştirel toplum kuramı, kendi tarihsel yaşam biçimlerinin tümünün üreticileri olarak insanları konu edinir. Bilimin çıkışları ve olasılık yasalarına göre önceden hesaplanmaları gereken verili durumlar olarak görünmezler. Her defasında verili olan, sadece doğaya değil, insanın doğanın üzerinde ne yapabileceğine de bağlıdır. Algılamının nesnelere ve türü, soru soruş biçimi ve yanıtlanmanın anlamı, insanın etkinliğini ve gücünün derecesini belirlerler” (2005: 390. vurgu bana ait).

için istenen bir şeyin, başka bir ifadeyle araçsal değil sadece tözsel olabilmek imkânına açılan bir ufuk, bir tür ütopyadır. Deneme, bu açılımcı ufkun derinliklerinde örtük kalan ütopyanın dilidir. Adorno'nun ütöpik bir dil olan denemeye ilişkin bu vurgusu birtakım sanat yapıtlarına yönelik genelleştirilebilir bir vurgudur:

Sanat yapıtı, idrak eden yapıt olarak eleştireldir ve fragmanlar halindedir. Bunun, günümüzde sanat yapıtlarının hayatta kalma şansı olan yönü olduğu konusunda Schönberg ve Picasso, Joyce ve Kafka, ayrıca Proust da bu konuda görüş birliğindedirler. Bu da belki tarih felsefesine ilişkin spekülasyonlara da olanak verir. Kapalı sanat yapıtı burjuva sanat yapıtıdır, mekanik sanat yapıtı faşizme aittir, fragmanlar halindeki sanat yapıtı ise yetkin negatifiklik durumunda ütopyayı ifade eder (Adorno'dan akt. Behrens, 2011: 201).

Adorno'nun yetkin negatifiklikten anladığı iki temel şey vardır: sanat yapıtının olumsuzlayıcı karakterinin ön planda tutularak bu dünyanın radikal anlamda kötü bir yer olduğunun ve bu yolla daha iyi bir dünyaya ilişkin pozitif ütopyaların kurulabilmesinin olanaksızlığının gösterilmesi. Çalışmanın başından itibaren vurgulanmaya çalışılan nokta bu dünyanın radikal anlamda kötü bir dünya olduğu düşüncesinin sanatın biçimsel karakterinin işlevi aracılığıyla resmedilmesi gerektiği düşüncesiydi, yani bir anlamda dünyaya negatif bir karakter yükleyen bir tablonun çiziminin gerekli olduğu düşüncesi. Bunun diğer bir anlamı da şudur: insanların daha iyi bir dünyaya dair her türlü pozitif ütopyayı yitirdiği bir zamanda, sanat; rahatlatıcı imgeler, estetik olarak haz verici görüntüler, bütünlüklü yapıtlar üretme yeteneğine karşı çıkarak - bir anlamda sanatın estetik-siyasal bir tavırla kendisini olumsuzlamasıyla - biçimsel olarak parçalanmış ve ahenksiz 'negatif ütopyalar' üretebilme gücüne sahiptir (Geuss, 1998: 305-306, Keskin, 2004). Zaten Adorno'nun eleştirel sanat üretimini tek özerk direniş alanı olarak görmekteki ısrarının arkasında yatan düşüncenin dayandığı güç de buydu. Sanatın, olumsuzlayıcı dili ve biçimsel muhalefetiyle, - geleceğe ilişkin pozitif olmasa da - en azından negatif ütopyalar yaratabilme olanağına sahip olması. Toplumsal eleştirinin en radikal biçimleri olan bu negatif ütopyalar "topluma pozitif bir ütopya üretebilme gücünü yitirmiş olduğunu hatırlatırlar" (Keskin, 2004). Yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağını gösterirler bize... Ancak hayatın nasıl yaşanması gerektiğine ilişkin, doğru bir hayatın formülünü içeren bir reçete sunmadan... Böyle bir yaklaşımın ne türden bir felsefi bakışla desteklenebileceği ve sürdürülebileceğine ilişkin ise *Minima Moralia*'nın son pasajında Adorno şöyle söyler:

Umutsuzluk karşısında sorumlu bir biçimde sürdürülebilecek tek felsefe, her şeyi kurtarılmanın bakış açısından görünecekleri biçimleriyle düşünme çabasıdır. Kurtarılışın dünyaya saçtığı ışıktan başka ışığı yoktur bilginin; başka her şey kurgudur, tekrardır, sadece tekniktir. Perspektifler oluşturulmalı, öyle perspektifler ki dünyayı yerinden uğratsın, yadırgı kılsın, onu bütün çatlakları, kırışıklıkları, yara izleriyle birlikte bir gün mesihin ışığında görüneceği gibi sefalet ve çarpıklığıyla gösterebilirsin (2002: 257).

Adorno'yu devrimci bir romantik kılan bu satırlar yeni bir umut ışığının olabilirliğini sunmaktadır bize: umutsuzluktan *diyalektik*le doğan bir umudun ışığı, tabii olumsuzlamacı ilkenin belirleyici olduğu bir diyalektik işleyişle...

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1976). "On the Logic of the Social Sciences", *The Positivist Dispute in German Sociology*, (trans. G. Adey & D. Frisby), London: Heinemann Educational Books.
- Adorno, T. W. (2002). *Minima Moralia*, (çev. O. Koçak & A. Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2004). *Negative Dialectics*, (trans. E. B. Ashton), London/New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (2005). "Culture Industry Reconsidered", *The Culture Industry*, (trans. J. M. Bernstein), London and New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (2008a). "Kültür Eleştirisi ve Toplum", *Edebiyat Yazıları* içinde, (çev. S. Yücesoy & O. Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2008b). "Lirik Şiir ve Toplum", *Edebiyat Yazıları*, (çev. S. Yücesoy & O. Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2008c). "Biçim Olarak Deneme", *Edebiyat Yazıları*, (çev. S. Yücesoy & O. Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010) *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (çev. N. Ülner & E. Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Altuğ, T. (2008). "Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri", *Baykuş*, sayı: 2, ss. 221-250.
- Aymaz, G. (1999). "Adorno'nun Devrimci Romantizmi", *Defter*, sayı 37, ss. 188-198.
- Behrens, R. (2011). *Adorno Sözlüğü*, (çev. M. Tüzel), İstanbul: Versus Kitap.
- Bernstein, J. M. (2007). "Sunuş", *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, (çev. N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Callinicos, A. (2007). *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*, (çev. Y. Tezgiden), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Geuss, R. (1998). "Art and Criticism in Adorno's Aesthetics", *European Journal of Philosophy*, C: 6, sayı: 3, ss. 297-317.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, (trans. T. M. Knox), Oxford: Oxford Clarendon Press, cilt I.

- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*, (çev. O. Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, M. (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, (çev. M. Tüzel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Keskin F. (2004). "Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı", *Cogito*, sayı: 38. Bkz. <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=164&id=27>, erişim tarihi 24.05.2011.
- Koçak, O. (2008). "Sunuş", *Edebiyat Yazıları*, (çev. S. Yücesoy & O. Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Reijen, W. V. (1999). *Adorno: Bir Giriş*, (çev. M. Cemal), İstanbul: Belge Yayınları.

İÇİMİN SESİ İŞİĞİNDA NERMİ UYGUR VE DİL FELSEFESİ¹

Betül ÇOTUKSÖKEN²

"Dil yaşamın besinidir; beni diri tutan ekmeğimdir dil; bir kırıntı'sının bile ayaklar altına alınmasına gözyumamam."³

Nermi Uygur, tüm yapıtında dile dokunur. *Dilin Gücü'nden İçimin Sesi'ne, Felsefenin Çağrısı'ndan, Dil Yönünden Fizik Felsefesi'ne, İnsan Açısından Edebiyat'tan, Kuram-Eylem Bağlamı'na, Denemeli Denemesiz'e* kadar, kısacası tüm kitaplarında dile yönelir, dili anlamaya çalışır. Bu anlama ediminde aslında asıl amaç insanı anlamaktır. Nermi Uygur temelde insan felsefesini, felsefi antropolojiyi felsefi söyleminin ana disiplini, bilme biçimi yapar; hatta Nermi Uygur'u bu bağlamda antropontolojinin bir temsilcisi olarak değerlendirebiliriz. Çünkü onun dışdünya-düşünme-dil ilişkisini kurmasında kalkış noktası tümüyle insandır.⁴

Dil/söz dünyasını "içinin sesi" olarak nitelendiren Nermi Uygur için "iç"- "dış" temel kavramlardır. O her şeye içi dışıyla, tüm kuşatımıyla bakar; fenomenolojik tutum, bu iki terimle/kavramla ilgili olarak Nermi Uygur'un tüm yapıtına yayılır. Ona göre, kültür bölgeleri, insanlar, varolan her şey içi dışıyla anlaşılacak üzere öznel dünyanın içinde, öznel dünya açısından anlaşılmalı beklerler ya da onları sürekli olarak içi-dışıyla anlamak gerekir.

İnsanın konuşan varlık olması, diğer canlılardan daha ustalıkla bir biçimde ses çıkarıyor olması, sesin "söz" haline gelmesi insan-dünya-bilgi ilişkisinin de zembereğini, asıl itici gücünü oluşturur. Söz, ilkin ses olarak, Ferdinand de Saussure'ün deyimiyile, işitim imgesi olarak, ardından da yazı olarak varlığa uzanır; varlığın şimdi ve burada olan yanını aşar, zamanın gelecek boyutuna yönelir. İnsanı tüm diğer varlıklardan ayıran da onun yazı yazmasıdır; imleri yazıya dökmesi ve bu yolla varılmasıdır. Bu noktada artık yazmak, varolmak demektir.

Nermi Uygur-dil felsefesi ilişkisi, bu ana tutamaklardan yola çıkılarak ve her kitabında, yazma denemesinde biraz olsun duraklayarak, konaklayarak ortaya konulabileceği gibi, kitaplarından yalnızca biri

¹ *İnsancıl* dergisinin 368. sayısında (Mart 2021) yayımlanmıştır.

² Prof. Dr. Betül Çotuksöken, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, betulcotuksoken@maltepe.edu.tr

³ Nermi Uygur, *İçimin Sesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 138.

⁴ "Antropontolojinin Bir Temsilcisi Olarak Nermi Uygur", Nermi Uygur'u Anma Toplantısı, Marmara Üniversitesinde 21.02.2011 günü yapılan konuşma.

ağırlıklı olarak dikkate alınarak da sergilenebilir.⁵ Bu kez, 2001'de yayımlanan *İçimin Sesi* başlıklı kitabı çerçevesinde Nermi Uygur'un dile dokunuşu gösterilmeye çalışılacaktır. Nermi Uygur; dile, eğitime, kültüre yönelirken, tüm bu kavramları söze, sese ve yazıya dökerken, her zaman olduğu gibi, kendi kendisiyle hesaplaşır; kendi kendisiyle konuşur. Yazıyı yazı yapan, sözdür; insan bir söz varlığı olarak, konuşan-yazan olarak kendine ve kendisi gibi olanlara (insan), insan dışındaki her şeye (dünya), öteki yazı biçimlerine, olanaklarına (bilgi) yönelir. Bir filozof olarak Nermi Uygur için, dışdünya-düşünme-dil ilişkisinde ağırlık noktası dildedir; dilin somutlaşması olarak sözcüktedir, sözdedir, söz düzenlerindedir.

İnsan dille kendisine ve başkalarına yönelen, uzanan bir varlıktır. Sözcüklerle bir iletişim ilişkisine, yine yazı yoluyla, hatta mektup yoluyla girmeyi deneyen Nermi Uygur'a göre sözcükler yoksa insan da yoktur. "Siz olmasaydınız ben de yoktum; tek ben mi, tüm türdeşlerim yoktu, -hiçbimiz yoktuk: dönüp dolaşıp sözcüklere dayanır yazarlık. Herkes yazar değil ama. Düpedüz insan-olmak da sözcüklerin damgasını taşımaktır. İnsan varlığının en önemli kurucu-ögesidir sözcükler. Neysem, sözcüklerle oyum; ne olacaksam, sözcüklerle olurum. Gerçekliğim de olanağım da sözcükler. (...) Sınırlarımı çizen sizsiniz. Sizlere başvurmadan hiçbir aydınlığa erişemem: Nesne sizinle nesne, süreç sizinle süreç, gerçeklik sizinle gerçek, güven sizinle güven. Doğru'nun, güzel'in, iyi'nin hertürlüsünde çokça sizin payınız var."⁶

Nermi Uygur'a göre tüm kuşatıcılığıyla ilişkiler bağlamının ögelerini "sözcük-gerçeklik-insan ilişkileri" ⁷ adı altında özetlemek olanaklıdır. Sözcük "algı-çevresi"nin⁸ asıl harcıdır. Sözcük insan dünyasını kuran temel ögedir. Sözcüklerin dünyayı nasıl kurduğuna ilişkin şöyle bir betimleme yapar Nermi Uygur: "Sözcükleri sözcüklere pek çok yönden yaraşır biçimde çatmak başlıbaşına bir iş, -hem de nasıl. Herşeyden önce nesnenin yapısını ıskalamayacaksınız; ayrıca, düşünsel-duygusal içeriğiyle hiçbir ögeyi çarpıtmayacaksınız. Bunu yaparken de sözhantallıklarına düşmeyeceksiniz zor mu zor bütün bu serüvenler. Sözcükleri uygun ivedilik ve hafiflikle anlaşılır bir oylumda bir araya getirmek öyle çok çaba ve rastlantı gerektirir ki."⁹ Buradaki anlatım, nesnesini gözden kaçırmayan, onu dikkate alan bir dili/söylemi imler. Dünyayı kuran, düşünmeyi yansıtan tümüyle dildir, sözcüklerdir. "Sözcüklerden yoksun bir dünya düşünmeye kalkışmak mı -of, kimbilir ne boş bir dünyadır bu. Sözcük-uğraşı, dolayısıyla da

⁵ *İnsancıl* dergisinde böyle bir çalışma aylardan beri sürmektedir.

⁶ N. Uygur, *Agy.*, ss. 29-30.

⁷ N. Uygur, *Agy.*, s. 31.

⁸ N. Uygur, *Agy.*, s. 31.

⁹ N. Uygur, *Agy.*, s. 31.

sözcük-tadı olmayan böylesi bir dünyada yaşanmaz." ¹⁰

Ona göre insan dilden, dil insandan sorumludur; ancak insanı dile, dil insana indirgemek doğru bir tutum değildir. Bu da Nermi Uygur'un insan-düşünme-dil bağlantısını indirgemeci bir anlayışla değil, karşılıklı bağlantı, ilişkisel bağlılık çerçevesinde kurduğunu bize göstermektedir. Çünkü indirgemeci tavır, insanı ve onun tüm ilişkilerini güdükleştirir. İnsan-dünya-bilgi/dil ilişkisi, insan-sözcük ilişkisinde somutlaşır; insan yaşamını sözcüklerle sürdürür. "Canalıcı anlamıyla: insan sözcükleri yaratmışsa, sözcükler de insanı yaratmıştır. Biri yoksa öteki de yok. Hiçbiri öbürüne karşı öncelik savı güdemaz. İççe kaynaşmışızdır biz. Sözcükler insanlarla, insanlar sözcüklerle insan." ¹¹

Düşünme özeni ya da özenli düşünme, dil bakımı ya da özenli dil kullanımı, üzerinde durulması gereken en önemli konulardan biridir. *İçimin Sesi*'nde Nermi Uygur'un dikkatimizi çektiği noktalardan biri de budur; dil bakımındır. Bu konuda, dil özeni, dil bakımı konusunda, dil/söz bilinci konusunda şöyle bir belirleme yapar Nermi Uygur: "Dilde kıvam bulan, dil-bilinçli bir yaşam benimki. Başka türlü nasıl olabilirim; bunu düşlemek bile diken diken batır her yanıma. Size dokundurmak için demiyorsam da diyeyim, çevremdeki en küçük sözcük pütürleri bile öyle bir canımı yakar ki anlatamam." ¹² Dile bakım gösterilmesinin gerekliliğini, düz anlatımların yanı sıra, eğretilmeli anlatımlarla da ortaya koymaya çalışan Nermi Uygur, dil bakımını, "çivi" eğretilmesine başvurarak anlamlı kılmaya, anlaşılır kılmaya çalışır. Böyle bir tutumun arkasında, gerçeklik-kavram-sözcük (dışdünya/içdünya-düşünme-dil/söylem) uygunluğunu, örtüşmesini sağlama çabası vardır. "Çivi gözüyle bakırım sözcüklere. Hangi çiviye nereye, nasıl çakacaksam, her fırsatta, titizce oraya odaklarım kendimi. Eğrilip bükülmelere, yalamalıklara katlanamam. Sevgi, duygu, bilgi, deneyim, -ne gerekiyorsa ona sarılıp çiviye en yakışan yere sağlamca saplamaya çalışırım. Peki, ondan sonrası? Ondan sonrası *sözcük-yaşam birlikteliğinin* biçeceği yazgıda: sözcük vardır, capcanlı düşünce esinlerimi, kaşla göz arasında, karaya oturtur; sözcük vardır, hantallaşmış mavnaları püfür püfür sularda götürür." ¹³

Sözcüklerle kurduğu bağı, dil bakımı, dil özeni belirlemesiyle dile getiren Nermi Uygur, dil kullanımındaki özgürlüğe vurgu yapar; ama öte yandan, dil kullanımındaki başıboşluğu olumsuzlar. Ona göre "Ne efendisiyiz sözcüklerin ne de kölesi. Kasıtlılığa gerek yok: yeri gelince, kılıkırkyaralım;

¹⁰ N. Uygur, *Agy.*, s. 31.

¹¹ N. Uygur, *Agy.*, ss. 94-95.

¹² N. Uygur, *Agy.*, s. 30.

¹³ N. Uygur, *Agy.*, s. 95.

yeri gelince, boş verelim kural gibi şeylere. Yaşam bu, sözcük bu." ¹⁴ Nermi Uygur, dille, sözle, sözcüklerle gezintiye çıkar hep. Ona göre dil insanın, simgeleri yaratan ve kullanan insanın yine simgesel nitelikli bir başarısıdır.¹⁵ İnsanın böyle bir varlık olması, onun dünyadaki yerini de özel bir duruma getirir. Bu özel yer ona aynı zamanda, sorumluluk da yükler. İnsanın sorumluluğunun dayanak noktası düşünme ve dil edimlerinin birlikteliğidir. İnsan bu bağlamda her şeyden önce dile karşı sorumludur. "Tüm öbür sorumluluklar dönüp dolaşıp hep bu temele dayanır."¹⁶ Dil içerdiği kurallılığa karşın, zaman zaman anlaşılması hiç de kolay olmayan simgeler ağı oluşturur. Bu nedenle de dilleri belli bir sıradüzenine sokmak olanaksızdır. Bu en iyi biçimde "doğal dil", "yapay dil" ayrımında kendini gösterir. "Yapay' bir 'dil' olan matematik ile, birdeyime, 'doğal' bir dil olan dili, yani anadilleri aynı düzleme koyamayız."¹⁷ Anadilinin bağlayıcılığını *Dilin Gücü*'nde de temel bir izlek olarak değerlendiren Nermi Uygur, bu bağlamda şu görüşü ileri sürer: "Unutmayalım ki, elimizden çıkan olumsuzluklar kadar güzellikler de kendi ürünümüzdür. İşte bu güzelliklerden pekçoğunun, büyük ölçüde, dille kotarıldığı yadsınmaz bir gerçektir. Dile gelince, dönüp dolaşıp anadilimizdir özkaynak. Anadil deyince de: her birey için, her toplum için son derece önemli bazı işlevleri, özellikle de anlama, çözümleme, açıklama, eyleme, değerlendirme temeli sağlayan anadilimizi, –herkesin kendi anadilini göz önüne almak gerekir."¹⁸

Dil öylesine farklı, çeşitli biçimlerde kullanılır ki bu farklılık, çeşitlilik düşüneni şu sonuca vardırır: "Hiçbir yazı, hiçbir 'konu' tek bir söyleyiş doğrultusuna kapatılamaz. Dilin yapısı gereği böyledir; çok-yönlü, çok-katlı, çok-ögeli, çok-içli, çok-biçimli binbir görünümle ortaya çıkar dil. Kıpır kıpır, devingen düzeyli, heryöne akışlı, salına salına bir gidişi vardır dilin. Konuşmak da, yazmak da böylesi bir gel-gitsiz tasarlanamaz. Dil kalıplaşmaya zorlandığındaysa, birtakım çarpıklıklara dolanıp kalır insan."¹⁹ İnsan dili sözlü ve yazılı olarak kullanan, yazı yazan tek varlık olarak; başka bir deyişle, imler, simgeler dizgesini kullanan tek varlık olarak sorumlu olduğu dilin pek çok katmanını geliştirmek zorundadır: "Dil herkesin. Senin gibi benim de hakkım var dilde; benim gibi senin de hakkın var dilde. Ben de yazdım gitti öyleyse. Olmaz öyle şey, olur da olmaz ama."²⁰

¹⁴ N. Uygur, *Agy.*, s. 96.

¹⁵ N. Uygur, *Agy.*, s. 205.

¹⁶ N. Uygur, *Agy.*, s. 206.

¹⁷ N. Uygur, *Agy.*, s. 276.

¹⁸ N. Uygur, *Agy.*, s. 276.

¹⁹ N. Uygur, *Agy.*, ss. 210-211.

²⁰ N. Uygur, *Agy.*, s. 212.

Felsefede en önemli ayırımlardan biri, varolan-nesne ayırımıdır. Bunu ilkin düşünme ve hemen ona eşlik eden dil dolayımında gerçekleştirmek olanaklıdır. Düşünen, dile getiren, yazan “varolan”ı “konu”laştırır: “Yazar hazır bir konu’yu dil aracılığıyla işleyen bir kişi *değildir*. Nesneli, insanlı, doğal, olaylı şeyler başka, ‘konu’ başka. Nesnelerin şöyle ya da böyle varolduğu söylenebilir; ama ‘konu’lar’ yazarca işleyişin bir ürünüdür. Bu ‘konulaştırma’ işlemiye yazarın ancak dille gerçekleşen yazısı.”²¹ Yazar dili, varolanı özel olarak konulaştırırken söylem olarak da yeniden kurar. Nermi Uygur, bir dil/söz varlığı olduğunun ve bu durumun özne oluşuyla ne denli içten bağlantılı olduğunun altını çizer sürekli olarak. Bu durumu, en ince anlam verme katmanlarını dikkate alarak somutlaştırır.

Nermi Uygur’a göre dil varolanı insana bağlar; dil olmadan insana bağlı, insanı insan yapan hiçbir şey yoktur: “Hep yineleyeceğim: dil olmadan ne toplum, ne din, ne hukuk, ne şiir var çünkü. Dil yoksa insan da yok. Günlük bayramlık insan yaşamının en demirbaş vazgeçilmez dil.”²² Gerçekten de bilim de felsefe de sanatın büyük bir kısmı da, dille yapılır, dilde varlık bulur. “Eğreti, göstermelik değilse, bilim: bilimin yapıldığı ülkeye özgü dil geleneklerindeki sözcüklerle donanmadıkça bir dikendir, acı acı batar içlere. Felsefe: özdildeki örtük-açık dil-gömüleri ile akıllı bir duygudaşlıkla gel-git içinde değilse, n’etse içine sinmez o felsefe insanın.”²³

Her şey dilde varlık bulur, varolanın hatta tümüyle dünyanın, daha önce de belirttiğimiz gibi, sınırları dilde çizilir, varolan belirsizlikten dil sayesinde kurtulur. “Doğrularımız, yanlıtlarımız, bilgilerimiz, inançlarımız, özelemlerimiz, anılarımız –herşey sözcüklerle, sözcüklerde. Yaşam sözcüklerle *birlikte* yaşamaktır. Sözcüklere, ençok da anadilimizin sözcüklerine dayanmadan ayakta duramayız. Biz sözcüklerle biziz. Din, eğitim, yönetim, bilim, teknik, yazın, felsefe- toplumun, kültürün hangi alanında etkenlik gösterirsek gösterelim, tüm akıl, geçim ve beğenininde odaklaştığı o alana özgü dili, önünde sonunda bir vatandaş olarak, kendi anadilimiz çerçevesinde özümsemek, kendi günübürlük dil-bağımıza yerleştirmek, bu bağlam içinde anlayıp değerlendirmek durumundayız. İnsanı insan yapan özbilincin koşuludur bu.”²⁴ Nermi Uygur, söylemini sergilediği birçok yapıtında öznel dünyayı öne çıkardığı gibi, dil karşısında felsefece belirlediği tutumunda da, somut dili, bireysel dili öne çıkarmakta ve düşünme-dışdünya ilişkisini dil/söz üzerinden kurmaktadır. Doğal diller içinde de insana varlıkça yapışık olan anadildir. İnsan, özne olarak, varolanı konulaştırma olanağı olan bir varlık olarak anadilinde vardır,

²¹ N. Uygur, *Agy.*, s. 213.

²² N. Uygur, *Agy.*, s. 273.

²³ N. Uygur, *Agy.*, s. 273.

²⁴ N. Uygur, *Agy.*, s. 273.

varolmaktadır ve anadile özen gösterme, ona iyi bakma, insanın varoluşunun asıl dayanağıdır. "İnsan-olmada, toplum-kültür yaşamında dilin eşsiz benzersiz payına beslediğim inançla, kendimi bildim bileli, tüm varlığımla dile sarılmış gidiyorum."²⁵

Bir yandan anadilin bağlayıcılığını dikkate alan Nermi Uygur, bir yandan da dil bağına bağlılığından kaçınmayı gündemine alarak, bu iki ağırlık noktasını dengelemeye çalışır. Bu tutum, dil bakımının başka bir göstergesidir aynı zamanda. Böyle bir dil özeni, demokrasinin de yolunu açar ona göre.

Dil üzerinden, dille, dil aracılığıyla, aslında insanı anlamaya, kavramaya çabalayan ve dil varlığı olarak insanı ölçüt kılan Nermi Uygur'a, yukarıda da belirtmeye çalıştığımız gibi, insan felsefesinin, hatta antropolojinin ve böyle bir yaklaşımın anadayağını oluşturan hümanist metafiziğin bir temsilcisi olarak bakılabilir.

Kaynakça

Uygur, N. (2001). *İçimin Sesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

²⁵ N. Uygur, *Agy.*, s. 272.

Felsefe Söyleşileri XII:
Sanat Felsefesi

SANAT FELSEFESİ: TEMEL KAVRAMLAR-SORUNLAR-SORULAR

Betül ÇOTUKSÖKEN¹

Felsefe, tüm varolanlara olduğu gibi, bir varolan olarak sanata, ilkin “sanat nedir?” sorusuyla yönelir. Bu çerçevede çok farklı içerikte yanıtlar kendini gösterir. Bu soruyu aslında sanatla ilgili kuramsal görüşler sergileyen herkes sorar. Çoğu kişi, sanatın; insanı, dünyayı, insan dünyasını, hayatı yansıttığı noktasında birleşir. Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı yapıtında, “Yansıma Kuramı”na dikkati çekerek şöyle der: “Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki”.² Sanatın ne olduğunu anlamaya çalışan görüşlerin içinde en yaygın olanı herkesin neredeyse benimseyebileceği yansıtmayı dikkate alan görüştür. Aslında her şey alıntıda yer alan bu “sanki”de gizlidir. Burada yaşama dünyasına, insana, varolana tutulan ayna nasıl bir aynadır? Bu ayna zihnin, bilen varlığın aynası mı, yoksa yalınkat bir bakışla, imgelemin, düşgücünün belki de tüm gerçekliği bozan, çarpıtan, öznel, toplumsal-tarihsel-kültürel aynası mı; yoksa, toplumsal-tarihsel- kültürel belleğin ve imgelemin aynası mı? Sanatın ne olduğu, işlevinin ne olduğu sorusu belki de en iyi anlatımına, insan-sanat ilişkisinde kavuşur. Burada artık söz konusu olan, sanatın insanın varlık koşulu olarak, insansal bir fenomen olarak değerlendirilmesidir, dikkate alınmasıdır ve önemli sayılmasıdır. Daha baştan şunu kabul etmemiz gerekir gibi görünüyor: Sanat ne türden olursa olsun, insanın onsuz olamayacağı bir yaratma alanıdır; insanın kendini ifade etme, anlatma biçimidir.

Yaşama dünyasını karşılamada ve onunla karşılaşmada hep arada olan bir varlık olarak konumlandığını somut bir biçimde gösteren insanın varlık koşulu olarak sanat, yaratıcısının duyumsadığı gerilimin, bunalımın ürünü olarak ortaya çıkar. Buradaki gerilim ya da bunalım bilme ediminde rastlanan bir gerilim olarak kendini göstermez. Gerilimi duyumsayan, başka bir deyişle sanatın yaratıcısı olan özne, görme ve işitme duyumuna yönelik olarak ürününü, yapıtını, eserini ortaya koyar, var kılar; başkalarının ilgisine açar. Sanatın öznesi, yaratıcısı, dünyayla, bu yeni ortam aracılığıyla karşılaşmak, dünyayı onunla karşılamak ister.

¹ Prof. Dr. Betül Çotuksöken, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, betulcotuksoken@maltepe.edu.tr

² Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972, s. 11.

Sanat bir tür özne-nesne ilişkisi olarak kendini gösterir. Ancak bu bağlamda öznenin ikileşmesi hiçbir zaman gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. "Yaratan özne" ile "alımlayan, algılayan özne, karşılayan özne" sanat yapıtı üzerinden karşılıklı olarak varolurlar. Alımlayana ya da alımlayıcı özneye ulaşmamış olan yapıtın (nesne) varlığı tamamlanmamıştır. Öyleyse sanat, bir tür özne-nesne ilişkisi olarak kendini gösterir. Bu nokta, sanat yapıtının da herhangi bir varolan gibi, algılanmada, algılanır olmada ancak varlığa, nesne oluşa kavuştuğunu bize yeniden anımsatır. Çünkü genel olarak da biliyoruz ki, varolan ancak özne tarafından algılandığında, üzerinde düşünülebilir duruma geldiğinde gerçekten "varolur".

İnsan sanatçı olarak sanat yapıtını, yaşamına belli bir anlam katmak üzere var kılar. İnsan sanat aracılığıyla varolur; yaşamını sanat yoluyla anlamlandırır. Sanat, insanın bir tür anlam verme, anlamlandırma aracıdır. Sanat yapıtının tasarlayıcısı, yaratıcısı, olarak insan, yapıtı, imgelemiyile yaratır; dışsal olanı özgül bir biçimde içsel kılar ve çok farklı "dil" ya da "aracı ortam"larla kurgular; farklı bir biçimde nesneleştirir; algıya açık duruma getirir. Sanat yapıtını diğer varolanlardan ayıran onun doğada olmayışıdır. Bu noktada sanatla bilgi ortak bir özelliği de paylaşmış olurlar. Çünkü sanat yapıtı da her türlü bilgi gibi doğada, dışdünyada yoktur. Ancak bilginin nesnesiyle olan ilişkisiyle "nesne olarak sanat yapıtının kendisi" apayrı konumdadırlar. Yansıtmaya ne denli güçlü olursa olsun, sanatta yapıtın kendisinin dışında bir nesnesi, doğrudan başvuru noktası yoktur. Sanat yapıtı tümüyle bir kurgunun ürünüdür, kurmacadır.

Bir anlatım aracı olarak ya da anlam verme aracı olarak sanat yapıtı belki yapısı gereği kavramsal değildir; ama hem yaratıcısı açısından hem de alımlayıcısı açısından, kavramları harekete geçirebilir, geçirir. Bu harekete geçiriş doğası gereği son derece güçlüdür, etkileyicidir. Bu gücünü tekil olanı önümüze koymasından alır; sezgisel ve somut olmasından alır. Çünkü sanat yapıtı tüm yaratılma sürecinde tekil olana yöneliktir; tekil olanın peşindedir. Sanatın varolanla ilişkisi bu nedenle bir içkinlik ilişkisidir; aşkınlık ilişkisi değildir. Sanatı yaratan özne, sanatçı dışdünyayı, yapıtını ortaya koymak için sadece bir sıçrama tahtası ya da aracı ortam olarak "kullanır". Burada amaç, dışdünyayı ne ise o olarak yansıtmak değildir; yansıtmak olmamalıdır hatta. Sanat yapıtı amacını kendi içinde taşır her zaman.

Sanatta özne-nesne ilişkisinin kurucu ögesi olarak sanat yapıtı, özgürlüğün en yoğun biçimde yaşandığı bir ortamdır aynı zamanda. Bu noktada sanatla özgürlük arasındaki ilişki birbirini karşılıklı olarak var eden bir ilişkidir. Sanat ancak özgür ortamlarda varolur; özgürlük sanatta somutlaşır. Sanat; özgürce, özgür bir biçimde insansal olana,

antropontolojik olana dikkati çeker. Bu çerçevede toplumun yapılışı, sanatın toplumsal ahlakın içerdığı, taşıdığı sınırlarla ilişkisi, toplumun aynı zamanda bilgiyle ve teknikle, teknolojiyle olan ilişkisi bir bakıma sanatta dışsal olanları imler. Kimi zaman sanatçı, yapıtın içselliğini sonuna kadar korur. Çünkü sanat yapıtı, amacını kendi içinde taşır; kendi dışında herhangi bir başvuru noktası yoktur; ama yukarıda da belirttiğimiz gibi, kimi kavramları, duyguları, yaşantıları kışkırtır ses, renk, görüntü, çizgi, oylum, insan bedeni vb. aracılığıyla sanat “kendisi” olur.

Sanatın yaratıcısı olana sanatçılar topluluğuna gelince, onlar arasındaki ilişkiler de eşsüremli ve artsüremli ilişkiler olarak sürekli bir biçimde birbirine eklenir; onlar birbirlerini, alımlayıcıların duyumsayamayacağı ölçüde çoğun izlerler. Çoğunlukla, sanat eleştirmenleri; sanat, sanat yapıtı ve sanatçı üzerine düşünen filozoflar da bu bağlama katılabilirler, katılırlar. Bu özneler, farklı bir alımlayıcı öbeği ya da topluluğu olarak sanatı, çoğun yaratıcı öznenin dışında, tüm kuşatımıyla düşünme nesnesi haline getirirler. Platon’dan Frankfurt Okuluna kadar, sanat hemen her filozofun gündeminde yer almıştır.

Özetle sanat, insan dünyasının içselliğinin ya da öznel dünyasının, özneliğinin yansıması³ olarak her zaman kendisidir, ne dışdünyadır, ne de ortak bir dil bağlamıdır; sanat özgül bir söylemdir, insanın kendisidir; kendinde her türlü “iyi”, “kötü” değerlendirmesinin de ötesindedir. Ama yine de bizi, kavramlarımız, eylemlerimiz, söylemimiz üzerinde düşünmeye çağırır sanat yapıtılarının bir bölümü, belki de hepsi. Sanat yapıtı aynı zamanda bize kendine özgü olmak üzere bilgi de verir. Öyleyse, sanat yapıtı sanat etkinliğinde birincil olandır; bir bakıma yaratıcısından kopmuştur. Sanat yapıtı hem kavramları hem duygu durumlarını harekete geçirir. Sanat yapıtı dışdünya öğelerini “kendi söylemi” olarak yeniden kurar, anlamlandırır. Sanat; kısaca, imgelem ve söylem bütünlüğüdür.

Şimdiye değin dile getirilenleri aşağıdaki saptamalarla daha belirgin kılmak da olanaklıdır. Öyleyse sanat bağlamındaki kavramlarımızı, sorunlarımızı ve sorularımızı, ucu açık olmakla birlikte sıralayalım:

- Sanat nedir?
- Gerilimin ürünü olarak sanat,
- Özne-nesne ilişkisi olarak sanat,
- Sanatı yaratan özneyle alımlayan özne arasındaki ilişki,
- Alımlayanıyla buluşan yapıt varlığını kazanır.
- İmgelemin eşliğinde sanat,

³ Yansıma kuramından bağımsız olarak.

- Yaratıcılık bağlamı olarak sanat,
- Kurmaca olarak sanat,
- Sanatta kavramsal olanın rolü var mı?
- Sanat tekile yöneliyor.
- Sanat bir defalık olana yöneliyor.
- Sanatın dili,
- Sanatta dışdünya-dil ilişkisi,
- Sanat-insan ilişkisi,
- Sanat-dünya ilişkisi,
- Sanat-bilgi ilişkisi,
- Sanat-sanat ilişkisi: Etkilenmeler,
- Sanatçılar topluluğu: Eşsüremlilik ilişkiler-artsüremlilik ilişkiler,
- Gündümlü sanat,
- Özgür sanat,
- Sanat niçin?
- Sanat kimin için?
- Üç öznenin buluşması: Üreten/yaratan-alımlayan-değerlendiren
özne: Sanatta değerlendirme sorunları,
- Sanat aracılığıyla felsefi söylemi oluşturma,
- Sanat-ontoloji ilişkisi,
- Sanat-bilgi ilişkisi,
- Sanat-etik ilişkisi,
- İnsanla ilgili her şey aynı zamanda sanat olarak kendini
ortaya koyar.
- Sanat kültürü, bilim kültürü ve özellikle felsefe kültürüyle buluşur.

Sanat felsefesi ve yakın kavramı estetik konusunda oluşan literatürün ne denli geniş olduğu bilinmektedir. Bu noktada, şimdiye değin yapılan belirlemelerle elbette tam olarak örtüşmemekle birlikte, Hegel'in bu konularda neleri kendine sorun edindiğine, estetik-sanat felsefesi çerçevesinde bakmaya çalışalım ve sözü Hegel'e bırakalım.

Bu dersler Estetik'e ayrılmıştır. Bu derslerin konusu *engin güzellik ülkesidir*; daha açıkçası, alanı *sanat* veya daha ziyade *güzel sanattır*. (...) bizim bilimimizin asıl ifadesi *Sanat Felsefesi*'dir ve daha da açıkçası *Güzel Sanatlar Felsefesi*'dir.

Sanata İlişkin Yaygın Düşünceler

(...) Sanat eserinin bildik bir tasarımı olarak, başlangıçta karşılaştığımız şey şu üç başlık altında toplanır:

- (i) Sanat eseri, doğa ürünü değildir; o, insan etkinliği tarafından meydana getirilir;
- (ii) Sanat eseri, özünde insanın kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok duyularla kavranması için duyuusal alandan elde edilir;
- (iii) O, kendinde bir amaca sahiptir.

(i) İnsan Etkinliğinin Bir Ürünü Olarak Sanat Eseri

- (a) Bu ilk noktaya, yani bir sanat eserinin insan etkinliğinin bir ürünü olduğu konusuna geldiğimizde, bu görüş, dışsal bir nesnenin *bilinçli* bir üretimi olan bu etkinliğin aynı zamanda başkalarının *bilinip* açıklanabileceği ve öğrenilip izlenebileceği düşüncesine yol açmıştır.
- (b) (...) az önce belirtilen eğilim, bütünüyle terk edilmiş ve onun yerine karşıt bir eğilim aynı ölçüde benimsenmiştir. (...) Bu bakış açısından, sanat eserinin *yetenek ve dehânın* bir ürünü olduğu iddia edilmiş ve *yetenek ve dehâdaki doğal öge* özellikle vurgulanmıştır. (...) Sanatçının yeteneği ve dehâsı kendi içinde doğal bir ögeye sahip olsa bile, yine de bu öge, özünde, düşünceyle, üretim tarzı üzerine düşünümle, ve üretme pratiği ve becerisiyle geliştirilmeye gerek duyar. Çünkü, başka her şey bir yana, sanatsal üretimin temel bir özelliği, dışsal iççiliktir; çünkü sanat eseri, özellikle mimari ve heykel sanatında pek az, şiir sanatındaysa hepsinden az bulunan el becerisine uzanan tamamen teknik bir yana sahiptir. Teknik beceri, esinlenmeyle elde edilmez, ama düşünümle, çabayla ve pratikle kazanılır. Ama, sanatçı, kendi dışsal malzemesine hakim olmak ve bu malzemenin ele avuca sığmazlığıyla baş edebilmek için, böyle bir beceriye sahip olmaya mecburdur.

Şimdi, bundan başka, sanatçı, ne kadar yüksekte duruyorsa, yüreğinin ve tinin derinliklerini de o kadar esaslı bir biçimde sergilemelidir; bunlar, dolaysızca bilinemezler, ama ancak sanatçının kendi tininin içsel ve dışsal dünya üzerine yönelimi sayesinde anlaşılabilirler. İşte, bir kez daha, sayesinde sanatçının bu içeriği kendi bilincine getirdiği ve kendi kavrayışlarına madde ve içerik kazandırdığı çalışmadır, bu.

Kuşkusuz, bu bakımdan, bir sanat, böyle bir içerik bilincini ve bilgisini bir başkasından daha çok gerektirir. Örneğin, yalnızca içsel tinin tamamen belirlenimsiz hareketiyle ve sanki düşünceden yoksun duygular olarak ele alınan seslerle ilişkili olan müzik sanatının, bilinçte mevcut tinsel malzemeye pek az gereksinimi vardır ya da hiç

yoktur. Dolayısıyla müziksel yetenek, pek çok durumda kendisini kafanın boş olduğu ve yüreğin pek az harekete geçtiği ilk gençlikte ilan eder ve kimi zaman da tin ve hayat, deneyim kazanmadan önce, son derece dikkat çekici bir yüksekliğe ulaşabilir. Yine de, müzikal besteleme ve icrada çok büyük bir ustalığa, göze çarpıcı tin ve karakter kısırlığının eşlik ettiğini çok sık görmüşüzdür.

Öte yandan, şiir sanatında durum tamamen farklıdır. Şiirde, her şey, insanın, onun daha derin ilgilerinin ve onu harekete geçiren güçlerin, içerik ve düşünceyle dolu olarak, sunulmasına bağlıdır; bundan dolayı da, dehâ, olgun, çok değerli ve kendinde tam herhangi bir şeyi varlığa getirmeden önce, tin ve yürek, hayat, deneyim ve düşünüm tarafından zengin ve derin bir biçimde eğitilmek zorundadır.⁴

Kaynakça

Hegel, G. W. F. (1994). "Giriş", *Estetik. Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt 1, (Çev. T. Altuğ-H.Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi.

Moran, B. (1972). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Giriş", *Estetik. Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt 1, Çevirenler: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi, 1994, ss. 1-28.

BÜYÜSÜ BOZULAN DÜNYADA SANAT VE TEORİ

Kurtul GÜLENÇ¹

Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan ortak deneyim tarzının en genel adı olarak modernlik sıklıkla geleneksel dünyadan radikal bir kopuşu çağrıştırmaktadır. Hatta bu kopuş öylesine kuvvetlidir ki modern dünya, çoğu zaman katı olan her şeyin buharlaştığı, tüm anlam ve değer sistemlerinin çıplaklaşmış olgular yığına dönüşürdüğü bir dünya olarak tasvir edilmektedir. Bu dönüşüm formel rasyonalizasyon süreci olarak da değerlendirilmektedir. Bu çerçevede modern hayatın *sophia*'nın *episteme*'ye, aklın da bilimsel rasyonaliteye ya da yöntemle indirgenmesi sonucunda her şeyin hesaplanabilir kılındığı –ya da kılınmaya çalışıldığı– bir hayat olduğu ileri sürülmektedir. Bu perspektif, bize, Aydınlanma'dan bu yana Batı kültürünün temel karakteristiği olan, düşünce ve eylemde her şeyi akıl ölçütüne göre belirleme çabasının aklın araçsallaşmasıyla birlikte tüm ilişkilerin araçsallaştığı, amaçların sorgulanmadığı yeni bir hayat düzeneği doğurduğunu söylemektedir. Bilimsel rasyonalite, bilime özgü bir karakter olmaktan çıkmış; zamanla hayatın tüm alanları üzerinde –devletlerin örgütlenme biçimlerinden örgüt içi hiyerarşik yapılarla (bürokrasi), aile içi özel ilişkilerden eğitime kadar her alanda– etkili olmuştur. Toplumsal ve gündelik hayat pratiklerinin bilimin araçsal mantığına göre örgütlenmesi Max Weber'in Nietzsche'den esinlenerek kullandığı o ünlü ifadesiyle söyleyecek olursak büyüsunü yitirmiş bir dünya imgesinin yaratılmasına hizmet etmiştir. Büyüsünü yitiren dünya, her türlü değerden ve anlamdan arındırılmış bir dünyadır. Bu dünya, artık, bizim ahlâksal, kültürel veya politik değer ve idelerimizi, olgulardan çok isteklerimizi ve arzularımızı yansıtan anlamlandırılmış bir *kosmos* değil, araçsal aklın altında çıplaklaşmış bir *olgular yığıdır* (Özlem, 2001: 68).

Çoğu zaman René Descartes'la başlatılan Batı Akılcılığı, anlam ve değer yüklü geleneksel düzeneği yavaş yavaş yok ederek her şeyin hesaplanabilir kılındığı, egemenlik ve güç ilişkilerince belirlenen yeni bir hayat düzeneği yaratmıştır. Bu yeni düzenekte dünya büyüsünden tamamen arındırılmıştır. Her tür gelenek, değer ve anlam kümesinden yoksun; gündelik hayatın ortasında çıplak kalan burjuva bireyinin kırılabilirliği ve yabancılaşması sorunu bu durumun yarattığı en önemli sorunlardan –ya da sonuçlardan– biridir. Bu sorun kültürel, sanatsal ve felsefi düzlemlerde ciddi tartışmalara ve bu tartışmaların uzantısı olarak köklü bir eleştirel

¹ Prof. Dr. Kurtul Gülenç, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, kurtul.gulenc@msgsu.edu.tr

dönüşümün yaşanmasına yol açmıştır. 19. yüzyıldan itibaren hem filozoflar hem de sanatçılar tarafından ayrıntılı bir şekilde işlenmiş olan bu sorunu 20. yüzyıl entelektüel dünyasında ele alan düşünürlerden biri de Herbert Marcuse'dir. Özellikle 1920'li yıllarda yaptığı çalışmalarda düşünürün sanatsal eğilimi ağır basarken, 1930'lu yılların ortalarından itibaren –özellikle siyaset ve toplum felsefesi literatüründe Frankfurt Okulu olarak da anılan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü çevresine dahil olduktan sonra– teori ve akıl kavramları çalışmalarının merkezinde yer almaya başlar. Bir tür *sanat versus teori* olarak da yorumlanabilecek bu iki farklı eğilim düşünürün hayatı boyunca farklı tonlarda ve şekillerde varlığını korumuştur. Bu sunumda sıklıkla büyü bozulan dünyayı yeniden büyüleyebilecek olanakları içerdiği ileri sürülen bu iki alan (sanatsal ve teorik alan) ele alınacaktır. İyi bir yaşama ilişkin olanakları yeniden tartışmayı ve bu tartışma bağlamında ortaya çıkan yeni değerlendirmeler aracılığıyla insanlığın yaşadığı varoluşsal bunalımı aşmayı amaçladığı varsayılan bu iki farklı alan Herbert Marcuse'nin düşünceleri üzerinden analiz edilecektir. Bu çerçevede ilk olarak Marcuse'nin temel entelektüel yönelimi açıklanacak, daha sonra Marcuse'nin *Alman Sanatçı Romanı* (German Artist Novel) başlıklı doktora tezinde sanata ve sanat yapıtının işlevine ilişkin fikirleri üzerinde durulacak ve son olarak düşünürün Kültürün *Olumlayıcı Karakteri* (The Affirmative Character of Culture) makalesinde ortaya koyduğu kültür ve sanat eleştirisi aracılığıyla sanat ve teori arasında beliren gerilim aydınlatılacaktır. Böylelikle Marcuse'nin sanat hakkındaki fikirlerinin ne tür dönüşümler geçirdiği gösterilerek dünyayı yeniden büyüleme yolunda sanatın ve teorinin işlevi gözler önüne serilecektir.

* * *

Georg Lukács 1914-15 yıllarında kaleme aldığı *Roman Kuramı* başlıklı çalışmasında burjuva dünyasındaki yabancılaşmış bireyin transendental yurtsuzluğundan söz eder (2007). Düşünüre göre “roman biçimi burjuva dünyasında yapayalnız kalan yabancılaşmış bireyin transendental yurtsuzluğunun ifadesidir.” İkinci Dünya Savaşı sırasında sürgün hayatı yaşamış ve özellikle Avrupa'daki faşist hareketlerin yükselişiyle Avrupa'dan başka coğrafyalara göç etmek zorunda kalarak yurtsuzlaşan insanlar; Tanrıların terk ettiği, büyü bozulmuş bir dünyanın epiği olan roman biçiminin kahramanları olarak görülebilir. Öyle ki bu kişiler, kişisel, kültürel ve sosyal bütünlüklerinin –sahte bile olsa en azından bütün izlenimi yaratan parçalı bütünlüklerinin– paramparça edildiği bir dünyada kaybettikleri bütünlüğü yeniden yakalamak istemişlerdir. Bu isteklerinin gerçekleşmesinin imkânsız olduğu bilinciyle peşinden koşmuşlardır arzularının. İmkânsız bir arzuya imkânsızlık bilinciyle yönelme, Schlegel

gibi Alman romantiklerinin “ironi” adını verdiği tutumu çağrıştırır (Koçak, 2007: 15). Tıpkı Lukács’ın roman kuramında, “somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiği” şeklinde kavramsallaştırılan romanın yapısının ironik tutumu çağrıştırması gibi (Koçak, 2007: 11, 15- vd.). İmkânsız bir bütünlüğe, bunun imkânsız olduğunu bilerek yönelmek ironidir. Çift yönlü, diyalektik bir karakteri olan ironi kendi içinde hem bütünsellik arzusunu hem de bu arzunun imkânsızlığını taşır. Nasıl ki Hegel’in deyişiyle “tinin yaşamı, ancak kendini mutlak parçalanmışlıkta keşfettiğinde kendi hakikatine erişiyorsa”, yerinden yurdundan sürgün edilen insanlar da yaşamlarının hakikatini kendi parçalanmışlıklarında keşfetmişler, parçalanmışlıklarından doğan umutsuzluklarına kederli bakışlarını bir an için yeniden fırlattıklarında transendental yurtsuzluk durumunu aşmaya çabalayarak evlerini –ya da yurtlarını– “orada” yeniden kurabilme umudunu az da olsa aydınlatmışlardır. “Ütopyanın ancak kolay gerçekleşme imkânını reddettiği ölçüde ütopya olabileceği” (E. Bloch’tan akt. Koçak, 2007: 14) fikrini hatırlarsak eğer, buradaki umut ilkesini, aslında “bütünlüğün kurulumu gibi hissedildiği bir anda kişinin imkânsızlıkla yüzleşmesi” olarak tanımlayabiliriz. Dolayısıyla bütünlüğünü kaybeden kişi eskiden olduğu kişi değildir artık, çünkü tamamıyla parçalı bir bilinçle parçalı bir şekilde hareket etmektedir; ama yeni bir kişi de olamamıştır, çünkü kaybettiği bütünlüğü ne kadar yeniden yakalamaya çalışırsa çalışsın onu bir türlü yakalayamaz. Zaten yakalaması da imkânsızdır.

1920’li yılların sonunda Martin Heidegger’in ünlü *Varlık ve Zaman* çalışmasını okuduktan sonra Heidegger’le çalışmak için Freiburg’a geri dönen² Alman Yahudi düşünür Herbert Marcuse de İkinci Dünya Savaşı sırasında yerinden yurdundan uzaklaşmak zorunda kalan kişilerdendir. 1932 yılının Aralık ayına kadar Heidegger’in yanında kalarak çalışmalarını sürdüren Marcuse³ 1934 yılında karısı ve oğlu ile birlikte Almanya’yı terk ederek Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşmiştir. Marcuse, özellikle bu tarihten sonra, 1923’te Frankfurt Üniversitesi’ne bağlı olarak *Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü* adıyla kurulan, çekirdek kadrosunda Karl August

² Herbert Marcuse, *Alman Sanatçı Romanı* başlıklı doktora tezini yeni-romantik akımın önemli isimlerinden Philip Witkop yönetiminde Freiburg’ta yazmıştır. 1922 yılında tezini savunduktan sonra Berlin’e dönen düşünür Freiburg’ta tanıştığı Sophie ile 1924 yılında evlenerek 1927 yılına kadar Berlin’de kalmıştır.

³ Marcuse, bu dönemde, erken Heideggerci yaklaşım ile Marksist tarihsel materyalist teoriyi birbirine eklemeyi amaçlamıştır. Düşünürün bu dönemdeki çalışmalarında fenomenoloji, varoluşçuluk, *lebensphilosophie* geleneklerinin etkileri yoğun şekilde hissedilmektedir. Nasyonal Sosyalist partinin Almanya’da kitleselleşmeye başlamasıyla birlikte – ve Heidegger’in bu süreçte Nazizme doğru kaymasıyla – Marcuse’un Almanya’daki akademik çevrelere dahil olma olasılığı ortadan kalkmıştır. Bu aşamadan sonra Marcuse Frankfurt’taki sosyalist çevreye yönelir. Bkz. Kellner, 2007: 20.

Wittfogel, Franz Borkenau, Henryk Grossmann, Friedrich Pollock, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Otto Kirchheimer, Franz Neuman vb. gibi 20. yüzyılın entelektüel yaşamına yön vermiş olan isimleri⁴ barındıran çevrenin çalışmalarında aktif olarak rol almıştır. Siyaset ve toplum felsefesi literatüründe Frankfurt Okulu olarak da anılan *Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü* bünyesinde çalışmalarına yön veren Marcuse, 1930'lu ve 40'lı yıllarda Enstitü'nün diğer üyeleriyle birlikte –özellikle Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Erich Fromm ve Friedrich Pollock ile birlikte– interdisipliner projeler üreterek yeni bir otoriter devlet teorisi, tekelci kapitalizm, devlet kapitalizmi ve Alman faşizminin sistematik-eleştirel bir analizini içeren radikal felsefi bir eleştirel toplum teorisi inşa etmeye çalışmıştır (Kellner, 2007: 20-21). Bu interdisipliner projeler içinde öne çıkan öğeler radikal bir estetik yönelim, kültür eleştirisi, psikanalitik yaklaşım ve özgürleşme felsefesidir.⁵ Marcuse'nin birçok farklı eğilimi ve yaklaşımı bir araya getirerek inşa etmeye çalıştığı eleştirel toplum teorisi, Douglas Kellner'in ifadesiyle “hem baskının ve otoritenin hem de olası umut ve özgürleşme olanaklarının değişik formlarını tanımlayan diyalektik bir perspektif içermektedir” (Kellner, 2007: 1). Diyalektik bir perspektifle hareket eden eleştirel teorinin temel hedefi yeni bir eleştirel epistemoloji geleneği yaratarak bu gelenek aracılığıyla toplumsal sorunları politik, sosyolojik, tarihsel, felsefi ve kültürel düzlemlerde tartışmaktır. Bu tartışma kültürünün amacı ise toplum içindeki herhangi bir bireyin kendisiyle, diğer bireylerle, nesnelere ve doğayla kurduğu baskı ve otorite çerçevesinde örgütlenen güç, sömürü ve tahakküm ilişkilerini teorik bir önderlikle yapısal açıdan dönüşüme uğratarak özgür bir toplum istemini açığa çıkarmaktır. Bu nedenle eleştirel teori, temelde, gerçekliğin tüm boyutlarının eleştirel bir çözümlemesini yapma niyeti taşıyan eleştirel bir *toplum* teorisidir. Eleştirel teorik faaliyetin ilişkide olduğu toplum somut ve maddi ilişkilerce örgütlenen burjuva toplumdur. Burjuva toplumu, eleştirel teorinin bağımlı olduğu, analiz ettiği ve eleştirdiği toplum biçiminin genel adıdır. Bu analizin en önemli ayağı ise somut burjuva bireyinin mercek altına alınmasıdır.⁶ Burjuva bireyinin analizi burjuva toplumunun analizidir çünkü burjuva

⁴ Saydığımız bu isimlerden bazıları Enstitü'nün kuruluş aşamasından itibaren kadroda yer almış, bazıları da 1930'lu yıllarda Enstitü'nün kadrosuna katılmıştır.

⁵ Bu öğeler için bkz. Kellner ,1984.

⁶ Burjuva bireyinin mercek altına alınması tesadüf olarak görülmemelidir. Birey vurgusu farklı tonlarda da olsa Okul'un tüm düşünürlerince sıklıkla yapılmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri de o dönemde dünya üzerindeki mevcut reel sosyalist deneyimlerin bireye gerektiği kadar ilgi göstermemesi ve değer vermemesidir. Mevcut deneyimlerde yaşamakta olan bu pratik sorun, düşünürlere göre Marx'ın kuramında da vardır. Özellikle Herbert Marcuse, Marx'ın kuramını yeniden yapılandırırken bu eksikliği tespit etmiş ve Marksizmin birey kavramına gerekli ilgiyi göstermediğini söyleyerek, kuramın bireyle ilgili yeterli bir felsefi ve kültürel boyuta sahip olmadığını vurgulamıştır (Kellner, 1988: 172).

bireyinin yazgısı içinde yaşadığı toplumun tipik ve özel koşullarına bağlıdır (Horkheimer, 2005: 142). Hem mevcut toplumsal ilişkileri hem de bireyi anlatmak ve bu anlatıları eleştirmek için kullanılan burjuva terimi eleştirel teorisyenlerin kelime dağarcığında önemli bir yere sahiptir. Farklı disiplinlerden burjuva toplumunu analiz etmeye çalışan Enstitü üyesi birçok düşünür toplumsal ilişkileri açıklamak ve eleştirmek için benzer bir soruna odaklanmıştır: Burjuva bireyinin kırılabilirliği sorunu. Löwenthal problem düzeyinde gerçekleşen bu ortaklaşmayla ilgili olarak şunları söyler:

Eğer Enstitü'dekilerin ortak paydasının gerçekten ne olduğunu sorarsanız, cevap büyük ihtimalle bireyin kaderine yönelik ortak kaygı olacaktır. Horkheimer'ın '*Egoizm ve Özgürlük Hareketi*' veya Marcuse'ün '*Olumluyucu Kültür*' çalışmaları, Fromm'un bazı çalışmaları ve benim edebiyat üzerine kendi çalışmalarım; burjuva bireyinin artan kırılabilirliği teması üstüne farklı çeşitlemelerdir (akt. Stirk, 2000: 94).

Herbert Marcuse, burjuva bireyinin kırılabilirliği meselesini analiz ederken çoğu zaman kültür ve sanat öğelerini işin içine sokar. Hatta Marcuse için bu öğeler burjuva hayatında o kadar büyük bir önem taşımaktadırlar ki hem kapitalist sistemin tahakküm mekanizmalarının şekillendirilmesinde hem de özgürleşim olanaklarının oluşturulmasında kullanılabilirler. Bu nedenle estetik boyut, sanat ve kültür ile politika arasındaki ilişki vb. gibi konular düşünürün çalışmalarının merkezinde yer alır. Öyle ki Barry Katz Marcuse'nin kültür ve sanat ile ilgili yaklaşımını estetiğin önceliği argümanı ile temellendirir (1982: 12). Katz'a göre estetik bakışı ile Marcuse dışsal-eleştirel bir hareket noktası tarif etmekte ve ancak böylesi bir noktanın varoluş tarafından yok edilmeden varoluşun bütününe dokunabileceğine inanmaktadır. Bu yüzden Katz Marcuse'nin estetik anlayışını transendental ontoloji olarak yorumlar (1982: 124). Timothy J. Lukes ise Katz'ın yorumuna katılarak Marcuse'yi eleştirir. Ona göre Marcuse estetiği çalışmalarının merkezine koyarak politika ve toplumdaki kaçmaktan, üstelik bunu yaparken (bilmeden de olsa) politikanın estete edilmesini projesine hizmet etmektedir (1985). Bertold Langerbein ise yazmış olduğu *Roman ve Devrim* başlıklı çalışmada estetik teorinin Marcuse'de otantik bir dayanak noktası olduğunu ileri sürer (1985). Charles Reitz ise Marcuse'nin çalışmalarındaki temel yarığın "yabancılaşmaya karşı sanat" versus "yabancılaşma olarak sanat" şeklinde formüle edilebileceğini öne sürer (2000). Birçok açıdan tartışmaya açık olan bu farklı yorumların kesiştiği nokta ise Marcuse'nin düşüncesinde kültür ve sanat eleştirisinin vazgeçilmez bir işleve sahip olduğudur.

* * *

Marcuse'nin Enstitü çalışmalarına dahil olmadan önce sanata olan ilgisi dikkat çekicidir. Sanatla kurduğu ilişkiyi Alman edebiyatı tarihi üzerinden şekillendiren düşünür *Alman Sanatçı Romanı* başlıklı doktora tezinde burjuva bireyinin (özelde sanatçının) yaşamış olduğu yalnızlaşma ve yabancılaşma sorununu işler. Her ne kadar o dönemde ekonomi politik ve felsefe alanlarına ilgisi olsa da, Marcuse söz konusu çalışmasının merkezine Alman edebiyatı geleneğini yerleştirir. Söz konusu çalışmada ortaya konulan problem şudur: Burjuva bireyinin, özellikle sanatçının, burjuva toplumuna yabancılaşması, hayatın parçalanmışlığı ve uyumlu bir topluluğun eksikliği (Kellner, 2007: 8). Bu bağlamda çalışmada şu sorular yükselmektedir: Burjuva bireyinin yabancılaşma sorunu nasıl aşılacaktır? Toplumsal bütünlük yeniden nasıl kurulacaktır? Roman sanatçısının bu sorunlar karşısında yapması gereken nedir? Sanatçı yeni bir toplumun mücadelesini nasıl verebilir? Bu soruların maddi ve kültürel kaynağını Marcuse şu şekilde ifade etmektedir:

Kişisel benliğinin kendi hayatına hakkı olduğunu talep etmiş olan sanatçı dış dünyaya adım attığında, İdea-gerçeklik, sanat-hayat, özne-nesne ikiliklerinin birbirine karşıt olarak konumlandığı bir lanet kültür ortamına tahammül etmek zorunda kalır. Çevresindeki dünyanın sınırlarına ulaşan tüm hayat formlarında hiçbir tatmin bulamaz. Bu formların hiçbirinde kendisini gerçekleştiremez. Otantik kendiliği ve duyguları orada hiçbir rezonans bulamaz. Sanatçı kendi yalnızlığında gerçekliğe direnir, ona karşı ayakta durur (Marcuse'den akt. Kellner, 2007: 49).

Düşünür, bu soruları çalışmasında ele alırken iki filozoftan içeriksel ve yöntemsel olarak etkilenir: Georg Wilhelm F. Hegel ve Wilhelm Dilthey. İki düşünürün de ortaklaştığı temel nokta tarih felsefesi ekseninde çalışmalarını sürdürmüş olmalarıdır. Hegel'e göre, insanın kendi içinde kendi özünün⁷ gerçekleşmesi olarak taşıdığı erkle tarihin ereği arasında bir örtüşme vardır. Bu örtüşme ilişkisini, Hegel, ancak felsefi tarihin⁸

⁷ Bu öz tarihsel olarak şekillenmektedir. Dolayısıyla, bu kavramsallaştırma Hobbes'un ya da Locke'un insan doğası anlayışıyla karıştırılmamalıdır.

⁸ Hegel tarihi ele almanın üç yolundan söz eder: 1) temel tarih 2) refleksiyonlu tarih (bu tarih yazımı türü de kendi içinde dörde ayrılmaktadır: a) genel tarih b) pragmatik tarih c) eleştirel tarih d) özel veya kısmi tarih) 3) felsefi tarih (Hegel, 2003: 11-28). Hegel için felsefi tarihin anlaşılabilmesinin yolu kısmi/özel tarih türünü anlamaktır. Bunun nedeni Hegel'in özel tarih türünün felsefi tarihe en yakın tarih türü olduğunu düşünmesidir. Hatta düşünüre göre felsefi tarih özel tarihin bir türüdür. Hegel'in özel tarihten anladığı günümüzde de oldukça yaygın olan tarih yazımı türüdür. Bu tarih yazımı türünde her farklı kültürel alan ve kurumsal yapının tarihi çıkartılır: Hukuk, sanat, din tarihleri vb. gibi. Hegel, işte bu çeşit tarihleri felsefi tarihe açılan pencereler olarak görmektedir. Bunun nedeni, bu tarihlerin bir ulusun yaşamına tek tek, ayrı ayrı açılardan da olsa genel bir bakışla bakmalarıdır. Bu genel bakış nedeniyle de tek tek açılar, Hegel'in asıl göz önünde bulundurduğu 'bir ulusun tarihinin bütünü' ile bağlantıya girmektedirler (Sözer, 1983: 116). Demek ki Hegel için önemli olan dünya tarihini eksiksiz bir biçimde görebilmeğdir. Bunu da ancak soyut ve bütünsel bir bakış açısına sahip olan felsefi tarih başarabilir.

açıklayabileceğini öne sürer.⁹ Felsefi tarih, Hegel'e göre, tarihi, olaylar arasında basit bir bağlantı aracılığıyla ele almaz. Bu türden bir yaklaşım felsefeyi, salt kavramsal bir etkinliğe indirger ve felsefenin içe kapanmasına yol açar. Kuşkusuz, tarih felsefesi tarihe *düşünceyle* bakmaktır (Dinçer, 1991: 14) ancak bu düşünce kendi kavramlarına hapsolmuş bir düşünce değil, tarih üzerinden kendisini sürekli açan bir düşüncedir. "Kendisini sürekli açan bir düşünceyle hareket eden felsefi tarih, kavram ve olayları birbirinden ayırmaz, onları belirli bir *rastlantısallık* çizelgesi çerçevesinde örtüştürmeye de çalışmaz (Sözer, 1983: 116)." Bunun anlamı felsefi tarihin, dünya tarihini parçalı bir araştırmayla değil, diyalektik bir bakışla tinsel bütünlüğü içinde kavrayabilmesi ve bu kavrayış ekseninde tarihteki zorunluluk ilişkilerini görebilmesidir. Felsefi tarih bu bütünselliği hiçbir empirik zeminden almadığı, kavramını doğrudan doğruya kendisinden devşirerek tarihe verdiği bir düşünce aracılığıyla yakalar. Bu düşünce, geçmişi, bütünlüğü ve nesneliliği içinde yansıtan bir düşüncedir. Felsefi tarih, bu bağlamda felsefenin tarihe kendisinden getirdiği a priori düşünceyle hareket eden bir tarihtir (Sözer, 1983: 116). Bu tarih her şeyin özünü, tarihin en genel özünü, en üst kavramını gösteren bir tarihtir. Tarihin bu en genel özü nedir? Hegel, bu soruya tek bir sözcükle yanıt vermektedir: Akıl (Sözer, 1983: 117). Peki, akıl nedir? Akıl tözdür, sonsuz güçtür; doğal ve tarihsel yaşamın, sonsuz biçimin altında yatan sonsuz malzemedir; bütün gerçekliğin, varlığına ve sürekliliğine kendisiyle ve kendisinde sahip olduğu tözdür; her özü ve her hakikati içerisinde taşıyan sonsuz içeriktir. Sonlu bir şeyde olduğu gibi bir dış malzemeyi, verilmiş koşulları gereksinmez; etkinliğin nesnelere onlarda bulmaz. Kendi kendini besler, üzerinde çalıştığı malzeme kendisidir, kendi kendinin malzemesidir. Kendi varoluş temelini sağlayan, kendi kendinin mutlak son ereği olduğu için de bu ereği gerçekleştirecek gücü sağlayan kendisidir. Bunun için, akıl kendini doğal evrende değil, tinsel evrende de, yani dünya tarihinde de gösterir. Bu tasarımın 'doğru olduğu', 'öncesiz-sonrasız olduğu', 'mutlak güç olduğu', 'kendini dünyada açığa vurduğu', 'o dünyada ondan ve onun görkeminden başka hiçbir şeyin açığa vurulmadığı' felsefede kanıtlanmıştır. 'Tarihin ussal bir süreç olduğu',

⁹ Hegel bu iddiasıyla iki temel noktayı aydınlatarak kendisini önceki tarih felsefecilerinden ayırıştırma çabası içine girmektedir. Hegel tarafından ilk vurgulanan nokta, tarih felsefesinin kimi düşünürlerin iddia ettiği gibi empirik/olgucu bir yaklaşımla temellendirilemeyeceği düşüncesidir. Yani, felsefi tarih sadece olgu saptayan bir çabanın ürünü olmamalı, bu çabanın ötesine geçerek olguların niye öyle olduklarının hesabını verebilmeli ve tarihteki oluşların/değişmelerin akılsal nedenlerini kavrayabilmelidir (Collingwood, 2007: 168). İkinci olarak da düşünürü göre felsefi tarih insanlığın evrensel bir tarihi olacaktır ve ilkel çağlardan bugünkü uygarlığa doğru bir ilerlemeyi sergileyecektir. Demek ki Hegel için 'tarih felsefesi', "tarih üzerine felsefi olarak düşünme değil, daha büyük bir güçle ortaya çıkan tarihin kendisidir" (Collingwood 2007: 168).

'dünya tininin zorunlu gidişi olduğu', 'tinin doğasının hep bir ve aynı olduğu', dünya tarihinden çıkarılmıştır (Dinçer, 1991: 15). Hegel, akıl ve tarih arasında olduğunu iddia ettiği bu zorunlu ve ereksel ilişkiyi şu cümlelerle açıklamaktadır:

Ussal-olan kendinde ve kendisi için varolandır, her şey burada değerini bulur. Ussallık çeşitli kılıklara girer, ama hiçbirinde halklar dediğimiz, çeşitli oluşumlarda olduğu gibi kendi ereğini açıkça ortaya koyup göstermez. İstenç dünyasının rastlantıya bırakılmamış olduğu inancını ve düşüncesini tarihe getirmeliyiz. Halkların başından geçenlerde son bir ereğin olduğu, dünya-tarihinde usun -tikel bir öznenin usu değil, fakat tanrısal, saltık usun- bulunduğu doğru olduğunu varsayabiliriz: bunun kanıtı dünya-tarihinin kendi açıklamasıdır; usun benzeri ve eylemidir o (2003: 35).

Dünya tarihine akıl egemendir. Dünya tarihi aklın gerçekleşme mekânıdır. Hegel için tarihe felsefenin getirdiği biricik *a priori* düşünce 'dünya tarihine aklın egemen olduğu' düşüncesidir. Aklın dünyaya egemen olması, dünya tarihinin akla uygun olarak yol aldığı anlamına gelmektedir. Ancak bu ilkenin kabulüyle birlikte dünya tarihi eksiksiz bütünlüğü içinde görülebilmekte, tarihsel olaylar tek başlarına değil bütünlüğe bağlı olarak içinde ele alınabilmektedir (Sözer, 1983: 117). Böylelikle tek tek her tarihsel olay gerçek bağlamına kavuştuğundan somut olmaktadır. Felsefi tarih bütünü kavrayan somut bir tarih anlayışını geliştirmektedir (Sözer, 1983: 117).

Marcuse, tıpkı Hegel'in tarih felsefesinde yaptığı gibi Alman edebiyatını Alman tarihi bağlamında inceler ve Alman edebiyatı tarihinde birbiriyle iç içe geçen, çelişen ve başka bir ifadeyle çatışan formların gelişimini ele alır (Kellner, 2007: 6). Bu bağlamda *Alman Sanatçı Romanı*'nda Hegel'in diyalektik yöntemi ve bu yöntemin belirlediği ritim bir hayli baskındır. Düşünür çalışmanın her bölümünde belirli bir sanat eserini ve sanatçıyı inceledikten sonra sanat eserinin üretilme anındaki çelişkileri ve eksiklikleri göstererek bu çelişkilerin yeni sanat formlarının ortaya çıkmasında nasıl etkin bir rol oynadıklarından söz eder. Bu çaba şu anlama gelmektedir: Alman edebiyatı tarihinin, parçalı bir araştırmayla değil, diyalektik-tarihsel bir bakışla tinsel bütünlüğü içinde kavramak ve bu eksende edebiyat eserlerindeki çatışmaları göstererek yeni sanatsal formların zorunluluk ilişkileri çerçevesinde üretildiğini ortaya sermektir. Ancak bu bakış açısını tamamlayacak bir başka yaklaşıma daha ihtiyaç bulunmaktadır. Öyle ki bu yaklaşım sanatçının zihnine nüfuz etmeli, sanat eserinin üretildiği tarihsel bağlamla ilişkilenebilir. Bunu yapabilecek en ideal yol hermeneutik yöntemdir. Bu yöntem için de başvurulacak isim Dilthey'dan başkası değildir. Felsefi yaklaşımında tin

bilimlerinin yeniden temellendirilmesi sorunu ile uğraşan Dilthey, evrenselci söylemin sunduğu epistemolojik bakıştan farklı bir epistemoloji olanağı sunma iddiasını taşımıştır. Dilthey, evrenselci söylemin alternatifi olarak tarihselci/tekilci söylemi benimser. Düşünür bu söylem doğrultusunda tin bilimlerinin yeniden kurulmasını amaç edinir. Tin bilimleri, fiziki doğal dünyadaki olayların tersine, maksatlı olan ve dolayısıyla, farklı bilişsel yaklaşımı gerektiren eylemleri, bildirimleri, kurumları ve sanat eserlerini ele alır. Bu alanda geçerli olabilecek yöntem ise düşünüre göre ancak ve ancak anlamadır. Anlama, “ben”in ruhundaki (*psyche*) bir yeniden yaratmadan oluşur (Dilthey, 1999: 35). Bu nedenle, Dilthey, genel olarak anlamayı, “duyularımıza verilen işaretler aracılığıyla ve bu işaretlerin ifadesi olduğu psikik gerçekliği tanıma süreci” olarak tanımlar. Başka bir ifadeyle, bu süreç “dışsal duyu işaretlerinin bütünlüğü aracılığıyla içsel gerçekliğin bilinmesi sürecidir (Dilthey, 1999 36). Bu süreçte farklı seviyeler mevcuttur. Anlamanın yüksek seviyesinde “yeniden kurma”, “yeniden yaşama” ya da “içine girme” kavramlarıyla karşılaşılır. Bu seviyede eseri üreten kişinin (yazar ya da sanatçı) zihnine girilir ve tarihsel an yeniden kurulur. Yeniden kurma yorum gerektirir. Bu çerçevede anlamanın yüksek seviyesinde ona eşlik etmesi gereken etkinlik yorumbilimdir.

Yorumbilgisi” veya “yorumbilim” Friedrich Schleiermacher ve Dilthey’den bu yana anlama koşullarını ve yöntemini araştıran öğretiyeye verilen addır (Sayın, 1983: 103). Almanca karşılığı “hermeneutik” olan bu sözcüğün kökeninde Grekçe *hermeneuein* ve *hermeneia* sözcükleri yatar. *Hermeneuein*, bir söylemin anlamını açıklama, onu, anlaşılır kılama anlamına gelir. *Hermeneia* ise dil demektir, aynı zamanda açıklama, yorumlama anlamına da gelir. Başlangıçta hermeneutik teknikler, genellikle dini bir metindeki kimi pasajların karanlık ya da tutarsız oldukları görüldüğü zaman karşılaşılan belirgin anlama güçlükleri ya da başarısızlıkların üstesinden gelmek için geliştirilmiştir. Bu yaklaşımın ilk aşamasında yorumların önemi, Tanrı’dan gelen şifreli mesajların çözümlenmesinde ve Tanrı’nın mesajları olarak görülen rüyaların anlaşılma çabasında ortaya çıkmıştır. Hıristiyanlığın doğuşuyla birlikte, Kitabı Mukaddes’in tefsiriyle ilgili problemler, hermeneutik ilkelerin gelişiminde büyük bir itici güç haline gelmiştir. Protestanlığın yayılma sürecinde ise bu ilkeler tekrar gündeme gelmiş ve güncelleştirilmiştir.

Schleiermacher, anlamayı evrensel düzeyde sorunsallaştıran ilk düşünürdür. Düşünüre göre bir metni anlamamanın, onu yeniden kurabilmenin iki gerek-koşulu vardır. “Doğru anlamaya giden yol ona göre yazarın dilini anlamaktan, sonra da yazarın bireysel kimliğini anlamaktan geçer” (Dellaloğlu, 1998: 46). Schleiermacher, yorumbilgisine ilişkin bu

çözümlemesini *Yorumbilgisi Üzerine Dersler* adlı yapıtında şu sözleriyle özetler: “Her insanın dili kullandığı dilin içinde özel bir yer işgal eder; konuşması ise ancak konuştuğu dilin bütünü göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilir. Ancak bu da yetmez; kişi sürekli olarak gelişen ve değişen bir ruha sahip olduğundan konuşması ancak diğerlerinin konuşmalarıyla karşılaştırıldığında anlaşılabilir” (akt. Güçlü, 1995: 128). Schleiermacher iki anlama kipinden söz etmektedir. Anlama, düşünürün açılımında ilk olarak dille, ikincil olarak ruh haliyle ilişkilendirilmektedir. Kendisinden sonra gelen Dilthey tarafından bu iki anlama kipi “dilsel” ve “psikolojik” anlama diye adlandırılacak ve bunlar daha sonra yorumbilgisinin gelişimi içerisindeki başat iki anlama paradigmasını oluşturacaktır (Dellaloğlu, 1998: 46).

Dilthey felsefesinde dilsel anlamayı tamamlayan psikolojik anlama “yeniden kurma” yöneliminin zeminini oluşturmaktadır. Hatta bu zemin Dilthey felsefesinde öyle güçlüdür ki çoğu zaman düşünürün tin bilimlerine dolaysız bir psikoloji önerdiği iddia edilmektedir (Akarsu, 1979: 52). Dolaysız psikoloji duygudaşlık üzerinden işler. “Yeniden kurma” ve “yeniden yaşama” adıyla anılan yüksek anlama biçimleri duygudaşlık (*empfindung*) üzerinden gerçekleştirilir. Anlamaya yönelen bu yeni psikoloji başkalarının ruh edimlerini onlarla “birlikte duyarak”, onların içine girerek ve bu edimleri “sonradan gerçekleştirerek” kendi edimi yapmaya çalışmaktadır (Dinçer, 2003: 50).

Marcuse, Dilthey’in duygudaşlık yöntemini Hegel’in diyalektiğine eklemeler. Düşünür bu yolla edebiyat tarihi okumasında beliren çelişkileri ve çatışmaları ortaya koyarken duygudaşlık yöntemini kullanarak sanatçı ile özdeşlik kurmakta, ilgili sanat eserinin içerdiği bakış açısını yaşadığı zamana çağırılmaktadır. Böylelikle hem sanat eseri ve sanatçı arasındaki bağ yeniden kurulmakta hem de sanat eserinin yazıldığı dönem ile Marcuse’nin çağı arasındaki zaman boşluğu kapatılarak ortaya çıkan gerilimler belirlenmeye çalışılmaktadır. Aslında Marcuse’nin bu çabası Lukacs’ın *Roman Kuramı ve Ruh ve Biçim* başlıklı eserlerinde yaptığına çok benzemektedir. Marcuse *Alman Sanatçı Romanı*’nda bir yandan *Ruh ve Biçim*’de yapıldığı gibi ideal-gerçek ve sanat-hayat istemlerinin çelişkilerini tematize etmekte, beri yandan *Roman Kuramı*’ndaki gibi epik şiir ve romanı birbirinden ayırmaktadır. Bu ayrımın temelinde burjuva düzeni öncesindeki hayat formunda sanatçılar ve çevre-dünyası arasında muazzam bir uyum durumu olduğu varsayımı yatmaktadır (Kellner, 2007: 7). Başka bir ifadeyle, Eski Yunan ve feodalitede birlik içinde bir yapı mevcuttur. Özellikle antik zamanlar epik şiir çağı olarak çağırılmaktadır. Feodalitenin çöküşü burjuva hayatının (özellikle kent hayatının) ortaya çıkmasıyla birlikte eski yapıda olduğu ileri sürülen orijinal birlik bozulmuş, yabancılaşmanın egemen olduğu, öz-bilinçli bir öznellik püskürmesi

yaşanmıştır (Kellner, 2007: 8). Bu bağlamda epik, insanların kolektif yaşamlarının ifadesiyken; roman, sanatçının sosyal hayata ve çevresine yabancılaşmasının ifadesidir (Kellner, 2007: 7). Başka bir ifadeyle, roman, bireyin daha yüksek ve otantik bir varoluşsal kipinin tercümesidir.¹⁰ Çünkü burjuva dünyasında sanatçının özü ve duruşu çevrenin hayat formlarınca içerilmez ve bu yüzden sanatçı gündelik hayatın pratiklerine ve gerçekliğe karşı yalnız başına ayakta kalmak için çaba gösterir. O, bu durum karşısında çözüm arar, yeni bir birlik yaratmaya, kaybolan bütünlüğü yeniden yakalamaya çalışır. Bu çabanın kendisi ise içine sıkıştığı öznenin aşılmasını gerektirmektedir. Bu nasıl gerçekleştirilebilir? Marcuse bunun iki seçenekle olanaklı olduğu sonucuna varır: Ya sanatçı ideallerine göre gerçekliği dönüştürerek ya da güzel illüzyonuyla yoğrulmuş bir dünya arayışı içinde kalarak ve yarattığı bu hayali dünyaya sığınarak yabancılaşmayı aşacaktır (Kellner, 2007: 9-10). Roman sanatçısı için beliren bu seçenekler iki farklı akımın yükselmesine neden olur: İlk seçeneğin sanatçıyı götürdüğü yer daha realist-objektif bir tavrın belirleyiciliğinde şekillenen nokta iken (ki Marcuse; Brentano, Hoffman, Eichendorff gibi geç romantiklerin bu tavrı benimsediğini ileri sürer), ikinci seçeneğin çıktığı yol ise subjektif-romantik bir konumdur (ki Marcuse; Heine, Moritz gibi romantiklerin bu tavra yüzünü döndüğünü belirtir) (Kellner, 2007: 10). İlk seçenekteki sanatsal tutum hayat formlarının radikal şekilde yeniden yapılanmasına ilişkin taleplerle uyumluken (aslında bu tespit ilgili sanatsal tavrın dönemin politik hareketlerine paralel şekilde yükseldiğini göstermektedir), ikinci seçenekteki sanatsal tutum çoğu zaman gündelik hayattaki yozlaşma yüzünden pratiğin reddi şeklinde beliren bir eğilime sahip çıkmakta, şiirsel bir gerçeklik yaratarak bu hayali gerçekliğin içinde kalmayı salık vermektedir. Dolayısıyla ilk seçenek modern hayatta kaybedilen birliği ve uyumu pratik hayatın dönüştürülmesi arzusuyla hareket ederek yeniden inşa etmeye çabalarken, ikinci seçenek uyumu ve mükemmelliği hayali dünyada yakalamaya çalışır. Marcuse tercihini ilk seçenekten yana kullanır. Düşünürü göre, J. W. Goethe, Gottfried Kellner ve Thomas Mann Alman edebiyatı tarihinde ilk seçeneği temsil edebilecek en kıymetli isimlerdir (Kellner, 2007: 6). Bu isimler hem çelişkileri ve gerilimleri aşma konusunda diğerlerine nazaran daha beceriklidirler, hem de erken romantik perspektiflerini aşarak bütünlüğe yaklaştıkları, dolayısıyla modern epiği yaratmayı büyük oranda beceribildikleri için başarılılardır.¹¹ Sonuç olarak Marcuse "burjuva

¹⁰ Bu aşamada Marcuse üzerindeki Heidegger etkisinden söz edilebilir.

¹¹ Marcuse, Goethe'nin Genç Werther'in Acıları'ndaki tutumunu eleştirir. Bunun sebebi Goethe'nin eserinde aşırı romantik öznenin ve idealizme sahip olmasıdır. Marcuse'ye göre aşırı romantizm idea ve gerçeklik, ben ve dünya arasındaki boşluğu kapatamaz/aşamaz. Çünkü eserde bu boşluğu aşma girişimi empirik olanın bütünüyle tüketilmesi aracılığıyla, ölüme yönelerek gerçekleşmektedir. Oysa Marcuse bu dünyadan kopmak değil, onu pratikte aşmak istemektedir. Bu yüzden Goethe'nin Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları başlıklı eserini öne çıkarır. Bu eserde kahraman, subjektivizmi ve yabancılaşmayı kendisini topluma ve doğaya entegre ederek aşmaya çalışmaktadır. Başka bir ifadeyle, Goethe'nin kahramanı sanat ve doğanın birliğini deneyimlemektedir. Bkz. Kellner, 2007: 11 vd.

bireyinin yabancılaşma sorunu nasıl aşılacaktır?, toplumsal bütünlük yeniden nasıl kurulacaktır?" gibi sorulara sanatsal bir tutum aracılığıyla yanıt vermeye çabalar. Sanatçı bu dünyadan koparak, hayali dünyalar yaratarak veya gerçekliği bütünüyle yadsıyarak bu sorunlar karşısında başarılı olamaz. Yapılması gereken yeni bir topluluk ruhunun yaratımı için mücadele etmektir. Ve bu mücadele ancak kendisini radikal romantizmden sıyırmış daha gerçekçi ve bu dünyaya ve topluma entegre olabilecek, bu yolla kaybolan bütünlüğü yeniden kurabilecek bir sanatsal yaklaşım aracılığıyla verilebilir.

* * *

Marcuse'un *Enstitü'nün* çalışmalarına katıldıktan sonraki kültür ve sanat üzerine kapsamlı ilk makalesi 1937 yılında kaleme aldığı *Kültürün Olumlayıcı Karakteri* başlıklı yazısıdır. Burjuva kültürünün eleştirel-diyalektik bir teorisinin geliştirildiği bu çalışmada, düşünür, hem kültür ve sanatın ideolojik olarak adlandırılabilir yanıtıcı görünüşleri hem de potansiyel anlamda özgürleştirici olabilecek yönleri üzerinde durur (Kellner, 2007: 23). Üç bölümden oluşan yazıda, düşünür ilk olarak Eski Yunan'dan burjuva dönemine geçişte kültür kavramının izini sürer ve bu inceleme sonucunda iki dönem arasında birtakım benzerlikler ve farklılıklar olduğu sonucuna ulaşır. İkinci bölümde ise burjuva kültürünün olumlu ve olumsuz yanları gösterilir. Son olarak, yazar burjuva kültüründen faşizme geçişi ele alır ve bu geçişte kültür ve sanatın bazı işlevlerinin sürekliliğini göstererek iki dönem arasındaki üstyapısal düzlemdeki aktarımı burjuva kültürünün olanaklı kıldığını iddia eder –tabii faşist ideoloji birtakım temel değerlerin ve öğelerin varlıklarına rağmen ve bazen de onları kullanarak gerçekleştirmiştir amaçlarını (Kellner, 2007: 23, Marcuse, 1988a).

Marcuse'a göre Eski Yunan entelektüel dünyasının üç temel özelliği vardır: a) Her tür bilginin pratik bir nitelik taşıması ve bu çerçevede *teorinin pratikle ilişkisinin* birtakım temel değerler ya da kavramlar etrafında –örneğin iyilik, mutluluk, adalet, güzellik, akıl vb.– yeniden düzenlenmesi gerektiği fikri, b) akıl ve duyusallık, zihin ve beden, gerçeklik ve görünüş, güzel ve faydalı vb. arasındaki hiyerarşik ikiliklerin var olması ve son olarak c) bu ikiliklerde ön planda olan –hiyerarşinin üst basamaklarında yer alan –kavramların ya da değerlerin (ya da alanların) –örneğin akıl, gerçeklik, güzellik– gündelik hayatın sıradanlığından ayrı durması, dolayısıyla bu kavramlara ya da değerlere toplumun sadece belirli bir kesiminin ulaşabileceği fikrinin yürürlükte olmasıdır– yani bu kavramlar ve değerler yalnızca imtiyazlı bir elit gruba açıktır (Marcuse, 1988a: 91-92). Bu üç maddeyi birlikte okuyarak Marcuse şu sonucu çıkarır: Eski Yunan'ın entelektüel geleneğine göre toplumsal hayat herkes tarafından

ulaşılamayacak birtakım yüksek değerler çerçevesinde örgütlenmelidir. Marcuse için burjuva çağının kültürünü ifade eden “olumlayıcı kültür” kavramı ve bu kavramın içerdiği değerler ve kavramlar Eski Yunan’da olduğu gibi gündelik hayat pratiklerinden ayrı durmaktadır. Başka bir ifadeyle, burjuva kültürü günlük hayattan ayrıklığını sürdürmesi bakımından Eski Yunan geleneğini devam ettirir. Ancak burjuva kültürünün Eski Yunan’daki kültür anlayışından ayrıldığı en önemli nokta yüksek değerler alanını herkese açmasıdır (Marcuse, 1988a: 93-94). Düşünüre göre bu sonucu yaratan iki temel durum vardır: bunlardan ilki evrensel ve soyut bir insan tasarımının burjuva dünyasında –özellikle Rönesans ve sonrasında– ortaya çıkmış olmasıdır. Bu tasarım beraberinde soyut bir eşitlik ilkesini getirmiştir. Bu çerçevede yüksek değerlerin toplumun yalnızca belirli bir kesimine açılması eğilimi terk edilerek, –her insanın eşit olduğu ilkesi bağlamında– değerlerin herkese açılması gerektiği fikri ağırlık kazanmıştır. Burjuva kültürünün yüksek değerler alanını toplumun her kesimine açmasına sebep olan diğer durum ise örgütlenen yeni ekonomik düzenin yaratmış olduğu olumsuzluklardır. Burjuvazi, herkese vaat ettiği eşitlik talebinin somut koşullarda olumsuzlanmasından sonra –yani eşitlik ilkesinin ezilenlerce gerçek eşitlik olmadığına anlaşılmasından sonra– gündelik hayatın getirdiği maddi sorunları –gerçekte değil ama insanın özel/kişisel ruh¹² dünyasında– aşabilmesi için toplumun her ferdine bu alanı açmak durumunda kalmıştır. Böylelikle kişi günlük hayatta karşılaştığı sıkıntıları kendi hayalleri, özlemleri ve manevi alanında sakladığı yüce değerleriyle aşabilecektir. Başka bir ifadeyle, burjuva hayatında ruh kavramına, kapitalist sistemin şeyleştiren somut ilişkilerine karşı soyut –mümkün olduğunca maddi ilişkilere dokunmaktan kaçınacak– dönüştürücü olmayan protest bir nitelik kazandırılır. Bütün bu sebeplerden/gelişmelerden dolayı; olumlayıcı kültür, manevi alanı (yani bireyin ruhsal alanını), gündelik hayat pratiklerinin yer aldığı dünyadan daha yüksek, yüce ve değerli bir bölge olarak öngörmüştür (Kellner, 2007: 24). Burjuva bireyi arzuladığı refaha maddi hayatında ulaşmasa bile burjuva kültürünün saklı tuttuğu değerler ile manevi düzeyde arzuladığı refaha kavuşabilecektir. Başka bir deyişle, soyut eşitlik burjuva bireyi için

¹² Marcuse, Goethe’nin Genç Werther’in Acıları’ndaki tutumunu eleştirir. Bunun sebebi Goethe’nin eserinde aşırı romantik öznelliğe ve idealizme sahip olmasıdır. Marcuse’ye göre aşırı romantizm idea ve gerçeklik, ben ve dünya arasındaki boşluğu kapatamaz/aşamaz. Çünkü eserde bu boşluğu aşma girişimi empirik olanın bütününü tüketilmesi aracılığıyla, ölüme yönelerek gerçekleşmektedir. Oysa Marcuse bu dünyadan kopmak değil, onu pratikte aşmak istemektedir. Bu yüzden Goethe’nin Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları başlıklı eserini öne çıkarır. Bu eserde kahraman, sübjektivizmi ve yabancılaşmayı kendisini topluma ve doğaya entegre ederek aşmaya çalışmaktadır. Başka bir ifadeyle, Goethe’nin kahramanı sanat ve doğanın birliğini deneyimlemektedir. Bkz. Kellner, 2007: 11 vd.

soyut bir mutluluk ve refah dünyası yaratmıştır. Eski Yunan'da görülen içsel bir düzlemde birbiriyle ilişkilenen teori ile pratik ilişkisi burjuva hayatında yeni bir form kazanmıştır. Bu yeni ilişki biçiminde teori ve pratik arasındaki içsel bağ çözülerek zamanla ortadan kalkmıştır.

Marcuse, burjuva kültürünün çift karakterli olduğunu düşünür. Burjuva kültürü hem baskıcı ve otoriter hem de kapitalist sistemin iktidar ve güç mekanizmalarının yaratmış olduğu olumsuz durumu telafi edici (ya da bireyi özgürleştirebilecek) öğeler içermektedir (Kellner, 2007: 24). Burjuva kültürü baskıcı bir karaktere sahiptir çünkü ideolojik bir işlev kazanmıştır. İdeolojik bir işlev kazanan kültür, insanlara belirgin bir birlik ve özgürlük alanı sunar. Bu alan birey için bir tür kaçış tüneldir. Birey sadece kendisinin girebileceği bu gizli tünele sığınarak günlük hayatın zahmetlerinden, çelişkilerinden ve sıkıntılarından kendisini soyutlayabilir. Gündelik hayatın belirsizliği ve kaotik yapısı, bireyin manevi alanı aracılığıyla –geçici de olsa– askıya alınarak unutulur. Kültür ve sanat Varlık'ı başkalaştırır. Başka bir ifadeyle, kültür Varlık'ın hizmetkârı haline gelir (Marcuse, 1988a: 96, ayrıca bkz. Löwy, 1999: 183). Onu maskeleyerek gizler, toplumsal ve bireysel varoluşun antagonistik ilişkilerini dengeleyerek toplumsal hayatın parçalanmışlığını ve bireyin kırılğanlığını onaylar. Kültürün olumsuz karakteri bireyi toplumdaki gerçek koşullar hakkında yanıltarak bireyde varoluş kargaşası tarafından rahatsız edilmeyen sahte –ama aynı zamanda sahte olduğu kadar gerçek –bir iç uyum ve ahenk yaratır (Kellner, 2007: 24-25). Birey burjuva kültürünce yüceltilen manevi dünyasında ideal değerleri özümseyerek özgürlük hayali kurmaya devam eder.¹³ Burjuva kültürü baskıcı (negatif) karakterinin yanı sıra pozitif bir işleve de sahiptir. Bu işlevinin birbiriyle bağlantılı üç nedeni vardır: a) kültürün, bireyin bir dereceye kadar özgürleşebileceği bir alanı muhafaza etmesi, b) muhafaza edilen alanda yer alan değerlerin insanın özgürleşimi açısından önemli değerler olması ve son olarak c) insanların bu değerleri; “sevgi, dayanışma ve iyiliğin” egemen olduğu daha iyi bir hayatın oluşturulması için potansiyel anlamda da olsa sahiplenebilecek durumda olmaları.¹⁴ Marcuse'un bu tespitleri bize –düşünürün Marx'tan ödünç

¹³ “İdeal bir güzellik dünyasına kaçış, bireyin mutluluk talebini ve aynı zamanda şehvetli haz için içgüdüsel ihtiyacını baskılar. Olumsuz kültür beden ve ruhun hiyerarşik bir sıralamasını içerir ve bu sıralamada beden insanın ikinci dereceden parçası olarak tutulur ve ruhun hâkimiyeti altındadır. Şehvetin serbest bırakılması kapitalist ekonominin disiplinli, çalışkan işgücü taleplerine zarar verecektir, bu yüzden, burjuva toplumu duygusallığı, ya aklın egemenliğine tabi tutarak ya da saf, özel ve tek eşli burjuva aşkındaki şehveti yüceltme adına ruhu yönlendirerek ayıplar. Burjuva toplumu, aşkı idealize eden ve yüksek bir spirital dünyaya kaçışı sağlayan ruhsal avantajları yatıştırarak suretiyle içgüdüsel vazgeçiş ve zahmet için bazı avantajlar sunar. Fakat bu manevileşen kültür, ruhu sonuçta sadece kendisine yenik düşen şeyleştirme karşı bir protesto olarak kullanır. Burjuva kültürü, bireyleri kendi görgülü öznellikleri içinde izole eder ve onları mevcut topluma hükmeden baskıcı güçlerin hâkimiyetine sokar” (Kellner, 2007: 24).

¹⁴ Bu makalenin yazıldığı dönemde pozitif ütopyalar hala varlığını korumaktadır.

arak kullanıldığı— içkin-diyalektik eleştiri yöntemini hatırlatmaktadır. Düşünür, hemen hemen birçok yazısında baskı ve egemenliğe hizmet ettiğini düşündüğü eğilimleri eleştirirken, burjuva geleneğinde özellikle özgürlükçü öğeler olarak gördüklerini koruma kaygısı duyar. O, yükselen burjuvazinin erken devrimci ideallerinin özgürleşmiş bir toplumun öğelerini içerdiğini ve onların; özgürlük, rasyonalizm, eleştirel idealizm, insan hakları, demokrasi teorilerinin ve materyalist insan potansiyeli ve ihtiyaçları teorilerinin, eleştirel bir toplum teorisinin inşası ve gelişimi için önemlerini sürdürdüklerini iddia eder. Bu çerçevede burjuvazinin ideallerini gerçekleştirmede başarısız olduğunu, dolayısıyla örneğin erken demokrasi ve özgürlük felsefelerinin; mevcut ihmal edilmişliklerini, bozulmaları ve bastırılmışlıklarını eleştirmek için kullanılabileceğini söyler (Kellner, 2001: 9-10).

Marcuse'a göre çift karakterli olan burjuva kültürü, kapitalizmin emek ve sermaye birikim süreçlerinde yaşamış olduğu krizin —o ünlü 1929 krizi— ardından (özellikle egemenlerin emek sürecinin parçalılığının bir sona geldiği ve mevcut sermaye birikim modelinin yapısal bir bunalım içinde olduğunu görmelerinden sonra) faşist ideolojiye eklenmiş, hatta bu ideolojinin kurulmasında ve yayılımında önemli bir rol oynamıştır. Kapitalizmin bu bunalımı yeni bir mobilizasyonu gerekli kılmıştır. Bireyin tüm varoluş alanlarının otoriter devletin disiplinine doğru öznellediği bu yeni total mobilizasyon, burjuva bilincini kendi kültür anlayışıyla çelişki içine sokan bir hayat yaratmıştır. Otoriter devlet anlayışının geliştiği bu yeni dönemde mevcut zihniyet kültürün ilerlemeci görünümüleriyle uyum sorunu yaşamıştır. Ve bu sorun olumlayıcı kültürün kendini-yok etme sürecini başlatmıştır (Marcuse, 1988a: 124). Bu süreçte liberal idealizm bir tür kahramanlık realizmine dönüşmüştür çünkü faşist ideoloji kendine ait kahramanlık, fedakârlık, yoksulluk ve kendini bütünüyle otoriteye teslimin “ideal değerlerine” ve aynı zamanda ırka, kana ve toprağa dayalı ve idealist-hümanist burjuva kültürüyle herhangi bir rekabete müsamaha göstermeyecek katı militarist-destansı değer yargılarına sahiptir (Kellner, 2007: 25, Marcuse, 1988a. 125 vd.). Bu özelliklerinden ötürü, faşist ideoloji ya da faşist gelenek, olumlayıcı kültürün kişiyi gündelik hayatın acılarından uzaklaştıracak ideal ruhsal dünyasına bile tahammül edememiştir çünkü burjuva kültürü sınırlı da olsa potansiyel anlamda bir muhalefet ya da mevcut düzeni eleştiren bir yaklaşımı kendinde barındırmaktadır. Burjuva kültüründeki bu sınırlı başkaldırı olanağı bile faşist ideolojinin sınırları içinde yer alabilecek bir şey değildir, bu nedenle faşist ideoloji, burjuva kültürünün, bireyi bir anlık da olsa gerçekten mutlu edebilecek özel yaşam sahasını ortadan kaldırmıştır (Kellner, 2007: 25). Böylelikle burjuva kültüründeki hümanist, bireyselci ve değerli öğeler

faşist ideolojide yerini yanlış bir bilinçle örölmüş kolektiviteden beslenen kahramanlık öykülerine –örneğin destanlar, savaşlar, kutlamalar, militarist kamplar vb.– bırakır (Marcuse, 1988a: 125). Faşist kültür hümanist burjuva kültürünün sunduğu hazzı ve tatmini yukarıda sıraladığımız farklı olanaklar üzerinden sunmaya devam ettiğini söyler. Ancak bu sunuşta artık kişisel öğelere yer yoktur.

Kültürel boyuttaki bu önemli değişime rağmen Marcuse için burjuva kültürünün temel işlevi faşist ideolojide de aynen sürdürölmektedir (Marcuse, 1988a: 125). Burjuva kültürü sürekli ruh güzelliğini vurgulayarak hem maddi dünyanın sefaletini telafi etmeye çabalamış hem de insan varoluşunun kapitalist ekonomiye ideolojik teslimiyetine hizmet etmiştir. Kültürün bu teslimiyetçi hizmeti faşist devlette de devam eder. Kısaca düşünöre göre kültürün burjuva hayatındaki temel işlevi otoriter devlette değişmez, aynı kalır: Hem burjuva kültürü hem de faşist kültür kapitalist toplumsal ilişkileri ve mevcut sınıf düzenini korumaya çalışmaktadır. Olumlayıcı kültür sosyal antagonizmaları soyut içsel bir topluluk bilincinde –soyuttur çünkü toplumsal alandaki gerçek antagonizmalara hiçbir şekilde dokunulmaz– geçersiz kılmıştır (çünkü bu bilinç seviyesinde bütün insanlar kendi spiritual özgürlük ortamlarında eşit değerler olarak yer alır) (Marcuse, 1988a: 125). Faşist ideolojiyle birlikte olumlayıcı kültürdeki içsellik kolektif bir zeminde dışsallaştırılır. Ancak bu dışsallaştırma bireyi gerçek bir özgürlüğe götürmez. Yani bir anlamda içsel özgürlük dışsal özgürlüksüzlüğe dönüşür. Bu da statükonun mutlak bir şekilde olumlanması sonucunu doğurur. Böyle bir dünyada isyankâr dürtölere ya da eleştirel bilince yer yoktur. Doğru, iyi ve güzel olan tek kişide toplanır. Adorno'nun ifadesiyle bu kişi küçük dev adamdır.¹⁵ Kitleler iyiliğe, güzelliğe ve doğruluğa; yani O'na doğru çekilir. Küçük dev adamın amacı kitlelerin içsel uyumuyla dışsal uyumunu mümkün olduğunca örtüştürmek, kitlelerin içsel ve dışsal görünömleri arasında mutlak bir örtüşme yakalamaktır. Kısaca faşizmin mantıksal ilkesi özdeşliktir. Zafer kazananla, güçlüyle, galiple, liderle, tek adamla kurulan bir özdeşliktir bu. Galip; tarihi yeniden yazar, kendi mitlerini yaratır ve neyin kendi kültürü ya da sanatı olacağına karar verir (E.Jünger'den akt. Marcuse, 1988a: 128). Faşist ideolojide kültür ve sanat, ulusal mücadelenin ve savunmanın, emek ve askeri disiplinin hizmetkârları konumundadır. O halde kültürün faşist düzendeki en genel amacı ekonomik açıdan birkaç güçlü insan grubunun ilgisindeki toplumun –ya da milletin, ırkın vs.– bütününün belli bir militarist işlev çerçevesinde örgütlenmesine hizmet etmek; otoriter yapının zenginleştirilmesine, güzelleştirilmesine ve korunmasına katkı sunmaktır (Marcuse, 1988a: 128). Kültür ve sanat faşist ideolojinin

¹⁵ Adorno Hitler'e küçük dev adam der.

devletin güzelliğini –daha doğru bir ifadeyle yüceliğini– yansıtacaktır. Artık bireyin kişisel bir arzusu, hayali ya da eğilimi kültür tarafından taşınmaz. Bireyin kültür alanındaki mutluluğu liderin –yani ulusun, topluluğun, halkın vs.– büyüklüğünün gölgesinde kaybolur. Burjuva kültürünün olumlayıcı karakteri faşist ideolojide derinleştirilerek burjuva bireyinin silinmesine yol açar.

Sonuç olarak, Marcuse burjuva kültürünün bireylere boyun eğmeyi öğrettiğine ve bireylerin maddi refah ve sosyal değişim taleplerini manipüle ettiğini ileri sürer. Bu karakteri faşist toplumda olumlayıcı kültürün kendisini yok etme sürecini tetiklemiş ve bireyin ortadan kaldırılması için zemin hazırlamıştır. Bu süreçte burjuva bireyinin eleştirel yargı gücü yok edilmiş; dayanışma, iyilik, gerçek mutluluk, gerçek sevgi gibi kavramlar ve bu kavramlarla örülen pratikler süreçten dışlanmıştır. Düşünürü göre bu sürecin aşılabilmesi için mutsuzluğun kaynağını metafizik söylemlerle açıklamamak, maddi/somut olanla açıklamak, dolayısıyla mutsuzluğa neden olan şeyin irrasyonel bir toplumsal organizasyon olduğunu söylemek gerekmektedir (Marcuse, 1988a: 132-133). İhtiyaç olan şey bireylerin gerçek tatminini sağlamaktır. Bu da idealist kültüre karşı çıkarak, o kültürü ortadan kaldırarak yapılabilir. Kültürün ortadan kaldırılması bireyselliğin yıkımı değil, aksine onun gerçekleştirilmesidir (Marcuse, 1988a: 133). Bu çerçevede bireylerin gerçek tatmini sadece bu idealist kültüre karşın genel bir talep olarak yayılabilir. Bu talebin gerçek olması –emek ve hazzın yeni bir biçimi ve yeni bir hayat– için maddi koşulların gerçek bir dönüşümü gerekmektedir (Kellner, 2007: 26). Bu dönüşüm için ihtiyaç duyulan teoridir, eleştirel bir toplum, kültür ve sanat teorisi. Burjuva ideolojisi ve faşist ideolojide Varlık'ın hizmetkârı olan ve mevcut kötülükle bağdaşabilen kültür ve sanat –özellikle sanatın güzelliği– teorinin hakikatine ters düşer (Marcuse, 1988a: 118).¹⁶ Önemli olan eleştirel teorinin hakikatte vücut bulmasıdır. Bu da irrasyonel toplum organizasyonundan rasyonel bir toplum organizasyonuna geçilmesi demektir. Bu geçişi sağlayacak akıl –her ne kadar Marcuse 1937 yılındaki makalesinde o kavramsallaştırmayı kullanmasa da– yıllar sonra Max Horkheimer tarafından dile getirilecek olan tözel/nesnel akıldır. Dolayısıyla hayatı şekillendirmesi gereken burjuva dünyasının gerçeklikle uyumlu olan, kaderi daha alçak gönüllülükle normal karşılayan ve otoriteye itaat eden “ruh”u değil; irrasyonel gerçeklikle çelişen, gerçekliğin çelişkili yapısı karşısında suskun kalmayan eleştirel Akıl'dır. 1930'ların ve 40'ların faşist dünyasında Marcuse'un entelektüel yönelimini akılcı kutup belirlemiştir (Marcuse, 1988a: 126). Teorinin hakikati sanatın güzelliğine ağır basmıştır.

¹⁶ Düşünürün eleştirel teoriye ilişkin vurgusu için ayrıca bkz. Marcuse 1988b.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Collingwood, R. G. (2007). *Tarih Tasarımı*. (çev. Kurtuluş Dinçer). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (1998). *Toplumsalın Yeniden Yapılanması*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Dinçer, K. (1991). *Tarihte Açıklama Sorunu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Dinçer, K. (2003). "Başkasını Anlama", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 1.
- Güçlü, B. (1995). "Hermes'ten Günümüze Felsefe Hermeneutik ya da 'Anlamayı Anlamak'", *Edebiyat&Eleştiri*, sayı: 9.
- Hegel, G. W. F. (2003). *Tarihte Akıl*. (çev. Ö. Sözer). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Horkheimer, M. (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, (çev. Mu. Tüzel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Katz, B. (1982). *Herbert Marcuse & The Art of Liberation*, London & New York: Verso.
- Kellner, D. (1984). *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*, London and Berkeley: Macmillan Press & University of California Press.
- Kellner, D. (1988). "Herbert Marcuse's Reconstruction of Marxism", *Critical Theory and the Promise of Utopia*, R. Pippin, A. Feenberg, C. P. Weber (eds.), Massachusetts: Bergin&Garvey Publishers.
- Kellner, D. (2001). "Introduction: Herbert Marcuse and the Vicissitudes of Critical Theory", *Collected Papers of Herbert Marcuse Volume II*, D. Kellner (ed.), London and New York: Routledge.
- Kellner, D. (2007). "Introduction: Marcuse, Art and Liberation", *Collected Papers of Herbert Marcuse Volume Four: Art and Liberation*, D. Kellner (ed.), London and Berkeley: Routledge.
- Koçak, O. (2007). "Sunuş", *Roman Kuramı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Langerbein, B. (1985). *Roman und Revolte*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Löwy, M. (1999). *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, (çev. Y. Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, Georg (2007). *Roman Kuramı*, (çev. C. Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lukes, T. J. (1985). *The Flight Into Awardness*, London & Toronto: Susquehanna University Press.
- Marcuse, H. (1988a). "The Affirmative Character of Culture", *Negations*, London: Beacon Press.
- Marcuse, Herbert (1988b). "Philosophy and Critical Theory", *Negations*, London: Beacon Press.
- Özlem, D. (2001). *Max Weber'de Bilim ve Sosyoloji*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Reitz, C. (2000). *Art, Alienation an the Humanities*, Albany, N.Y: State University of New York Press.
- Sayın, Ş. (1983). "Yorumbilimsel Söyleşi", *Macit Gökberk Armağanı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sözer, Ö. (1983). "Hegel'de Dünya Tarihi'nin Gidişi ve 'Özgürlük İdesi'". *Macit Gökberk Armağanı*, Yazı Kurulu: Bedia Akarsu-Tahsin Yücel, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Stirk, M. P. (2000). *Critical Theory, Politics and Society: An Introduction*, London and New York: Pinter.

ESTETİK ve ÖZGÜRLÜK

Güncel ÖNKAL¹

“Sanat üretimi için özgürlük, özgürlük için başkaldırı temeldir. Sanatta başkaldırı, gerçek yaratma ediminde tamamlanır; süreklilik kazanır; eleştiride ya da yorumda değil. Öte yandan devrim de kendini yalnızca uygarlıkta kanıtlar; terörde, diktada değil. Yaratma olanaklı mı? Devrim olanaklı mı? Çıkmaza saplanmış bir topluma çağımızın sorduğu bu iki soru, uygarlığın yeniden doğuşuna ilişkin bir tek sorudur aslında.”

Albert Camus (*Başkaldıran İnsan*, 1951)

“Estetik-olan” üzerine yapılan tartışmalar, başlangıcından itibaren iki uçlu kavramsallaştırmanın üstesinden gelinmesinin tarihi olarak karşımıza çıkmaktadır: *Duyusal olan ve akılsal olan*. Duyusal olanın yanıltıcı görülmesine karşılık, akılsal olanın duyusal alanda soyut ve bulanık olarak değerlendirilmesi sonucunda estetik duyuş insanın epistemolojik olduğu kadar varoluşsal bir gerilimini de ifade eder. “Estetik-olan”, bir yandan duyusalılık (alınılama) ile tikel durumları tüketen insanın, diğer yandan kavramsallık (değerlendirme) ile tümel yapıları durmaksızın yeniden üreten öznenin iki yakasının biraraya geldiği nadir “yumuşama” alanlarından birisidir. Meta-estetik yaklaşım olarak nitelendirilebilecek böylesi bir ilişkisellik kuşkusuz estetik ilişkinin ontolojisi ve epistemolojisi üzerine söz söylemek demektir. Buradaki “meta” bakışı temellendiren ilişki estetiğin özgürleştirici çağdaş varsayımlarına dayanmaktadır.

Bundan yaklaşık 270 yıl önce A. Gottlieb Baumgarten (1714-1762) estetiği bağımsız bir felsefe disiplini olarak kurma denemesini yaptı. Antikçağdan 18. yüzyıla kadar filozofların idealist felsefe söylemlerine epistemolojik ve etik duyuş bakımından konu edindiği klasik estetik, Baumgarten sonrasında ontolojik, enformatik, metafizik, vb. gibi pek çok başlık altında disiplinler arası anlayışta incelendi. Baumgarten’ın “alt-bilme alanı” olarak tanımladığı estetik, mantık ve rasyonalitenin açığa çıktığı üst-bilme yetilerinin yönelim alanlarından farklı olarak daha çok algılanan şeylere ilişkin bilgi vermekteydi. Estetik algı, bilgimizin salt bir formu olarak akılsal bilginin karşısında konumlandırılmaktaydı. Bu anlayış modernite düşüncesi sonrasında, filozofların duyu ile akıl arasına sıkıştırarak tartıştığı alanın dışında bir çerçeveye, “ideolojik alan”a

¹ Prof. Dr. Güncel Önkâl, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, guncelonkal@maltepe.edu.tr

taşınmıştır. Artık günümüz tartışmaları açısından “estetik-olan”, alımlayıcının kendini belirleme biçimidir; yasa ile arzunun, ahlak ile bilginin, tikel ile tümelin, birey ile toplum arasındaki bağların yeniden belirlenme biçimidir. *Estetiğin İdeolojisi* bununla da yetinmez; estetik olan hoşlanma ve harekete geçirdiği diğer dürtülerle insanın özgürlük alanını da betimleyen, hatta yeri geldiğinde sınırlarını ve bağlarını değiştirebilen bir *erk* olarak karşımıza çıkmaktadır. “Estetik-olan” siyasal hegemonyanın, ahlaki dayatmacılığın, burjuva toplumu ilişkilerinin ve hatta tüketim alışkanlıklarının biçimlendirilmesidir. Tutkunun, hayal gücünün, göreneklerin ve değerlerin, duygudan hareket eden eylemlerin, hayal gücünün etkisiyle köklerinden koparılmasıdır. “Estetik-olan”, sadece haz alanı değil, bir *eylem alanı*dır da. Estetik, teoriyi, gündelik sosyal tecrübeye cisimleşmiş ideoloji olarak taşır. Nesnelere estetik varlığı tahrip edilerek yerine değişim değerleri konulmaktadır.

“Estetik ve Özgürlük” başlığı altında, özellikle Terry Eagleton’ın *Estetiğin İdeolojisi* adlı çalışmasından hareketle, “estetik-olan”ın ideolojik niteliği ve işlevi tartışma konusu yapılacaktır. Estetik, çağımızın maddeci belirlenimciliği aşabilecek midir? Özgürleştirdiği düşünülen estetiğin kendisi özgür müdür” soruları bu çalışmanın gerek çıkış amacını gerek varmak istediği sonuçları ifade eder.

Bir Olanak Olarak Sanat

“[S]anat; bilimin, tarihin, ‘sağduyu’nun ve benzerlerinin temelidir. [...] Sanat, dinin veya bilimin veyahut felsefenin ilkel bir şekli değildir; sanat, bunlardan çok daha temel bir şey olup bunların altında yatar ve bunları olanaklı kılar” (Collingwood, 2011:16). Collingwood’un sanatın kısaca ne olduğunu açıklamaya çalıştığı ifadelerinden alıntılanan sözlerinde sanat, “temel olmak”, “sağduyuya yakınlık”, “bilimsel ve tarihsel kökene sahip olmak”, “altta yatan ilke” ve “olanaklı kılar” nitelikleri ile sunulmaktadır. Sanatın insanlığın bilimsel ve tarihsel sağduyusunun temelinde yer alan bir itici güç olarak ele alınışı kendisini en somut olanak olarak sanat yapıtında gösterecektir. Sanat yapıtı sanatın nesneleşmiş halidir. Böylelikle bir edim olarak sanat insanın beşerî birikiminin somutlaştırılmasıdır. Her sanatsal yaratı bir yanıyla *olanı* diğer yanıyla *olması gerekeni* taşıması bakımından olanaklar dünyasını açıkça ifade eder.

Sanatın taşıyıcı öznesi -yani sanatçı- sanat olayında kendisini ifade eder. Her sanatsal yaratı sanatçısından izler taşırken sanatçısının yaşamını özetler; ardından gelecek diğer sanatçılara olanaklar sunar ve yaratının taşıyıcısı insanın genel anlamda kültür dünyasını genişletir. Sanat eksilme

kabul etmez. Güzelliği koruma altına alması bakımından sanat aynı zamanda güzelliğin sürekliliğinin temel olanağı olarak da görülebilir. Sanat yapıtları yaşam-bilinç ilişkisini kayıt altına almaları bakımından sonsuzluğa bırakılan izlerdir; diğer deyişle, hayal gücünün estetik ilkelerle ölümsüzleştirilmesidir. Böylelikle sanat, insanın düşünce gücünün, kültürel eylem biçiminin, yaşamsal birikiminin, olanaklar dünyasının sözcüsüdür.

Sanatın olanaklar dünyası, sadece özne-nesne arasındaki yaratma ilişkisini değil, bu ilişkinin dayanağını oluşturan varlığın da aydınlatılmasıdır. İnsanoğlunun varlığı aydınlatma mücadelesinin estetik bir özetidir adeta. Sonuç olarak sanat karşılaşmaların pratiğidir; karşılaşmanın paylaşılmasıdır. Gerek sanatçı gerek sanatın izleyicisi gerekse de sanat nesnesi karşılaşmaların odağında yer alır. Bu nedenle de sanat sadece kendisi için değil, kendisinin dile getirdiği her bir şey için ve tüm taraflar için bir paylaşımı bünyesinde barındırır. Her bir karşılaşma yeni karşılaşmaların kapısını aralaması bakımından değerli ve özgündür.

Sanatın karşılaşmalar dünyası Baumgarten'ın felsefenin bir disiplini olarak estetiği kurgulaması ve kavramsallaştırmasına değin kültür olayları çerçevesinde gerçekleşti. Ancak Baumgarten ile birlikte estetik *inferior* bir bilgi türü olarak incelenmeye başlandı. Estetik-olanın bilgisi, onun araştırmasında, kendisinden sınırları bakımından daha kısıtlı olan duyuşsal bilgi (*cognitio sensitiva*) ile kendisinden daha hacimli ve bütüncül sistematiği ile kapsayıcı olan mantık bilgisi (*superior*) arasında yer almaktaydı. Dolayısıyla burada sanatın olanağı da duyuşsal bilginin nüvesine muhtaç olduğu kadar mantığın üstün denetimine tabi idi. Baumgarten'ın sanatı sanat yapat estetik epistemolojik yaklaşımı aynı zamanda estetik-olanın ontolojisi hakkında da ipuçları vermektedir. Öznel ve duyuşsal kavrayışın hakikati olarak estetik hakikat alanı (*estetikolojik hakikat*) fenomenler dünyasının maddesel mükemmellik formlarını taşır.

Bir olanak olarak sanatın -Collingwood'un deyimiyle- temelde yer alışı sanat ontolojisine ilişkin çalışmaların ilerlemesi ile aydınlatılacaktı. Estetik-olan sistematik mantığın yöneldiği araştırma alanının biraz gerisinde ancak duyuşsal/duygusal olanın ise ötesindeydi. İçsel, iç diyaloga dayalı, bir tür ontolojik değerlendirme ve değerlendirme mekanizması olarak estetik duyuş bilginin adeta arayüzü, tamamlayıcısı değil miydi? Sanatın ve sanattaki olanaklılığın dışavurumu olarak estetik değer kendisini işte tam da bu noktada, güzele ilişkin farkındalığın değer ve duyu ile bezenmesinde ortaya koymaktadır. Bir duyuş, bir düşünce, bir tasarı ve hatta yaratı olarak sanat, güzelliğin araştırılmasının üstüne konulacak farkındalık-değerlendirme ve duygulanım mekanizmaları ile olanakların zengin kesişme kavşağında kendisine yer açmaktaydı. Bu çözümlenmeler ışığında diyebiliriz ki, estetik bilimi kurgulamak isteyen zihinler açıkça

görmüştür ki, sanattaki açılım salt bir değer-leme, değerlendirme ya da değer atfetme olanağının ötesinde güzelliğin sonsuz doğasının farkında olmak anlamına da gelen bir insanlık serüveninin özeti idi. Sanat insanın olanağıydı.

Sanat Nesnesinin Özgür Doğası

Estetik-özgürlük ilişkisinin estetik kurgunun başlangıcında mı, sanat nesnesinin yaratılma sürecinde mi yoksa bir sonuç olarak sanattaki estetiği duyumsayan öteki zihinlerde mi yer aldığı tartışmalı bir konudur. Ancak kabaca denebilir ki sanatta nesne, sanatın, estetik-olanın özgürlüğünü göstermesi bakımından üç farklı konumda karşımıza çıkar: Bunlardan birincisi hali hazırda karşımızda olan mevcut sanat nesnesidir. Bu nesne çok çeşitli özellikleri taşıması bakımından diğer nesnelere ayrılır. Mevcut sanat nesnesi ona yönelen bir özneye muhtaçtır. Bilinmesi, konu edilmesi bakımından diğerlerinden farklıdır, derindir. Değerlendirilmesi bakımından özgündür ve özgünlüğü özgürlüğüdür. Mevcut sanat nesnesi ikincil olarak sanatçının zihnini taşır. Ancak sanatçının zihnindeki tam da aynısı olamaz. Eğer olsaydı sanat edimi sona ererdi. Sanatta yaratmanın, biricikliğin temelinde sanat olanağının sanat nesneleri üzerinde özgür biçimde sürmesi yatar. Sanatçının zihnindeki nesne bazen de sanatçının sınırlı hayatında dışavurulmamış olabilir. Bu nedenle mevcut nesne sanatçının zihnindeki “bir” nesnedir. Tamamlanmamıştır. Üçüncü ve son olarak da sanat yapıtı olarak nesne bilinmesi tamamlanmamış, tüketilmesi sonsuz ilişkiler gerektiren bir nesnedir. Tarihselliği ve birikimselliği bakımından tamamlanmamış sanat yapıtı izleyicisine, değerlendircisine muhtaçtır. Bu nedenle diyalektik bir sürecin tam ortasında oturur. Sanatçı sanat nesnesini kendince yaratır ancak izleyici onu kendi zihninde sanatçının zihninin üzerinde bir yetke ile değerlendirme konforunu yaşar. Bir başka izleyici ise diğer ikisinden farklı olarak başkaca değerlendirmelere tabi tutarak özgürlüğüne özgürlük katar. Her değerlendirmede estetik-olan genişler, büyür, varlığı kapsayacak kadar özgüvenle ve özgürlükle hareket eder. Eğer böyle olmasaydı estetik-özgürlük ile bağlantılı olamazdı. Her ne kadar adına kötücül sanat diyebileceğimiz güzel olmayan sanat yapıtları da yaratılmış olsa da diyalektik süreci düşündüğümüzde bunlar da bir “anlam”ı tamamlarlar ancak kendileri hiçbir zaman tamamlanamazlar. Sanat işte böylesine özgürdür ve özgürlük yaratır. Sanatın, sanat nesnesinin özgürlük yaratımı zihinde olduğu kadar, sanatın tarihinde, sanatçının eğilimlerinde ve tekniğinde kendisini gösterir.

Bir olanak olarak sanatın özgürlük ile ilişkisini ideolojik olmayan

biçimiyle Klaus Kühn'ün ve Gustav Klimt'in ağırlıklı olarak Avusturya/Viyana'da sergilenen eserlerinde gözlemleyebiliriz. Klaus Kühn ağaç figürünü değer, güzellik, farkındalık ve duygu dörtlüsünde farklı biçimlerde kullanırken Klimt ise küresel bir markalaşma serüvenine motivasyon oluşturacak biçimde yaşam ağacının imgelem özelliğini yaratan özerkliği simgeler. Kühn, romantik eğilimlerle ağaç figürünü renkli meyvemsi şekillerle imgeleme dönüştürürken duygusallığını ön plana almak bakımından gerçekdışılığın altını çizer. Kühn'ün eseri karşısındaki izleyici burada gerçeği aşma biçiminde özgürleşirken, Klimt'in karşısında imgelemi anlamaya ve idealleştirilen durumu anlamlandırmaya özenir. Klimt eserleri sanatçının doğurtmaya çalıştığı yaratıcılık ile bir çağrıdır. Yaratıcılık aykırılığın, doğal olanın aşılmasının sonucunda imgelem üretimi ile son bulur.

Kühn ve Klimt'in sanat eserine konu ettikleri aynı nesneye farklı türden yaklaşımları ancak sanat nesnesinin özgür doğası ile açıklanabilir. Sanat nesnesinin hazır bulunmuşluğu, tamamlanmamışlığı ve diyalektik bir süreç olarak değerlendirmeye her daim açıklığı günümüzün sanat nesnesini kurgulama ve onları anlama çabalarına ışık tutabilir. Böylesine bir çabayı Güzel Sanatlar veya Akademik Sanatlar çağı diyeceğimiz klasik estetik anlayışlarında bulmamız mümkün değildir. Sanatın kurumsallaşması sanat nesnesinin özgür doğasına ket vuracağından, onu belli bir biçimde tanımlayacağından ekolleşmeler hegemonyası tehdidi altındadır. Nitekim öyle de olmuştur. Sanat akımlarının birer -izm olarak kendisini çağın yaratıcı zihinlerine dikte ettiği bir dünyada yaratıcılığın özgünlüğü de soru işareti haline gelmiştir. Bu nedenle özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra felsefi inceleme yaparken tek bir "sanat" anlayışından bahsetmek değil "sanatlar" terimini kullanmak daha yerindedir.

1970'li yıllara kadar sanat edimi kendisini özgürleştirmek açısından temellerine oldukça bağlıdır. 1970'lerde kavramsal sanat bireylere gündelik yaşam hakkında soru sordurmak misyonu ile yola çıktığında "birbirimizle nasıl iletişim kurarız", "nasıl hareket ederiz", "nasıl yaşarız" sorularına yanıt arıyordu. Bu akımın sanatçıları halen meta üretmemeye, müzelere ve koleksiyonlara girmemeye kararlıydı. Eğitimin, stratejik sanat üretiminin ve kurumsallaşmanın işin temel felsefesine aykırı olduğu görüşünü sürdürmekteydiler.

Ferenc Feher, sanatın özgürleştirilmesi sorununda kavramsal sanatın yarattığı sınırların sanatın kalıcılığından çok gelip geçici oluşuna yol açabileceği endişesini paylaştı. Ona göre kendi alanının sınırlarını ve kurallarını koyan *kanonik* reçeteler sanatı özgürleşmekten ve özgürleştirmekten uzaklaştırıyordu. Sanatın hiçbir şeyle kıyaslanamaz biricikliği ve bireyselliği yüceltikçe sanat mutlaklaşıyordu. Hem kuram

hem icra bakımından böylesine bir anlayışın doğuracağı “bileşik sanat” kabulü sanatı özgürleştiremezdi. Kendini sonsuza kadar saklamak iddiasındaki “kapalı kalıcılık” vazgeçilmesi gereken bir önyargı idi (Feher, 1996). Feher, yüksek sanat-popüler sanat arasındaki sınırın yıkılmasını bu anlamda öngören isimlerdendi. Feher, kavramsal sanatın karşısında yer almakta kuşkusuz yalnız kalmadı. Avusturalya’nın güney kıyılarını örten ve doğanın üzerine insani bir buluşu geçirerek tuvali doğanın ta kendisi olarak gören modern sonrası anlayışlarda sanatın özgürleşmesi sorununa ilişkin pratikler yer almıştır. Örnekler günümüzde çoğaltılabilir ve bu karşı-duruşun kurumsallaşmış yaygın sergilenimi yaratıcı tematik bienallerdir. Kavramsal sanatın temellendirici yaklaşımını unutturmadan özgürlüğü kavramsal olandan hareketle interaktif biçimde ve kamusal alanda gözler önünde sergileyen bienal küratörleri hatırlatmış olalım.

Artık günümüzde sanat felsefesi değil, sanatların felsefesi yapılmaktadır. Eagleton bu durumu “estetiğin ideolojisi” deyişi ile karşılamaktadır.

Sanattan Sanatlara: Estetiğin İdeolojisi ve Özgürlük Fenomeni

Terry Eagleton, epistemolojik, ontolojik ve etik boyuta dayalı estetik kavrayışlara ideolojik kavrayışı da ekleyerek yanıt veren çağcıl entelektüellerden. Kuşkusuz ideolojik sanat anlayışı özellikle Marksist geleneğin ve Lukacs’ın altını çizdiği, Hegelyan diyalektiğin sanat yapıtına uygulanmasının da yönetsel olarak ele alındığı bir anlayışı çok daha öncelerde ifade eder. Ancak Eagleton’ın duruşu günümüzdeki özgürlük arayışları dikkate alındığında yeni bir estetik bakışa yol açabilecek kadar eleştireldir.

Sanattan sanatlara geçişte estetiğin ideolojisi estetik-olanın yarattığı hoşlanma duygusunu naiv bir duygu olarak görerek, daha çok özgürlüğün “durumun böyle olmamasının yarattığı hayret”te yattığına dikkati çeker. Estetik olan bu anlamda kavramsal bir parodidir. Estetik-olan anlama yetisinin tek biçimli yasaları ile kaotik belirlenimsizlik arasındaki bir “ıslah evi”dir. Diğer deyişle, estetik bir “yumuşama” alanıdır. Estetik-olan rasyonalitenin duygusallığı yenme çabasında kısa bir balayıdır. Estetik-olan kendi üzerimize dönüp her şeyi görebileceğimiz avantajlı bir alandır. Estetik-olan’ı “güzel” ve “yüce” üzerinden göstermek ve bu yolda direktmeyi Eagleton bir tür “örtbas” olarak görür. Böylelikle Eagleton’ın estetik özgürlük anlayışı felsefe tarihinde konu edilen beğeni yargısı, güzellik ve estetik haz gibi duyularını olduğu kadar, bunlar üzerine değer atfetme ve değer yargısında bulunma çabalarını da boşa çıkarmaktadır. Bir sanat nesnesinin birbirinden apayrı duygulanımlara yol açtığını

düşündüğümüzde üzerinde bir doğruluk değeri taşımadığı açıktır. Dahası Hume'un beğeni ölçütünü düşündüğümüzde hepsi aynı doğruluk değerini de alabilirler. Eagleton beğenin bu bağlamda salt bizim duyu ve zihin arasındaki konumu açısından ele alınamayacağına, sanat olayının kolektif bir arenada kendisine yer bulabileceğinin altını çizmektedir. Eagleton'a göre sorun sanattaki taklidin nerede başladığı değil nerede bittiği sorunudur. Eagleton'a göre toplumu kaynaştıran/birarada tutan yeri geldiğinde de ayırıştırabilen bir estetik taklit fenomeninden bahsedebiliriz. Bu noktada sorun estetik taklidin nerede sona erdiği'dir. Bireyler duyumsal somutluklarından çekilip çıkarıldıkça arzu ve ihtiyaçları dışında konumlandırılırlar.

Sonuç olarak çağımızın estetik fenomeni kendisini taklidin yarattığı homojen evrende var kılmaya çalışırken bir yandan kendi doğası diğer yandan kendisi dışında yer alanların güttüğü çıkarlar dünyasının kavgasında bulur. Böylesine örülü bir dünyanın estetik fenomen alanı özgürlük söylemlerinin, söylemin reel olanda vücut bulmasının ve değerlendirilmesinin formu olarak kendisini birden farklı sanat ediminin ortasında bulacaktır. Dolayısıyla sanatın gelinen çağcıl durum içerisinde klasik estetik formların epistemolojisi ve ontolojisi açısından değerlendirilmesinden çok kendisini de değerlendirme nesnesi kıldığı meta tartışmaların içerisinde sanatlar çoğulluğu içerisinde yapılandırması söz konusu olur. Sanattan sanatlara estetik ideolojinin özgürlük formları olarak kendisini açığa çıkaracağı, reel dünyaya açacağı ve reel dünyanın ilişkileri üzerinden yeniden üretilip şekillendirileceği bir sürecin parçası olacağını gözlemlemek olasıdır. Bu nedenle de sanat felsefesinin özellikle pop-art ve interaktif sanat eylemleri sonrasında sanatsal formların sosyolojik açılımları içerisinde göstereceği ve sanat felsefesinin estetik form arayışında odaklanarak meta tartışmalarda eleştirel olma göreviyle konumlandırılarak literatürde kendisine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Artık özgürlükten kasıt yaratıcı sanatçının olabildiğince kendi varoluşunu temellendirdiği eserde yine aynı alımlamayla kendisine dönüt bir izler kitle tepkisi ile karşılaşmasındaki uzlaşımıdır. Sanatın estetik formunun özgürlüğü biçim-renk-ses-üslûp gibi temel ve tekil söylem kısıtlamalarını aşmaktan hareketle karşımıza çıkar. Yerleşik formlarından özgürleşen (*emancipé*) sanat, toplumsal ideolojinin yorumsamacı yaklaşımları arasında kendisine yer bulurken, sanatın bir olay olarak ele alınışı da klasik estetik anlayışla değerlendirilmekle yetinilmemesi anlamına gelir. Sözün özü, sanat ve sanatçı, estetiğin edimsel dışavurumunda epistemolojik ve ontolojik yaklaşımların merkezileştiren söyleminden uzaklaşırlar ancak buradaki özgürlük çok katmanlı sanat yapıtları ortaya koyarken ideolojinin eşliğinden çıkamaz. Sanatların felsefesi ilişkisel estetik, logoestetik,

kinetisizm, alımlama ve beğenin inşası, sanat endüstrisi, kitle kültürü vb. anlayışların çerçevesinde anlatı olarak yerini alır. Badiou'nun deyimiyle 20.yüzyılda sanatın klasik sanat anlayışına yön veren "romantik", "didaktik" ve "klassizm" temelli şemaları yerine kitlesel yeni bir şema verilmemiştir. Bu her ne kadar özgürleştirici gözükse de tekilliklerin bu dünyasında "doygunluğa erişmemiş", "nihilizmi önceleyerek iradi olanı dışlayan", "içkinliğini araştırma nesnesi kılmış", bir "süreç" olarak "sonsuz çokluğa mahkûm edilmiş" sanatlar ile karşı karşıya kalacağız (Badiou, 2009).

Sanat olan ile sanat olmayanın birbirinden ayırd edilemeyeceği bir dünyada "Sanatın Sonu"nu konuşan Donald Kuspit'in belirlemeleri eşliğinde varmak istediğimiz sonuçları ifade edelim. Gerçekliğin toplumsallığı karşısında kendisini indirgenmiş, pratik ve şimdilik bir gerçeklik olarak ortaya koyan her türden alımlamanın karşısında sanatlar da şematik varoluşunu bu standartlara dayalı olarak oluşturdukça kitle kültürünün ideolojisine mahkum olmaktadır. Estetik deneyim bireyselliğinden çıkarak toplumsal deneyimin esiri haline gelmekte, özgürleşme adına atılan her adımda aslında insanın paradoksal biçimde toplumsallığının eleştirildiği eserlerle karşı karşıya kalırız. Sanatın özgürleşmesi problemi giderek kendisini estetiğin çözülüşü, kötülenmesi (Duchamp örneği), malzemesi ile amacı arasında uygunsuzluk, yaşama dönüklük adına hakikatin parçalanışı olarak gösterir. Kuspit bu durumda "estetik yoksa sanat eserden geriye ne kalır" diye sorarak, içinde beğeni kısıntısı olmayan, geleneğinden çıkmış, fark edilmesi alımlamasının önüne geçmiş her tekil eserin ham durumda sanat eseri olmadığına vurgu yapar (Kuspit, 2010, s.37). Sanat eserinin izleyicisi tarafından tamamlanacağı ve böylelikle estetik olanın özgürlüğü ile birlikte varlık alanının genişleyebileceği savı her durumda modern sanatın entropik varoluşunun ve kendisine olan inancının yenilenmesi şeklinde de düşünülebilir. O halde sanatın özgürlüğü ve estetik özgürlük artık çağımızda farklı iki kavramsallaştırma olarak kendisini paradoksal biçimde sunmaktadır.

Kaynakça

- Badiou, Alain (2009). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz* (Çev. A. U. Kılıç) İstanbul: Metis.
- Eagleton, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (Çev.B. Gözkan, H. Hünler, vd.) İstanbul: Doruk.
- Feher, Frenc. (1996). *Reconstructing Aesthetics: Writings of the Budapest School*, Basil Blackwell.

HEIDEGGER'DE SANAT VE HAKİKAT

Dilek ARLI ÇİL¹

Bu çalışmada, *Sanat Eserinin Kökeni*'ne odaklanılarak, Heidegger'in sanat anlayışının, *Varlık ve Zaman*'dan itibaren ele aldığı varlığın anlamı sorusu bağlamında anlaşılabilmesi ve sanatın, varlığı anlamının aracı olarak değerlendirilebileceği öne sürülecektir. Bu bağlamda, öncelikle, varlığın unutulmuşluğundan ve buna yol açan, Heidegger'in, Platon'dan itibaren başladığını söylediği metafizik düşünüşten bahsedilecektir. Daha sonra, metafizik düşünüşten kaynaklanan geleneksel sanat anlayışının, sanat eserinin özünü (Ursprung) gizlediği ve sanat eserinin özünde, varlığın hakikatiyle bağı olduğu düşüncesi üzerinde durulacaktır. Böylece Heidegger'in, *Sanat Eserinin Kökeni*'nde, sanat eserinin, varlığın unutulmuşluğu sorununa çözüm olabileceğini söylediği savunulacaktır.

Varlığın Unutulmuşluğu ve Metafizik Düşünüş

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ın başında, günümüzde varlık sorusunun unutulduğunu ve bu sorunun yeniden sorulması gerektiğini söyler.² Bu nedenle, *Varlık ve Zaman*'ın ana konusu varlığın anlamıdır. Varlığın anlamı sorusunda sorulan, varolanın varlığının anlamı olduğu için, bu soruda soruşturulan varolanın kendisidir. Yani varlığı anlamak için, öncelikle varolanı araştırmak gerekir. Fakat burada söz konusu olan herhangi bir varolan değildir. Heidegger, bu araştırmanın odağına, Dasein olarak adlandırdığı insanı yerleştirir, çünkü Dasein, varlığın anlamının ne olduğunu sorabilen tek varolandır. Bu bakımdan diğer varolanlara göre önceliklidir. Heidegger, Dasein'ı şöyle tanımlar: "Başka varlık imkânlarının yanı sıra soru sorma varlık imkânına da sahip olup, hep bizzat bizler olan bu varolana, terminolojik olarak Dasein diyoruz."³

Heidegger'e göre Dasein'ın görevi varlığın hakikatini korumaktır ve bu bakımdan onun varoluşu diğer varolanların varoluşundan farklıdır. Bu fark, insanın varlık ile ilişkide, varlığın hakikatinin içinde olmasından kaynaklanır. İnsan böyle bir varoluşa sahip olarak hakikatin içindedir ve onu korumakla görevlidir. "Heidegger'in insana, varlığın hakikatini koruma ödevini yüklemesinin, insanın böyle bir olanağı taşıdığı düşüncesinden ileri geldiği görülür. Ona göre böyle ek-sistent olarak varlıkla bağı olan insan, "buna uygun bir şekilde varlığın hakikatini korumak zorundadır."⁴ İnsanın

¹ Dr. Öğr. Üyesi Dilek Arlı Çil, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, dilekarli@maltepe.edu.tr

² Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s. 1.

³ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 7.

⁴ Sevgi İyi, *Çağımızda Metafizik Sorunu*, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999, s. 51.

varlığın çobanı olduğu belirlemesi de burada temellenmektedir. Böylece, Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da Dasein analitiği olarak adlandırdığı, Dasein'in temel yapılarının analizine girer.⁵ Dasein analitiği, varlığın anlaşılması için bir gerekliliktir.

Varlığın unutulmuşluğu düşüncesi, *Metafizik Nedir?* eserinin giriş bölümünde de karşımıza çıkar. Heidegger, burada, varlığın unutulmasının sorumlusu olarak metafizik düşünmeyi gösterir. "Metafizik, Varolanı hep Varolan olarak tasarımıdığı için, Varlığın kendisi üzerinde düşünmez."⁶ O hep varolanlara takılıp kalır ve varlığa yönelmez. "Metafizik, Varlık Unutulmuşluğunda ısrar ettiği için, Varlığın Hakikati sorusunu sormamakla kalmadığı gibi, onun önünü de tıkar."⁷ Böylece, varlığın unutulmuşluğu daha fazla derinleşir.

Heidegger, kökensel düşünmenin, metafiziğe karşı olmadığını fakat onu aşmaya çalışması gerektiğini söyler. Heidegger'e göre metafizik düşünmeyi olanaklı kılan şey, varlığın ışığıdır.⁸ Bu ışık, metafiziğin temelini oluşturur. "Buna göre de, metafiziğin özü, metafizikten farklı bir şey olmaktadır."⁹ Bu özü kavramak için, varlığın hakikatini düşünmek gerekir. Metafizik, varlığın hakikatini düşünerek aşılabılır.¹⁰ "Eğer bir düşünme, metafiziğin temelini tecrübesini edinmek üzere yola koyulursa; bu düşünme Varolanı Varolan olarak tasarımılamak yerine Varlığın hakikatinin kendisini düşünmeyi denerse, metafiziği bir anlamda terk etmiş demektir."¹¹

Varlığı unutarak varolanlara yönelen geleneksel düşünme biçimi ile varlığa yönelen kökensel düşünme biçimi arasındaki ayrım Heidegger'in eserlerinin temel yapısını ve yöntemini belirler. Heidegger, geleneksel düşünme biçimini metafizik düşünüş olarak da adlandırır. Metafizik düşünüş, eskiçağdan günümüze kadar gelen ve kökensel olanın üstüne örtmeye yönelik bir düşünme biçimidir. Bu düşünme biçimi, insanı merkeze alarak onun varlık ile olan bağının üstünü örtmüş ve bu bağı zayıflatmıştır. Oysa bu bağ hep vardır. İnsan ancak kökensel düşünme sayesinde bu bağı yeniden açığa çıkarıp güçlendirebilir. İşte bu noktada, fenomenolojik yöntem karşımıza çıkar. Fenomenoloji, "felsefi araştırmaya konu olan nesnelerin içeriksel özelliklerini değil, araştırmanın nasıldığını ifade etmektedir."¹² Fenomenoloji, üstü örtülmüş olandan hareketle kökensel olanın, özün araştırılması, yani örtünün kaldırılmasıdır. Varlığın

⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 17.

⁶ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?*, (Çev. Yusuf Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2009, s. 9.

⁷ Martin Heidegger, *Hümanizm Üzerine*, (Çev. Yusuf Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, s.37.

⁸ Heidegger, *Hümanizm Üzerine*, s. 9.

⁹ Heidegger, *Agy*, s. 9.

¹⁰ Heidegger, *Agy*, s. 9.

¹¹ Heidegger, *Agy*, s. 9.

¹² Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 28.

anlaşılması, ancak fenomenoloji ile mümkündür. "İnceleme konusu bakımından fenomenoloji, varolanların varlığının bilimidir - yani ontolojidir."¹³ Bu nedenle Heidegger, fenomenolojiyi, temel ontoloji olarak da adlandırır.¹⁴

Heidegger, bütün çalışmalarında, örtülü olanın açığa çıkarılması ya da bir öz araştırması olarak fenomenolojik yöntemi kullanır. 1927'de yayımlanan *Varlık ve Zaman*'da, varlığın ne olduğu sorusuna yanıt vermek için fenomenolojik yöntemi kullanarak Dasein'in temel yapılarının analizini yapar. Dasein analitiği söz konusu olduğunda, fenomenolojik yöntem, Dasein'in ortalama hergünlüğünden hareket ederek bu hergünlüğün olanağını oluşturan Dasein'in temel varlık karakterlerini -eksistensiyallerini- inceler. Böylece, bir varolan olan Dasein'in varlığı ortaya konmuş olur.

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da başladığı varlık sorgulamasını *Sanat Eserinin Kökeni*'nde (1936) de sürdürür. Ancak bu kez, öncelikli soru, sanat eserinin ne olduğu sorusudur. Bu çalışmada, fenomenolojik yöntemi kullanarak, sanat eserinin hergünlük bağlamda algılanış biçiminden yola çıkarak - buna modern sanat anlayışı ya da metafizik düşünüş çerçevesindeki sanat anlayışı da diyebiliriz - onun özünü açığa çıkarmayı amaçlar. Sanat eserinin, özünde, hakikatle bağı olduğunu ve sanat eserinin özünün anlaşılması için bu bağı anlaşılması gerektiğini söyleyerek, sanat eseri, varlık ve hakikat ilişkisini kurar.

Geleneksel Sanat Anlayışı ve Sanat Eserinin Özü

Heidegger'in felsefi yaklaşımının, kökensel olanın açığa çıkarılmasına yönelik bir düşünme içerdiğini belirtmiştik. Bu yaklaşım, onun sanat ile ilgili görüşlerinde de dikkat çekmektedir. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*'nde sanat eserinin ne olduğu sorusuna odaklanırken *Varlık ve Zaman*'da ortaya koyduğu fenomenolojik yöntemi kullanarak sanat eserinin özüne odaklanır.

Heidegger'in sanat anlayışı, geleneksel sanat anlayışı olarak adlandırabileceğimiz ve metafizik düşünmenin ürünü olan, sanat eserini sanatçının ürünü olarak gören sanat anlayışına karşı eleştirel bir yaklaşım barındırır. Geleneksel sanat anlayışında, sanatçı yaratıcı bir güç olarak merkezde yer alır ve aklındaki bir fikri, duyguyu ya da imgeyi esere aktarır. Böylece sanat eseri, sanatçının aklındaki duygu ve düşünceleri aktarma aracına dönüşür. Sanatçı, çeşitli malzemeleri kullanarak bir eser meydana getirir. Yani sanatçı, sanat eserinin kaynağıdır. Bu sanat anlayışına, araçsal

¹³ Heidegger, *Agy*, s. 38.

¹⁴ Heidegger, *Agy*, s. 38.

sanat anlayışı da diyebiliriz. Bu anlayış, sanatçıyı eserin yaratıcısı olarak görür. Araçsal sanat anlayışında, sanat eseri, alımlayıcılar tarafından seyredilen bir nesneye dönüşür. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*'nde bu geleneksel anlayışı ele alarak eleştirir. Geleneksel anlayış, sanat eserinin kökensel anlamının üstünü örtmektedir. Fakat Heidegger'e göre, sanat eseri, hakikatin açığa çıktığı yerdir ve sanatçı da hakikatin açığa çıkmasının aracıdır. Böylece, sanatçı merkezi konumunu yitirmiş ve sanat eserini oluşturan unsurlardan sadece biri haline gelmiştir.

Geleneksel anlayış, sanat eserini nesne ya da araç olarak ele alma eğilimi gösterir. Onu bir varolan olarak değerlendirmez. Heidegger, modern bir anlayışla koleksiyonlarda ve sergilerde gösterilen eserin yalnızca nesnel varlığı olduğunu ve bu nesnel varlığın eserin gerçek varlığını örttüğünü öne sürer. Bu durumu da estetiğin bir sorunsalı olarak görür: "Biz eseri değil de, kısmen nesneyi kısmen de bir aracı aradığımız için, esere ilişkin sorumuz sarsıntıya uğradı. Bu bizim tarafımızdan geliştirilen bir sorunsal değildir, estetiğin bir sorunsalıdır."¹⁵ Fakat sanat eseri sadece bir nesne değildir, aynı zamanda varlıkla bağı olan bir varolandır. Varlıkla bağı vardır çünkü bir dünya kurar. Sanat eseri hem dünyanın bir parçasıdır hem de kendisi kurduğu dünyada varolur.

Heidegger'e göre eserin gerçek varlığı nesnel varlığından önce gelmekte ve hatta onun nesnel varlığını olanaklı kılmaktadır. Bir sanat eserinin kendi içinde ne olduğunu anlayabilmemiz için onu tüm ilişkilerinde ayrıştırarak bakmamız gerekir. Heidegger, tüm bağlantılarından ayrıştırarak baktığımızda, sanat eserinin nereye ait olduğu sorusunu sorar ve eserin kendi oluşturduğu alanda varolduğunu söyler. "Bir eser nereye aittir? Eser, eser olarak kendisi aracılığıyla açılan alana aittir. Eserin eser varlığı yalnızca ve yalnızca bu açılımda bulunur."¹⁶ Tüm dışsal bağlantılarından ayrıştırdığımızda kalan şey kendini açan hakikattir. Sanat eserini sanat eseri yapan şey, hakikat olayıdır, yani hakikatin eserde kendini açıyor olmasıdır.

Sanat Eserinde Hakikatin Açığa Çıkması

Heidegger, sanat eserinin özünde hakikatle bağı olduğunu söyler. Hakikat kavramının Heidegger'in düşüncesinde çok temel bir yeri vardır. *Sanat Eserinin Kökeni*'nde hakikatin iki farklı anlamından söz eder. Bu anlamlardan biri, önermelerin özelliği olarak hakikattir. Buna "doğruluk" da diyebiliriz. Heidegger, hakikatin, önermelerin özelliği olarak tanımlanmasının modern bir olgu olduğunu ve kökenlerini metafizik

¹⁵ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007, s. 32.

¹⁶ Heidegger, *Agy*, s. 36.

düşünüşün başlangıcında - Platon ve Aristoteles'ten itibaren - bulabileceğimizi öne sürer. Hakikati, "önergelerle gerçekliğin örtüşmesi" şeklinde tanımlayan geleneksel örtüşme kuramı, hakikatin ilksel anlamının üstünü örtmektedir. Ona göre ilksel anlamda hakikat, önergelerin bir özelliği değildir. Guignon'a göre, Heidegger, hakikatin geleneksel anlamının çok daha derin ve ilksel bir anlamdan türetildiğine işaret eder.¹⁷ Hakikatin ilksel anlamı diğer anlamlarının temelinde yer alır ve bu anlamların olanağını oluşturur. Bu olanak, yani hakikatin tüm anlamlarının olanağı, açığa çıkmadır. Heidegger, ilksel anlamda hakikati - *aletheia* - "saklı olanın açığa çıkması", "örtünün kalkması" olarak tanımlar.

Heidegger, örtülü olanın açığa çıkması olarak ilksel anlamda hakikatin, Eski Yunan düşünçesinde bulunabileceğini söyler. İlksel anlamda hakikat, varolanların varlıkla olan bağının açığa çıkması olarak da anlaşılabilir. Fakat Eski Yunan düşünçesinde bile açığa çıkma anlamındaki hakikatin üstü çoğunlukla örtülü kalmıştır ve kalmaya devam etmektedir. Heidegger, 1933-1934 yılları arasında verdiği derslerde, Platon'un eserlerinde hakikatin iki anlamının çatışma içerisinde olduğunu söyler.¹⁸ Hakikatin, geleneksel ve ilksel olarak adlandırılan iki anlamının olduğu düşünçesi, daha sonra *The Question Concerning Technology* (1977) yazısında da karşımıza çıkar. Heidegger, bu çalışmada da, metafizik düşünüşün hakikatin ilksel anlamıyla bağ kurmamıza engel olduğunu öne sürer.

Sanat eseri, ilksel anlamın açığa çıkmasının olanağını barındırması bakımından önemlidir. Heidegger, bu açığa çıkmayı hakikat olayı olarak adlandırır.¹⁹ Sanat eserinde bir hakikat olayı meydana gelmektedir. Bu hakikat olayı, varlığın hakikatinin kendini açığa çıkarmasıdır. Sanat eseri, varlığın hakikatinin gerçekleştiği yer olarak, insanın varlıkla bağ kurmasına olanak tanır. Bu bağlamda, sanat eseri, yaratılmış bir şey, sanatçının bir ürünü değildir. Sanatçı, sanat eserinde hakikatin açığa çıkmasının aracıdır; kaynağı ya da yaratıcısı değildir.

Heidegger, sanat eserinin ne olduğunu anlamak için öncelikle onun hangi ilişkiler içerisinde var olduğunu anlamamız gerektiğini söyler. Sanat eserinin hangi ilişkiler içerisinde var olduğunu anlayabilmemiz için ise onun ait olduğu yeri ortaya koymamız gerekir: Eser, sergilerde, koleksiyonlarda değil kendi açtığı alanda var olur. Sanat eserinin kendine açtığı alanda bir hakikat olayı gerçekleşmektedir.

¹⁷ Charles Guignon, Heidegger and the Problem of Knowledge. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1983, s. 198.

¹⁸ Martin Heidegger, Being and Truth, (Çev. G. Fried & R. Polt), Indianapolis: Indiana University Press.2010, s. 101.

¹⁹ Martin Heidegger, The Origin of the Work of Art, Off the Beaten Track, (Çev. Ed. J. Young & K. Haynes), Cambridge: Cambridge University Press.2002, s. 16.

Sanat eserinde hakikat olayının nasıl meydana geldiğini anlayabilmek için Heidegger'in verdiği Yunan tapınağı örneğini ele alabiliriz. Tapınak, bir şeyin portresi değildir. Orada, kayaların oluşturduğu vadide durur ve Tanrı'yu var kılar. Tapınak sayesinde Tanrı tapınakta vardır. Eser, Tanrı'nun nasıl görüldüğünü göstermeye çalışmaz. Tanrı'nun oradaki varlığını mümkün kılar. Başka bir ifadeyle, tapınakta bir hakikat, Tanrı'nun hakikati açığa çıkar. "Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir."²⁰ Yunan tapınağı eseri, kendi açtığı alanda varlığın hakikatının açığa çıkmasını sağlar.

Heidegger'in üstünde durduğu bir diğer örnek de Van Gogh'un köylü ayakkabılarını resmettiği tablodur. Eskimiş bir çift ayakkabının resmedildiği eser için şu soruları sorar: "Burada ne oluyor? Eserde işbaşında olan nedir?" Ve yanıtlar: "Van Gogh'un resmi hakikatte aracın yani bir çift çiftçi ayakkabısının açılımıdır."²¹ Esere baktığımızda gözümüze ilk çarpan, bir aracın yani bir çift köylü ayakkabısının resmedildiğidir. Fakat Heidegger'e göre, eser sadece bir şeyi resmetmez. Eser, başında durup ona baktığımızda, bizi bulduğumuz yerden alarak bir hakikat durumuna götürür. "Biz eserin yanında iken, olduğumuz yerden başka bir yerde oluruz."²² Bulduğumuz belirli zaman ve mekânı aşan ama aynı zamanda onun kökeninde yer alan hakikat durumuna gideriz. Heidegger, Van Gogh'un eserinin bizi götürdüğü hakikat durumunu şöyle tanımlar:

Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kıyı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz.²³

Van Gogh'un eseri, bizi bulduğumuz ontik durumdan yani olgusal bağlamından çıkararak ontik olanın kökenini oluşturan ontolojik olanla yani varlığın hakikatiyle bağ kurmamızı sağlar. Bu hakikat, sanatçı tarafından yaratılmamış ya da açığa çıkarılmamıştır, varlığın kendisi tarafından esere konulmuştur. "Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. "Koyma" durdurmak anlamındadır. Bir varolan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur. Var-olanın varlığı onun görünümünün sürekliliğine girer."²⁴ Eserde açığa çıkan hakikat, kendini esere koyan varolanın varlığının hakikatidir. Bu bağlamda hakikat, öznenin

²⁰ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 37.

²¹ Heidegger, *Agy*, s. 29.

²² Heidegger, *Agy*, s. 29.

²³ Heidegger, *Agy*, s. 27.

²⁴ Heidegger, *Agy*, s. 29.

etkinliğinin sonucu olarak ulaşılan epistemolojik bir ürün değildir, varlığını merkezde olduğu ontolojik bir durumdur.

Heidegger, eserde hakikatin açığa çıkmasını “dünya”, “yeryüzü” ve “kavga” kavramlarını kullanarak açıklar ve bu kavramlara gündelik dildeki anlamlarından farklı anlamlar yükler. Dünya ve yeryüzü, sanat eserinin iki temel özelliği ile ilgisinde karşımıza çıkar: Sanat eseri, hakikatle ilişki içerisinde bir dünya oluşturur ve oluşturduğu bu dünyada yeryüzünü ortaya koyar.

Dünya, Yeryüzü ve Kavga

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da “Dünya” sözcüğünün dört farklı anlamı olduğunu öne sürer. Birinci anlamda dünya, Dasein'in karşılaştığı varolanların tamamına işaret eder. Yani Dasein'in varolmasından başka türde varolanların toplamıdır. İkinci anlamda dünya, bu varolanların varlığını ifade eder. Üçüncü anlamda dünya, olgusal Dasein'in yaşadığı, içinde olduğu dünyayı ifade eder. Bu anlamda dünya, kamusal dünyaya ya da yakın çevremize işaret eder ve hep birinin dünyasıdır. Yani Dasein'in ontik belirlenimlerinin toplamıdır. Dördüncü anlamda dünya, “dünyasallık” anlamına gelmekte ve Dasein'in varlık yapısına, yani dünya içinde ve başkalarıyla birlikte varolmasına işaret etmektedir.²⁵

Dünyayı ilk anlamıyla ele aldığımızda, Dasein, dünyada iki tür varolanla karşılaşır. Kullanıma hazır türde varolanlar (*Zuhandensein*) yani araç-gereçler ve önümüzde hazır türde varolanlar (*Vorhandensein*). Kullanıma hazır türde varolanları belirli bir amaç için kullanırız, önümüzde hazır türde varolanları ise teorik olarak kavrarız. Heidegger'e göre, bu ayrım, varolanların kendileriyle ilgili bir ayrım olmaktan ziyade, Dasein'in onlarla kurduğu ilişkiden kaynaklanan bir ayrımdır. “Örneğin çekiç, fiziksel bir nesne olarak ele alınıp, bilgisel bakımdan tanımlanmaya çalışıldığı sürece, o, *Vorhandensein*, yani epistemolojik bir nesnedir. Bir çekiç, çekiçleme işlevi ile kavranıldığında, artık o bilgisel-fiziksel nesne değil, kullanımla birlikte ortaya çıkan ilgi duyulan bir nesne olmuştur.”²⁶ Heidegger, varolanlarla kurulan kullanım ilişkisinin bilgisel ilişkiyi öncelediğini öne sürer. Çevremizde karşılaştığımız varolanlarla önce kullanım ilişkisi kurarız. Çekiç, öncelikle işimize yarayacak bir araçtır, daha sonra hakkında bilgi üretiriz. Heidegger, varolanlarla kurulan kullanım ilişkisine özel bir önem verir. “Bilme ve kuramsal anlama etkinliğine göre yapma ve kullanma etkinliği dünyasallık için daha iyi bir başlangıç yeridir. Günü-birlik yaşamda yapıp ettiklerimiz ve araçlarla olan

²⁵ Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 67.

²⁶ Kadir Çüçen, *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2012, s. 65.

ilişkimiz, kendimizi ve dünyamızı anlamamız için en gerekli ipuçlarını verecek çevredir.”²⁷

Heidegger, sanat eserini araçla karşılaştırarak eserin dünya kurma özelliği üzerinde durur. Aracın, nesne ile sanat eserinin arasında bir konuma sahip olduğunu söyler.²⁸ Araç, bir amacı gerçekleştirmek için kullanılır. Sanat eseri, öncelikle bir araç ve nesnedir. Fakat eserin ne olduğu bununla sınırlı kalmaz. Eser, nesnenin ve aracın yapamayacağı bir şeyi yapar: Bir dünya kurar. Böylece, *Sanat Eserinin Kökeni*’nde, dünyanın farklı bir anlamıyla daha karşılaşıyoruz. Dünya, bir nesne ya da sanatçının hayal ürünü değildir. Eserde kurulandır. Eser bir kurmacadır fakat bu, bir binanın kurulmasından farklıdır. Burada kurma, her şeyi yerli yerine koyma değil kendini adama ile bir şeyi yükseltmedir. Nesnel olarak orada olmayı yükseltmedir. Yunan tapınağını, herhangi bir binadan farklı kılan da budur. Bu eserde yükselen Tanrı’dır. Yunan tapınağı, bulunduğu yerde dururken bir dünya kurar ve bu dünyada da Tanrı’nın hakikati yükselir.²⁹

Guignon’a göre, Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*’nde, tarihsel insanların hayatında bir sanat eserinin ortaya çıkmasının ne anlama geldiğini anlatmaya çalışır. Sanat eseri, insanların, belirli bir dünyada yaşayan insanlar olarak açığa çıkmasını sağlar.³⁰ Yunan Tapınağı, “doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir. Bu açık ilişkilerin hâkim genişliği tarihsel bir halkın dünyasıdır.”³¹ Tapınak böylece, belirli bir tarihsel bağlamda yaşayan insanların varlıklarını belirleyen şeyin ne olduğunun ortaya konulmasına, olanak verir.³² Heidegger’in Yunan Tapınağı örneğini vermesinin nedeni, Eski Yunan’da, varlığın hakikatiyle bağ kuran bir düşünme biçiminin hâkim olmasıdır. Bu düşünme biçimi, Yunan halkının tarihinin başlangıcıdır. Tapınak, tarihin başlangıcına giderek ve bu başlangıcı şimdide taşıyarak Yunan halkına, varlıklarının temelini gösterir.

Guignon gibi Dreyfus da “dünya kurma”nın tarihsellik bağlamında anlaşılması gerektiğini savunur. Dreyfus, “Heidegger’s Ontology of Art” makalesinde, Heidegger’in eser ve dünya ilişkisini iki aşamalı olarak ele aldığını öne sürer. Dreyfus’a göre, eser, öncelikle, başkasının dünyasını açığa çıkarır. Van Gogh’un ayakkabıları resmettiği tabloda, bu ayakkabıları

²⁷ Çüçen, *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, s. 67.

²⁸ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 23.

²⁹ Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, ss. 21-22.

³⁰ Charles Guignon, “The History of Being”, *A Companion to Heidegger*, (H. Dreyfus & M. Wrathall, Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2005, s. 403.

³¹ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 37.

³² Guignon, “The History of Being”, *A Companion to Heidegger*, s. 403.

giyen köylünün dünyası, eserin alımlayıcıları için açığa çıkar.³³ İkinci aşamada, eser, belirli bir topluluğun üyesi olan insanlar tarafından paylaşılan ortak anlamları yaratır ve böylece onlar için bir dünya kurar.³⁴ Bu açıdan bakıldığında, Yunan Tapınağı örneğinde kurulan dünya, tarihsel bir topluluğun paylaştığı, başlangıçta kurulan ama daha sonra üstü örtülen varlıkla bağı açığa çıkaran ortak dünyadır.

Araç ve sanat eseri, yapım aşamasında malzemeyle kurulan ilişki açısından da farklılaşırlar. Üretimde, malzeme eşyanın hizmetine sunulur, kullanılır, tüketilir. Malzeme tamamen yok olur. Sanat eserinde ise malzeme kaybolmaz. Sanat eserinin açtığı dünyada malzeme de ilk kez öne çıkar, açığa çıkar. Örneğin bir binanın yapımında kullanılan tuğla, binanın duvarlarını örme amacıyla kullanılır ve bina ortaya çıktıktan sonra tuğlanın tuğla olarak varlığı kaybolur. Diğer malzemelerle birlikte tükenerek binayı oluşturur. Oysa Yunan tapınağında kullanılan taş tükenmez, taş olarak ortaya çıkar.

Taş, bir aracın üretiminde örneğin balta olarak kullanılır ve tüketilir. O, gösterdiği hizmetinde kayıp olur. Malzeme ve araç, araç varlığına ne kadar az karşı koyarsa, o kadar iyi ve uygun olur. Buna karşın tapınak eseri bir dünya teşkil ettiği sürece, malzemeyi kayıp etmez, bilakis ortaya çıkarır ve hatta eserin dünyadaki açılımlında taş, taşıma ve dinlenme olur. Böylelikle o taş olur.³⁵

Sanat eserinde açığa çıkan şey saklı olan yeryüzüdür. Eser, oluşturduğu dünyada örtük olan yeryüzünü açığına çıkarır ve orada tutar. Yeryüzü dediğimiz şey gezegen, toprak, madde değildir. Açığa çıkanı koruyan saklı olandır. Heidegger, dünya ve yeryüzü arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz yeryüzü deriz. O, ortaya çıkan gizli olandır. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanılmamış, yorulmasız ve emeksizdir. Tarihsel insan, yeryüzünün üzerinde ve içinde, dünyadaki kendi yurdunu kurar. Eser dünya teşkil ederek dünyayı üretir. Üretim, kelimenin dar anlamıyla düşünülmelidir. Eser ortaya çıkar ve yeryüzünü bir dünyanın açılımlına götürür. Eser yeryüzünü yeryüzü kılar.³⁶

Eserde, saklı olan yeryüzü dünyanın açıklığına çıkmaktadır. Açığa çıkma her zaman kendini saklama ile birlikte gerçekleşir. Yani açığa çıkma, saklı olanın bir kısmının açığa çıkmasıdır. Saklı olan orada durarak açığa

³³ Hubert Dreyfus, "Heidegger's Ontology of Arts", *A Companion to Heidegger*, (H. Dreyfus & M. Wrathall, Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2005, s. 409.

³⁴ Dreyfus, "Heidegger's Ontology of Arts", s. 409.

³⁵ Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 40.

³⁶ Heidegger, *Agy*, s. 41.

çıkmanın olanağını oluşturur. Yeryüzü, bir yandan açığa çıkarken bir yandan da kendini saklamaya devam eder. Bu da yeryüzü ve dünya arasında bir gerilim doğurur. Dünya, yeryüzünü açığa çıkarmaya, yeryüzü de kendini saklamaya çalışır. Bu gerilim, eserde kendisini çatışma (kavga) olarak gösterir. “Dünya ve yeryüzünün karşı karşıya olması bir kavga’dır.”³⁷ Sanat eseri bu kavgayı kışkırtır ve sürdürür. Hatta bu çatışmanın en iyi görünür olduğu yer sanat eseridir. Hakikat, eserde, dünya ve yeryüzünün kavgası esnasında ortaya çıkar. “Eser, dünya teşkil ederek ve yeryüzü kurarak bu kavgayı yürütür. Eserin eser varlığı, dünya ile yeryüzü arasındaki kavganın açıklanmasında yatar.”³⁸

Açıklık ve gizlilik arasında varolan bu diyalektik, dünya ile yeryüzünü kendi tarzlarında kalacak şekilde karakterize eder.³⁹ Başka bir deyişle, dünya yeryüzünü tüketmeden, yeryüzü de dünyayı yok etmeden birlikte varolurlar. Heidegger, yeryüzü ve dünya arasındaki kavgayı hakikatin kökeni olarak gösterirken metafizik düşünmenin hakikat anlayışını da eleştirir. Hakikat, öznenin saklı olana yönelerek onu açığa çıkarması, keşfetmesi değildir. Hakikatin kökeninde kendini açma ve saklama vardır. Örtük olanın açılması anlamında hakikat, varolanların aydınlıkta açığa çıkmasıdır. Aydınlık, varolanların merkezinde bulunan açık alandır ve tüm varolanları kapsar, kuşatır. Böylece açığa çıkmayı olanaklı kılar.

İki tür aydınlıktan söz edebiliriz: “Metafizik düşünmedeki aydınlık” ve “çatışma ve gerilim anlamındaki aydınlık”. Moderniteye hâkim olan metafizik düşünme, her şeyin bilgiye açık olduğunu ve deneyim aracılığıyla tamamen açığa çıkarılabileceğini varsayar. Metafizik düşünmede, açığa çıkma ve kendini saklama arasındaki gerilimin fark edilmediği türde bir aydınlık vardır. İkinci tür aydınlıkta bu gerilimin farkına varılır. Metafizik düşünmenin kökenini oluşturan düşünme biçiminde böyle bir aydınlık anlayışı vardır. Bu düşünme biçiminde, şeyler kendilerini tamamen açmayan güçler olarak kabul edilir. Bu bağlamda, Yunan tapınağı, açığa çıkma ve kendi saklama arasındaki gerilimi gözler önüne serer.

Heidegger’e göre, metafizik düşünme biçimi, açıklığın ilksel anlamının üzerini örtmüştür. Bu düşünceye göre, her şey tamamen açığa çıkarılabilir. Hakikati, her şeyin açıklığa kavuşması olarak anlarken gerçek anlamda hakikatin üstünü örter. Bilim adamı, hakikati tümüyle ortaya çıkaran kişi olarak görülür. Sanatçı ise sanat eserini oluşturan kişidir. Her şey onun zihnindeki tasarımın somutlaşmasıdır. Eser, sanatçının ürünüdür. Metafizik düşünmede ele alınan bu açığa çıkarma aslında üstünü örtmez.

³⁷ Heidegger, *Agy*, s. 43.

³⁸ Heidegger, *Agy*, s. 44.

³⁹ Michael E. Zimmerman, *Heidegger, Moderniteyle Hesaplaşma*, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2011, s. 224.

Hakikatin Açığa Çıkmasının Aracı Olarak Şiir

Heidegger, hakikat olayının şiirde de gerçekleştiğini söyler. *Şiir, Dil, Düşünce* adlı eserinde dilin özünün ne olduğu sorusunu sorar. Bu soruya yanıt ararken de öncelikle dil hakkındaki geleneksel düşünceleri inceler. Geleneksel olarak dil, insanın bir etkinliğidir, içsel duygu ve düşüncelerin aktarılmasının aracı olarak görülür. Heidegger'e göre bu tanım bize dilin özü hakkında bilgi vermez.⁴⁰ Heidegger, "malumat aktarmaya yönelik faydacı kaygının hüküm sürdüğü gündelik konuşmalarda dilin 'dil olarak' tezahür etmediğini, bunun ancak bu tür kaygıları dışlayan şiirde görüldüğünü savunur."⁴¹ Bu nedenle eğer dili "dil olarak" anlamak istiyorsak yani dilin özünü anlamak istiyorsak şiiri, şiirin dilini incelemeliyiz.

Heidegger, şiiri de sanat eserini değerlendirdiği gibi değerlendirir. Şiirde de hakikat olayı gerçekleşmektedir. Örnek olarak tragedyayı ele alır. "Tragedyada bir şey sahnelenmez ya da sergilenmez. Aksine eski tanrılarla yeni tanrılar savaşı. Tragedya insanın konuşmasından çıkar. Fakat bu konuşma savaş hakkında bir konuşma değildir. Eser, konuşmayı, her kelimenin tanrıların savaşında savaşıacağı bir şekle dönüştürür."⁴² Tragedya, bir olayı aktarmaz aksine kelimeler aracılığıyla o olayı öldürür ve sürdürür.

Geleneksel dil anlayışına göre şiir, şairin bir ürünüdür. Şairi merkeze alan bu bakış açısına göre, şiir, şairin duygu ve düşüncelerinin aktarımıdır. Heidegger, şiirle ilgili bu görüşe karşı çıkar. Şiir, şairin kendinde olanı aktarmasının bir aracı değildir, varlığın hakikati ile bağ kurmanın bir yoludur. Şiirde sesi duyulan sadece şair değildir, şairin konuşması aracılığıyla duyulan varlığın sesidir.

Heidegger'e göre insanın konuşması, dilin konuşması ile ilişki içerisinde düşünülmelidir. Dil sessizliğin sesi olarak konuşur. Dil, insanın konuşmasını kullanır. İnsanın konuşması, varlığın sesini duyma ve bu sese cevap verme şeklinde gerçekleşir.⁴³ Yani dilin konuşması, insanın konuşması aracılığıyla varlığın hakikatinin açığa çıkması anlamına gelmektedir. Varlığın hakikati ancak gerçek düşünürlerin ve şairlerin konuşmasında dile getirilir. "Düşünür, Varlığı söyler. Şair, kutsal olanı adlandırır."⁴⁴ Fakat düşünürün de şairin de sözü aynı kökenden gelir. Heidegger, şairin ve sanatçının etkinliğinin varlığa yöneldiğini ve bu etkinliklerde varlığın hakikatinin açığa çıktığını söyler.

⁴⁰ Dilek Arlı Çil, "Heidegger'de Varlık ve Dil", *Özne*, 16. Kitap, Bahar 2012: Heidegger, s. 73.

⁴¹ Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, (Çev. Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 257.

⁴² Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, s. 20.

⁴³ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, (Çev. Albert Hofstadter), New York: Perennial Classics, 2001, s. 210.

⁴⁴ Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 55.

Sonuç

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da, varlığın anlamı sorusu bağlamında Dasein'a odaklanıp, Dasein'ın varlık yapısını analiz ederken sonraki çalışmalarında varlığa odaklanır. *Sanat Eserinin Kökeni*'nde, varlığı merkeze alarak sorgulamasını sürdürür. Sanat eserinin, varlığın hakikatini açığa çıkardığını söyler. Metafizik düşünüşün etkisinde kalan modern anlayış, sanat eserini nesneleştirip, sanatçının ürünü olan, hatta kullanım değeri olan bir şeye dönüştürürken, insanın varlıkla bağını da koparır. Modern dünyanın düşünme biçimi, sanatı ve teknolojiyi de kapsayarak insanın etkinliklerinde hakikat ile olan kökensel bağı unutmaya neden olmuştur. Heidegger, bu bağın, sanat aracılığıyla yeniden kurulabileceğini savunur. Bunun için de sanat eserinin kökenini inceler. Sanat eseri var olurken kendine bir alan açar ve bu alanda hakikat olayı meydana gelir. Heidegger, sanat eserinde hakikat olayının nasıl gerçekleştiğini Van Gogh'un köylü ayakkabılarını resmettiği tablosunu ve Yunan Tapınağı'nı örnek vererek anlatır. Van Gogh'un tablosunda, hakikatin açığa çıkmasına tanık olabiliriz. Ayakkabılar, gerçeğe uygun bir şekilde resmedildiği için değil, olanı bir bütün olarak açıklığa getirdiği - açığa çıkardığı için bu tabloda hakikat olayı gerçekleşmektedir. Aynı şekilde Yunan tapınağı eserinde de hakikat olayı gerçekleşmektedir. Tapınak, Tanrı'yı resmederek değil, orada duruşuyla Tanrı'nın tapınakta yükselmesini sağlayarak ve bir dünya kurarak varlığın hakikatini açığa çıkarır.

Dasein, metafizik düşünme nedeniyle unutmuş olduğu varlıkla bağını, sanat eseri aracılığıyla yeniden kurarken, kendi varlığının anlamını da kavrayabilir. Kockelmans'a göre, sanat eserinin açıklıkta varolmasına olanak verdiğimiz sürece yani sanat eserinin özünde olagelen hakikat ile bağ kurabildiğimiz sürece hergünlük bağlamının dışına çıkıp sahil varolmanın imkânını yakalamış oluruz.⁴⁵ Başka bir deyişle, sanat, insanın, varlığının koşullarını ve imkânlarını kavrayarak kendisiyle ontolojik düzeyde bir ilişki kurmasına olanak verir.

Sonuç olarak, *Sanat Eserinin Kökeni*, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'dan itibaren sürdürdüğü kapsamlı metafizik eleştirisinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Metafizik düşünüş, sanat eserinin kökeninde bulunan, eser ve hakikat arasında kurulan bağın üstünü örtmüştür. Heidegger'in bu çalışması, bu örtünün kaldırılarak sanat eseri ve varlık arasındaki ilişkinin açığa çıkarılabileceğini ve Dasein'ın, sanat eseri aracılığıyla varlıkla bağını yeniden kurabileceğini göstermeyi amaçlar.

⁴⁵ Joseph Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1986, s. 181.

Kaynakça

- Arlı Çil, Dilek (2012). "Heidegger'de Varlık ve Dil". *Özne*, 16. Kitap, Bahar 2012, ss. 69-76.
- Çüçen, A. Kadir (2012). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Dreyfus, Hubert (2005). "Heidegger's Ontology of Arts". *A Companion to Heidegger*. (H. Dreyfus & M. Wrathall, Ed.). Oxford: Blackwell Publishing.
- Guignon, Charles (1983). *Heidegger and the Problem of Knowledge*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Guignon, Charles (2005). "The History of Being". *A Companion to Heidegger*. (H. Dreyfus & M. Wrathall, Ed.). Oxford: Blackwell Publishing.
- Heidegger, Martin (1977). *The Question Concerning Technology*. (W. Lovitt, Çev.). New York: Harper & Row.
- Heidegger, Martin (2001). *Poetry, Language, Thought*. (A. Hofstadter, Çev.). New York: Perennial Classics.
- Heidegger, Martin (2002). *The Origin of the Work of Art. Off the Beaten Track*. (J. Young & K. Haynes, Ed. Çev.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Heidegger, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, Martin (2009). *Metafizik Nedir?*. (Y. Örnek, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Heidegger, Martin (2010). *Being and Truth*. (G. Fried & R. Polt, Çev.). Indianapolis: Indiana University Press.
- Heidegger, Martin (2013). *Hümanizm Üzerine*. (Y. Örnek, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- İyi, Sevgi (1999). *Çağımızda Metafizik Sorunu*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Kockelmans, Joseph, J. (1986). *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Megill, Allan (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Zimmerman, Michael E. (2011). *Heidegger, Moderniteyle Hesaplaşma*. (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

HEIDEGGER'DE ŞİİR SANATININ ÖNEMİ

Sevgi ŞAHİNTÜRK¹

Sözlerime başlamadan önce Heidegger'in düşünceleriyle ilk karşılaşmamla ilgili kısa bir bilgi vermek istiyorum. Heidegger'in düşünceleri ile 1985 yılında değerli meslektaşım Prof. Dr. Yusuf Örneğin çevirdiği "Metafizik Nedir?" adlı metnini okuyarak tanıştım. Onun Eskiçağda felsefe kökenli felsefe tarihi bilgisi ve buna eklenen Kant, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Husserl gibi önemli filozoflardan ve romantiklerden edindiği donanımıyla ortaya koyduğu felsefe yapma tarzı ilgimi çekti. Bu ilgiyle okumaya başladığım Heidegger'in, yüzyıllardan beri unutulmuş olduğunu düşündüğü bir soruyu, "varlığın anlamının ne olduğu" sorusunu temel soru olarak ele alan felsefi soruşturmalarında şiire verdiği önemden hayli etkilendim ve yakınlık duyduğum bu sanatı da biraz anlamaya çalıştım. Ne var ki yaklaşık 2000 yılından beri de Heidegger'in yazılarını okumaktan uzak kaldım. Bu söyleşi yeniden Heidegger'e dönmem için bir vesile oldu diyebilirim.

Heidegger'in yaşadığı 20. yüzyılda felsefenin öne çıkan özelliklerinden biri, önceki düşünme biçimlerine yapılan köklü eleştirilerdir. Bunun en bilinen ve aykırı bir tarz olan örneği Nietzsche'dir. Daha ılımlı tarzıyla Husserl'i ve ardından farklı çizgisiyle Frankfurt Okulunu ve Viyana Çevresini sayabiliriz. Bu eleştirilerin çoğunda genel olarak "modern düşünce"ye, "modern" denen felsefe yapma tarzına ve dar anlamda "aydınlanma"ya karşı olma vardır. Bu eleştiri ve karşı çıkışların insan ve toplum bilimlerinde de yansımaları olmuştur. Hatta son zamanlarda "modernlik" ve "aydınlanma" karşıtlığı olarak kendini göstermiştir. Bu noktada "modernlik" ile "aydınlanma"yı aynı şey olarak görmediğini belirtmek isterim.

Heidegger de, yapılagelen ve mevcut felsefe anlayışlarına daha çok "batı düşünüşü", "batı düşünme tarzı", "metafizik düşünme" adı altında karşı çıkmıştır. Bütün bu karşı çıkışlardaki ortak nokta şudur: 17. yüzyılda ağırlık kazanan "bilimsel/matemetiksel" düşünme tarzının, yani bilginin değerini ve işlevini, doğa bilimlerini, özellikle de matematiksel fiziği ölçüt alarak belirlemenin insan ve dünya için doğurduğu sonuçtur. Gerçi Rönesans'ın ardından gelen 17. yüzyılda da bu eğilime karşı çıkışlar vardı. Ama bu karşı çıkışlar o dönemde etkili olamamıştır pek. Örneğin bir matematikçi olmakla ve matematik bilginin önemini kabul etmekle birlikte Pascal, matematik yoluyla erişilemeyecek bir varlık alanının olduğuna

¹ Prof. Dr. Sevgi Şahintürk, Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, sevgisahinturk@maltepe.edu.tr

dikkati çeker. Matematik, kendi nesne alanıyla ilgili açık seçik bilgiye ulaşmamızı sağlar ama insan söz konusu olduğunda durum değişir. İnsan varlığı ve insanın varlıkla ilişkisi matematikle sınırlı olmadığından burada matematiğin ulaşamayacağı, erişmeyeceği türden soruların ortaya çıkabildiği bir alan açılır. Pascal matematiğin, "insan *bilmecesini* aydınlatamaz, insanın özünün ne olduğunu gösteremez" olduğunu belirtir (Gökberk, 1990: 278). Çünkü ona göre insan, başlangıcı ve sonu olmayan "varlık" ile bir anlık "animal" (canlı) varlık arasında bulunan/duran "ara"da bir varlıktır. Onun varlıktaki konumu, yeri böyle bir "ara" alandır, "ara" yerdir. İnsan, "sonsuz" ile "hiçlik" arasında "orta" olan, "orta"da bir varlıktır; bir "milieu"dür (Gökberk, 1990: 278). Pascal'ın insanla ilgili bu düşüncesinin kaynağını Herakleitos'ta da görmek mümkündür.

Bu "ara"da olma konumuyla insan, bir anlamda belirli bir yeri olmayan, kendi yerini/yurdunu kendi yapmak zorunda olan bir canlıdır. Bu "ara"da olma durumu, bir yanıyla olumsuz olmakla birlikte ona varlıkta çok çeşitli imkânlar sunma bakımından da verimli bir konum diye görülebilir. Nitekim insanlık tarihine bakıldığında varlıkta bu "yer" bulmanın, Heidegger'le ilgi içinde söylenirse "varlığın anlamı" olmanın çok çeşitli örneklerini görmekteyiz.

Bu söyleşide doğrudan doğruya Heidegger'in sanat görüşü üzerinde durmayı amaçlamıyorum. Daha çok şu soru üzerinde durmak istiyorum: Temel sorusu "varlık"la, felsefede eskiden beri soru konusu olagelmış "varlık"la ilgili olan Heidegger neden sanat üzerinde durmakta ve neden *şiiir sanatına önem* vermektedir? Dolayısıyla bu soru hem Heidegger'in düşüncelerine genel olarak değinmeyi hem de sanat görüşünden biraz söz etmeyi gerektirmektedir.

Bilindiği gibi, *Varlık ve Zaman* adlı eseriyle ünlenen Heidegger'in eğildiği sorun "varlık"la ilgilidir. Ama Heidegger'de bu sorun, varlığın bilindiği ya da alışılageldiği şekilde araştırılmasıyla ilgili değildir. Bu sorun, "varlığın anlamının unutulmuş" olması ya da yüzyılımızda insanın "yurtsuz" kalması durumuyla ilgilidir. Bundan dolayı *Varlık ve Zaman*, Heidegger'in unutulmuş olduğunu düşündüğü önemli bir soruyu, "varlığın anlamının ne olduğu" sorusunu ele almayı amaçlayan bir çalışmadır. Bu amaçla da Heidegger ilkin, "varolma"nın (Dasein) fenomenolojik çözümlemesini yapar. Bu çözümlemeyle "varlığın anlamının ne olduğu sorusu", bu anlamın, "varlığın hakikatinin açığa çıkmasında" (*aletheia*) ya da "varlığın aydınlanmasında" bulunduğu gösterilmesi şeklinde yanıtlanır. Heidegger'in böyle bir araştırmaya girişmesinin nedeni günümüzde de çoğumuzun gözlemlediği çağımızın bir olgusudur. Genel olarak "yabancılaşma" denen, daha özel görünüşleriyle "tüketim toplumu", "kitle kültürü", insanın "araçlaşması", "teknoloji sorunu" gibi başlıklar altında

sorgulanan bu olguya Heidegger “yurtsuzluk” der. Kısaca söylenirse ona göre çağımızda insan, “yurtsuz” kalmıştır. Buna bir çare bulmak gerekir. Peki, acaba insan niye “yurtsuz” kalmıştır?

“Yurtsuzluğun” nedeni şudur: Sokrates öncesi düşünürlerden sonra başlayan bir düşünme biçimi, Heidegger’in “metafizik düşünme” dediği düşünme biçimi buna yol açmıştır. Varlığın bugüne kadarki tarihi boyunca süregelen bu düşünme varlığın kendisine erişmeye, ona ulaşmaya “muktedir” değildir. Üstelik de varlığa eriştiğini sanarak hep bir yanılma içindedir. Bundan dolayı uzun süren tarihten dolayı “metafizik düşünme”, varlığın kendine, bir anlamda insana olan bağını neredeyse koparmıştır. Bugün insan kendi temelinden, toprağından kopmuştur. *Yurtsuzluk* budur. Varlık ile insan arasındaki bağın kopacak halde olmasıdır. Varlığın kendisi nedir peki? Varlığın kendisi, Varlığın hakikatidir, *açıklıktır* (aletheia). Başka deyişle varlığın *var* olmasıdır (Da-sein). Bu da “varlığın aydınlanması”dır. Bu noktada Heidegger’in düşünüşünün temelini oluşturan dört ana kavrama kısaca değinmek uygun olur. Bu dört temel kavram birbirine sıkı şekilde bağlıdır. Bunlar, “Varlık” (das Sein), “Varolan” (das Seiende), “Hiç” (das Nichts), “Varolma”dır (Dasein).

Bunlar arasında *varlık*, en öncelikli kavram olarak belirtilebilir. Çünkü *varlık*, “temel”dir. Varlığın “temel” olması veya onun böyle nitelenmesi, onun aynı zamanda “varlığın hakikati” demek olmasıdır: “Varlığın hakikatine, felsefe ağacının, kökü olarak tutunduğu ve felsefenin beslendiği temel adı verilebilir” (Heidegger, 2009: 8). Ancak, varlık tek başına bir kavram olarak ele alınabilecek bir şey değildir. Heidegger’in varlık kavramı aynı zamanda Hiç, Varolma (Dasein) ve Varolan kavramlarıyla birlikte ele alındığında daha açık ve anlaşılır hale gelebilir. Bu kavramlar da kısaca şöyle belirtilebilir: Varolan: Varolanın ne olduğunun sorulduğu, varolanın varolan olarak sorulduğu yerde görülendir (Heidegger, 2009: 7). Varolma (Dasein): Heidegger Varolma’yı “bilinç”ten ayırır. “ ‘Varolma’ diye adlandırılan, her şeyden önce yer olarak, yani ‘varlığın hakikatinin’ yeri olarak tecrübesi edinilen ve buna uygun olarak düşünülmesi gerektirir” (2009: 15). Heidegger ilgili metnin (“Metafizik Nedir?”, Giriş) 5. basımında (1949) şu dipnotu verir : “Yetersiz bir biçimde söylenirse: ölümlü olarak oturuş yeri (mahal), yerin (mahalin) ölümlü mantığı” (2009: 15). Birbirine açılan bu dört kavramın bütünlüğünü sağlayan ve metafizik düşünmeden bağımsızlaşmış bir düşünmeyle erişilebilecek olanı ifade eden başka bir kavram ya da varlığın başka bir ifadesi olan kavram ise, “varlığın hakikati” kavramıdır. Varlığın *hakikati*, “açıklık” (aletheia), saklı, “örtük olmama”dır. Bu, aynı zamanda “aydınlanma”dır, varlığın aydınlanmasıdır. Varlığın aydınlanması, varlığın “var”ıdır, yani “varolma” (Dasein) dir. Bir anlamda varlığın insana bağlanış yeri, bir *açıklık*, bir *açığa çıkma* noktası/alani olan

“varolma”, varlığın hakikatinin açığa çıkması olanağıdır.

Metafizik düşünme varlığın hakikatinin örtük kalmasına, bu da insanın “yurtsuz” kalmasına yol açmıştır. Bundan çıkabilmenin, yurtsuzluktan kurtulmanın yolu, bu yanlış halindeki düşünmeyi, yani “metafiziği” aşmak ve yeniden “varlığın düşünmesi”ne yönelmeyi başarmaktan geçer. Bunun başarılması, “varlığın aydınlanması”, “varlığın hakikatinin açığa çıkması”, örtük ve saklı olanın açığa çıkması (aletheia); kapalı olanın, sanatla ilgisinde ise “varolanın” (Seiende) açılması (varolanın hakikati) olacaktır. Sanat ve sanatın özünü tam olarak veren şiir sanatı bu açılmanın, en elverişli olanağıdır. Çünkü şair, “varlığın hakikatinin” deneyimini dolaysız şekilde, doğrudan doğruya edinendir. Şiir sanatının önemi de bu açılma/açığa çıkma olanağını veren bir etkinlik olmasıdır.

Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni (Der Ursprung des Kunstwerkes)* adlı eserinde sanatın ne olduğunu, şiiri esas alan bir sanat görüşü olarak ortaya koyar. Şiiri temel almasının nedeni, bir anlamada bir yazgı olarak şiir yazmada ortaya çıkan (açığa çıkan) şey ile varlığın hakikati ya da varlığın anlamı arasında gördüğü bağdan dolayıdır. Ona göre sanatın ya da eserin ne olduğu sorusu, sanat konusunda alışlagelmiş bir kavram olan “güzel”, “ölçü”, “biçim” gibi kavramlarla ilgisinde değil, sanat eserinde olan bitenin ne olduğunun görülmesiyle yanıtlanabilir. Heidegger, sanatı ve şiir sanatını, hakikat kavramıyla bağlantı içinde ele alır, çünkü “sanatın özü” ancak, eserde kendini veren “hakikat”le belirlenebilir. Bu yüzden ona göre sanatın ne olduğu, sanat eserinden gidilerek ve sanat eseri de sanatın özünü belirleyerek açıklanabilir. Heidegger’in, sanat eserinde olan şeyi, onda olup bitenin/“gerçekleşenin”ne olduğunu belirlemekle sanatın özünü açıklama yoluna gitmiştir. Bu durumda sanat eserinden gidildiğinde yani (bir) sanat eserine bakıldığında onda olup bitenin ne olduğunun bilgisi, sanatın da ne olduğunun bilgisidir aynı zamanda.

Öyleyse şu sorulabilir: Sanat eserinde olup biten ya da gerçekleşen nedir? Sanat eserinde olup biten şey şudur: “Hakikatin gerçekleşmesi.” Peki, bu ne demektir ya da ne anlama gelmektedir? Hakikatin gerçekleşmesi, “varolanın kendi varlığında açılması” demektir (Heidegger, 1986: 40). Bunu biraz daha açmak gerekirse “hakikatin gerçekleşmesi” şu anlama gelir: “Sanat eseri, varolanın varlığını kendi tarzında açar. Bu aç(ıl)ma, yani ortaya çıkma, yani varolanın hakikati, eserde gerçekleşir. Sanat eserinde, varolanın hakikati ortaya çıkar”(Heidegger, 1986: 37). Sanat eserinde böyle bir özellik vardır ve bu özellik, sanatın ne olduğunu da belirleyen bir özelliştir. Bu durumda “sanat nedir?” sorusunun yanıtı şudur: “Sanat, hakikatin, kendini eserin içine koymasdır, esere yerleşmesidir”(Heidegger, 1986: 38). Hakikatin sanat eserine yerleşmesi, “Yeryüzü” ile “Dünya” arasında sürüp giden “çatışma” (kavga) yoluyla olur. Yeryüzü ile Dünya

arasındaki bu sürüp giden çatışmada sanat eseri, “bir dünya açar” ve bunu kalıcı kılar (Heidegger, 1986: 46). Sanat eseri olmak demek “bir dünya kurmak” demektir. Peki, Yeryüzü ile Dünya arasında sürüp giden, olup duran bu çatışma, bu kavga nedir? Bu, verimli bir çatışmadır; hakikatin gerçekleşmesinin, dolayısıyla da sanatın özünün temelidir.

Bu noktada “Yeryüzü” ve “Dünya” kavramlarını kısaca açıklamak iyi olur. *Dünya*, sırf sayılabilen ya da *bilinmeyen* şeylerin bir toplamı değildir. Varolanın toplamının zihnimizde tasarılanmış hali de değildir. Dünya “kendimizi yurdumuzda hissettiğimiz, dokunulabilir ve duyulabilir bir şey türünde varolan” bir şeydir. Böyle bir şey olarak Dünya, “olduğu yerde olup durmakta, sürüp gitmekte” olan şeydir. “*Dünya, dünya olmaktadır, sürüp gitmektedir (Welt weltet)*” (Heidegger, 1986: 45). Dünya ile sanat eseri arasındaki ilişki şöyledir: “Sanat eseri, sanat eseri olarak bir dünya kurar. Sanat eseri, dünyanın Açıklığını açık tutar” (Heidegger, 1986: 46). Sanat eserinin bir dünya kurmasının asıl önemi ve anlamı, aynı zamanda Yeryüzünün de var edilmiş olmasındadır. Çünkü sanat eserinin bir dünya kurmasıyla bir *tamamlanma* olur ve bir *bütün* ortaya çıkar. Bu noktada Hegel’in “hakikat bütündür” sözüne bir gönderme uygun olabilir. Demek ki sanat eseri, bir dünya kurarken aynı zamanda Yeryüzünün de var eder, ona varlık verir: “Sanat eseri, Yeryüzünün kendisini bir dünyanın Açıklığına götürür ve orada tutar. *Sanat eseri Yeryüzünün (var) olmasını sağlar*” (Heidegger, 1986: 47).

Yeryüzü nedir peki? Yeryüzü, “sanat eserinin kendini verdiği yer ve eserin bu kendini verişinde görünmesine izin verdiği şey”dir (Heidegger, 1986: 47). Yeryüzü, özü bakımından “kendini kapatan”, “açık tutmayan”, dolayısıyla da “görünür”, bir anlamda da “var” olmayan şeydir. O, ancak, sanat eserinin dünya kurmasıyla *açılır* ve *görünür* olur, yani var edilir: “Kendisi olarak açık bir şekilde aydınlatılmış Yeryüzü yalnızca, özünde açılmayan şeyin, her açılmanın karşısında geri duran yani sürekli kapanan bu açılmayan şeyin saklandığı ve korunduğu yerde görünür” (Heidegger, 1986: 48). Sanat eserinin Yeryüzünü var etmesi, “kendini kapatan bu şeyi Açığa çıkarması” anlamına gelmektedir. Kendini açan şey olan Dünya ile kendini kapatan şey olan Yeryüzü arasında bir karşıtlık vardır. Böyle olmakla birlikte bunlar asla birbirinden ayrılmazlar, varlıkları birliktedir. Bu birliktelikte Dünya kendini açan şey olurken, gizleyen şey olarak Yeryüzü de Dünyayı tutmak ve kendine çekmek, kendi içine almak için ona doğru gider hep. Dünya, Yeryüzünün üzerinde durur, Yeryüzü de Dünya aracılığıyla *görünür* olur (Heidegger, 1986: 50). Dünya ile Yeryüzünün karşıtlığı bir çatışmadır temelde; yıkıcı ve yok edici olmayan, tersine bir *tamamlanmaya*, *bütünleşmeye* götürebilecek bir çatışma! Bu çatışma “özlü” bir çatışmadır, onda her iki yan, diğerini kendi ötesine taşır.

Bu çatışma, geliştiren ve yükselten bir çatışmadır. Bundan dolayı Dünya ve Yeryüzü, sanat eserinin eser olması ya da *hakikatin* gerçekleşmesi olarak sanatın özünü kuran ana öğelerdir.

Özünde bir çatışma olan bu ilişkide, bu birliktelikte yıkıcı, yok edici olmamak, tam tersine yapıcı ve var edici olmak nasıl olabilir peki? Sanat eserinin, Yeryüzü ile Dünya arasında süregiden çatışmayı, "tamamlanma" anlamında durdurmasıyla olur bu. Sanat eserinin dünya kurmasıyla Yeryüzü var edilir ve çatışma tamamlanır; eser ortaya çıkar, bir *dünya kurulur*, böylece Yeryüzü *var* olur. İşte tam da bu, *hakikatin gerçekleşmesidir*. Başka deyişle, içten ve yalın olan çatışmadaki devinimin *dinginleşmesidir*.

Heidegger'in önemli kavramlarından olan *hakikat* kavramının, sanat ve sanatın özü ile ilişkisinde daha açık hale geldiği söylenebilir.² Ona göre, "hakikatin sanat eserine yerleşmesi" olan sanatın özü, ancak hakiki (halis) bir sanat eserinde bulunabileceğinden *sanatın özü* ile hakikat arasındaki ilişki *ayrılmaz* bir ilişkidir. Bundan dolayıdır ki sanat eserinin eser olması, "hakikatin gerçekleşmesinin ve oluşmasının bir tarzıdır" (Heidegger, 1986: 66). Hakikatin başka gerçekleşme tarzları da vardır.³ Ama bunlar içinde *sanat ve şiir* sanatı en öncelikli ve köklü olanıdır. Çünkü sanat, insanın yaratıcı etkinliğidir ve *halis* olanın *var edilmesi* olarak *hakikat*, sanat eserinde gerçekleşir. Buradaki var etme veya "hakikatin sanat eserine yerleşmesi", önceden var olmamış ve sonradan da asla oluşmayacak olan bir şeyi, bir varolanı, tek ve benzersiz olan (bir) şeyi "var etme" demektir. Burada "var etme" şu anlama gelir: "var edilen şeyin, önce açık olan Alanın (bu) Açıklığını öne çıkardığı şeye doğru Aydınlanması şeklinde açığa çıkarır" (Heidegger, 1986: 69). Heidegger, burada "var etme"yi var edene, yani sanatçıya bağlı bir etkinlik olarak ele almaz; "var etme"nin kendisinin ne olduğunu belirlemeye yönelir daha çok. Bu anlamada *var etme*, "varolanın açıklığının", yani "hakikatinin" *ortaya/açığa* çıkmasını ifade eder. Dolayısıyla burada öncelikli olan şey sanatçı ve sanatçının yaratma

² Hakikat, Heidegger'in sözleriyle belirtmek gerekirse her şeyden önce, "yaratılmış olan bir şeyin içinde gerçekleşmesi gerektirir" ve "Hakikat, içinde her şeyin bulunduğu/durduğu, Varolan olarak görünen-kaybolan her şeyin uzak olduğu Açık olan şeyin bir tarzda hep onda kazanıldığı köklü çatışma/kavgadır"(Heidegger, 1986: 67). Burada dile getirildiği şekliyle Hakikat, Açıklıktır ve Gizle(n)me ile Aydınlanmanın karşıtlığı olduğundan yalnızca, kendini kendisi aracılığıyla açan çatışmada/kavgada gerçekleşir.

³ Heidegger hakikatin gerçekleşmesinin beş şeklini ve yolunu belirler. Bunlar şöyledir: Sanat, devlet kuran eylem, "Varolanın en tam Varolan olduğu" Yakınlık, özlü fedakârlık, düşünürün, Varlığın düşünmesi olarak Varlık ya da Hakikat sorusunu sorulmaya değer bulan sorgulaması. Heidegger, bilimi, Hakikatin köklü bir gerçekleşmesi olarak görmez. Ona göre bilim hep, "Hakikatin hazırda açılmış bir anlamının genişletilmesidir". Bir bilim, "Hakikate doğru, yani Varolan olarak Varolanın özlü şekilde açığa çıkarılmasına doğru giderse" bu, *felsefe* olur.

etkinliğinden çok, sanat eseri ve eserde ne olup bittiğidir. Eserde olup biten ise yukarıda da belirtildiği gibi "hakikatin esere yerleşmesi", "eserde yer alması"dır. Bu da "varolanın açıklığının" ya da "hakikatinin" açığa çıkması, yani Yeryüzünün Dünya olarak açılmasıdır. Bu önemlidir, çünkü "varolanın açıklığı" ya da "hakikati", açığa çıkmadıkça örtük kalmaktadır.

Varolanın açıklığı, yani hakikati, var edilmiş bir eserdir ve bunu yapan şey de "var etme" etkinliğidir ve bu, bir öğrenmedir aslında (Heidegger, 1986: 70). Sanat eseri yaratılmış bir şeydir elbette. Ama bu, onun büyük bir sanatçı tarafından yapıldığı anlamına gelmez. Yaratılmış olmak, "varolanın açıklığının" gerçekleşmiş olmasıdır ve bu gerçekleşen şeyin "ilk kez gerçekleşmiş" olmasıdır (Heidegger, 1986: 73). İşte bundan dolayı sanatın özü, onun bir ustalık olmasında değildir. Eser ortaya koymada bir ustalık vardır elbette. Ama bu, yaratmanın özüyle belirlenebilir ancak. Ayrıca, sanat eserinin gerçekliği, onda hakikatin gerçekleşmesine bağlıdır ve sanatın esası da buna dayanır. Dolayısıyla özünde sanat, bir "oluş"tur, bir "gerçekleşme"dir (Heidegger, 1986: 81).

Böylece Heidegger, sanat eserinin kökeninde sanatın özünün bulunduğu; sanatın özünün de hakikatin gerçekleşmesi olduğu görüşündedir. Bunun temelinde de, bugün unutulmuş bir soru olarak belirlediği "varlığın anlamı"nın ne olduğu sorusunun araştırılmaya yöneldiği şey, yani Hakikatin kendisi vardır: "Hakikat, Varolanın Gizle(n)mesi ve Aydınlanması olarak şiir yazdıkça gerçekleşir". Heidegger, "şiir yazma" etkinliğine (Dichtung) diğer sanat etkinlikleri arasında ayrı bir yer verir. Neden böyledir? Çünkü şiir yazma, "herhangi bir şeyin amaçsız tasavvuru, boş tasarımlamanın (imgelemin) amaçsız bir uçuşması ve gerçek olmayana doğru bir hayal kurma" değildir (Heidegger, 1986: 82); şiir yazma, yukarıda da söylendiği gibi "hakikatin gerçekleşmesi"ni sağlayan etkinliktir ve bundan dolayı sanatın özüdür. Sanatın özünü, "şiir yazma"ya bağlı şekilde belirleyen Heidegger, şiir yazmayı her tür sanatı kuşatan bit etkinlik olarak görmektedir.

Heidegger'in bu anlamda sözel esere ayrı bir yer vermesi, onun dil anlayışıyla ilgilidir. Ona göre dil yalnızca bir iletişim aracı değildir. Dil her şeyden önce "varolanı bir varolan olarak Açığa çıkararak" şeydir: "Hiçbir dilin olmadığı yerde tıpkı taşın, bitki ve hayvanın varlığındaki gibi varolanın hiçbir açıklığı/hakikati yoktur". Şiir yazma, "Dünyanın ve Yeryüzünün dile gelişi" olarak "onların çatışma/kavga alanından ve böylelikle tanrıların tüm uzak ve yakın yerlerinden bir haber vermedir". Şiir yazma, sanatın özü olarak, "varolanın açıklığının, dile gelişidir".

Heidegger, şiir yazmayı bu şekilde geniş bir anlamda, söz ve dil ile yapıcı bir bütünlük içinde düşünmektedir. Ona göre şiir yazma ile dil arasında; dil

ile varlık arasında özce, içten bir bağ vardır. Dil ile şiir yazma arasındaki bağ şöyledir: "Dil, özünde şiir sanatı olduğu için şiir yazma değildir, daha çok, dil şiir yazmanın köklü özünü koruduğu için şiir sanatı dilde olagelir" (Heidegger, 1986: 85). Bu durumda, "tasarlayan/imeleyen Söyleyiş" olarak şiir (yazma), Varolanın Açıklığı olarak temel olandır ve bu bakımdan Düşünür ile Şair arasında, birbirinden uzak olsa da bir yakınlık vardır. Heidegger'in, "Düşünür, Varlığı söyler. Şair, kutsal olanı adlandırır" sözü de aynı kaynaktan gelen bu uzakta olandaki yakınlığa işaret etmektedir. Onun, "Varolanın Açıklığının (söz) Söyleyişi (konuşması), dile gelişi" olarak şiir yazan ya da hakikati, yeni veya başlangıç anlamında kuran şairler olarak Rilke'yi ve Hölderlin'i örnek vermesi bundan dolayıdır. Stefan Zweig da Hölderlin'in şairliğine ilişkin değerlendirmesinde bu noktaya işaret eder. Stefan Zweig, "Hölderlin asla (bu onun büyüklüğü ve sınırlılığıdır) dünyayı öğrenmemiştir. Dünyayı şiire dökmüştür" demektedir. Onun şair coşkusu da şöyle betimlemektedir: "Hölderlin'in bu coşkusu aslında öznesizdir: içeriği, durumun kendisidir. Coşkusunun şarkısını söylediği zaman yalnızca, coşar. O, onun için hem özne hem nesnedir, doluluğun en yükseği olduğu formsuz, ezelden gelip ebedî olana aktığı için de çizgisiz" (Zweig, 1991: 186). Heidegger'in, "şair, sözü kullanır ama bilinen yazarların ve konuşmacıların, sözleri kullanıp tüketişleri gibi değil, hakiki bir söz olacak şekilde kullanır" (Heidegger, 1986: 49) sözü de yine Hölderlin'in şairliğine uygun düşen bir ifadedir. Stefan Zweig da Hölderlin'in asıl yeteneğinin "ne genişliği bakımından ne de doluluğu bakımından ölçülebilen filolojik bir yetenek" olmadığını söylemiş; onda tam anlamıyla bir "kendini verme", "bütün ruhunu yüceltilmiş bir duruma, şu, dünyadan kaçışın, kendini sonsuza koyuvermenin bir tek gücüne yoğunlaştırmayı bilme" durumunun olduğunu belirtmiştir (Zweig, 1991: 185). Zweig'ın yorumuyla birlikte söylenirse, Heidegger'in gözünde Hölderlin'i sanatın özü olarak şiir yazan şair yapan şey, onun, şu ya da bu tek bir durumdan veya herhangi bir kişisel durumdan çıkarak değil, "bütün evreni şairce görerek" yazmasıdır. İşte bu görme "varolanın açıklığı"dır; yazdığı şiir de, "varolanın açıklığının dile gelişidir". Bu anlamda Hölderlin için de şair olmak bir yazgıdır ve elbette "şükranla" yapılacak bir "görevdir". Zaten varolanın açıklığının dile gelişine bağlanan, başka deyişle varlıkla olan bağı duyan şair olarak Hölderlin de bunun, yani "özlü fedakârlığın" farkındadır: "İyice farkındayım, kendimi adadığım şey yücedir ve insanlar için şifa vericidir, yeter ki tam bir ifadeye ve gelişime ulaştırılsın" (Zweig, 1991: 170) diyerek bunu şöyle dile getirir:

Görevimdir benim,
Övmek yüce olanı, bunun için bana
Dil verdi Tanrı ve kalbime şükran.

Kaynakça

Heidegger, Martin (1986). *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Heidegger, Martin (2009). *Metafizik Nedir?* Çeviren: Yusuf Örne , Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Kaufmann, Walter (1992). "Varoluşçuluk ve Ölüm", *Ölümün Anlamı*, çeviren: Doğan  zkan, İstanbul: Merk ri Yayıncılık, s. 39-62.

Zweig, Stefan (1991). *Dünya Fikir Mimarları (Kleist, Nietzsche, Hölderlin)*, Cilt 1, Ankara: Türkiye İř Bankası Kültür Yayınları.

FELSEFE SÖYLEŞİLERİ XI-XII
DİL FELSEFESİ / SANAT FELSEFESİ

Editörler:

Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN
Prof. Dr. Güncel ÖNKAL