



**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANABİLİM DALI**  
**SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI**

**HEİDEGGER'İN VARLIĞIN ANLAMI SORUŞTURMASINDA RESİM**  
**SANATI TARİHİNDEN ÖRNEKLERİN KULLANILMA OLANAĞI**

**Yüksek Lisans**

**YELDA ERTÜRK**

**BURSA-2021**





**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANABİLİM DALI**  
**SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI**

**HEİDEGGER'İN VARLIĞIN ANLAMI SORUŞTURMASINDA RESİM  
SANATI TARİHİNDEN ÖRNEKLERİN KULLANILMA OLANAĞI**

**Yüksek Lisans**

**Yelda ERTÜRK**

**Danışman:**

**Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN**

**BURSA-2021**

**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Felsefe Anabilim Dalı, Sistematik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı'nda 701843009 numaralı Yelda ERTÜRK'ün hazırladığı "HEİDEGGER'İN VARLIĞIN ANLAMI SORUŞTURMASINDA RESİM SANATI TARİHİNDEN ÖRNEKLERİN KULLANILMA OLANAĞI" konulu Yüksek Lisans Tez Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, 28/07/2021 günü 14:00-16:00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının başarılı/ (başarılı/~~başarısız~~) olduğuna oybirliği (oybirliği/~~oy çokluğu~~) ile karar verilmiştir.

Danışman  
Prof. Dr. Abdulkadir  
ÇÜÇEN  
Bursa Uludağ Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Felsefe Bölümü

Üye  
Prof. Dr. Nami Başer  
Okan Üniversitesi  
Konservatuvar  
Tiyatro Bölümü

Üye  
Dr. Öğr. Üye Elif NUYYAN  
Bursa Uludağ Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Felsefe Bölümü



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

**Tez Başlığı/Konusu: HEİDEGGER'İN VARLIĞIN ANLAMI SORUŞTURMASINDA RESİM SANATI TARİHİNDEN ÖRNEKLERİN KULLANILMA OLANAĞI**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmaman a) Kapak sayfası, b) Giriş, e) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 131 sayfalık kısmına ilişkin, 28 / 07 / 2021 tarihinde şahsım tarafından Turnitin) adlı intihal tespit programından aşağıda belirtileli filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 16 dır

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları Yu inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan, ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

28. 07. 2021

İmza

Adı Soyadı: Yelda ERTÜRK  
Öğrenci No: 701943009  
Anabilirinin Dalı: Felsefe  
Programı: Sistemantik Felsefe ve Mantık  
Statüsü: Y.Lisans

Danışman: Prof. Dr. Abdulkadir ÇÜÇEN

## YEMİN METNİ

Yüksel Lisans tezi olarak sunduğum Heidegger'in Varlığın Anlamı Soruşturmasında Resim Sanatı Tarihinden Örneklerin Kullanılma Olanadı başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

**Tarih ve İmza**

**Adı Soyadı: Yelda Ertürk**

**Öğrenci No: 701843009**

**Anabilim Dalı: Felsefe**

**Programı: Sistemantik Felsefe ve Mantık**

**Statüsü: Yüksek Lisans**

## ÖZET

**Yazar Adı ve Soyadı : Yelda Ertürk**

**Üniversite : Uludağ Üniversitesi**

**Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Anabilim Dalı : Felsefe**

**Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi**

**Sayfa Sayısı : vii + 117**

**Mezuniyet Tarihi : 28 /07 /2021**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN**

### **HEİDEGGER'İN VARLIĞIN ANLAMI SORUŞTURMASINDA RESİM SANATI TARİHİNDEN ÖRNEKLERİN KULLANILMA OLANAĞI**

**Bu tezin amacı 20. yüzyılın en etkili düşünürlerinden Martin Heidegger'in Varlık ve onun anlamı düşüncesinde aldığı yolda, felsefesinin izlekleri için görsel materyallerin kullanılma olanağını araştırmaktır. Bu amaçla resim sanatı tarihinden seçilen eserler konularının hikâyeleri, yapılaş süreçleri, dönemlerinin siyasi, felsefi, toplumsal ve ekonomik konjoktürü eşliğinde yorumlanacaktır. Heidegger Batı Metafizik tarihi boyunca derinlemesine bir inceleme yaparak Varlığın unutulmuşluğunu gözler önüne serer. Bu serimlemde fenomenoloji ve hermeneutiği kullanırken, gelenekten ayrılmak ve daha anlaşılır olmak çabası ile yeni bir felsefi terminoloji yaratır. Her ne kadar adım adım aldığı yolu açıklasa da söz konusu Varlık olduğu için izleğini takip etmek bazen zorluklar içerebilir. Görme dünyamızı anlama ne anlamlandırmada en önemli duyu organımızdır ve görsel materyallerin kullanımı öğrenme için en başat araçlardandır. Heidegger'e göre Varlık sanat eserinde ikamet eder. Bu nedenle çalışmada seçilen resim sanatı eserleri ile önce Varlığın anlamı ve bunu kendine mesele eden tek varolan olan Dasein'in hazırlık niteliğindeki fundamental analizi somut olarak yorumlanmaya çalışılacaktır. Daha sonra birlikte olma ve herkes kavramları Heidegger'in bakış açısıyla açıklanacak ve Dasein'in varlığının en temel hali olan ihtimam gösterme üzerinde tartışma sürdürülecektir. Son olarak ölüme doğru varlık olmanın olanaklılığı ve zamansallık farklı dönem ve tarzlarda resim sanatı örnekleri ile anlatılmaya çalışılacaktır. Ana hedef, sonlu bir varlık olarak Varlığın sonsuz olanaklılığında sanat eserlerinin başkayı, çokluğu gösterme imkânında Heidegger'i ilk okumalarda felsefe okuyucusuna farklı bir bakış açısı sunabilmektir.**

**Anahtar Kelimeler: Heidegger, Resim Sanatı Tarihi, Varlık, Hermeneutik, Vanitas, Memento Mori, Zamansallık**

## ABSTRACT

**Yazar Adı ve Soyadı : Yelda Ertürk**

**Üniversite : Uludağ Üniversitesi**

**Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Anabilim Dalı : Felsefe**

**Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi**

**Sayfa Sayısı : vii + 117**

**Mezuniyet Tarihi :28 /07 /2021**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN**

### **THE OPPORTUNITY TO USE EXAMPLES FROM THE HISTORY OF PAINTING IN HEIDEGGER'S INVESTIGATION ON THE MEANING OF EXISTENCE**

The aim of this thesis is to investigate the possibility of using visual materials for the paths of his philosophy, on the path taken by Martin Heidegger, one of the most influential thinkers of the 20th century, on Being and its meaning. For this purpose, the works selected from the History of Painting is interpreted in the context of the stories of their subjects, their construction processes, and the political, philosophical, social and economic conjuncture of their periods. Heidegger reveals the oblivion of Being by making an in-depth analysis throughout the history of Western Metaphysics. While using phenomenology and hermeneutics in this presentation, he creates a new philosophical terminology in an effort to leave the tradition and be more understandable. Although he explains the path he took step by step, it could be difficult to follow his path, due it is the Being. Vision is our most important sense organ in understanding and making sense of our world, and the use of visual materials is one of the most important tools for learning. For Heidegger, Being resides in the work of art. For this reason, the meaning of Being and the preparatory fundamental analysis of Dasein, which is the only existent that deals with it, is interpreted concretely with the selected works of art in the study. Later, the concepts of being together and everyone is explained from Heidegger's point of view and the discussion continues on caring, which is the most basic state of Dasein's being. Finally, the possibility of being towards death and temporality is explained with examples of painting in different periods and styles. The foremost goal is to present a different perspective to the philosophy reader in the first readings of Heidegger, in the infinite possibility of Being as a finite being, in the possibility of works of art to show the other, the multiplicity.

**Keywords: Heidegger, History of Painting, Being, Hermeneutics, Vanitas, Memento Mori, Temporality**



## ÖN SÖZ

Yaşam pek çok olanağa gebedir. Varoluş felsefesi olanaklılık, sorumluk ve özgürlük konuları üzerinde yoğunlaştığı için sadece felsefe okuyucusunun değil pek çok farklı düşüncede insanın ilgisini çeker. Benim felsefe yolculuğumda farklı olanak ve seçimler üzerinden gerçekleşti. Göz uzmanlığı için asistanlığa başladığımda ilk maaşım ile sanat tarihi eserlerinden oluşan büyük bir setin aboneliğine başvurmuştum. Daha sonra eşim olacak kıdemlimin bu davranışıma hayli şaşırıldığını hatırlıyorum. Ama asistanlık, ameliyatlar, kendimi yetiştirme çabası uzun bir süre kitapları tam anlamıyla okumamı engelledi. İstanbul'da bir göz toplantısı sırasında, arada ziyaret ettiğim bir resim sergisi yine sanat tarihi konusunda bilgi edinme isteğimi arttırdı. Dersler aldım, bulduğum her kitabı, kataloğu keyifle okudum, başyapıtları neredeyse gözlerime kazıdım. Bu süreç gerek mesleğimle ilgili toplantılarda sosyal sunumlar yapmamı, gerekse meslek dışı ortamlardan güzel insanlar tanımamı sağladı. Felsefe ile hemhal oluşumda bu insanlar aracılığı ile oldu. Anadolu Üniversitesi Felsefe Bölümünü ikinci üniversite olarak okuma fırsatı buldum. Hazırlanan kitaplar tarihe sadece tek bir yönden ki bu benim için sanat tarihiydi, bakmanın yetersiz olduğunu anlamamı sağladı. Her dönem felsefesi, sanatı, toplumsal ve ekonomik yapısıyla okunmaya çalışıldığında hafızada daha güzel canlandırılabilirdi. Bu beni öyle heyecanlandırdı ki, derslere öyle yoğunlaşmamı sağladı ki okul birincisi oldum. Böyle naif bir nedenle başlayan felsefe yolculuğum son 9 yıldır büyük bir merak ve hayranlıkla okumalarla ve değerli hocam Prof. Dr. A. Kadir Çüçen'in desteğiyle toplantılarla geçti. Hayranlıkla yazdım; çünkü ilk başta neredeyse okuduğum tüm filozoflar bende bu duyguyu uyandırıyor. Felsefelerini kritize edebilmem ancak belli bir birikim sonrası yavaş yavaş gelişti.

Bu tez, bir göz hekimi olarak sanat tarihi ve felsefe ilgimi birleştirme çabası ile ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında felsefe ile ilk tanışmamı sağlayan Dr. Yaşar Can Bağatırlar ve Dr. Hakan Orhan'a teşekkür ediyorum. Anadolu Üniversitesi Felsefe bölümü kitaplarını hazırlayan tüm hocalarıma, birlikte tekrar öğrenci olmayı yaşadığım Dr. Ayfer Evren ve Dr. Melda Kutsal'a yine teşekkürü bir borç bilirim. Lisans sonrası dönemimde bana desteğini her an hissettiğim, bilgisi, hoşgörüsü, felsefe sevgisi ile kucaklayıcılığı ve birleştiriciliğini takdir ettiğim, çok değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. A. Kadir Çüçen'e minnet ve şükranlarımı sunarım.

Son olarak bana bilgisayar eğitimi konusunda sabırla yardım eden oğullarım Yiğit Ertürk ve Efe Ertürk'e, iki üniversite bitirmemle gurur duyduğunu her fırsatta dile getiren sevgili eşim Ercan Ertürk'e teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

YEMİN METNİ

YÜKSEK LİSNANS İNTİHAL RAPORU

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİM DİZİNİ	VI
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### I-VARLIK SORUŞTURMASI VE SORUŞTURMANIN YÖNTEMİ

I-1 Varlığın Anlamı Sorusu .....	5
I-2 Soruşturmanın Yöntemi .....	13

### İKİNCİ BÖLÜM

#### DASEIN'IN HAZIRLIK NİTELİĞİNDEKİ TEMEL ANALİZİ

II-1 Dünyanın Dünyasallığı .....	16
II-1. 1 El-altında-olan ve El-önünde-olan .....	16
II-1. 2 Atıf, İşaret ve İlintililik .....	26
II-2 Dasein'in Mekânsallığı .....	31
II-2. 1 Kartezyen Dünya Ontolojisinin Hermeneutik Bakımdan Tartışılması.....	31

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### III- BİRLİKTE-VAROLMA VE HERKES

III- 1 Boş Konuşma veya Lakırtı.....	42
III- 2 Merak .....	43
III-3 Belirsizlik veya Müphemlik .....	45

III-4 Düşmüşlük .....	46
-----------------------	----

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### DASEIN'IN VARLIĞI OLARAK İHTİMAM GÖSTERME

IV- 1 Kaygı ve Korku Ruh Hallerinin Ayırımı .....	48
IV-2 Kaygı Temel Ruh Hali İçinde Bulunma .....	56

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### YERSİZ-YURTSUZLUK, TEKNİK DÜŞÜNME VE TEKNOLOJİ

V- 1 Yersiz-Yurtsuzluk .....	60
V- 2 Teknik Düşünme ve Teknoloji .....	60

## ALTINCI BÖLÜM

### DASEİN VE ZAMANSALLIK

VI- 1 Ölüme Doğru Varlık .....	69
VI-2 Vanitas, Hiçlik .....	71
VI-3 Memento Mori .....	75
VI-4 Vicdan .....	80
VI-5 Kapalılığı Açma Karalılığı .....	85
VI-6 Zaman ve Zamansallık .....	90
VI- 6. 1 Anlamanın Zamansallığı .....	97
VI- 6. 2 Bir Hal İçinde Olmanın Zamansallığı .....	99
VI- 6. 3 Düşmüşlüğü'nün Zamansallığı .....	101
VI- 6. 4 Sözün Zamansallığı .....	102

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....	110
------------------------------	-----

KAYNAKLAR .....	113
-----------------	-----

## RESİM DİZİNİ

- Resim 1:** “Sempozyum”, Anselm Feuerbach, 1874, 598x295cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Müzesi, Berlin .....8
- Resim 2:** “Süt Döken Kadın”, Johannes Vermeer, 1657-58, 45,5x41,5cm, Rijkmuseum, Amsterdam .....18
- Resim 3:** “Taş Kırıcılar”, Gustave Courbet, 1849, 257x165cm, Galerie Neue Meister, Dresden, Almanya .....23
- Resim 4:** “Köy Düğünü”, Pieter Brueghel (baba), 1567-8, 124×164cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Avusturya .....27
- Resim 5:** “Müneccim Kralların Tapınması”, Sandro Botticelli, 1475-76, 111×134cm, Uffizi Müzesi, Floransa .....33
- Resim 6:** “Hasta Çocuk”, Edvard Munch, 1885-6, 120×118.5cm, Nasjonalgalleriet, Oslo ..52
- Resim 7:** “Karl Johan Sokağı’nda Akşam”, Edvard Munch, 1892, 85,5x121cm, Rasmus Meyer Collection, Bergen Kunstmuseum, Norveç .....53
- Resim 8:** “Kaygı”, Edvard Munch, 1894, 94×74cm, Munch Müzesi, Oslo, Norveç .....55
- Resim 9:** “Çılgılık”, Edvard Munch, 1893, 91×73cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç .....57
- Resim 10:** “Bilinç Devleti/ Ruh Halleri: Uğurlama”, Umberto Boccioni, 1911, 70,5x96,2cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York ..... 63
- Resim 11:** “Merdivenden İnen Çıplak”, Marcel Duchamp, 1911, 147x89,2cm, Philadelphia Art Museum, A.B.D. ....66
- Resim 12:** “Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas”, David Bailly, 1651, 65x97,5cm, Leiden Lakenhal Müzesi, Hollanda .....71
- Resim 13:** “Elçiler”, Hans Holbein, 1533, 207x209,5cm, National Gallery, Londra .....75
- Resim 14:** “Ölüm ve Yaşam” Gustav Klimt, 1908-1911, 178x198cm, Leopold Müzesi, Viyana, Avusturya ..... 79
- Resim 15:** “Üzgün Yaşlı Adam”/“Sonsuzluğun Eşiğinde”, Vincent Van Gogh, 1890, 160x80cm, Kröller Muller Müzesi, Otterlo, Hollanda .....82

<b>Resim 16:</b> “Bir Çift Ayakkabı”, Vincent Van Gogh, 1886, 37,5x45cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam .....	87
<b>Resim 17:</b> “Belleğin Azmi”, Salvador Dali, 1931, 24x33cm, Çağdaş Sanat Müzesi, New York, A.B.D. ....	104
<b>Şekil 18:</b> “Belleğin Azminin Dağılışı”, Salvador Dali, 1952-1954, 25,4×33cm, Salvador Dali Museum, Florida, A.B.D. ....	106

## GİRİŞ

Görmek bir kum tanesinde bir dünya  
Ve kır çiçeğinde cenneti  
Tut sonsuzluğu avucunda  
Ve bir anda ebediyeti

William Blake

Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* kitabında Batı felsefe tarihi boyunca derinlemesine bir kazı yaparak, arayıp da bulamadığı; unutulmuşluğundan dolayı neredeyse yeni bir dil, yeni bir terminoloji geliştirdiği varlık incelemesi, "Varlık Nedir?" sorusunun tekrar, doğru bir şekilde sorulabilmesini sağlayacak bakış açısının olanağına yöneliktir. Ona göre Varlık en tümel bir kavram olarak düşünüldüğünden "kendiliğinden anlaşılabilir" olarak görülmüş ve tam da bu nedenle unutulmuşluğa terk edilerek, üzeri örtülmüştür (Heidegger 2018: 20-23). "Varlık nedir?" müstesna bir sorudur. Çünkü sorunun dile getirildiği her durumda zaten "-dir" koşacının kullanılması, sorulan şeyin hâlihazırda olduğunu varsayacaktır. Heidegger Varlığa ilişkin bu soruya tek, değişmez bir cevap vermek yerine, onun doğrudan kendisinin sorgulanmasının önünü açan bir yöntem üzerinden düşünmeye yönelir. Bu bakış açısında soru "Varlık nedir?" değil, "Varlığın anlamı nedir?" olacaktır.

Heidegger bu yol alışıta varlık ve zaman arasındaki ilişkiyi serimler. İncelemesinde Varlığı anlamanın ontolojik önkoşulu, varlığı sabit bir öz/ *essence* üzerinden düşünmeye son vermek ve Varlığı "zamansallığı" içinde kavramaktır. Varlığın mevcudiyete zemin hazırlayan ama değişmeyen mahiyet terimleri ile ifadesi onu orada, algımıza verildiği şekilde sabitler. Ama varolan sabit bir algıya verililik olarak anlaşılabilir. Bu nedenle Heidegger varolanların Varlığını soranın kim olduğunu soruşturarak işe başlar. Soru sorma ve Varlığı kendine mesele etme ancak insan varoluşunun, Heidegger terminolojisinde Dasein'in bir imkânıdır.

Heidegger kitabında başka olanaklarının yanı sıra soru sorma varlık olanağına sahip olan, hep ben kendim olan bu varolana terminolojik bakımdan "*Dasein*" der (Heidegger 2018: 27). Dasein Almanca gündelik dilde "var olan" ya da "insanın yaşamı" anlamında kullanılır. "*Sein*" var olan kelimesinin önündeki "*Da*" öneki "ora" ve "bura" anlamı yanında "o halde", "öyleyse", "o zamandan beri" gibi anlamlara da gelir. Heidegger *Varlık ve Zaman*'da Dasein kelimesini; insanların varlığı ve bu varlığa sahip olan varolan anlamlarına gönderme olarak

kullanır. Kelimenin çoğul formu yoktur. Dasein hem *her bir* orada varolan hem de *her* orada varolandır. Kelime kökensel anlamı olan “orada varlık” anlamını kitap boyunca canlı tutar. Çünkü Dasein özsel olarak Dünyadadır ve varlığı anlayarak kendini ve dünyayı aydınlatır (Bal 2012: 52). Tüm bu açıklamalar doğrultusunda Dasein kelimesi tam anlamını korumak için tez boyunca Türkçeye çevrilmeden kullanılacak, orada varlığı teşkil eden “Dünya” da herhangi bir karışıklığa yol açmamak için büyük harfle başlatılarak yazılacaktır.

Varlık sorusunun doğru, uygun bir şekilde sorulabilmesi için Dasein ontolojik bir önceliğe sahiptir, çünkü o kendi varlığı içinde doğrudan varlığını mesele eder. O kendi varlığı içinde kendini zaten anlamaktadır. Dasein’ın varlığı varoluş gibi özel bir nitelik sunmaktadır. “Varoluş” Dasein’in şu veya bu tutum içinde olduğu, öyle ya da böyle hep belli bir tutum gösterdiği varlığı anlamında kullanılır (Heidegger 2018: 33- 34). Varoluşa ait bir inceleme onu oluşturan öğeleri ayrıştırmayı hedefler. Filozof bu öğelerin oluşturduğu ilişki bütününe “*eksistensiyalite*” der (Heidegger 2018: 35). Ona göre “Kim?” sorusunun yanıtı belirli bir yapıya sahip varlığın “Ne” liği tartışılarak gün yüzüne çıkartılamaz. İnsan varlığını kendisine biçilmiş sabit bir doğa ile anlamaya çalışmak uygun değildir. İnsan varlığının ontolojik açınımları olan Dasein; insana zamansallığını vererek onu dinamik bir yorumsama üzerinden anlar. Hermeneutik yöntem yani yorumsama/yorumlama edimi, Dasein analizini hedefleyen, bu anlamda da her türlü ontolojinin kaynağına inen “*fundamental ontoloji*”yi mümkün kılar (Heidegger 2018: 53). Dasein, kendini tanımlama konusunda dışarıdan bir bakışı veya sabit bir mahiyeti temel almaz. Çünkü kendisi varlığı anlayabilen, soruşturabilen tek varolandır. Heidegger düşüncesinde bu “Dasein’in özü onun varoluşudur” diye ifade edilir (Heidegger 2018: 78). Dolayısıyla Dasein, Varlığı ve onun anlamını kendisine bir ödev olarak yüklemiş olandır.

Heidegger’de Varlık, zamanla ilişkilenerken sabit olmayan, dinamik, oluş halinde olan şeydir. Ama bunu kabul etmek Varlığın göreliliği anlamında değildir. Heidegger Varlığın anlamı soruşturmasını sonsuzluktan değil, tam tersi sonluluk üzerinden geliştirir. Varlık kendini sonlu olana bir açıklıkta açar. Varolanları anlamamızı mümkün kılan şey olanın açıklığıdır. Bu açıklık bir aydınlık, bir ışımadır ve bir hafifleme anlamında yükün azalmasıdır. Olanlar bu açıklığa ve aydınlığa gelir, orada ortaya çıkar, kendilerini gösterirler. Hakikat bu açıklık dışında bir yerde, “kendinde” olmadığı için, hakikat bir oluş, bir varıştır (Direk 2010: 111). Anlatılmak istenen Dasein’in özünün belli, sabit bir şey olmadığını gözler önüne sermek içindir.

Son cümlede kullanılan “gözler önüne sermek” deyimini özellikle kullanılmıştır. Görme bir yaşam olanağı olarak insan için büyük bir öneme sahiptir. Her günkü hayatımızı, dünyamızı

onunla keşfederiz. Eğitim ve öğretimde de görme başat bir yere sahiptir. Görerek, gözlem yaparak ve okuyarak öğreniriz. John Berger *Görme Biçimleri* isimli kitabına: “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Bizi çevreleyen dünyada yerimizi görerek öğreniriz. ” diyerek başlar (Berger 1995: 7).

Heidegger için en geniş anlamıyla görme her türlü yapıp etmeleri düzenler ve önceliklidir. Görmenin önceliği Dasein için bir olanak olan bilimin eksistensiye olarak ortaya çıkışını mümkün kılmıştır. Şüphesiz bahsedilen görme saf duyuşsal bir algı değildir. Başlangıcını Yunan düşünürlerin geliştirdiği, gözle görüneni bilme, bilgiye dair bir yorumu da içinde barındırır. Bu sayede el altında bulunmayıp da gerekli olanı görebilme olarak “gözde canlandırma” olanaklıdır. Bilim görme sayesinde varolanı sadece tayin etmeyip, onu serbest bırakarak objektif olarak soruşturulup belirlenebilir hale getirir (Heidegger 2018: 529-536). Buna rağmen Heidegger felsefesinde ontolojinin bilmeye/*epistemeye* ve epistemolojiye önceliği hiçbir zaman unutulmamalıdır. Bu bağlamda Heidegger varlık düşüncesinin üstünü kapattığı için öznelliğin, felsefenin temel problemi olmasını bir gerileme olarak değerlendirir. Öznellik bugün gelişen insan bilimlerinde ki kimileri onlara özne bilimlerini dememizi de önermektedir, ısrarını diretmektedir (Başer 2012: 1-5). Fakat varolana bu şekilde yaklaşım Varlığı açamaz. Filozof her ne kadar görme üzerine düşüncelerini böyle serimlese de onun felsefesinde işitme ki vicdanın sesi olarak sessizce çağırır, kulak kesilene kendini duyurur ve dokunma, algı olarak daha çok işlenen duyuşlardır.

Buna rağmen öğrenme sürecinde kullanılacak görsel materyalin olumlu etkileri pek çok araştırma ile gösterilmiştir. Nörobilim uzmanları aşına olunan ve olunmayan resimlerin beyin ve hafızaya etkisini denekler üzerinde araştırmıştır (Bunzeck, Doeller, Dolan ve Düzel 2011). Araştırmalar sonucunda, ne kadar ilginç olursa olsun aşına olunan resimlerin, daha önce pek çok kere rast gelinmiş görüntülerin beyni aktive etmediği, aksine yeni resimlerin alışılmış, tanıdık olanlara oranla beyindeki aktiviteyi artırdığı ortaya çıkmıştır (Ünver, Genç 2013: 393-404).

Tezin amacı bu açıklamalar ışığında görsel öğrenmeyi temel alarak, resim sanatı tarihinden seçilmiş alışık olunmayan tablolarla, Heidegger’in *Varlık ve Zaman* kitabında Varlığın anlamına ilişkin sorunun serimlenişi ve cevaba yönelik yolda oluşta, ulaştığı ana durakların anlaşılmasına yardımcı olmaktır. Heidegger’in kitabında yöntem olarak belirlediği fenomenolojik hermeneutik; tablolarla, filozofun kendi ifadesi ile “özel terminoloji gerektiren” motiflerini anlaşılır kılmada kullanılacaktır. Her ne kadar *Varlık ve Zaman* kitabı düşünürün amacını ve felsefesini adım adım açsa da yani problemin cesurca ortaya konuşması ve çözüm



programı belirgin olsa da bu konunun kolay olduğu anlamına gelmez. Çünkü araştırılan ve sorgulanan konu; Varlık'tır (Çüçen 2018: 39). Varlığın anlamı varolanların anlaşıldığı kavramlardan farklı, kendine özgü bir terminoloji talep eder. Hatta Heidegger *Varlık ve Zaman*'ın bir paragrafına “ Ne kadar da zahmetli akıl yürütmeler bunlar, ...” diyerek başlar (Heidegger 2018: 562). Düşünüre göre Varlıkla ve onun yapılarıyla fenomenal olarak karşılaşma belli bir uğraş ve Batı felsefe tarihinde egemen olan örtülülüğü açma çabası gerektirir. Fenomenlerden zahmetsizce çıkarılan şey Varlık sorusunu cevaplamaz. Tezin amacı da bu çaba ve uğraşta farklı bir “bakış açısı” serimlemeye çalışmak olacaktır.

Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabının “Anlama Olarak Şurada Varolma” başlığı altında “bakış” üzerine düşüncelerini serimler. Ona göre anlama kendi tasarım karakteri içinde eksistensiyal olarak Dasein'in bakışını oluşturur. Dolayısıyla sözü geçen bakış sadece gözlerimizle algılama demek olmadığı gibi, bir mevcut olanı böyle oluşu bakımından algılamaksızın saf duyumsama değildir. Bakış eksistensiyal anlamda kendisi için erişilebilen bir varolanı örtük olmaksızın kendinde karşılaşılmamasını sağlayandır. Diğer duyularımızdan farklı olarak felsefi gelenek birincil olarak “bakmayı” varlığa erişim için öncelikli saymıştır. Heidegger'e göre bakış anlamının üzerinde temellenir. İlgilenmenin bir-şey-için bakışı anlayışlılık olarak anlamadır. Bu sebeple “görü” ve düşünme yine anlamının türevleridir. Dasein duyu durumlarından hareketle var olduğu olanakları görmektedir (Heidegger 2018: 224-30). Filozofa göre bir resim sanatı eseri de sadece gözle görünmez, hiç beklenmedik bir parçasından Varlık kendini açıp gizleyerek kendini gösterir ve kapatır. “Yunanlılara göre şeyler görünüyor; Kant'a göre şeyler bana görünüyor”. Ama Heidegger, varolanın bulunuşu ile ilgili, kendini görünüşe sunan, şurada göz önünde olan, kendiliğinden gelip serilen, açıklıkta geri çekilmesiz gösterenle ilgili deneyimin üzerinde durur (Towarnicki 2002: 86). Bu bağlamda filozofa göre geleneksel estetik yaklaşımdaki öznellik içeren estetik yaşantı ve hoşlanma sanat eserinin asıllığını bize veremeyecektir.

Sonuç olarak bu çalışmada felsefe okuyucusunun alışık ya da aşına olmadığı resim sanatı tarihinden seçilen örnekler eşliğinde, görme ve onun anlama üzerindeki etkisinden yararlanılarak, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* kitabı temel alınıp, “Varlığın anlamı” soruşturmasında filozofla beraber yol alınmaya çalışılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### I- VARLIK SORUŞTURMASI VE SORUŞTURMANIN YÖNTEMİ

Yıldızları süpürürsün, farkında olmadan  
Güneş kucağındadır, bilemezsin  
Bir çocuk gözlerine bakar, arkan dönüktür,  
Ciğerlerinde kurulur orkestra, duymazsın  
Koca bir sevdadır yaşamakta olduğun, anlamazsın  
Uçar gider, koşanda tutamazsın

William Shakespear

#### I-1 VARLIĞIN ANLAM SORUSU

Alman düşünür Martin Heidegger (1889-1976) *Varlık ve Zaman* isimli kitabına Platon'un *Sofist* diyalogundan bir alıntı ile başlar. Bu alıntıda Platon "varolan" kelimesinin anlamının bilindiğinin sanıldığını ama bir süredir tereddüt yaşandığını açıklar. Ontolojinin temel konusu olan gerçekten varolanın ne olduğu sorusunu, Heidegger "Varlığın anlamı nedir?" şeklinde değiştirerek yirminci yüzyıl düşüncesinde farklı bir ufuk açacaktır (Çüçen, Zafer ve Esenyel 2017: 375). Kitabın girişinde düşünür Batı felsefe tarihine titiz bir yolculuk yaparak, adeta bir arkeolojik kazı hassasiyetinde Varlığın sadece varolduğu kabulü ve anlamını sorgulamamanın nereden kaynaklandığını bulmaya çalışır.

Heidegger'in yıllarca Antik Çağ üzerine verdiği ders ve seminerler onun varlık karşısındaki tutumuna yön vermiştir. O geleneğe yönelik sorgulayıcı yaklaşımında Platon, Aristoteles, Descartes ve Hegel'in metafizik anlayışlarıyla yüzleşir ve onları eleştirir. Heidegger'e göre doğa filozofları varlığı önsel ve dolaysız bir biçimde kavrarken Platon'la birlikte bu değişerek metafiziğin etkisiyle varlığın anlamı gizlenmiştir. Dolayısıyla ona göre Platon Batı metafiziğinin başlatıcısıdır (Çüçen 2018: 15). Aristoteles'i bir parça da olsa kendi amacı için uygun bulur. Çünkü Aristoteles cinslerin çoğulluğuna rağmen bu en tümel olanın ontolojik birliğini idrak etmiş ama yine de Varlığı mevcut olan olarak açıklamıştır. Bu sebeple Heidegger Aristoteles'i takip etmez. Aristoteles'i özellikle, zaman çözümlemesi açısından doğru bulmayacaktır. Ona göre Platon ve sonrasında ortaya konulan metafizik anlayışı; Varlığın anlamına ilişkin soruyu çözememekle kalmamış, hatta Varlığı unutulmuşluk içine düşürmüştür. Varlığın anlamına ilişkin sorunun yenilenmesi gerekmektedir. Varlık hep bir varolanın varlığıdır ve var olan varlığı açısından tekrar soruşturulmalıdır. Varolanın, kendi varlık

karakterlerini çarpıtmadan ortaya koyabilmesi için, kendisi nasılsa, ona öylece erişebilme yollarının açığa çıkarılması gerekir. Yani sorunun yanıtı, çıkarsayıcı olmamalı, en temelde yatanları gün ışığına çıkarmaya yönelmelidir.

Bizler hep belirli bir varlık anlayışı içinde hareket ederiz. Varolanların varlığı sorusu ilk filozoflar olarak kabul edilen, doğa filozoflarından beri cevaplanmaya çalışılmış, fakat varlık tam olarak varolanlar içinde bir varolan olmaktan kurtarılamamıştır. Böyle bir anlayış var olanı varlığın yegâne anlamı olarak sabitlediğinden ve bir ön kabule dönüştürdüğünden, Varlık incelemesi ontolojik olmayan, ontik bir karaktere büründürülmüştür. Varlığın bu ön kabulü onu anlamamızı engelleyen bir döngüsellik yaratır. Oysa düşünürün yapmak istediği bu döngüsellik kırmaaktır. Başka olanakların yanı sıra varlığı soruşturma varlık olanağına da sahip olan, hep biz kendimiz olan varolana Heidegger “*Dasein*” der (Heidegger 2018: 27). Kendini kendinde Varlık olarak açan tek varlık *Dasein*’dir. *Dasein* diğer varolanlar arasında bir varolan olması yanı sıra ontik bir müstesnalığa sahiptir. O kendi varlığı içinde varlığı mesele edebilir, Varlığın anlamını sorabilir. *Dasein* kendi varlığında şimdiden varolduğu için Varlığa ilişkin tüm kanıtlamalar öncelikle onun kanıtlanmasını zorunlu kılar (2018: 30-32). Heidegger *Dasein*’in her daim, şu ya da bu tutum içinde olduğu varlığına “varoluş” ismini verir. Ona göre varoluş sorusu *Dasein*’in ontik bir meselesidir (2018: 34).

Heidegger *Varlık ve Zaman*’da derinlemesine sorguladığı “Varlığın anlamı nedir?” sorusunu insan varlığının varoluşsal tarzlarını çözümleyerek açıklar. Bu insanın sonluluğunun, varoluşlarının ve varoluş yapılarının incelenmesidir (Çüçen 2018: 28). Varoluşa ilişkin soru onu oluşturanları öğelerine ayırmayı hedefler. Bu yapıların oluşturduğu ilişki bütününe “*eksistensiyalite*” denir (Heidegger 2018: 35).

Heidegger düşüncesinin ana ekseni olan Varlık analizinde, fenomenoloji yöntemini kullanarak, varlığın kendini nasıl doğrudan açığa çıkarabileceğinin yollarını araştırır. Amaç Varlığın anlamı yani bütün ontolojilerin ancak kendisinden türeyebileceği en temel, fundamental ontoloji olduğuna göre, ona ancak *Dasein*’in eksistensiyal analitiği ile ulaşılabilir. Şeffaf bir soru sormada, öncelikle ve yeterince üzerinde çalışılması gerekenin *Dasein*’in kendisi olduğu açıktır. Varlığın anlamını yorumlama görevinde, *Dasein* yalnızca birincil olarak soruşturulacak varolan olmayıp, kendi varlığı dolayısıyla yorum ile hep bir ilişki içinde olan olacaktır (Heidegger 2018: 37).

Heidegger, dünyaya ilişkin yaşam deneyimimizin, bilimsel araştırmalar sırasında gözden kaçırıldığını, göz ardı edildiğini belirtir. Onun amacı, “dünyaya ilişkin yaşam deneyimimizin,

kendini her şeyden önce bizim deneyimimizde gösteren şeye sadık kalmaya çalışan bir fenomenolojidir”. Bu fenomenoloji olanak ve olasılıklardan yola çıkan fenomenleri de kapsar (Başer 2011). Yani Heidegger’in teori ve pratik arasındaki alışıldık öncelik sırasını değiştirdiğini söyleyebiliriz.

“Benim dünyayla ilk karşılaşmam teorik değildir; yani bu, bir gözlemcinin değerlerden arındırılmış bir dünyaya bakma deneyimi değildir. Tam tersine, ben dünyayı ilkin yararlı ve kullanışlı olduğu kadar insanın değerleriyle ve anlamla dolu olan şeyler dünyası olarak kavrarım” (Heidegger, 2018, 39).

Düşünüre göre Dasein varlık anlayışı sayesinde son derece zengin bir biçimde hermeneutiği kullanabilir. Felsefe, psikoloji, etik, antropoloji, edebiyat, politika ve tarih yazımı farklı yollarla Dasein’in tutum, kapasite, kabiliyet, olanak ve yazgılarını ortaya koyar. Fakat hermeneutiği kullanan bu bilimlerin her biri kendine sınırlar belirler. Dolayısıyla her birinde varoluşa dair en temel yorumlama örtüktür, eksiktir. Yunan ontolojisi insanı felsefi tanımı bakımından “*zoon logon ekhon*” olarak yani özsel olarak varlığı konuşabilmekle sınırlandırır (Heidegger 2018: 52). Bu yüzden Platon tarafından geliştirilen ontoloji diyalektik üzerine kurulur. Heidegger bunu felsefi bir utanç olarak değerlendirir. Çünkü mevcut olan bir şeyin onun kendi pür mevcut oluşu içinde yalın olarak duyumsanması belli bir temporallık, zamansallık gerektirir. Heidegger geçiciliğe itibar eder. Dasein’a en temel erişim ve yorumlama, kendinden hareketle kendini kendinde gösterebilmelidir. Yani söz edilen bilimlerin aksine, Dasein’ın öncelikle ve çoğunlukla ne ise onda yani ortalama “hergünkülüğü” içinde kendini açığa çıkarmalıdır. Hergünkülüğü içinde bu varolanın varlığının özsel yapıları, onu anlamamızın ve yorumlamamızın hazırlık noktalarını oluşturur. Dasein’ın fundamental yapılarının hazırlık niteliğindeki yorumlanması ancak onun varolduğu dünyaya düşmüşlüğü, tarihselliği ve zamansallığı içinde bu dünyadan yansıyanların yorumlanmasıdır. O dünyaya düşmüşlüğü ile beraber az veya çok sahiplendiği geleneğin içine de düşmüştür. Gelenek kendine öncülük etme, soru sorma ve seçme görevini Dasein’dan devralarak onu tarihselliğinden koparır. Varlığın anlamını sorgulatmaz. Gelenek içinde varolan hep verili, sabit bir nesne olarak değerlendirilir. Hatta eleştirilen metafizik gelenek Varlığı sorgulatmadığını da gizler. Heidegger’in yapmak istediği bu iki kat örtülmüş, ona göre felsefe tarihi boyunca unutulmuş Varlığın anlamının hem bu durumunu gözler önüne sermek hem de cevaba yönelmektir.

İlk tablonun konusu Heidegger’in Varlığa ait düşünce patikasına girişini bozmayacak şekilde Platon’dan seçilmiştir. Platon’un aşkı, sevgiyi konu alan ve ona övgüler içeren *Şölen/Sempozyum* diyalogu, ismini dönemin ünlü tragedya yazarlarından Agathon’un bir yarışmada kazandığı birincilik üzerine düzenlediği şöleden alır.



Resim 1: “*Sempozyum*”, Anselm Feuerbach, 1874, 598x295cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Müzesi, Berlin

Alman ressam Anselm Feuerbach (1829-1880) “*Sempozyum*”/ “*Das Gasmahl des Platon*” isimli tablosunun Resim-1 deki ikinci versiyonunu 1874 tarihinde yapmıştır. Bu tablo üzerinden öncelikle Heidegger’in Batı felsefe geleneğinin düalist varlık anlayışına karşı çıkışı serimlenecek daha sonra Varlığın anlamını araştırmada hermeneutiği nasıl kullanacağı anlatılmaya çalışılacaktır.

“Symposion” Antik Yunanda yemek sonrası birlikte içmek anlamında kullanılan bir kelimedir. Sadece özel veya toplumsal bir olayı kutlamak amacıyla düzenlenen bu toplantılar, dönemin önemli bir sosyal etkinliği olarak belli sayıda davetlinin katılımı ile gerçekleşirdi. Androm adı verilen, evin özel bir odasında erkekler, kollarının altında bir yastıkla sedirlerde otururlar ve belli bir konuda tartışırlardı. Platon’un kitabında Agathon’un ev sahipliğinde Phaidros, Pausanias, Eryksimakhos, komedyacı Aristophanes ve Sokrates toplanır. Phaidros konuyu “Aşk” olarak belirler ve sıra ile katılanlar gerek kavramsal olarak gerekse mitolojik anlatılarla oldukça etkileyici bir sohbet gerçekleştirirler.

Resim-1 de Platon’un *Şölen/ Sempozyum* kitabından adını alan tablonun merkezinde, bir defne çelengiyle taçlandırılan ev sahibi Agathon, elinde şarap kadehi ve gösterişli kıyafeti ile bir

Diyonyosos eğlencesinden dönen ve toplantıya geç katılan Alcibiades'i karşılar. Genç, yakışıklı, iyi eğitim görmüş, aristokrat Alcibiades sarhoştur ve ancak alaya katılan göksel bir takım varlıkların yardımıyla ayakta durabilmektedir. Sanat tarihinde bebek melekler olarak resmedilen Eros, aşk ve sevgi konusunun işlendiği bir toplantının resmi için kaçınılmazdır ve kompozisyona zenginlik katmıştır. Ressam Feuerbach, Alcibiades ve etrafındakilerin belli bir ritim ile dans ederek gelişini betimlerken Agathon'un sağındaki grubu andronda oturup düşünürken, oldukça sakin, nerede ise durağan resmetmiştir. Basık burnu ve geniş alnıyla hemen tanıyacağımız Sokrates, yeni gelen konuklara arkası dönük olarak oturur. Başı hafif öne eğik, sakalını sıvazlarken düşüncelere dalmış olarak görülür. Diğer düşünürler, şairler, dönemin aristokratları da aynı şekilde elleri çenelerinde, konuşmadan kavramsal dünyalarına dalmışlardır. Ressam Feuerbach onları daha gri tonlarda ve yüzleri ışıksız olarak hatta biraz kuytularda yerleştirerek betimlemiştir. Resim, felsefi düşünüş ile şehvetli zevk arasında gerilimi yansıtır. Oturma grubu adeta yaşamın tatlı akışından uzaktır. Bir resim içerisinde bu iki farklı canlandırılış, akla Friedrich Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* kitabını getirebilir. Tablodan iki yıl önce 1872'de basılan bu kitapta Nietzsche Yunan Sanatında Apollon ve Dionysos'a ait göndermelerin birlikte kullanımının olanağından ve bunun öneminden bahseder. Nietzsche, insan ve doğa arasında bir gerginlik oluşunu ve kaderi ile kendi arasında kalan insanın trajik bir durumda olduğunu düşünür. Ona göre bunu en iyi yansıtan da Yunan tragedya sanatıdır. Kardeş tanrılar olan Apollon ve Dionysos Yunan tragedyasını oluşturan temel göksel yaratıklardır. Yunan tragedyası, Nietzsche'ye göre Apollon ve Dionysos sentezi ile bir kültürün oluşturabileceği en ideal sanatı örnekler. *Tragedyanın Doğuşu*, düşünürün ilk eseri olarak sanatın değerini gösterdiği gibi, Apollon'un dünyasına ait olduğunu düşündüğü bilimi ve akli cüretkârca sorgular. Çünkü Antik Çağın sanat anlayışı her şeyin güzel olması için akla uygun olması gerektiğini varsayar ve onu idealleştirir. Hâlbuki tragedyada sanatsal yaratım başlangıcını kaotik bir evren ile yakalayabilir. Nietzsche'ye göre akıl ile düzenlenme tragedyayı ve genelinde sanatı öldürmüştür. Antik Yunan'da iki zıt tanrının varlığı bir rastlantı değildir. Bu birliktelik bir gerçeği belirli dönemlerde tekrarlanan bir olasılığı, Kaos'un uyumlu güzelliği istila edebilirliğini ifade eder. Dolayısıyla Apollon ve Dionysos'un yan yanılığı, Klasik geleneğin önerdiği sadelikten çok daha karmaşık ve kesinlikten uzak bir güzelliği işaret eder (Eco 2016: 55).

Heidegger felsefesinde Nietzsche'nin etkisi önemlidir. Heidegger Nietzsche'nin "*Tanrı öldü*" sözünü sadece Hıristiyan Tanrının değil, tüm metafiziksel düşünme biçimlerinin ölümü anlamında kullandığını belirtir (Heidegger 2001: 18). Nietzsche kendini metafiziksel geleneğin

dışında konumlandırarak yaşamı her yönü ile yüceltmek ister. Tek gerçek dünya yaşadığımız dünyadır. Aşkın bir gerçeklik yoktur.

Ressam Feuerbach çalışmasında sanki bu konuyu sanatıyla betimlemiştir. Apollon ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama bunun sonucunda da doğayı akılla şekillendirme gücünün temsilcisidir. Aydınlığın, durgunluğun, düzenin tanrısallığı olarak kural ve yasa ile özdeşleşir.

“Bütün biçimlendirici Sanatların Tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir tanrıdır. Kökü bütün “görünen olaylara” değin inen Apollon bir Işık Tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışıktaki onun buyruğu altındadır.” (Nietzsche 2003: 20)

Dionysos ise üzümün, şarabın tanrısıdır. Kendinden geçmenin, sarhoşluğun, kaos ve karmaşanın, değişimin, simgesidir. O devam eden değişimin, yaratma ve yıkma, güdüsel davranış, hayvansılık, esriğin temsilcisidir. Apollon plastik sanatlar ve ölçülü müzik ile Dionysos coşturucu, hareketli, baştan çıkarıcı müzik ile ilintilendirilir (Erhat 2018). Dionysos müziğinin büyüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmaz. Yabancılaşmış, boyunduruk altına alınmış doğa da, insanla barışır.

“Dionysosca sanatta doğa gerçek ve değiştirilmeyen sesiyle bize şöyle seslenmektedir: “Benim gibi olun! Olayların sonu gelmez değişimi altında sonsuzca yaratıcı, sonsuz varoluşa gitmede dirençli, bu olay değişimi içerisinde sonsuzca seven bir ana kaynak olun” (Nietzsche 2003: 30)

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da yer alan felsefe tarihi ile hesaplaşmasında, Platoncu idealaların aşkın yapısını eleştirir. Ona göre, kısa bir süre sonra, Hristiyanlığın aracılığı ile idealar, evini öncelikle öznellikte ve son olarak da güç istencinde bulmuştur. Metafizik Platon'dan beri varlığı olması gerektiğini varsaydığı idea, töz, cevher, ruh ve Tanrı gibi tinsel ya da kavramsal varlıklara referans ile açıklamıştır. Antik Yunan felsefesinde varlığın ideal anlatımı, insan varlığının da aynı oranda ussal, ideal ve metafiziksel olarak kavranılmasına giden yolu açmıştır. Varlığın ve insanın, soyut kavramlarla ele alınıp, olması gereken ve beklenen bir yapıda kabul edilmesi, varlığın tümel, evrensel, ussal, soyut, tinsel olmasına ve somut olandan öte bir ontolojik alana taşınmasına neden olmuştur (Çüçen 2015: 22). Platon sevgi, ölüm, adalet gibi doğrudan varoluş olgularından ideal bir dünya yaratır. Oysa Heidegger somut olana, var olana, varoluşa yönelir. Düşünür modern idealizmin öznelliğinin ilk formunu Platon'dan almış olduğunu kabul eder. Çünkü ona göre, Platon bizi idealizmin yoluna koymuştur. Modern felsefe için kaçınılmaz olan ve Heidegger'in köklerini Platon metafiziğine dayandırdığı “nesnellik-öznellik” ikileminin tohumları orada atılmıştır. Modern Batı felsefesini başlatan Descartes bunun en somut örneğini vererek, “*Düşünen*”/“*Res Cogitans*” ve “*Yer Kaplayan*”/“*Res*

*Extensa*” iki ayrı töz üzerinden düalizmi uç noktaya taşır. Epistemoloji temelli bu metafizik anlayış, düşünen ve bilen bir özne ve karşısına aldığı uzamsal nesne olarak, iki, birbirinden tamamen farklı ama kendi içinde sabit, değişmez varlık anlayışını benimser (Heidegger 2018: 51). Teorik ve bilimsel görüş, bu düalizmin zihin ile gerçeklik arasında olduğunu varsayarak, iş görür. Bu bakış açısını başlatan Platon dünyanın, doğanın üstünde bir idealar evreni kurgular. İnsanın ancak idealar evreninden pay alan düşünceleri doğrudur. Ölümsüz, değişmeyen, sabit olandır idealar. İnsan ve doğa değişen, dönüşen, bozulandır (Platon 2009). İnsan yaşlanır ve ölürken, tanrı tam tersine değişmez bir nitelik arz eder. Diğer bir deyişle Tanrı gibi olmak, değişmez olmak, ölümsüz olmaktır. Ortaçağ skolastik görüşü temellendiren Tanrının özü kendi varlığıdır, özü ile varolması aynıdır. Bu nedenle de ikisi de zorunlu ve mutlaktır, yokluğu imkânsızdır. Oysa Dasein’in özü mutluluk ve zorunluluk taşımaz. Heidegger felsefesinde “Dasein’in özü onun varoluşudur” (Heidegger 2018: 78). Onun zamansallığı; tarihselliği ve sonluluğu özgürlüğünün temel ögesidir. Dasein’in temel yapısı, her tür varoluşunda, kendisine kendini konu ederek her durumda kendisi olan Varlıktır. Varoluşsal yapısı gereği kendisinde, kendisiyle kendini seçendir (Çüçen 2018: 40-47).

Platon’un *Şölen* diyalogunun konusu; insanın ve yaşamın anlamının en özel konularının başında yer alan “aşk” olmasına rağmen, ironik bir şekilde, sonunda aşk üzerinden ölümsüzlük arayışına dönüşüdür. Sokrates davette söz aldığı anda ölümsüzlüğe ulaşmak için sıra ile geçilen belli evrelere dayalı bir yoldan bahsetmektedir. Diotima isimli bilge bir kadından alıntılacağı konuşmasında kişi ister tek başına ister bir rehberle, Eros’un gizemine doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta, “Güzel”i aramak için aşamalı olarak yükselen, önce güzel bir bedenden geçip, sonra güzel işlerden ders alıp, dersin en sonunda, ideal Güzel’e varmak ve onun bilgisine ulaşmaktan bahsedilir (Platon 2000: 211b-d). Böylece varoluşsal bir olgu olan aşk, ideal bilgelik sevgisine ulaşmada bir aracı olur.

Ressam Feuerbach’ın *Sempozyum* tablosunda Aşk’ın nasıl simgeleştirildiğine bakalım. Resimde Alcibiades bir Dionysos eğlencesinden çıkagelir. Sarhoşluğu, etrafındaki panter derisi ile kuşandırılmış güzel kadınlar, bin bir çeşit çiçekten oluşan gül çelenklerini taşıyan melekler Dionysos tören alayının işaretleridir. Dionysos öldükten sonra yeniden dirilme düşüncesi nedeniyle yaşamları zorluklarla geçen ve bunu kıramayan halk arasında Antik dönemde bir kültür oluşturmuş, onunla bağlantılı dininin üyeleri, gerçekleştirdikleri ayinler sırasında tanrının ruhunun ayine katılanlara girdiğine inanmışlardır. O çağda orgiastik ritüeller aracılığıyla, tanrıların zamanın başlangıcında gerçekleştirdikleri varsayılan evlilikler taklit edilir, doğada toplu halde gerçekleşen cinsel birleşme ile refah, bolluk-bereket geleceği beklenirdi. Bu yolla,



tek tek ve hep birlikte tanrılaşmış oluyorlardı. Bir olan ilahî doğayı paylaşmış oluyorlardı. Yani tanrı dünyaya iniyordu. Dolayısıyla kişilerarası, kişiyle şeyler ve kişiyle doğa arasındaki sınır yok oluyordu (Kuçuradi 2016: 30).

Oysa Heidegger'in de karşı çıktığı şekilde Platon felsefesinde ve Batı metafizik düşüncesinde bu dünya değersizleştirilerek, idealar evrenine ulaşılmaya çalışılır. Sonsuz olan, ölümsüz olan, değişmez olan mutlaklaştırılır. Platon'un diyaloglarında Sokrates, ölümsüzlüğü; insanların kendilerinden daha uzun süre yaşayacak şeyleri yaratmalarıyla yakalayabileceklerini söyler. Bunlar her insan için farklı olabilir. Sokrates ölümsüzlüğü arayanları üç gruba ayırır: İlki bedenleri sevenler. Bunlar fiziksel olarak çocuk dünyaya getirmeye çalışır (Platon 2000: 209a). İkincisi, onuru sevenler. Bunlar kendileri için ün yaratmaya çalışır (Platon 2000: 209b-e). Üçüncüsü de yaptıkları işle ün elde etmeye çalışırlar. Homeros ve Hesiodos, eserleri aracılığıyla ölümsüz olmuştur. Hesiodos ve diğer iyi şairler, çocuk yetiştirip onlarla ölümsüz olmak yerine eserleriyle ölümsüz bir çocuk bırakmış olurlar (Platon 2000: 209e).

“Bir düşünelim hele, güzelliğin kendisini, sade, saf, katıksız, insan teninin, renklerin ve daha bir sürü müzahrefatın kirine bulaşmamış güzeli, kendi olduğu gibi görebilen, tanrısal güzelliği kendi olduğu gibi, formun biricikliği içinde temaşa edebilen bir insan neler duyar acaba?” (Platon 2000: 211e).

Görülüyor ki Platon felsefesinde aşk edimi ve bu edim sonrası gelişen gebelik ve çoğalma hep bir amaç için gerçekleşir ve sadece kavramsal olarak ölümsüzlük arayışının aracıdır. Dionysos ise bir tanrı olmasına rağmen, ölen ve dirilen, bu ölme ve dirilmeleri ayinlerle, törenlerle kutlanan bir tanrıdır. Dolayısıyla mutlak anlamda ölümsüz bir tanrı değildir. Ressam müzik ve dans eşliğinde merdivenlerden inen grubu; ayakta duruşları, gençlikleri ile üzerlerine ışık vurarak, yaşamı, canlılığı övmüştür. Hâlbuki felsefi düşünceye dalmış grup kompozisyonda yaşlı ve oturur şekilde betimlenir. İçki sunulmasına rağmen toplantı sonuna kadar ayıktırlar. İdeal ve kavramsal olarak Aşk'ın doğru bilgisine ulaşılırken yaşama, bu dünyaya sırtını dönen filozoflar Feuerbach'ın resminde özellikle Sokrates figüründe somutlaşarak, sırtını dönüp oturmuş olarak resmedilmiştir. Onlar değişmez sabit idealar üzerinden Varlığı ararlar (Leshner 2008: 479-90).

Heidegger ise Varlığın önceliğini felsefesinde temel alarak, somut olana, yaşama yönelir. Örneğin düşünür Messkirch kentinin 700'üncü yılı kutlamasında yaptığı konuşmada teknoloji çağının hapsettiği yurdunun gerçek anlamda bir şenlikle hatırlanabileceğini öne sürer. Heidegger çağının teknoloji tehdidine karşı sanat yapıtlarını; resim sergisindeki resimleri, Conradin Kreutzer'in bir oratoryosunu göstererek onları “yuvaya özgü olanın dingince işleyen

güçleri” olarak tanımlar. Kökleri hatırlama ve unutmamaya yönelik bu düşünce ona göre bir “şölen”dir. Onda her şeyin aydınlandığı, saydamlaştığı neşe ve mutlulukla dolu bir şöendir. Bu nedenle Heidegger’de düşünme özneye ait değil Varlığa aittir (Bal 2012: 49).

Dionysos şenliklerinde katılımcılar vecd halinde kendilerinden geçerek Tanrı ile bir olurlar. Bu bağlamda Tanrı yeryüzüne iner. Heidegger’in Varlık ve Zaman kitabı Dünya ve Dasein arasındadır. Yeryüzü ve Tanrılar daha sonra filozofun düşünme yolunda eklenecektir. Bu süreçte şair Hölderlin ve teknolojinin etkisi onu Yeryüzü kavramı üzerinde yoğunlaştırır. Heidegger’de Dünya bir açan olarak Yeryüzü ile kapatan, gizleyen, örten ile çatışma halindedir. Ama her ikisi de birbirlerine ihtiyaç duyar. Dünya Yeryüzü üstüne dayanır, onu kullanır, Yeryüzü ise Dünya sayesinde açığa çıkar. Ölümlü ve Ölümsüzler yani insanlar ve Tanrıların eklenmesiyle Heidegger için dünya dört katlı hale gelir (Heidegger 2011: 40-44). Ne zaman ki bu dört kat birbirleri ile bir halaya tutuşur o zaman poetik, şiirsel bir şölen başlar. Tıpkı Dionysos şenlikleri gibi, tıpkı şairin, düşünürün Varlığın açıklığına girdiği an gibi.

## I-2 SORUŞTURMANIN YÖNTEMİ

Ressam Feuerbach’ın *Semprozyum* tablosu renklerle, boya sürüşündeki kıvraklıkla ve figürlerin duruşları ile eğlenceden dönen sol tarafı öne çıkararak bir taraf seçer. Agathon’un solu Diyonyos ile özdeşleştirilirken, Sokrates’in merkezinde sağ taraf Apollon dünyasına gönderme yapmıştır. Hatta düşünürlerin tarafında mekân düzenlemesi bile buna atıfta bulunacak şekilde resmedilmiştir. Onlar kuytulara sanki gölgelerde resmedilmiştir. Gün ışığı ve parlaklık anlamına gelen eski Yunanca “phaino” kelimesinden türeyen fenomen terimi kendi kendisini gösteren, apaçık olan şey anlamındadır. Ressam Alcibiades ve arkadaşlarını yüzlerine ve bedenlerine vuran ışıkla onları ön plana almıştır. Onları hakikate daha yakın göstermek istemiştir. Vurgulanan yaşamın teorik değil, kavramlar üzerinden değil, şeylerle ilgilenen ve onlardan büyülenen pratik bir alanda anlam kazandığıdır. Aşk metafizik değil, yaşama aittir, varoluşaldır.

Resmin 1869’da yapılan ilk versiyonunda gri tonlar hakimdir. Sergilendiğinde pek beğenilmemiştir ve ressam aynı konu ve kompozisyon üzerinden fakat renkleri değiştirerek bir çalışma daha yapmıştır. İlk versiyonuna göre Dionysos törenlerin coşku ve süsünü bu ikinci versiyona ekleyen ressam bizim için önemli olan bir ayrıntıyı da böylelikle resme katmıştır. Agathon’un solunda bize arkasını dönen, tören alayının müzik aletlerinden tefi coşkuyla çalan gencin sandaletlerinde küçük kanatlar vardır. Antik Yunan mitolojisinde tanrı Hermes,

sandaletindeki ve başlığındaki küçük kanatlar sayesinde Olimpos ile yeryüzü arasındaki bağlantıyı sağlar. Onun sayesinde uzlaşma, haberleşme, iletişim sağlanır. Bu iletişim birebir bir aktarım değildir. Çünkü gökyüzü ve yeryüzü aynı dili konuşmaz. Bu ancak bir çeviridir yani bir anlatım, yorumlama, uzlaşım.

“*In principio erat verbum.*” Başlangıçta “Söz” vardı. “Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrıydı”. Genelde kutsal kitaplarda yaratılış ile ilgili ilk sözler böyle başlar, tıpkı Kuran’da Allah’ın “ol” demesi, o kelimeyi söylemesi gibi. Eski Ahit’in bir versiyonu olduğu düşünülen Yuhanna kitabında sözlerin devamı “Söz insan olup aramızda yaşadı” şeklindedir. Söz ve söylem başlangıçta olduğu gibi tüm insanlık tarihi boyunca başat bir yerdedir.

Hermes haberci tanrıdır. Hermeneutik yani yorumsama, yorumlama terimini kaynağını Hermes’ten alır. Antik Yunanda “*Hermeneuia*” çok açık şekilde, bilgece açıklama anlamındadır. Böylece hermeneutik; gökyüzüne ait olanın, kutsal iradenin, yeryüzüne, ölümlüye, yani dinleyene uygun şekilde açıklanması etkinliği olmuştur. Bu sözcük, bir metnin asıl anlamının yani amacının anlaşılması anlamında kullanılır. Hermeneutik; epistemik açıdan saydam olmayan bir zeminde insan varlığının dilsel ve dilsel olmayan davranışlarının rasyonalitesini anlaşılabilir kılmaktır. Dolayısıyla artık iki dil yoktur. “Düşünür” bu iki dili bir edebildir. Heidegger’de varlığın ancak kendi üzerinde açılmasıyla anlam kazanacağını ileri sürerek, Varlığın hermeneutiğini felsefesinin temel yöntemi ve amacı yapmıştır (Çüçen 2015: 27-28). Varlığın anlaşılması, açığa çıkarılması gerekir. Çünkü Varlık kendini gizler. Bu açığa çıkarış bir öz arayışı değildir. Varlığın anlamını yanlış yorumlanışlardan kurtarıp onu yeniden formüle etmek gerekir (Heidegger 2018: 23-24). Sorulan ve incelenen Varlığın ne tür bir şey olduğu değil, Varlık’ın ne anlama geldiğidir. Dolayısıyla usavurma, tündengelim, klasik mantık ve soyut kavramlaştırma gibi yöntemler bu analiz için uygun değildir. Ancak hermeneutik Varlığın açığa çıkarılmasında kullanılabilir. Hermeneutik ile Dasein kendi varoluş imkânlarını anlamaya çalışır. Fakat düşünürü göre bu yorumlama bazı özgün zorluklar taşır. Varlık meselesinin anlaşılması için ilk adım “hikâye” anlatmamaktır. Yorumlama soyut, fiziksel olmayan şeyler üzerine değil, bizzat somut yaşam üzerinedir. Ayrıca Husserl’in fenomenolojik yönteminden de bir özne ya da bilinç analizi yapılmamasıyla ayrılır (Heidegger 2018: 24-25). Fenomenolojik hermeneutik öznesiz nesnelige izin verir. Heidegger hermeneutiği yorumlama, olgusalığın yani bizim kendi Dasein’imizin yorumlanmasını anlamak için kullanır.

Modern felsefeyle birlikte bilgiye yönelmiş özne merkezli felsefeyi Heidegger Varlık sorusuna yönlendirerek felsefenin ilgisini epistemolojiden ontolojiye çeker. Varlık bakımından ontolojik

önceliği Dasein’da bulan kendi ontolojisine temel ontoloji, fundamental ontoloji adını verir (2018: 75).

Heidegger’in Varlığın soruşturmasına yönelik düşüncesi; ne kadar derinleşirse derinleşsin o Varlığın anlamına tek, temel bir cevap çıkarmak için değil daha çok bu yol alışta patikaları serimlemek ve yol işaretleri oluşturmaktır. Böyle bir düşünme Homeros’un *Ilyada ve Odessa*’sındaki Penelop’un dokuduğu kumaşa benzer. Ertesi gün yeniden dokuyabilmek için gün içinde örülen, gece sökülür. Varılmak istenen Homeros’ta olduğu gibi yuva yani İthaka’dır. Heidegger’e göre Tanrılar bize seslenir. Bu durumda onları adlandıran söz seslenişlerine yanıtır. Tanrılar bizi adlandırma ile söyleşiye soktuğundan Dasein’in varoluşunun temeli dil olmuştur (Gür 2018: 92-108). Varlığın evinin dil, bir şeyin varlığının ad verme olması, kavramsal bir düşünme olmayıp, açıklığa çıkan o şeye uygun olan sesleniştir. Hakikatin gelişine edilen bu tanıklık, dilin o olanı varlığı itibariyle adlandırmasıdır (Direk 2010: 111-123). Heidegger Varlığın çağrısı ile insanın duyması ve dinlemesi arasındaki ilişkide insanın konuşma olduğunu değil söyleşi olduğunu söyler; çünkü söyleşi susmaya da imkân sunar (Gür 2018: 100). Heidegger için dil, dünyanın açıklığıdır. Bu açıklığı gören şairler Varlığın sözünü diğer insanlara taşıyanlardır.

Sonuç olarak söz tanrılardan insanlara aktarılırken bir yorumlama etkinliğine dönüşür. Heidegger Varlığın anlamını soruştururken hermeunetik bir çalışma yapacaktır. Ressam Feuerbach’ta tablosuna sandalet kanatları ekleyerek tanrı Hermes’e atıfta bulunmuştur. Tablo üzerinden yapılan yorumlamalar ile Hermeunetik kelimesinin kökenini ve Heidegger’in hermeunetiği çalışmasında bir yöntem olarak seçilmesinin nedeni anlaşılmalı çalışılmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### DASEIN'IN HAZIRLIK NİTELİĞİNDEKİ TEMEL ANALİZİ

#### II-1 DÜNYANIN DÜNYASALLIĞI

##### II-1. 1 El-altında-olan ve El-önünde-olan

Heidegger tüm varolanlar içerisinde varlığı kavramada Dasein'ı merkeze alır ve Dasein'ı kavramada da varoluşu, dünyasallığı ve hergünlüğü içinde inceler. *Varlık ve Zaman*'ın III. Bölümü “Dünyanın Dünyasallığı” adını taşır. Bu bölümde varlık araştırmasının konusu Dasein'ın en yakın varlık türü olan hergünlüğün ufku içinde hem Dünya içinde varolması, hem de dünyanın kendisi oluşturmaktır. Anlaşılacağı üzere “dünya” sözcüğü çokanlamlı bir yapı gösterir. Önce onun bu farklı ve birbirine giren anlamları açığa çıkarılır:

1. Dünya ontik bir kavram olarak, dünya içinde mevcut olabilen varolanların tümlüğünü imler.
2. Dünya ontolojik olarak ontik olarak birinci maddede verilen varolanların varlığını imler.
3. Dasein fiili olarak yaşadığı, bir içinde oluş olarak ta dünya, varoluşa dair önontolojik bir anlama sahiptir. Konunun devamında çokça atıfta bulunulacak bu anlamda dünya kamusal biz dünyasını veya bireysel ve en yakın çevreleyen dünyayı imler.
4. Son olarak dünya ontolojik-varoluşsal olarak Dünyasallık kavramını imler (Heidegger 2018: 110-111). İşte bu terim yani Dünyasallık Dasein'ın bir varlık türüdür.

Dünya fenomenolojik olarak Dasein'ın varlık karakteridir. O öncelikle kendi dünyasına sahiptir. Dünya özsel olarak Dasein olmayan bir varolanın belirlenimi olmayıp Dasein'ın kendisinin karakteridir. Hergünlüğünde kendine en yakın dünyası “Çevreleyen” dünyadır. Ama burada çevrelemek mekânsal bir anlama işaret etmez. Bu bir uzamsal ilişki değildir. Belirtildiği gibi felsefe tarihinde, en uç nokta olarak Descartes'ta netleşen iki farklı töz yani varlık türü belirlenmiştir. Bunlar düşünen/ res cogitans ve yer kaplayan/ res extansadır. Bunlar arasındaki ilişki ontolojik değil, bir bilgi ilişkisidir, epistemolojiktir. Heidegger'e göre epistemoloji temelli felsefi anlayış çağların ruhuna işlemiştir. Varlık hep bilme üzerinden açıklanır olmuştur. Felsefe ve özellikle bilim tarihi “özne” olarak adlandırdığı düşünen tözün, nesnelere dünyasına nüfuz edebilmesi ve doğayı öznenin merkezinde değiştirebilme çabasıdır. Heidegger ise bilginin önemli olduğunu inkâr etmez; yalnızca onun önceliğini reddeder (Heidegger 2018: 115).

İnsanlar ve doğa arasındaki ilişkinin düalistik bölünmesinden önce, Heidegger'in Dasein, "Dünya-içinde-olmadır" belirlemesiyle göstermeye çalıştığı derin bir birlik yatar. Heidegger, Batı felsefe tarihinde varolan her şeyi aynı tarzda ele alan ve onları açıklamak için "kategoriler" oluşturan klasik ontolojilere karşı çıkmıştır (2018: 61). O insan varlığının varoluşsal yapısını analiz etmek ister. Dünya içinde diğer varolanların varlık yapısını Dasein'in varoluş yapısında ayırmak gerekmektedir. Çünkü kategoriler "Ne" sorusunun cevabını verirken; varoluş "Kim" sorusunun karşılığını vermektedir. Burada vurgulanması gereken şey, kategorilerle belirleme ile varoluşun, varlığın iki farklı tarzı olduğudur. Bu nedenle varlığın bu iki farklı tarzı birbirlerinden tamamen ayrı sorgulama biçimlerini gerektirmektedir. Kategoriler ile yapılan "Ne" soruşturması elde hazır olan varolanı ortaya çıkarırken, "kim" sorgulaması varoluşu vermektedir (2018: 76-78). Heidegger Dünyasallığın analizi ile bu iki farklı tarzın ontolojik olarak üstünü örten gizi açmaya çalışarak Dasein'ı bir mevcut olan değil de, çevreleyen Dünya-içinde Dünyasallığı ile gösterir.

"Dünya fenomeni varolanlarla ilintililik varlık türü içinde karşılaşmamızı sağlayan nereye yönelikliğinin kendini atfedici anlayışının ne içindeliğidir. Dasein'ın kendini atfettiği yapı, dünyanın dünyasallığını oluşturmaktadır"(Heidegger 2018: 141).

Dasein bağımsız bir benlik ya da yüzünü karşısında duran nesnelere dünyasına dönmüş bir ego değildir. Heidegger'e göre ben, hep kendim olan, kendi dünyamım ve Dünya, benim varlığımın, varoluşumun yapısının, ayrılmaz parçasıdır. Heidegger için Dasein, nesnelere dünyasından ayrık bir özne olarak değil, benim varlığımın ve dünyanın varlığının birbirinden ayrılmadığı bir açıklık deneyimi olarak düşünülür.

Heidegger *Varlık ve Zaman*'da Dasein'in Dünyasını, kendine en yakın, çoğunlukla kullanışlı ve işe yarar bir dünya olarak tanımlar. Heidegger dünyaya ilişkin hergünkü deneyimimizin üzerini örten yorumlama eğilimlerimizi kenara itmemiz ve kendini açığa çıkarana dikkat etmemiz konusunda ısrarcıdır (Heidegger 2018: 114). Dünya birbiriyle ilişkili bir bütün olarak bir arada olan ve benim için işe yarar, anlamlı ve kullanışlı eşyalarla doludur. Dünya ilişkiler bütünüdür.

Konunun devamını Hollandalı ressam Johannes Vermeer'in (1632-1675) "*Süt Döken Kadın*" / "*The Milkmaid*" tablosunu ele alarak, anlamaya çalışalım. Bu tablo incelemesinde amacımız Heidegger'in Dasein'in Dünyasallığını anlamda "El-altında-olan" ve "El-önünde-olan" kavramlarını serimlemeye çalışmaktır.



Resim 2: “Süt Döken Kadın”, Johannes Vermeer, 1657-58, 45,5x41,5cm, Rijkmuseum, Amsterdam

Hollanda resmi bu yüzyılda Kalvenci ahlak kurallarının katılığı ve özgürleşmiş, laik burjuva adetleri arasındaki zıtlığı tuval üzerine yansıtır. Güzellik yararlı ve pratik olanla bağdaştırılır. Hatta halk dilinde “Schoon” kelimesi hem güzellik hem temizlik anlamlarında kullanılırdı (Eco 2016: 208). Öncelikle resimde mevcut olanlara bakalım. Üstü sarı, kolları mavi tonlarında kahverengi etekli elbisesinin üzerine daha koyu mavi bir önlük saran, günlük kıyafetleri içerisine saçları mutfak işlerini engellemesin diye dönemin Hollanda hizmetçi üslubuna uyan

bir örtü ile toplanmış kadın resmin ana ve tek figürüdür. Ressam Vermeer genelde dönemin ev yaşantılarını kendi çevresinden aktarmayı seçtiğinden resimdeki kadının onun hizmetçisi olduğu düşünülür. Ana figür bir Hollanda mutfağında pencerenin önüne çekilmiş bir masada çalışırken resmedilmiştir. Bir mutfak tezgâhı olarak iş gören masada ekmekler için geniş bir sepet, kâseler, mavi çinko bir çömlek, tezgâhın kenarından sarkan kadının önlüğü ile aynı renk ve dokuda mutfak bezi görülmektedir. Kadının arkasında bir pazar sepeti, bir ahşap çerçeve ve bir süzme tenceresi asılıdır. Altta duran kutu o dönemde, ayak ısıtıcısı olarak kullanılan bir tür mangaldır (Gombrich 1992a: 338).

Tüm resmedilen Heidegger'in insanı çevreleyen ve çoğunlukla insanın içine dalmış olduğu dünyayı tarif ederken "*Çevreleyen Dünya*" adını verdiği şeydir (Heidegger 2018: 112). Mekânı dolduran tüm bu şeylere filozof el-altında varolan şeyler adını verir ki bunlar belli mekânları işgal etmeleri anlamında mekânsal bir varlığa sahip olmakla birlikte öncelikle Dasein'in Dünyasını oluştururlar. Heidegger dünyaya yaklaşım tarzları arasında ayrım yapar: Bunlar el-önünde olan yani mevcut olma ve el-altında olmadır. El-önünde olan, nesnelere oluşmuş dünyaya ilişkin teorik bakışta görülendir. Bu, bilimin kendisinden başladığı dünya kavrayışıdır. El-altında olma ise bizim kullanışlı ve faydalı şeylerle olan pratik ilişkimizi betimler. Heidegger pratiğin teoriiyi, el-altında olanın el-önünde olanı öncelediğini ifade eder (2018: 117-118).

Tabloda beyaz teni, yapılı vücudu ile dönemin güzellik anlayışına sahip olan figür, sağ eliyle kulpundan tutup, sol eliyle alttan desteklediği testideki sütü masanın üzerindeki kâseye boşaltırken görünür. Heidegger'e göre Dasein'in mekânsallığı bir şey yapmak, üretmek, düzenlemek, ilgilenmek, kullanmak, istemek, gözlemek veya bir şeyden vazgeçmek, kaybetmek, bir şey hakkında konuşmak olarak, bir şey için bakışla olan ilgilenmeyle oluşur. Resimde hizmetçinin mekânsallığı onun mutfakta yemek hazırlarken, işi ile meşguliyetinde, o şey için bakışla ilgisinde oluşur. Dasein'in bu mekânsallığı onun yalnızca uzamsal olmayan, res extensa üzerine kurulu olmayan Dünyasallığını inşa eder. Tabloda bu çok doğal bir şekilde verilmiştir. Yalın bir 17.yüzyıl mutfağında bulunan genç kadın tüm dikkatini, ilgisini seramik testide bulunan sütü kâseye boşaltma işine vermiştir. Kompozisyonda kadının tüm ilgisi, dökülen süt üstündedir. Ama bakışları yaptığı işe yönelse de dikkatinde bir dalgınlık, sürekli yaptığı işin verdiği alışkanlığın rahatlığı vardır. Yaptığı işe *aşinalığı* içinde belli bir kayıtsızlığı içinde betimlenmiştir.

Heidegger'e göre Dasein'in mekânsallığı, bir şey için bakışla mesafesi kaldırılan el-altında olanların çevreleyen dünyası ile şekillenir. Dolayısıyla el-altında olanların oluşturduğu çevreleyen dünyanın mekânsallığı, uzamsal değil, bir şey için bakışla oluşur. Hizmetçinin



dalgın bakışı sütte ve aktardığı kâseye yöneliktir. Bu bağlamda Heidegger'in vurgusu, Batı metafizik geleneğinde üstü örtülen varlığın anlamının yeniden açığa çıkmasında res-corporea'nın res extensa ile oluşan mekânsallığının yerini Dasein'in çevreleyen dünyası ile oluşan mekânsallığa bırakmasındadır. Mekân Dünya için oluşturucudur ve Dünya-içinde varolan şeyler bizim yanımızda, yöremizde yani en yakınımızda olan şeyler olup mekânsaldırlar. Yani orayı mekân yapan malzemenin bütünlüğüdür. Önce üç boyutlu bir uzam yani res extansia olup sonra onun içi dolduruluyor değildir. Bu durumda her malzeme kendi yerine sahiptir. Yoksa bir yerlere atılmış demektir (Heidegger 2018: 118). Yer bir malzemenin sahip olduğu bir yere ait oluşun "oralığı" ve "buradalığı"dır. Bu malzeme karakteridir ve sorulacak soru "Nerede?" değil de "Nereye?" olmalıdır. Çünkü el-altında olan Dasein ile bağlantısında kendine ait mekânı açandır. Belli bir mekân içine yerleştirilen değildir.

Dasein'in varoluşunu oluşturan mekânsallığını, mevcut olan varolanların mekânsallığını oluşturan res-extensa değil, ilgilenme ile çevrelenen el-altında bulunanlar oluşturur. Tıpkı resimde çalışan kadının tüm ilgisinin tezgâhın üzerine yoğunlaşması gibi. Yani el-altında olanların mekânsallığını bir şey için bakışla, yönelmişlikle mesafesi kaldırılan yakınlık oluşturur. El-altında olanın yakınlığı niceliksel olarak daha az olarak ölçülebilen değil, bir şey için bakışla onun kullanıma hazır olması anlamındadır. Dasein hep bir şey için bakışla orada olana yönelerek onu el-altında olana getirir. Bu nedenle orada olana yönelmiş olan Dasein'in mekânsallığını mevcut olan değil, orada olan oluşturur.

Dasein el altında olan ile meşguliyeti bir aşinalık üzerine kurulur. Bu nedenle neredeyse işlev gerçekleştiği sürece el-altında olan fark edilmez. Hergünlük içinde bu farkında olunmayan işlerlik içinde Dasein bir aşinalık içinde ikamet eder. Dolayısıyla Dasein'in temel varoluşu Dünya-içinde-varlık olmasındaki içindelik uzamsal bir mekânsallığı ifade etmemektedir. Burada "içinde" sözcüğü ile öncelikle "barınma, konaklama ve kalma" (Brock 2008: 91) edimlerinden bahsedilmektedir. Örneğin tabloda ekmeğin sepet içinde olması, bu varolanlar arasında yalnızca mekânsal bir ilişki olduğunun göstergesidir. Hâlbuki insanın evinin içinde olması, barınma, konaklama bu mekânsallıktan farklıdır. Dünya-içinde-olma Dasein'in bütün varoluş bağlantılarının temelidir. Dünya-içinde-varlık olmak, mevcut olanın, el-önünde olanın birbirinin içinde olması gibi değildir. Mevcut olan iki varolanın birbirine temasından ontolojik olarak bahsedilemez. İki varolanın birbirlerine dokunması için Dasein'a özgü olan Dünya-içinde varlık biçimine sahip olmak gerekmektedir. Varolanlar arasında "dokunmak" yalnızca Dünya-içinde-varlık olan Dasein'a özgüdür. Dasein, karşılaşılarak birlikte ya da yan yana olduğu varlıklara dokunabilir (Heidegger 2018: 156-57).

Tabloya bakarsak günlük kullanımda el-altında ve işler olan malzemenin farkına varılmaksızın kullanışı ressam tarafından mutfağa ve kadının duruşuna sinen dinginlikle hissettirilmektedir. Hollandalı hizmetçinin sütü dökerken bu denli sakin olmasının sebebi, ılımlı kaymağı bozmadan çömleğe aktarması gerektiğini düşünmeden yapagelmeye alışkın olmasındandır.

“Şu veya bu havalinin öncesel el-atında olmaklığı, el-altında olanın varlığına kıyasla çok daha asli anlamda bir dikkat çekmez aşinalık karakterine sahiptir.” (Heidegger 2018: 166)

Ressam mutfak içerisinde el-altında olanların yakınlığını ve rahat ulaşılır oluşunu, kompozisyon düzeni ile verir. Arkada duran sepet, pazardan gelindiğinin işaretidir. Kadının rahatlıkla ulaşacağı bir yüksekliğe asılmış böylece ayakaltından kaldırılmıştır. Pazar sepetinin doğal hasır dokusu ile karşı duvarda resmedilmiş süzgecin bakır metalik vurgusu bir zıtlık yaratır. Bu zıtlık resimde yaşayan kadının çevreleyen dünyasındaki malzemelerin el-altında olmaklığı ile sanatçının kendi ustalığını konuşurmak için farkında olarak malzeme dokularındaki ayrılığı resmetme çabasında ki mevcut olmaklıktır. Bizim için bu dikkat çekme el-altında olan malzemeyi belli bir el-altında olmama içinde sunar.

Çevreleyen dünyası ile çalışan kadın tablo da son derece sıcak bir atmosfer yaratır ve el altında olanın görünmezliği ile zamanda sanki unutulur, zaman adeta yavaşlamış gibidir. Günlük yaşamı gözlemlemek konusunda ustalığını duvardaki boş çivi ve badana üzerinde bulunan lekeler gibi ayrıntılarla ortaya koyan ressam, ev hayatına ilişkin bu mütevazı ana, dramatik etkiyi böylelikle katmıştır.

Seramik süt testisi onu kullanan hizmetçi için el-altında-olandır. Mutfakta işlerken, örneğin tabloda olduğu gibi günün yemeğini hazırlarken o, bu eylemi elinin altındaki testinin hangi malzemelerden meydana geldiğini düşünmeden yapar. Hizmetçi işine dalmasıyla elinin altındaki testi adeta onun için görünmez olur. Kadın seramik testiye mutlaka bir şey ortaya koymak için kullanır, buradaki sebep bir ekmek pudingi yapmaktır (Wölfflin 1990: 250). Testi, her zaman mutfaktaki diğer alet edevatla birlikte düşünülür. Aslında kâse, sepet veya tezgâh üzerinde ki diğer malzemeler olmadan testinin süt testiliğinden bahsedemeyiz. O benim evimde bir vazo olarak ta kullanılabilirdi. Heidegger’e göre zaten tek bir araç diye bir şey var olamaz. “Malzemenin varlığına hep bir malzeme bütünü aittir. Malzeme bu bütün içinde ne ise o olabilmektedir” (Heidegger 2018: 116). Süt testisinin testiliği mutfakta çalışanın onu kullanmasıyla, yani yemek yapmak için sütü eklemesini sağlamasıyla, sütü içinde muhafaza etmesiyle meydana çıkar. Bununla birlikte, Dasein’in becerikliliği de bu örnekte mutfak malzemelerini el hüneri ile manipüle ederek, bir ürün ortaya koymasında imkânlıdır. “Beceri

ancak eylem veya etkinlik içindeyken mevcuttur, dolayısıyla varolandır” (Heidegger 2018: 117). Kadının sütü boşaltırken ki duruşu testinin varlığını açığa çıkarır, yani, kadının malzemeyi kullanmada ki hüneri testiye kendi varlığına serbest bırakır. Testi varlığına serbest bırakıldıkça, tezgâhta ekmek pudingi olagelir. Mutfaktan pudingin taze kokusu yükseldikçe o evde çalışan kadının varlığı mevcuda gelir. Bu durumda ne tek başına testinin araç varlığı, ne de araç olmadan tek başına hünerli hizmetçi, Dasein’in beceri yani imkânlılığı söz konusudur. Bir bütünlük içinde birbirlerini imlerler.

Dasein’in etrafındaki varolanlara bakışı bir-şey-için-bakıştır. Bir-şey-için-bakış hem etrafa yani yakın çevreye bakmak hem de bir amaç için bakmak manasındadır. Bir-şey-için-bakış, bakılan şeyin ne olduğu ve ne işe yaradığını, Dasein’in o şeyin içinde bulunduğu bağlama aşına oluşunu kapsar (Heidegger 2018: 520-527). Hizmetçinin mutfak malzemelerine bakışı pratiktir. Fakat bu bakış, testi sütü taşıma işlevini yerine getiremediğinde, örneğin seramik yapısında bir çatlak oluştuğunda hizmetçinin testiye olan bakışı bir fark etmeye yani teorik bakışa dönüşür. Öncesinde bu varolan teorik bir dünya bilgisinin nesnesi değildir. Testi, bir-şey-içinliğini kaybederek çatlak bir seramik malzeme olarak bir mevcut olana dönüşür. Sonuçta her gün kullanıma hazır olduğu için aşına olduğumuz ve bu yüzdende dikkat çekmeyen süt testisinin çatlaklığı artık sütü sızdırdığı için dikkati çeker. Yine de bu dikkat kısa sürelidir. Kullanışsız malzeme bu teorik bakışın hemen sonrasında kendini ilgilenilen el-altında olmağına yani tamir edilmesi gereken malzeme haline dönüştürür. Malzeme bozukluğu bir mevcut olanda hazır bulunan bir nitelik değişimidir. Bu tablodan yola çıkarak Dasein’in Dünya-içinde varolanlarla karşılaşmasında ya da ilgilenerek muamele etmesinde el-altında-olanın mevcut olana öncelliğinin altı çizilmiş olmaktadır. Heidegger, bunu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Örneğin ilgilenme sırasında en yakın el-altında-olan varolanın kullanışsız yani belirli bir kullanım için uygunsuz olduğu görülebilir. İş malzemesinin arızalı olduğu veya malzemenin uygun olmadığı ortaya çıkabilir. Bu durumda bile malzeme daima ve her durumda el-altındadır. Kullanışsızlığı keşfeden, seyredilerek tespit edilen nitelikler değil, kullanılarak muamele eden bir-şey-için bakıştır. Kullanışsızlığı bu şekilde keşfedilince malzeme dikkat çeker. Dikkat çekme el-altında-olan malzemeyi belirli bir el-altında-olmama içinde sunar. Ama bunda şu yatar: Kullanışsız olan öylece yerde kalır. Şu veya bu görünüme sahip olup bu görünüme sahip bir el-altında-olmaklık olarak daima mevcut olandır o. Saf mevcut olma, kendini buradaki malzemede bildirmiş olur. Ancak akabinde kendini ilgilenilen el-altında-olmağına yani tamir edilmesi gereken malzeme haline yeniden geri çeker” (Heidegger 2018: 122)

Dünya içinde varolmanın hergünlüğüne, ilgilenme sırasında varolanın dünyevi niteliğini ortaya çıkaracak karşılaşmalar sağlayan ilgilenme tarzları aittir. Heidegger bunları malzemenin kullanışsızlığı nedeniyle *dikkat çekme*, yokluğu nedeniyle *rahatsızlık verme*, gereksizliği veya

fazlalığı nedeniyle *diretme* tarzları olarak belirler. Bir başka başyapıtla hem konuyu tekrar edebilir hem de Heidegger'in malzemenin varlık dönüşümü için belirlediği kavramları daha iyi gösterebiliriz.



Resim 3: “*Taş Kırıcılar*”, Gustave Courbet, 1849, 257x165cm, Galerie Neue Meister, Dresden, Almanya

Gustave Courbet'in “*Taş Kırıcılar*”/ “*Les Casseurs de Pierres*” tablosu Dasein'in Dünyasallığını gözler önüne sermesi bakımından bölümün toparlayıcı tekrarı için oldukça elverişli bir resimdir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da üçüncü bölüm boyunca verdiği usta ve çekiç örneği açısından da birebir örtüşecektir.

Realizm akımı temsilcilerinden ressam Gustave Courbet (1819-1877) tarafından 1849 yılında yapılan tuval üzerine yağlıboya çalışma, açık havada biri daha yaşlı diğeri daha genç olarak betimlenen iki taş kırıcının dünyasını betimler (Gombrich 1992a: 402-4). Taşocağı ve iş malzemeleri önden ve önceden varolup taş işçileri bu dünyaya girmiş değillerdir. Yaşlı taş kırıcının orada diz çöküp oturmasıyla, gencin ağırlığı nedeniyle taşımaya direnç gösteren taş dolu sepeti taşımasıyla, çekicinin taşa ritmik darbelerle vurulmasıyla taş kırıcıların Dünyası önümüzde açılır. Bu iki taş işçisi öncelikle çalışacakları yerdeki kurumuş otları bir sapan yardımıyla büyük sepete toplamışlar sonra günlük çalışmalarına başlamışlardır. Toplanan

samandan yaşlı işçi onca yamalı işliğine bir yama daha gerekmesin diye diz altı destek yapmıştır. Bu Heidegger'e göre en yakında olan malzemenin yararlanan Dasein'ın bir imkânıdır. Sapı yapılan işi kolaylaştırması için eğilen kürek ikisinin arasında betimlenmiştir. Acıktıklarında kaşıklayacakları tencere yemeği kenarda çevreleyen-dünyalarında onları beklemektedir.

Gündelik yaşamda gereksinimlerimizi karşılamak durumunda hep bir şeylerle birlikteyiz. Ancak bu şeylere mevcut oldukları halde, elimizde hazır bulunan olarak yönelmemiş, düşüncemizi onlarla sınırlandırmamışızdır. Onlara birer araç, bir iş için vesile olarak yönelmişizdir. Bir işin gerçekleşmesi için yönelimimizin onların sınırlarını aşan bir amaca doğru oluşuyla, onları görmeyiz, görüneni ayırt etmeyiz. Gündelik yaşamda oluşan bu işlevsel oluşlar, birbiri ardına gelen oluşlar halinde anlaşılır. Bu anlayışımız onları sayıların art arda dizildiği bir uzanış gibi hesaplayarak, sayarak anlayıştır. Ancak bu anlayış, sayının birinin bitip, diğerinin başladığı uzamsal noktalarla ayrıştığı, bir cetvelin üzerinde işaretlenmiş olduğu gibi bir anlayış değildir. Ressam bize ne taş kırıcıların portresini ne de her bir malzemenin ölüdoğasını vermeye çalışır. Yaşlı usta bir özne, bir ego olup karşısına nesne olarak taş yığını almış değildir. O günlük çalışması içinde iken elinin uzantısı çekiç ve onun uzantısı kırılan taştır. Bu bağlam içerisindeyken Dasein için nesne olarak ne çekiç ne de taş yoktur. Taş kırıcı çekice gözünü ne kadar az dikip bakarsa ve ne kadar uzun süredir onu kullanmaya alışık ise çekiçle ilişkisi o kadar aslidir. Böylece çekiç ile kendisi ne ise öyle yani bir malzeme olmadan, bir nesne, bir şey olarak taş kırıcının dünyasından ayrılmadan karşılaşılır. Çekiçle vurarak malzemenin özgün elverişliliği keşfedilir, serbest bırakılır.

Ressam Courbet, işçi sınıfından olan ve toplumun en alt kesimini ifade eden bu iki figürü, olabildiğince sade ve gösterişsiz bir biçimde, bütün sıradanlığı ile anlatır. Resim sanatı tarihinde daha önce görülmemiş bu tereddütsüz betimleniş, döneminde burjuvazinin beğenisine sunulmuş onlara vurulmuş bir tokat gibidir. Burada çalışan işçiler üzerindeki kıyafetlerin eski yırtık ve yamalı gözükmesi ile ressam, onlar hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Çalışmaktan yorgun düşen bu insanların tuvale aktarılışı, dönemi için halkın ekonomik ve sosyal durumuna isyan niteliğindedir (Erden 2016: 27).

Günlük ilgisi içinde taş kırıcının öncelikle eğleştiği çekiç ya da taş toplama tablası değildir. Asıl olarak ilgilenilen bu yüzden el-altında olan taş kırma işidir. Bu resmi yaparken ressam için el-altında olanların model olarak kullandığı işçiler olması gibi insanda bir el-altında olan olabilir. Okunan bu tez için ise el-altında olan bir yakın okuma gözlüğü olacaktır. Son üç cümle ile bağlam içerisinde atfın nasıl değiştiği gösterilmeye çalışılmaktadır.

Bir işin tümlüğünde el-altında olan ile karşılaşılır ama onlar ayrı olarak görünür değillerdir. Bir-şey-için-bakış ile görünür hale gelirler (Heidegger 2018: 124). Ne zamanki çekicinin sapından bir kıymık çıkıp onu tutmakta olan ele rahatsızlık verirse yani malzemenin kullanışsızlığı ile karşılaşılırsa o zaman çekiç dikkat çeker. Ne zamanki modeller ışığa karşı uygun açılarını değiştirirlerse o zaman ressam onlarla bir insan olarak ilgilenir, yerlerini değiştirir. Kompozisyona giren bir yabancı ressamı rahatsız ederek el-önünde varlık statüsünde kendini dindirir. Ne zaman ki okuyucu gözlüğünü almadan çalışmaya yönelirse okuma işi durur, yokluğu hissedilir. Dolayısıyla el-altında olanlar dönüşerek dikkat çeker ve işin tümlüğü bölünür. El-altında olan el-önüne gelir ve ayrı olarak görünür. Böyle bir durumda bile Heidegger'in "İş yapana cuk oturur" dediği gibi örneğin yaşlı taş kırıcı en yakınından uygun bir bez parçasıyla çekicinin sapını sararak onunla tamir edilecek bir malzeme olarak ilgilenir ve çekiç dikkatten geri çekilir. Malzemenin varlık karakter değişimi gerçekleşir (Heidegger 2018: 119).

El-altında olana mahsus mekân, yapılanmış bir mekân olup bir aidiyet yerleri çokluğu içerir. Ama bu çokluk birbirinden yalıtılmış unsurları değil, bilakis birbiriyle irtibatlı bir bütünü teşkil eder. Biz mekânla soyut olarak karşılaşmayız, ama o yerlere dağılmıştır. Mekânı gündelik hayatta yerleri işgal eden varolan şeyler üzerinden tecrübe ederiz. Bu tecrübe esnasında yerler ve onların bölge veya muhtle bağlantıları açığa çıkar. Gereçlere malzemeler bağlamında bir yer tayin eden Dasein'dir. Her şeyin Dasein'a göre bir yeri vardır, bu olmadığında düzensizlik ortaya çıkar ve gündelik hayatın akışı altüst olur.

Dünyanın belli bir bakış açısında parlayıvermesi onun açılanmış olmasını gerektirir. Bir-şey-için-bakışa sahip ilgilenmenin Dünya içindeki el-altına yönelmesi sayesinde dünya zaten önceden açılanmış demektir. Açılanma malzeme bütünlüğü içinde bir takım atıf, işaret ve ilintililik ile kurulur (2018: 126-127).

## **II- 1. 2 Atıf, İşaret ve İlintililik**

Heidegger Dünyasallığın tesisini atıf tümlüğünde görür. Atıf çeşitlerinden işaret üzerinden ontolojik analize başlar. İşaret öncelikle bir malzemedir. Onun kendine özel malzeme karakteri bir şeyleri işaret etmesidir. Çevreleyen dünyamız trafik işaretleri, sinyaller, bayraklar, tabelalar ile doludur. Eğer biçimsel bir anlamda ele alırsak tüm işaretleme çeşitleri bir ilişkilendirilmez. Her şey Dasein'a bir malzeme bütünlüğü içinde verilir. Örneğin bir trafik işareti, trafik araç ve kurallarının oluşturduğu malzeme ilişkisi tümlüğü içinde Dünya içinde el-altında olmaktır. Bir malzeme olan bu işaret malzemesi atıf tesis etmektedir. Bir-şey-için karakterine sahiptir yani

özgöl kullanışı vardır. Belli bir şeyi işaret etmek içindir. İşaretin bu işaret edişini “atıf” olarak kavramak mümkündür (Heidegger 2018: 128). İşaret etme atıf malzemenin işe yararlığına bağlıdır. İşe yararlığın ne içinliği onun ontik somutlaştırmasıyken, “işe yararlılık” atfı onun ontolojik-kategoriyal belirliliğidir (2018: 130). İşaret ontik bir el-altında-olandır ve şuradaki belli bir malzeme olarak el-altında-olmaklığın, atıf tümlüğünün ve Dünyasallığın ontolojik yapısını serimleyen bir şey işlevini görür. Dolayısıyla işaret malzemesi ilgilenerek muamele etme sırasında öncelikli bir kullanıma sahiptir. Dasein işaretlerin dili ile hareketini yönlendirir. İşaret, özgöl bir mekânsal Dünya-içinde-varoluşa hitap etmektedir. Bu hitap, belirlenmemiş malzeme çokluğunu en yakınımızda mevcut buluşumuz karşısında kendi belirlenmişliğini talep eder. İşaretler daima neyin içinde yaşanıldığını, ilgilenmenin neyle eyleştiğini, keyfiyetin ne olduğunu birincil olarak gösterir (2018: 131).

Heidegger’e göre işaretler dikkat çekme işini üstlenen bir el-altında- olan malzemeye gereksinim duyar. İşaretlerin üretimi onların dikkat çeker oluşuna yoğunlaşmaktadır. Ancak işaretler dikkat çekse de, birer rastgele mevcut olan değildirler. Tam tersine onlar kolay erişim sağlama amacıyla belli bir yere yerleştirilirler. İşaretin dikkat çekiciliği, daha önce örneklendirdiğimiz en yakın el-altında olan için tesis edici dikkat çekmezliğin kanıtını sunar.

El-altında-olanın varlığı atıf yapısına sahiptir. Varolanlar ne ise öyle var olurlarken bir şeye atfedilmişlik içinde keşfedilirler. Varolanın kendisi ile bir şey arasında ilinti söz konusudur. İşte varolanın varlığının ontolojik belirlenimi “bir şeyin bir şeyle” ilintiliğinin olmasıdır. İlintililiğin ne hususta olduğu, işe yararlığın ne içinliğidir, kullanılabilişliliğin ne amaç için olduğudur. Bu bağ, ilintililik, malzemeyi varlığına serbest bırakır, onu anlamlandırır. Dasein’in varlığına varlık anlayışı aittir. O kendi varlığını ve varolma olanağını kendi Dünya-içinde-varolması bakımından asli olarak anlar. Yani Dasein Dünya-içinde var olarak, dünyası dahilinde karşılaşılmanın, neye yönelik serbest bırakıldığını anlar. Belli bir anlaşılabilirlik öncel olarak onda açılmıştır. Dasein varlığın anlamına ilişkin yorumu kendine görev olarak verme olanağına sahiptir. Ancak bu şekilde, anlamlılığa aşinalığı sayesinde dünyanın Dünyasallığını kavrayabilir. Bu ilişkilere aşinalığı ile kendini de anlamlandırır (2018: 132-134). Dasein’in hep aşına olduğu anlamlılığın kendisi, anlayan Dasein’in anlamlar gibisinden şeylerin açımlayabilmesinin ontolojik koşuludur. Dilin varlık olanağı bu şekilde kurulur. Anlamlılık olarak Dünyasallığı tesis eden atıf ilişkisini bir bağlantı sistemi olarak anlamak mümkündür.

Heidegger düşüncesinde ki bu bağlantı sistemini, atıf ve ilintililik kavramlarını Pieter Brueghel'in (1525-1569) “Köy Düğünü”/ “De Boerenbruiloft” tablosunda anlamaya ve anlamlandırmaya çalışalım.



Resim 4: “Köy Düğünü”, Pieter Brueghel (baba), 1567-8, 124×164cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Avusturya

Resim sanatı tarihinde baba-oğul, iki Brueghel olduğu için bu tablonun babaya ait olduğunu belirtmek uygun olur. Günlük hayatın altında kalıp ezilmiş güzelliği ile köylü insanı tuvale aktaran Flaman ressam 1567-68 yılları arasında bir dizi köy düğünü ve dansı resmetmiştir (Eco 2016: 205). “Köy Düğünü” isimli tablo, tam da günlük hayattan bir sahneyi ele almaktadır. Bu açıdan Heidegger’in Dasein’in fundamental analizinde hergünlük inceleme için uygun bir zemin oluşturur. Kompozisyonda kapalı bir mekânda çok sayıda figür, sıcak renklerle resmedilmiştir. Tabloda, içinde bir köylü düğününün kutlanmakta olduğu büyük bir tahıl ambarı veya eski bir ahır betimlenmiştir (Gombrich 1992a: 295-7).

Bir şenlik havasında beyaz örtülü büyük masanın etrafında hayat dolu bir kalabalık toplandığı görülür. Resmin ön planında, büyük ahşap bir tepsi olarak iş gören malzemenin üstünde, kaplara



konulmuş yiyecek taşıyan iki köylü hizmetli yer almaktadır. Muhtemelen yerinden çıkarılmış bir kapı olan bu şölen tepsiyi Dasein açısından en yakın el-altında-olanın farklı kullanılma olanağını gözler önüne serer. Zaten ressamda bunu tahta kerestelerin bize yakın kısmına bir menteşe kalıntısı ekleyerek açık eder. Kapının bir tepsi olması sırasında ilk kullanan için, dikkat çeken malzeme, artık düğüne katılan hiç kimse için görünür değildir, dikkatten geri çekilmiştir.

Resmin merkezinde; gelin arkasındaki kerpiç duvarda yeşil bir çuha, bunun üzerinde ise kâğıttan yapılmış bir gelin tacı asılı olarak betimlenmiştir. Oldukça sıradan, günlük el-altında-olan malzemelerden yapılmış olsa da bu iki malzeme bize gelini işaret eder. Ressam gelini, ne diğer kadınlardan yüksekte oturtmuş, ne de onlardan ayrı betimlemiştir. Köy halkının kendi aşına olduğu gelenek içerisinde yeşil çuha ve kâğıttan yapılmış bir taç gelin olmakla ilintilidir. Yeşil çuha örtü bir şeyi örtmez. O önünde oturanı gelin olarak işaret eder. Çağımızda yeşil çuha bambaşka şeylere atıfta bulunurken resmin geçtiği Flaman köyünde o dönemde düğünle ilgili bir bağlantı bütünlüğünde anlam kazanır. Tabloda damat masada görünmez çünkü Flaman geleneğinde damat ve ailesi, düğün sırasında ev sahipliği görevindedir (Wöllflin 1990: 111).

Resimde gelin hafif bir tebessümle, ellerini kenetlemiş ve önüne bakarken betimlenmiştir. Çünkü o dönemde düğün masasında gelinin hiçbir şey yapmaması, yemek yememesi ve konuşmaması beklenirdi. Böyle bir durumda uygun düşen tutum konukların onunla sohbet etmemesidir. Heidegger için bir tutum belirleyip o şekilde davranma Dasein'ın Dünya-içinde-varolmasına özsel olarak aittir. Gelinle konuşmamak, düğün içinde yapılması gereken bir sınır durumudur. Konuklar herkesle güle oynaya konuşup, şamata yaparken, gelinle sohbet düğünün özgül mekânsallığında mümkün değildir (Gombrich 1992b: 111)

Resimde gelinin sol tarafında oturan yaşlı siyah şapkalı adam diğerlerinden farklı betimlenmiştir. Onu diğerlerinden ayıran şey, konukların arkalığı olmayan kaba ahşap sıralarda oturmasına rağmen, onun arkalıklı bir sandalyeye oturtulmasıdır. Ahşap sıralar da, arkalıklı sandalye de oturma eyleminin gerçekleşmesi için birer oturma olarak kullanılmıştır. Bu malzemeler onlara serbest bırakılmış varlıklarının ilintililiğini bu bağlamda bulur. Kullanılmalarının amacı gerçekler. Ama dikkati çeken arkalıklı sandalye onu bir-şey-içinlik durumuna sokar. Ayrıca ona oturan adamın giydiği kürklü kıyafet de onu sıradan köylülerden ayırmaktadır. Söz konusu atıf ve işaretler bu yaşlı adamın, köye dışardan gelen bir resmi görevli olabileceği, belki de nikâhı onaylayacak resmi görevli olduğunu düşündürür.

Yaşlı adamın dayandığı duvarda birbirine çapraz şekilde bağlanmış ve ortasında tırmık bulunan buğday demetleri asılıdır. Hasadın kaldırıldığı, köylü için yapılacak işlerin bittiği anlamını

taşıyan bu görüntü, aynı zamanda bize mevsim hakkında bir atıfta bulunur. Hasat, eylül ve ocak ayları arasında yapılmaktadır ve köylüler bu mevsimlerde ürünlerini satarlar. Düğünler de bu dönemlerde gerçekleştirilir. Yani gördüğümüz bu düğünün de, eylül ve ocak ayları arasında gerçekleştiği söylenebilir. Buğday başakları sembolik olarak, pek çok kültürde olduğu gibi, evliliğin bereketli olması dileğini imler. Bu örnek ilkel Dasein'ın bolca kullandığı işaretlere benzer. Heidegger ilkel işaretleri yani fetiş ve sihirleri doğrudan Dünya-içinde-varolma sınırlarında açıklar (Heidegger 2018: 134). Böylesi bir işaret kullanımının temelinde yatan işaret oluşturma işinin teorik amaç ve spekülasyon yoluyla yapılmadığı kesindir. İlkel insan için işaret, işaret edilenle örtüşür. Kendinden ayrı bir şeyin işareti olarak ayrılmamıştır. Örtüşme öncesel bir nesneleştirme üzerine temellenmez. Her bir buğday tanesi, atıldığı toprakta birer başağa dönüşür. Bu doğrudan berekete atıfta bulunur. Yeşil örtü gibi el-altında bulunan malzeme olarak önce varolup, başka bir şeyi işaret etmez. Buğday başağının bereketi göstermesi doğrudan Dünya-içinde varoluş ile ilintililikte anlaşılır.

Masanın başında oturan bir adam, tepside aldığı tabakları konuklara uzatmaktadır. Yemekleri taşıyan önde ki adamın şapkasının kenarına tutturulmuş olan tahta kaşık, bu adamın gezici işçi olduğunu imler. Nerede yemek bulursa orada yiyebileceğini, yerleşik olmadığını, fakirliğini, açlığın dönem için sıradanlığını işaret eder. Resimde, hizmetliler tarafından dağıtılan yemeklere bakıldığında, tabaklardaki yemeklerde fazla çeşitlilik görülmemektedir. Bu da düğünde kısıtlı bir bütçe kullanıldığının bir kanıtı gibidir. Resim-4 te yer alan tüm kaşıklar tahtadan yuvarlak olarak oyulmuştur. Bu dönemin malzemesi olarak kolay yapılabilmesine ve köylülerin gündelik yaşamında o şekle aşina olmaları ile açıklanabilir. Keza tabağını büyük bir iştahla parmağıyla sıyırın öndeki çocuğun sahip olduğuna benzer bıçaklar da o dönemde farklı amaca hizmet eden iş aletleri olarak resme eklenmiştir. Resmin sol tarafındaki bir adam düğün birasını ufak kupalara doldurmaktadır. Büyük küpten içkinin akışının bu şekilde resmedilmesi, 16. yüzyılın popüler İncil temalarından biri olan ve İsa'nın suyu şaraba dönüştürmesini anlatan "Kana'da Düğün"ün konusudur. Resim sanatı tarihi metaforlarla ve atıflarla doludur. Ressam İsa'nın hayatından bir mesele, bir hikâyeye atıfta bulunurken bile bize başka bir şeyi işaret edebilir. Dikkatli bir bakışla bira aktarılan küçük testi üzerinde siyah bir leke fark edilebilir. Eğer bu testide küçük bir çatlağı gösteriyorsa adamın daldığı dünyasından onu çıkaracak, dikkat çekecektir. O ana kadar doldurduğu herhangi bir şey olarak görünmez olan testi, birayı sızdırdığı anda fark edilir hale gelecektir.

Resmin en sağ köşesinde, bir Fransisken keşişi soylu bir adamla sohbet etmektedir. Siyah giysili adam şapka ve giysisi ile diğer katılımcılardan daha gösterişli resmedilmiştir. Soylu

olduğu vurgulan adam belinde büyükçe bir kılıç taşımaktadır. Sadakatin simgesi olarak köpeği, masanın altından kafasını çıkarmış olarak, hemen toprak sahibi ve zengin olduğu işaret edilen bu figürün yanı başında resmedilmiştir.

Müzik olarak, resmin sol tarafında ayakta duran iki adam gayda çalmaktadır. Bunlardan biri hevesle yemeklere göz atmaktadır. Bu bakışta hem yemeğe duyulan iştah hem de yemek dağıtımının bitmesi ile görevine başlaması gerektiğinin sorumluluğu vardır. Dans o zaman başlayacaktır. Görülüyor ki resmedilen her şey, bir şeyi işaret eder. Dünya bu atıf çokluğu içinde anlamlanır. Atfın tümlüğü içinde Flaman Köy Düğününün Dünyası açılabilir. İşaretler daima neyin içinde yaşanıldığını, ilgilenmenin ne ile eğleştiğini, keyfiyetin ne olduğunu, uygun tutumun ne olacağını birincil olarak gösterir.

Resim-4 teki tabloya son bir kere başka bir kavrama geçiş yapmak için bakalım. Sonbaharda olduğunu düşündüğümüz düğün bir ahırda yapılmaktadır. O anda içerisinde hayvanlar olmamasına rağmen kerpiç duvarın arkasındaki saman yığınları, giriş kapısı ve kapı üstündeki havalandırma bacası bize bunu imler. Fakir Flaman köylüsü nikâh için ayrı bir mekân inşa etmez. Ancak yine kolaylıkla el-altında bulunan bir pano duvara dayalı olarak yeşil çuha bezi soluna yaslanmıştır. Karyola başına benzeyen bu ahşap panoya, birkaçında İsa'nın yaşamından minyatürlerinde olduğu, kendi inançlarına uygun yazmalar asılıdır. Böylelikle mekân artık bir ahır olmaktan çıkar ve nikâhın gerçekleşebileceği kutsiyeti kazanır. "Dünya mekânda değildir, mekân dünyadadır."(Heidegger 2018: 176) Dasein'in mekânsallığı, Heidegger'in Dasein'in hazırlık niteliğindeki fundamental analizinin bir motifidir.

## II- 2 DASEIN'IN MEKANSALLIĞI

Memleket mi, yıldızlar mı?

Gençliğim mi daha uzak

Kayınların arasında

Bir pencere sarı sıcak

Nazım Hikmet

### II-2. 1 Kartezyen Dünya Ontolojisinin Hermeneutik Bakımdan Tartışılması

Heidegger mekânı ölçülebilir soyut, yönsüz ve homojen bir şey olarak ele alan geometrik, fiziki mekân tasavvurunu eleştirir ve el-altındalık kavramından hareketle mekân fenomenini açıklamaya çalışır (Heidegger 2018: 162). Buna göre Dünya içinde el-altında bulunanlar kendi iş görürlülüklerinin kendilerine tayin ettiği yerlere aittir ve bu yerler de onların havalilerini oluşturur. Dasein kendi payına yerlere ve bölgelere dağılmış mekânları söz konusu işe yararlılıkları, iş görürlülükleri yoluyla açığa çıkarır. Heidegger'e göre mekân asıl anlamını geometrik, dolayısıyla bilimsel ve nesnelci yaklaşımdan hareketle değil, mekânın Dasein tarafından kullanımını birinci derecede hesaba katan varoluşsal bir yaklaşımdan hareketle kazanır. Bu çerçevede, mekân Kant'ta olduğu gibi dünyadan yalıtılmış bir öznde bulunmaz. Yine Descartes'ta olduğu gibi sadece uzamsal, nesnelci bir varolan olarak dünyada yer almaz. Ne Kant ne de Descartes mekânı ontolojik olarak ortaya koyamamışlardır.

Heidegger'e göre, Dünyada olmanın ontolojik olarak Dasein'a ait bir belirlenim olması ölçüsünde, mekân dünyadadır. Yani mekân yalnızca Dasein'ın mekânlaştırıcı etkinliği ile açığa çıkar. Dasein'ın mekân tutuşu ya da bir mekânda bulunuşu uzamsal ve geometrik olmadan evvel varoluşsal karakterdedir. Mekân fenomeninin bu temel karakteri atlanarak yapılan yorumlar mekânı kavramaktan uzak olacak ve onu tek kelimeyle ıskalayacaktır (Heidegger 2018: 165-172).

Heidegger Varlık ve Zaman kitabında Dünya-dâhilinde-el-altında-olanın mekânsallığı bölümüne gelmeden, bizi anlatısına hazırlar. Bir karşı örnek olarak Kartezyen dünya ontolojisini eleştiriye tabi tutar ve böylece mekânsallığın, temelde, uzamdan res extentiondan hareketle anlaşılır kılınamayacağını, zira böyle bir yaklaşımın yanlı ve eksik olacağını belirtir. Mekânın ontolojik olarak ele alınmasında mevcut bilimsel yaklaşımın temelinde olan Kartezyen bakışın yetersizliği ve yanlılığını göstermek ister. Heidegger, Descartes'ta hermeneutik varoluşsal dünyanın olmadığını açıklamak için 4 soru sorar:

1. Ontolojik geleneğin daha başında Parmenides'te dünya fenomeni neden atlanmıştır?
2. Atlanan dünya fenomeninin yerini neden dünya dahilinde varolanlar almıştır?
3. Bu varolanlar neden doğada insanın karşısında konumlandırılmıştır?
4. Bu varolanların bütünlenmesi neden değer fenomenlerine düşmüştür? (2018: 160-161)

Bu sorular Dünyanın açıklanmasında eksiklikler ve örtülülükler olarak serimlenir. Heidegger mekâna bu şekilde yaklaşımların sadece geometrik ve bilimsel bir belirlenim altında daraltılmış bir dünya tasavvurunu dünyaya dayattığını ve dolayısıyla Dünya fenomeninin ontolojik olarak yani kendini kendinden göstermesine izin vermediğini açıklar. Heidegger'e göre, felsefe geleneği Parmenides'ten beri Dünyasallık fenomenini "üstünden atlamış", dolayısıyla da bu fenomenin hakkını verememiştir. Filozof yapılması gerekeni yani mekânsallığın varoluşta, Dasein'a ait olma tarzında yatan asıl anlamını, bu kez somut olarak ortaya koymaya çalışmaktadır.

Heidegger'e göre mekân sadece dünya tarafından kapsanan ve işgal ettiği ölçülebilir yer itibarıyla uzamlı bir vasma sahip olan bir varolan değildir. Mekân bundan fazlasını ifade eder. Dünya, bir kabın içindekileri içermesi anlamında Dasein'ı içermez. Alman filozof Dünya fenomeninin uzamdan hareketle Kartezyen tasvir ve analizini mutlak surette ve her koşulda yanlış saymaz ve ona belli bir haklılık payı tanır. Yine de ona göre dünyanın kurucu bir unsuru olarak mekân öncelikle ve bilhassa Dünyasallık temelinde ele alınmalıdır. Buna göre, "Dünya mekânda değildir, mekân dünyadadır." Bu demektir ki mekân Dünyasallık temelinde anlaşılabilir bir şeydir yoksa tersi değil. Söz gelimi bir evi mekân tutuşumuz ve orada ikamet ediyoruz, basitçe içeren-içerilen ilişkisinin terimlerinde tüketilemez. Bu ancak varoluşsal olarak anlaşılabilir.

Bu ne demektir? Resim sanatı tarihi bize yardım edebilir mi? Sadece içeren-içerilen ilişkisinde olmayan, varoluşsal olarak anlaşılabilir bir ev, bir yurt, bir mekân örneği bulalım. Sandro Boticelli'nin "*Müneccim Kralların Tapınması*" / "*The Adoration of the Magi*" isimli tablosu, resimde aktarılan konunun hikâyesi ve betimleniş şekliyle uygun bir örnek teşkil edecektir.



Resim 5: “Müneccim Kralların Tapınması”, Sandro Botticelli, 1475-76, 111×134cm, Uffizi Müzesi, Floransa

Sandro Botticelli (1445-1510) “Müneccim Kralların Tapınması” çalışmasında bir mekân önünde kalabalık olarak çizilen figürler, Rönesans dönemi piramidal kompozisyon anlayışıyla yerleştirilmişlerdir. Piramidin tepesinde yorgun Yusuf ve onun sol yanında Meryem, mavi-kırmızı elbisesiyle, sağ dizinde çıplak oturan yeni doğmuş İsa’ya şefkatle eğilmekte ve bu iki figür arasında kurulan içten bağlantı resmin ilgi odağını oluşturmaktadır. Onların karşısında ihtişamlı kıyafeti ile diz çöken boynundaki ipek şalı ile bebeğin ayağına itina ile yaklaşan yaşlı ama gösterişli bir adam resmedilmiştir. Dikkatli bir bakışla başlığını çıkarıp yere bıraktığı görülür. Tablo İsa’nın doğumu sonrası ona ve Meryem’e ilk kutsallığın atfediliş hikâyesini resmeder (Gombrich 1992a: 198-199).

Müneccim Kralların Tapınması, Matta İncili’nde şu şekilde anlatılır:

“İsa’nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye’nin Beytlehem Kenti’nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yerusâlim’e gelip şöyle dediler: “Yahudiler’in Kralı

olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik.” Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruslaim halkı da tedirgin oldu. Bütün baş kâhinleri ve halkın din bilginlerini toplayarak onlara Mesih'in nerede doğacağını sordu. “Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde” dediler.” (Kitabı Mukaddes, 1985)

Sanat tarihinde parlak gökcisminin kehanetiyle, İsa'nın artık babasız bir bebek değil de Tanrının oğlu olduğunun anlaşıldığı ya da Tanrının insan gözüne görüldüğü bu an “*Epifani*” olarak isimlendirilir. Yunanca tezahür olma ya da çarpıcı bir belirme anlamına gelen *epifani*, bir şeyin aniden özünü, anlamını kavrama anlamındadır. Felsefe okuyucunun anlayacağı üzere kelime “fenomen” kelimesi ile aynı kökten gelir. “*Phos*” ışık, görünürlük her iki kelimenin de köküdür. “*Phaino*” ışımak, aydınlanmak demektir. *Epifani* tek başına önemsiz ya da yetersiz gibi görünen bilgi veya deneyimin, daha ilahi ve derin bir dünya görüşünü barındırdığının ayırımına varmaktır. Yunan Tragedyasında Tanrının görüldüğü andır. Bu olay tiyatrodan “*Deus ex machina*” olarak ta adlandırılıp, bir tanrıyı canlandıran karakterin bir makine yardımıyla yukarıdan indirilmesi anlamında kullanılır.

Sonuçta *Epifani*; sıradanlaşmış herhangi bir olay veya kavramın, birden bire daha derin ve hakiki bir anlam taşıdığı fark edilmesi anında yaşanan açıklıktır. Heidegger felsefesinde bu açıklık “*Aletheia*” olarak isimlendirilir. Fakat bu beliriş hiçbir zaman nihai anlamda mutlak bir açıklık değildir. Varlık kendini bu şekilde açabileceği gibi daha çok saklar. Kendini geri çekerek gizler (Heidegger 2018: 209). Varlıkta tutulan ve saklanan bir şeyler her zaman kalır. Ama gizli olanın ayan olması bu açıklıkta bu belirişte gerçekleşir. Onu fark edene Varlık bu açıklıkta malum olur.

Müneccim Kralları yollara düşüren meseldeki parlak yıldız kehaneti ile yaşanan bu aydınlanma nasıl açıklanabilir? Heidegger'in Dünyasallığın tesisini atf bütünlüğünde görmesi konuyu anlamamıza yardımcı olacaktır. Eski uygarlıklarda astronomik olaylar son derece önemli ve değer verilen işaretlerdi. Bazı nesnelere veya olayların ortaya çıkması, belirmesi, görünmesi herhangi önemli bir olayın göstergesi olarak yorumlanabiliyordu. İsa'nın yaşadığı dönemde müneccimlik, yani yıldız gözlemciliği çok popüler ve saygıdeğer bir uğraş alanıydı. Şu anki bilgilerimizle Orion Takımyıldızının üç büyük yıldızının, İsa'nın doğduğu dönemde muazzam şekilde düz bir çizgiye dizildikleri ve çok daha belirgin bir parlaklığa ulaştıkları tahmin edilmektedir. Bu sebeple İran'dan gelen rahiplerin, “Üç Müneccim Kral” olarak, bu üç büyük yıldızı ifade ettiği, onlara atıfta bulunduğu düşünülmüştür. İsa kuvvet kazandıkça, onun dinini yaymaya çalışan insanlar, Orion Kemer'inin belirginleşip, parlak bir yıldız kümesi halinde görüldüğü bu olayı, İsa'nın doğumunu müjdeleyen ilahi bir işaret olarak yorumlamış ve bu yolla, İsa'nın meşruluğu ve ilahiliği pekiştirilmeye çalışılmış olabilir.

Resim-5 te Boticelli rahiplere kılavuzluk eden bu yıldızı, kutsallaştırdığı insanlara ışınlar saçacak şekilde, en üste ve ortaya yerleştirmiştir. Onun yaldızlı ışığında Meryem'in yüzü ve İsa'nın bedeni aydınlanır. Onlar sabit özleri ile birer varolan insan değillerdir. Tarihsellikleri içinde yaşamlarının farklılaştığı o an sanatçı tarafından bu şekilde açıklanmıştır. İsa'nın Doğumu sahnesi Ortodoks ikonografisinde bir mağarada gösterilirken, Katolik sanatçılar bu olayı bir ahırda veya samanlıkta tasvir etmişlerdir. Botticelli resminde, doğal taşların bir oyuk oluşturmasından yararlanarak etrafına briketlerle duvar ve üstüne tahta kalaslarla, işlenmemiş ağaç gövdeleri tarafından desteklenerek oluşturulmuş bir tavanı kullanmıştır. Doğuma yaklaşan Meryem ve ona eşlik eden Yusuf'un sığındıkları bu mekân res extensa olarak düşünüldüğünde bir uzanım olarak bir ev, bir yurt değildir. Doğumun mahremiyetini sağlama ve dış hava koşullarından korunmada oradılığı, onu varoluşsal bir mekâna dönüştürmüştür. Dasein'in ilgilenme olarak eğleştiği el-altında-olan dünyanın oradılığı mekânın varlık karakterini oluşturmuştur (Heidegger 2018: 163-4).

İkiye bölünmüş insan grubunun önünde gerçekleşen kralların tapınması, ressamın kalabalık sahneye ve insan ifadelerine hâkimiyetini gösterir. Yusuf, Meryem ve İsa'dan oluşan kutsal ailenin etrafını saran farazi ilk çemberde, daha sonra Asya, Avrupa ve Afrika olarak üç kıtayı simgeledikleri de düşünülecek üç kral taçlarını yere koymuş, diz çöküp secde ederek, hediyelerini sunmaktadır. Onları saran meraklı kalabalık, resmin sağ ve sol tarafına yerleştirilip ortada bir açıklık yaratılarak, aktarılan olay gözler önüne serilmiştir. Ressam kendini de sağ taraftaki kalabalığın en arkasında, yüzü bize dönük şekilde, resme dahil etmiştir. Başının üstündeki duvarda ailenin, ev ocağının panteist bir sembolü olan tavus kuşu görülmektedir (Erhat 2018). Resmi tarif etmeye çalışılırken, onların ait oldukları dünyayı dille resmederken, hep bir şeyi, başka bir şey ile bağlantısında söyleriz. Mekân ve yer bu şeyler aracılığı ile açılır. Heidegger'de yer, bir malzemenin sahip olduğu bir yere ait oluşun "oradılığı" veya "buradılığı"dır (Heidegger 2018: 164). Bu malzeme karakteridir. Bu malzemeler de, ait olduğu yerler de bir bağlam oluşturup birbirlerine gönderim de bulunurlar. Bütünleşik bir ağ oluşturan bu yerler çokluğuna Heidegger "havalı" adını verir.

"Bir şeyle ilgilenme sırasındaki münasebetlerde bir-şey-için-bakış dâhilinde öncelikle tuttuğumuz olası malzemesel bir-yere-ait-oluşun nereyelğine havalı diyoruz."  
(Heidegger 2018: 164)

Tıpkı Dasein Ne sorusu ile sorulamayıp Kim sorusu ile sorulduğu gibi mekânda "Nerede" değil "Nereye" sorusu ile cevaplanabilir.



Yerler havaliyi oluştururlar, öylesine ki onlar yer olabilmek için önceden bir bölgeyi varsaymak bir malzemeye ait olmak durumundadırlar. Yerler havaliye aittirler ve kendilerini bu bölgeye aidiyetleri içinden gösterirler. şu halde, yer asla bir başına, yalıtılmış ve soyut bir mekân değil ama diğer yerlere bağlı ya da onlara gönderme halindedir. Yön, yakınlık ve uzaklık yeri oluşturur. Böylece yer daha en baştan bir bölgeye doğru ve onun içerisinde yönlendirilmiştir. El-altında bulunan bu yerler çokluğunun bu surette bölgesel olarak tayin edilmişliği, dağılımışlığı ve yönlendirilmişliği çevremizi, havalimizi oluşturur. Burada söz konusu olan şeylerin üçboyutlu ölçülebilir geometrik mekânı değildir. “Mekânın bu boyutluluğu el-altında bulunanın mekânsallığında henüz örtülüdür.”(Heidegger 2018: 165)

Önce üç boyutlu şeyler varolup sonra onun içi dolduruluyor değildir. Mekânın geometrik-fiziksel anlamı, onun el-altında bulunuşu dolayısıyla kazandığı anlamdan hareketle anlaşılabilir. Bu yönler bana gündelik ilgilerim bakımından beliriyor, dolayısıyla ben onları bu surette yaşantılıyor ve yorumluyorum, yoksa onları soyut, tarafsız ve homojen saf mekân veya nesne konumları olarak yani ölçülebilir konumlar olarak buluyor ve algılıyor değilim. Yani el-altındalıkta Dünya içinde varolan şeylerin mekânsal bağlantıları ve onların dünyasal karakterleri hesaba katılırken, res extensa’da bunların üstü örtülmekte, mekân dünya içinde el-altında bulunan şeylerden yalıtılarak nesnelere olarak ele alınmakta, sonuç olarak da mekânın dünyasallıkta temellenişi göz ardı edilmektedir. Bu bakış açısı mekânı dünyasızlaştırmaktadır. Oysa mekân hiçbir şekilde onu işgal eden varolan şeylerden ve onların dünyasallığından ilintililik bağlamından soyutlanarak ele alınamaz. Mekân tam da bu varolan şeylerden ve de onların dünya içinde bulunuşlarından itibaren anlam kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle, mekân soyut ve bütünüyle homojen değildir, onda hiyerarşi, dolayısıyla ayrıcalıklı yerler vardır, keza her bir yer bir diğeriyle eşdeğer değildir.

İsa’nı doğumu, Meryem ve Yusuf bir yolculuk sırasındayken gerçekleşmiştir. Kendi kasabalarının çokta uzağında olmasalar da sancıların başlamasıyla en yakın koruyucu yere sığınmışlar ve Yusuf’un civardan çağırdığı kadınların ebelik yapmasıyla İsa doğmuştur. O zamana kadar bir yol kenarı olan mekân bir isme bile sahip değildir. Arapça ev, konak, yuva anlamına gelen “beytül” kelimesinden oluşturulan ismini daha sonra almıştır. Kudüs’e 10 km uzaklıktaki Beytullahim veya Betlehem olarak adlandırılan bu şehirde zaman içinde Doğuş Kilisesi kurulmuş ve Hristiyan dünyası için bir hac durağı haline getirilmiştir. Yani önce kutsal bir mekân varolup ona sığınanları ilahlaştırmamış, Dasein’in Dünyası sayesinde, Dünyanın Dünyasallığı sayesinde bu mekân açılmıştır. Onu bu Dünyasallığından ayırarak sadece uzamsal olarak betimlemek, varlığını boşaltacak ve tarih boyunca değişimini ve kazandığı

anlamaları yok sayacaktır. Beytullahim'i mekân yapan Dasein'ın dünyasıdır, onu Kartezyen bakış açısıyla sınırlandırmak onu dünyasızlaştırır.

Betlehem veya Beytullahim bir şehir adı olduğu gibi, üç gök cisminin arka arkaya gelmesiyle çok parlak ve dikkati çeken bir yıldız olarak bir kehaneti işaret eder. Günümüzde yılbaşı ağaçlarının en tepesine yerleştirilen yıldız ona atıfta bulunur. Bu işarete büyük bir anlam yüklenir ve Dasein'ın Dünyası içinde varolur.

Dasein'ın mekânsallığını anlamak için kullandığımız resim, atıf ve ilintililik içinde kullanışlıdır. Çünkü Heidegger'in göstermeye çalıştığı Dasein'ın fundamental analizinde tam da bu bütünselliktir. O hiçbir zaman özne ve nesne olarak dünyayı bölmez. İçinde-olmanın kendisi olarak Dasein'ın Dünyasını açılar. "Dasein kimdir?" sorusunun yanıtı; tutum ve yaşantıların değişimleri sırasında özdeş kalarak kendini muhafaza eden ve bu sırada söz konusu çokluklarla kendini ilişkilendirendir. Ona göre tek özne; hergünlüğün öznesi olan "Herkes"tir. Bu da bizi Dünya-içinde-varolan olarak "Birlikte-Varolma" konusuna getirir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### III- BİRLİKTE-VAROLMA VE HERKES

Kayık daracık nehrin arasından birbirine bakan iki köyün içinden kayıp gidiyor  
Su derin değildir, kayık bir an için kumlukta duraklıyor  
Bu gündelik küçük olayların içine basit bir duraklama  
Tıpkı ezgisi devam eden bir şarkının güftesinde oluşan duraklama gibi

Rabindranath Tagore

Dasein Dünya-içinde çevreleyen dünyasında sadece malzemelerle karşılaşmaz. Karşılaşma zemininde o hep başkaları ile birlikte-varolmaktadır. Birlikte-varolma hep kendi Dasein'ımın bir belirlenimidir. Ama başkalarının birlikte Dasein'ıyla, çoğunlukla el-altında olandan hareketle karşılaşılır. Başkaları ile mevcut olan birer kişi olarak değil de bir iş yaparken yani kendi Dünya-içinde varolmaları sırasında karşılaşılır. Başkasını öylece ayakta dururken bile görsek, onunla kendi dünyası içinde karşılaşmış oluruz. Yani “Dasein kendinde özü itibariyle birlikte-varolmadır” ifadesi ontolojik bir anlama sahiptir (Heidegger 2018: 182-190). Hatta birlikte-varolma, bir başkası olgusal olarak mevcut olmadığında bile Dasein'ı ontolojik olarak belirlenmektedir. Başkasının yokluğu birlikte-varolma içinde ve böylece mümkün olmaktadır. Yalnızlık birlikte-varolmanın yoksunluk tarzıdır ve onun mümkün olması bunun kanıtıdır (2018: 191).

Dasein el-altında-olan ile ilgilenme tarzında ilişki kurarken, diğer Daseinlar ile itina-gösterme tarzında ilişki kurar. Birlikte-varolmanın itina gösterme ile oluşması günlük hayatta çok farklı minvallerde gelişebilir. Birbiri için olma, birbirine karşı olma, kimsesiz olma, selamsız sabahsız olma, umurunda olmama hep itina göstermenin biçimleridir (2018: 193). Anlaşılacağı gibi itina gösterme ihtimam gösterme şeklinde pozitif olabileceği gibi kayıtsızlık ve karşı olmak gibi negatif tarzda da farklılaşabilir. Pozitif tarzlar iki uç olanağa sahiptir. Uçlardan birinde başkasının ihtimam göstermesi kendi üzerine alabilir ve ilgilenme sırasında kendini onun yerine koyarak yerine atlar. Bu durumda başkası kendi yerinden edilir, geri adım atılır, ilgilenme yükünden mahrum bırakılır. Hatta bu şekilde ihtimam gösterilen, açık veya saklı olarak, muhtaç ve tahakküm edilen hale gelebilir. Diğer uç ise onun yerini almak değil onun önüne sıçrayarak, ona ihtimam göstermesini içtenlikle iade edebilmektir. Böylece o kendini şeffaf ve serbest bırakır (2018: 196).

Resim- 5 te Boticelli'nin tablosunda Yusuf'un yüz ifadesine ve beden diline tekrar bakalım. O genç bir kadını sevmiş, onun başka bir erkekle birlikte olmadan hamile kaldığına ve kutsandığına inanmış ve onunla bu şartlarda evlenmiştir. Muhtemelen doğumu kendi kasabalarında karşılayamamışlar ve çıktıkları yolda evlerinden uzakta sancıları başlayan eşini sığınacak bir çatı altına bırakıp, çevreden yardım istemiştir. İnancı gereği bu çabalar ona yük olmamıştır. Bebeğin doğumunun 6. gününde hiç beklemediği bir olay gerçekleşir. İhtişamlı kıyafetleri ve asil tavırlarıyla üç kral gelerek hem Meryem'e saygılarını sunarlar hem de İsa'nın kutsiyetini meşrulaştırarak onun önünde diz çökerler. İşte bu sahnede Yusuf'un tutumu vurucudur. O kralların önüne geçmez, birbirinden değerli hediyelere uzanmaz, karısını kendi arkasına itmez. Meryem ve İsa'yı kendi varoluşlarında serbest bırakır. Onlar uğruna kendini geri çeker. “ ... birlikte-varolma olarak Dasein, özü itibariyle başkaları uğruna vardır” (Heidegger 2018: 195).

Resimde Yusuf bu süreç öncesinin yorgunluğunu taşır, düşüncelidir, saklı bir gurur içindedir. İhtimam göstermenin bu uç örneğini ressam Yusuf üzerinden dile getirir. Topluluktaki herkes birbiri ile varolmaktadır. Daha öncede vurgulandığı gibi kutsal ailenin karşısında ki kral çıplak elleri ile değil boynundaki ipek şalla bebeğin ayağına öpmek için uzanmaktadır. Bu itina göstermenin açık betimlenişidir.

Dasein'in varlığı birlikte-varolma olduğu için onun varlık anlayışı içinde başkalarını anlamada yatmaktadır. Anlam bilmekten doğan bir anlama olmayıp bizatihi bilgi ve bilmeyi mümkün kılan asli bir varlık türüdür. Bu konuda Heidegger bir paragraf açar ve hepimizin aklına gelen soruyu, başkasını anlama, onun yerine kendini koyma olarak bildiğimiz “empati” kavramını açıklar. Empati ontolojik bir fenomen değildir. Çünkü başkasını bilme ancak kendini bilip, onu başka birine yansıtma ile olabilir ki bu bir kopyalamadır. Oysa başkalarının varlık türü de bizatihi Dasein'dir. Başkalarına yönelik varlık tek başına, müstakil ve indirgenemez bir varlık ilişkisi değildir. Dasein birlikte-varolma olarak, çok sayıda öznenin bir araya getirilmiş toplamı olarak kavranamaz. Hem kendi hem de başkalarının Dasein'ı ile çevreleyen-dünyada ilgilenilen Dünya içine karşılaşırlar. Bu ise ontolojiktir (2018: 197-199).

Nesnel varolmalarını uzamsal olan varlıklardan farklı olarak Dasein, varoluşsal ilişkilerle Dünya-içinde-varolmasını belirler. Yani Dasein kendisini sadece nesnel görünüş olarak veren uzamsal ve konumsal bir ilişkide açığa çıkarmaz. Dasein iki şeyin birbiri içerisinde olması anlamında Dünya-içinde değildir. O bir şey ile tanışık olma, bir şeyde ikamet etme, bir şeyle yan yana olma veya bir şeyle birlikte olagelme anlamında varlığını kendinde temellendirir.

Dolayısıyla o daima kendini seçen, kendi olabilen bir şeyle ilgi ve ilişki içinde olabilen varoluşsal anlama içerisindedir (Çüçen 2018: 62).

İçinde olmak Dasein'in birlikte varlık olmasını açığa çıkarır. Oysa fiziksel dünya nesnelere durumu farklıdır. Onlar uzam içindedir. Bu da onların ancak bilgisel açıdan varolmaları demektir. Kendilerini ontolojik olarak kavramaları mümkün değildir. Örneğin Resim-4 te Pieter Brueghel'in çalışmasında Hollanda köy düğününde ki masa ve sıralar fiziksel olarak yakındır, hatta birbirine dokunur durumda yerleştirilebilirler. Ama ne masa sıraya veya fiçilere nede onlar masaya ontolojik olarak dokunabilir. "Dokunma" Dasein'a özgü varoluşsal bir karakterdir. Dokunmak varlıklarla karşılaşmak, onlara ilgi duymak, onlara belli bir umursama duyarak yaklaşmaktır. O halde Dünya-içinde-varlık olarak Dasein çevresine ve bizzat kendisine ilgi duyarak bir ihtimam gösterme olarak açığa çıkar. Bu onun asli temel ruh durumudur. İlgi Dasein'ı ontolojik varlık yapar.

Dasein'ın kendisini teorik olarak bilmesi, onun kendi varoluşunu bilmesine göre ikincildir. Heidegger felsefesinde epistemoloji, bilgi, teori yaşama göre ikincildir. Kendi ve çevreleyen dünyanın varlığını bilmek teorik bir bilmenin öncesinde fark etme ve anlama ile olur. Bu ise ontolojiktir. Dasein'ın yaşamı onun Dünya-içinde varlık olmasıdır. Dünya-içinde varlık olmak nesnelere ve insanlarla anlamlı ilişki içinde olmak ve kendi varlığını fark etmek veya bilmektir. Bilme Dasein'ın varlığının bir tarzıdır. Dünyayı bilmek özne ve nesne ilişkisi sonucu oluşan kuramsal bilgiye önseldir. Bu bilme anlamadır ve ontolojik ve varoluşsaldır. Böylece Heidegger'e göre epistemoloji ontolojiyi takip eder. Çünkü varlık olmanın anlamı Dünya-içinde-varlık olmaktır ve Varlık olmadan bilme etkinliğinin olası imkânsızdır.

Hergünkü birlikte-varolmaklık içindeki Dasein başkalarına tabidir. Var olan kendisi değildir, başkaları onun kendi varlığını devralmıştır. Dasein'ın hergünkü varlık olanaklarına hakimiyeti, diğerlerinin keyfine kalmıştır (Heidegger 2018: 200). Bu başkaları belirli bile değildir. Onlar herkeştir. Heidegger herkesi iki farklı anlamda kullanır. Birincisi Dasein diğer herkesle birlikte vardır. Bu birliktelik onun varoluşsal varlık tarzıdır. İkinci olarak herkes Dasein'ın kendi olmadığı, otantik olmayan varlık tarzıdır. Hatırlatmak gerekir ki bu negatif anlamda değildir.

Heidegger'e göre herkes içinde farklılıklar erir. Herkes dikkat çekmezlik ve tespit edilmezlik içinde kendi diktatörlüğünü kurar. Kendi varlığını vasatlık içinde konu eder. Hatta bu vasatlığın önüne geçmeye karşı tetiktedir. Her öncelik sessizce bastırılır. Herkes her türlü atılımı önceden belli olduğundan, ilgili Dasein'ın sorumluluğunu onun üstünden alır, hesap vermesi gereken hiç kimse yoktur. Herkes herkese atıfta bulunabilir. Böylece bir şey yapan herkeştir ama belli

bir kimse değildir. Hergünkü Dasein herkeştir. Herkes ise Dasein’ın hergünkü birlikte-olmaklık herkes içinden, kendime öncelikli olarak verilmiş durumdayım. Bu durumda Dasein öncelikle herkeştir ve çoğunlukla da öyle kalır. Ancak Dasein dünyayı bizzat keşfedip kendine yaklaştırdığında, kendi sahih varlığını kendine açabilir (2018: 201-202).

“Köy Düğünü” ve “Müneccim Kralların Tapınması” resimleri birer Dasein Dünyası yaratarak Heidegger’in “herkes” motifini anlamamıza olanak verir. Köy düğününde herkes keyif alıp eğlenmektedir. Herkes içki içip, dağıtılan kısıtlı türdeki yemek tabağına ulaşmak ister. Masanın başında ilk tabağı alan yanındakine verir, herkes yanındakine aldığı tabağı uzatarak, servis tamamlanır. İçkiyi herkes fazla kaçırabilir, sarhoş olmakla kimse suçlanamaz. Çünkü herkes zaten ulaştığını içiyordur. Bunun için yine herkes masaya yakın olmak ister. Çok rahat olmasa da hiç kimse farklı bir oturma biçimini talep etmez. Oturmak için el-altında olan malzeme ne ise, arkalıksız sıralar, bazen bir fiçı yeterlidir. Bu vasatlık içinde herkes kaybolur ama aynı zamanda kendi olmanın bu unutulmuşluğunda çokta eğlenir. Yani herkes olarak var olma minvali Dasein’in olgusallığının azalması anlamına gelmez. Bu onun gerçekliğinin bir parçasıdır. Ama ne zaman Dasein kendi varoluşunu diğerlerinden ayırır ve onların önüne sıçrarsa o zaman kendisi olur. Dasein’in kendi varoluşunu anlaması ve sıradanlığın önüne geçmesi onun varoluşunu otantik yapar.

Dasein’in analitik serimlenmesi onun otantik ve otantik olmayan varlık tarzlarının ortaya konulmasını gerektirir. Otantik olmayan varlık yapısı hergünkü yaşamın edimselliğinde ortaya çıkarken otantik varlık yapısı olanaklar olarak kendini Dasein’in varlığında gizler. Otantik varoluş varlığın anlamını fark etmedir. Oysa otantik olmayan varoluş varlığın anlamını yani olanaklarını fark etmez. Edimsellik ve olasılık varlığın iki tarzı olarak Dasein’a aittir (Çüçen 2018: 63-65). Edimsellik onun nasıl varolduğunu gösterirken, olanaklılık nasıl varolabileceğini verir. Günlük yaşam edimselliği şimdiiyi, olanaklılık ise geleceği anlamasını sağlar.

Boticelli’nin “Müneccim Kralların Tapınması” isimli resminde herkes özel bir ana şahit olmanın farkındalığında, gerçekleşen olayı izler. Herkesin dikkati bebek ve krallardadır. Ama ressam bir istisna yapıp sol öndeki üç kişiyi herkesten ayırır. Onlar farklı bir duygu içindedir. Ressam onları olay hakkında dedikodu yaparken resmetmiştir. Heidegger bir hal içinde bulunmanın farklı tarzları olarak duyguları Dasein’in varlık minvallerinde ele almıştır (Heidegger 2018: 211).

Dasein Dünya-içinde varolmanın eksistensiyal bir karakteri olan hergünkülüğünde herkes türü içinde bulunur. O herkesten biri olarak yaşamı anlar, yorumlar ve konuşur. Öncelikle ve

çoğunlukla herkes olarak belirli hal içinde olma durumlarındadır. Bunlar “boş konuşma” veya lakırtı, “merak”, “belirsizlik” ve “düşmüşlüktür” (Çüçen 2018: 77-78). Heidegger *Varlık ve Zaman*'da “Şuradalığın Hergünkü Varlığı ve Dasein'in Düşmüşlüğü” başlığı altında bu 4 hal içinde olmayı ele alır (Heidegger 2018: 257-276).

### **III- 1 Boş konuşma veya Lakırtı**

Boş konuşma veya lakırtı olumsuz anlamda değil de, Dasein'in hergünkü anlamasının ve yorumlamasının bir çeşit varlık yapısı olarak, pozitif bir fenomen olarak anlaşılmalıdır. Dasein'in konuşması dilseldir. Yani onun anlama ve yorumlama söylemi dile bağlıdır. Söz dildedir. Bu yolla iletişim kurar ve söyleyen veya dinleyen olur. Konuşulana dinleriz, fakat hakkında konuşulan şeyleri tam anlamıyla anlamayız. Konuşma anlama için önemli bir olanak olsa da hakkında konuşulan sadece yaklaşık olarak anlaşılır. O halde, söylenen hakkında ortak, ortalama ve sıradan bir anlamaya sahibizdir (Heidegger 2018: 260). Ortalama anlama da olsa konuşma sırasında paylaşılan Daseinsaldır ve bu olanağı düzenleyen ve dağıtan da odur. Konuşulan dilde ortalama anlaşılabilirlik yüzünden kendini dile getirme sırasında bildirilen söz, onun ne hakkındalığı üzerine sözü duyanın tam olarak onu anlamasına engel olur. Hergünlük içine boş konuşma hakkında konuşulmanın zeminine inmeyi ihmal ettiği için bir örtmedir. Aynı şeylerden bahsediliyor olunması, dile getireni aynı ortalama içinde birlikte anlıyor olmaktan ileri gelir. Birlikte olarak hakkında söz edilen hep birlikte söylenir ve ilgilenilir. Hatta konuşulan her ne ise kendini temsil eden varolan ile varlık ilişkisini kaybeder. Bir şey hakkında öyle dendiği için öyle olur artık. Bu yüzden boş konuşma, laf taşıma ve arkasından konuşmayı da içerir. Ortalama anlayış neyin asli neyin arkasından konuşmaya dayandığını ayıramaz. Hatta böyle bir ayırımı talep etmez. Çünkü ortalama anlayış zaten her şeyi anlamış olmak demektir. Herkesin derleyip toparlayabileceği boş konuşma, bizi sahici anlama görevinden muaf kıldığı gibi, kayıtsız bir anlaşılabilirlik yaratarak hiçbir şeyin kapalı kalmamasını sağlar. Bu yüzden Dasein içinde büyüdüğü hergünlük içinde bu anlayıştan kurtulamaz. Bütün sahici anlama, yorumlama ve bildirimler, yeniden keşifler bu hergünkü konuşma ve yorumlamalar içinde, ondan hareketle ve ona karşı yürütülür. Herkes neye nasıl bakılacağını önceden belirlediği için otantik bakış, düşünüş ve konuşma zorluk taşır. Oysa ortalama anlayışın kendinden anlaşılabilirliği ve özgüveni mevcuttur. Ama bu koruyucu durum giderek artan bir zeminsizliğe doğru akıp giderek, kendi tekinsizliğini örter (Heidegger 2018: 260-62).

Resim-5 te kutsal aileyi çevreleyen figürler meraklı bir topluluk oluştururlar. Kendi aralarında fısıldaşan iki kral ve sol öndeki üç kişi dışında meraklı ve sessiz bir izleyiş söz konusudur. Krallar İsa bebeğe sunumlarını tartışırken soldaki üçlü grup Heidegger'in hergünlük içinde boş konuşma olarak belirlediği hal içinde resmedilmiştir. İzleyiciye en yakın, sağ omuzuna beyaz bir at başı yaslanmış genç, kendisine fısıldananları anladığını ve hatta zaten tahmin ettiğini belli eder şekilde yüzü mağrur, vücudu dik ve ellerini önde birleştirmiş şekilde betimlenmiştir. O sağ omuzuna elini atıp, eğilerek yanındaki kişinin açıklamalarını dedikodu eden kişiyi dinlemektedir. Ama hayrete düşerek anlayamamanın verdiği şaşkınlığı duyumsamaz. Aslında önündede gerçekleşen mucizevi olayın asli anlayışına sahip olması mümkün değildir. Zaten Varlık nesnelere doğru ilişkisini söylemde ortaya koymaz. Ama ne o, ne de ona olayı iletenler tam anlayamayacakları bu olayı herkese açmakta hiçbir engel görmedikleri gibi buna cesaret de gösterebilirler. Dasein'in gündelik ilişkilerine yön veren boş konuşma Varlığın gizlenmesine sebep olduğu için tehlikelidir. Dasein'in Varlık ile Dünyayla, başkalarıyla ve kendi ile olan gerçek ilişkisini engeller (Çüçen 2018: 78).

Resim-5 te "Müneccim Kralların Tapınması" tablosunda konuşulan sadece yeni doğan bebeğe saygısını sunan krallar değildir. Yusuf ile Meryem'in sıra dışı ilişkisi, Meryem'in hamile kalışı, bebeğin neden bir mağarada doğmak zorunda kaldığı, kralların temsil ettiği ülkeler, kıyafetlerinin gösterişi ve bunun nasıl bir zenginliğe tekabül ettiği, getirilen hediyelerin değerleri ve daha nice merak edilenler arasındadır. Ressam Boticelli tam da "arkadan konuşma" örneği vermek ister gibi sol öndeki üç kişilik gurubu olaya sırtlarını dönerek dolayısıyla bize yüz ifadelerini göstererek resmetmiştir. Kralların secdesi etrafında toplanan herkes kendi ortalama anlayışları ile olayı yorumlayacak ve sonuçta birbirinden farklı pek çok söylence ortaya çıkarak Hristiyan tarihindeki yerlerini alacaktır. Öyle söylendiği için öyle yazılmıştır tarih. Resmi belgelerde bir varolan olarak İsa'nın Betlehem'de doğduğuna dair bir belge yoktur. Dasein'in bir olanağı olarak söylem kendini var etmiştir.

### **III- 2 Merak**

Resim-5 te Boticelli'nin tablosunda topluluğun içinde birkaç kişi dikkatli bir şekilde gerçekleşen olayı izlemektedir. Hatta öndeki iki kralın sağındaki figür, bakış açısını ayarlamak için oldukça zorlayıcı bir biçimde eğilmiş ve yüzünü sağına çevirip yukarı bakarken resmedilmiştir. Bakış önemli ve öncelikli bir yönelimdir. Heidegger için bakış; Dasein'in özsel varolabilmekliği yani ilişki kurduğu varolanları kendine mal edebilmesi açısından, anlamanın



temel kurucusudur (Heidegger 2018: 263). Özenli ve dikkatli bakış merakın betimlenişidir. Antik Yunan ve özellikle Aristoteles'te bir şeyi bilme, görme gücü açısından anlaşılmasıdır. Antik çağın bu tanımlaması rastlantısal değildir. Aristoteles'in ontolojiye ilişkin çalışmalarının derlemesi "İnsanın varlığında özü gereği bakmaya ilişkin ihtimam gösterme yatar" cümlesi ile başlar. Aristoteles insanı meraklı hayvan olarak tanımlamıştır (Aristoteles 2017: 21). Antik Yunan'da bilme "bakmaktan zevk alma" olarak kavranmıştır. Parmenides'e göre Varlık saf görüde kendini gösterendir ve yalnızca bu temaşa varlığı keşfeder. Felsefe tarihinde görme ve bilme arasında yatan ilişki ve bunun altında yatan merak duygusunu daha sonra Aziz Augustinus ele alacaktır. Bu yolculuk Hegel'in diyalektiğine temel yaptığı saf kavrama uzatılabilir. Heidegger ise bilmeyi sağlayan, dikkatli gözlem ve ilgi ile mümkün olan merak duygusunu hergünkü ilgilerimizde ortaya çıkan meraktan ayırır. Hergünlükteki merak ya daha dikkatsizdir ya da fazlaca özgür kalmıştır. Sonuçta merak sadece bilmek için değil, Dasein'in hergünkü yaşamında eksistensiye olarak, eğlemek içindir. Fakat onun kendi olmasını önleyerek, günlük yaşamı kontrol eder ve ona yön verir. Hatta gerçekleri görmeyi ve bilmeyi engeller (Heidegger 2018: 264-265)

Şekil-5 te olaya bizzat şahit olmanın, kendi gözleriyle görmenin önemi verilmiştir. Oysa izleyicilerin büyük kısmında dikkat ve ilgi dağınıktır. Günlük yaşamlarında sokakta geçen herhangi bir olaya tanıklık etmektedirler. Orada duraklayıp, eğlenmektedirler. Dasein bir şeyle ilgilenirken en yakında olan el-altında olandan uzaklaşıp, uzak ve yabancı bir dünyaya eğilim gösterebilir. O özü itibariyle mesafe kaldırıcı olduğundan, kendine yeni mesafe kaldırma olanakları yaratabilir (Heidegger 2018: 167-168). İlginç olarak resmin konusunu hatırlarsak; Orion takımyıldızına ait üç yıldız ismi Müneccim Krallara isim olarak verilmiş, hatta onların olayın geçtiği çağda bilinen üç kıtayı temsil ettikleri düşünülmüştür. Dasein'in mesafe kaldırma, imkânsız uzaklıktakini yakına çekme imkânı, resim aracılığıyla gözler önüne serilmiştir.

Günlük yaşamda ilgi ve ihtimam gösterme sadece dünyanın görünüşüne bakarak onda duraksama ve eğleşme olanaklarıyla ilgilenme haline dönüşür. Ama bunu yalnızca görünüşü bakımından yanına çekmek için yapar. Dasein dünyanın görünüşüne sürüklenip gider. Böylece merak sadece bakmayla ilgilenir. Bilgilenme, öğrenme olmaksızın sadece bakmak. Hergünkü merakın, Aristoteles'in dile getirdiği gibi filozofça şaşırma ve varolanı hayranlıkla temaşa etmekle ilgisi kalmamıştır. Hayrete düşerek anlayamamanın katına varmak gibi bir derdi yoktur. Zira merak öyle bir bilgi sağlar ki "zaten biliyor" olmanın ötesine geçemez. Tıpkı tabloda kulağına fısıldanılan gencin her şeyi bilen ifadesi gibi. Dedikodu etme, boş konuşma

merak yollarına hükmeder. Öyle ki nelerin merak uyandıracığını söyler hale gelir. Merakın her şeye ama aslında hiçbir şeye ait olmaması boş konuşmaya emanet edilmiştir. Söz ve bakışın bu hergünkü iki varlık modusu bu nedenle tek bir minvaldedir ve birbirlerini peşlerinden sürüklerler. Hiçbir şeyin kapalı kalmadığı merak ve hiçbir şeyin anlaşılmaz olmadığı boş konuşma Dasein'a sözüm ona "capcanlı hayatın" teminatını sunar (Heidegger 2018: 266).

### **III- 3 Belirsizlik veya Müphemlik**

Hergünkü birlikte-olma sırasında karşılaşılanlar arasında, herkesin erişimine açık olup hakkında yine herkesin her şeyi söyleyebileceği şeyler vardır. Çok geçmeden nelerin sahici anlama içinde açıldığı, nelerin böyle olmadığı karar verilemez duruma gelinir (Heidegger 2018: 267). İşte bu belirsizlik sadece dünyayı değil, karşılıklı birlikte olma ve hatta Dasein'ın kendisi ile olan varlığını bile kapsayabilir. Yani belirsizlik veya müphemlik yalnızca kullanarak ve tüketerek erişilebilir olanların, varolanların üzerine olan tasarrufta değil, bunun yanı sıra Dasein'ın tasarım olanak ve ilişkilerine de akseder. Bu nedendir ki belirsizlik Dasein için bir olanak olmasına rağmen, diğer olanakları henüz nüve halindeyken yok edebilmesi nedeniyle aynı zamanda bir tuzak niteliğindedir.

Resim-5 te Boticelli'nin tablosunda olaya şahit olanlar olay, birbirleriyle ilişki ve bu olayı kendi içlerinde açıklama ve anlama konusunda belirsizlikler yaşayabilir. Öncesinde Yahudi kaynakları başka bir peygamber geleceğine dair ipuçları vermiş ve pek çok kâhin, münecim bu konularda rivayetlerde bulunmuştur. Hergünkü yaşamda o toplum için bu önemli bir boş konuşma fırsatı yaratmıştır. Fakat yapılan dedikodular, duyulan merak, tahmin edilen şey gerçekleşmeye başlayınca ona sadakatini iptal eder ve kudretini yitirebilir. Gerçekleşen olayın aktarımı olaydan bile hızlı olabilir. İsa bebek bir mucize olarak doğmuştur ama biraz ileride bebeğin doğar doğmaz konuşmaya başladığı gibi yeni bir lakırtı söyleneceye eklenebilir. Herkesçe daha önce tahmin edilen ve vakti geldiğinde gerçekleşmiş olanlar, en yeni olanlar bakımından hep geç kalmıştır. Kendi belirsizlikleri içinde boş konuşma ve merak, sahici olan ortaya çıktığı anda onun kamu tarafından çoktan eskimiş sayılmasına yol açar. Bu nedenle Dasein her şeyin ama aslında hiçbir şeyin gerçekleşmediği hergünkü alandaki meşguliyetine öyle gömülmüştür ki kendi tasarımlarını sahici var olabilirlikleri açısından hep gözden geçirir. Belirsizlik merakın ellerine hep aradıklarını sunmakta ve boş konuşma sanki onda her şey karara bağlanmaktaymış gibi bir görünüm kazandırmaktadır (Heidegger 2018: 268).

Kalabalık içinde daha önce birbiri ile tanışmamış olan iki kişi yan yana gelerek konuşmaya başlayabileceği için belirsizlik kişiler arası ilişkiye de sirayet eder. Herkes ilk önce ve öncelikle başkasını gözetler, onların davranışlarını ve söyleyeceklerini izler. Herkes birbiri için asla tamamlanmaz. Bu kayıtsız bir yan yanalık değil gergin, fark ettirmeden birbirini gözetleme ve dinlemedir. “Birbiri-içinlik maskesi altına birbirine karşı olmaklık cereyan eder” (Heidegger 2018: 269).

### III- 4 Düşmüşlük

Boş konuşma, merak ve belirsizlik Dasein’in hergünkü “şuradılığını” yani Dünya-içinde varolmasını karakterize eder (Heidegger 2018: 269). Bunlar sabit birer varolan olmayıp, Dasein’in varlığını birlikte oluştururlar. Hergünkü ilgilenmeler içinde sürekli birbirine geçen bu üç varoluş karakteri Heidegger’e göre Dasein’in düşmüşlüğü olarak isimlendirilen daha temel bir durumu ortaya çıkarır. Düşmüşlük öyle bir varolmadır ki burada Dasein kendi olarak varolmama, herkes kamusu içinde kaybolma durumundadır. Düşüş Dasein’in kendi olanaklarından ayrılıp, nesnelere dünyasına geri çekilişidir.

Dünyaya düşüş Dasein’in diğerleri ile birlikteliğine dönüşüdür. Kendi olarak varolmadığı bu durum Dasein için sahil olmama, otantik olmamadır. Otantik varlık kendisi ile bir olan, kendisini kendinde anlayan varlıktır (Çüçen 2018: 80). Sahil kendi olarak varolabilme olanağında bile Dasein öncelikle hep düşkün ve dünyaya düşmüş olmaktadır. Düşüş onun varolma tarzının önsel durumudur. Hristiyan anlatısından etkilenip düşüşün cennetten kovulma olarak değerlendirilmesi bir hata olur. Böyle bir düşünce bu konuda ne ontik, ne de ontolojik bir kanıtı sahip olmadığımız için ancak boş konuşmanın bir örneğini oluşturur.

Dünya-içinde-varolmak, Dasein’in fırlatılmışlığı ve kendi varlığına ait dünyaya düşmedir. Kelime olarak negatif bir çağrışım yapsa da kötü ve acınacak nitelik taşımaksızın, Dasein’in eksistensiye bir belirlenimidir. Çünkü çevreleyen dünya ve Dasein ilişkisi bir çerçeve içinde resim gibi değil, karşılıklı hareket, birlikte oluşma şeklindedir. Peki, hangi yapı düşmüşlüğü bu hareketliliğini göstermektedir. Boş konuşma birlikte-olmaklığı sağlarken Dasein için herkes içinde kaybolma ve zeminsizliğe düşme olanağını verir. Dasein kendini ayartma zeminini hep kendi kendine vererek düşmüşlüğü sağlar. Dolayısıyla Dünya-içinde-varolma *ayartıcıdır*.

Dasein kendi olma yerine düşmüşlük içine gömülürken burada raptedir. Kendi varlığının tüm olanaklarını güvence altına aldığı zannederken, herkes içinde, her şeyi görüp geçirmişliği ve

anlamışlığını sanarak, kendi olmaya ihtiyaç duymadığını zannedebilir. Herkesin hatalı olarak dopdolu ve sahici bir yaşamı olduğu sanısı Dasein'a *huzur* kazandırır. Düşmüş Dünya-içinde varolma ayartıcı olduğu kadar huzur vericidir.

Fakat düşmüşlüğü sağladığı huzur bir tembellik getirmediği gibi, sürekli bir meşguliyet sağlar. Bir türlü huzura erilmez ve düşmüşlük hep artar. Dolayısıyla Dasein kendi otantikliğinden uzaklaşıp, *yabancılaşır*. Bu döngüden çıkış zordur. Adeta Dasein kendine *dolanır*. Dünyaya düşüş dünyaya atılmış, fırlatılmışlık olmaktır. Ama fırlatılmışlık yalnızca olup bitmiş bir durum değil, henüz tamamlanmamışlık ve hareketlilik. Hareket bir girdap gibi Dasein'ı sürekli düşmüşlük içine çeker. İşte böylece olgusallık fenomenal olarak görünür kılınarak, fiilen varolma olagelir. Heidegger'e göre düşmüşlük ontolojik hareketlilik (Heidegger 2018: 179-180).

Dasein'ın düşüşü nasıl onun temel varoluşuna ait ise, otantik varlığına ulaşması da o kadar aslidir. Dasein'ın Varlığını ortaya çıkaran temel varoluş karakteri ise kaygı, endişe veya tedirginliktir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### DASEIN'IN VARLIĞI OLARAK İHTİMAM GÖSTERME

...Yine birdenbire Yunus Emre geldi aklıma.

Başka türlü anlıyorum ben Yunus'u :

Bence onda bütün bir devir dile gelmiş Türk köylüsü :

Öte dünyaya dair değil, bu dünyaya ait kaygılarıyla...

Nazım Hikmet

#### IV- 1 KAYGI VE KORKU RUH HALLERİNİN AYIRIMI

Dasein'in varlığı ihtimam göstermedir. İhtimam gösterme; dünyaya atılmışlık, fırlatılmışlık ile olgusallığı, sürekli yeni tasarım ile varoluşu ve kendi şuradalığına kendi eliyle taşınmadığı için düşmüşlüğü kapsar (Heidegger 2018: 423). Yani Heidegger'e göre Dasein'in temel varlık karakterleri “varoluş, olgusallık ve düşmüşlük” olarak belirlenir. Dasein, ancak birbirleriyle ilişki içinde olan bu üç varlık bağlamında kendi varlığını ontolojik olarak kendine konu edinmektedir. Kendi varlığını kendine mesele edinen Dasein, Dünya-içinde-varlık olarak zaten kendini öncelemektedir. Kendini önceleyen Dasein'in bu şekilde varolması, karşılığını endişe, kaygı kavramında bulmaktadır (Heidegger 2018: 277).

Heidegger'in Dasein'in temel varlık konstitüsyonunu Dünya-içinde-varlık olarak nitelediğini daha önce belirtmiştik. Fakat o Dünya-içinde yalnız değildir. O hem el-altında olan varolanlar ile hem de başkalarının Dasein'ı ile birlikte. Heidegger, Dasein'in birlikte-olma ilişkisini ihtimam gösterme, kaygı kavramı üzerinden serimler (2018: 277-292).

Dünya içinde varoluş, başkalarıyla birlikte paylaştığımız dünyadır. “Dasein'in dünyası birlikte-dünyadır. İçinde varolmak demek, başkalarıyla birlikte olmak demektir. Onların Dünya-içindeki varlığına birlikte-Dasein denir” (Heidegger, 2018, 124). Bu anlamda Dasein, dünya içinde her zaman başkalarıyla birlikte varolur. Belirtildiği gibi onun yalnızlığı bile Dünya-içinde birlikte-olmadır. Çünkü yalnızlık Dünya-içinde kendisini yine başkalarından ayırma anlamına gelir. Dasein Dünya-içinde hep başkalarıyla birlikte vardır. Bu onun hergünlüğüdür ve hergünlüğünde Dasein her zaman bir ilgi halindedir. Dolayısıyla Dasein'in diğer varolanlara el-altında olan olarak yönelmesi ile başkalarına itina göstermelik bakımından yönelmesi bizi Dasein'in varlığının kendini ilgi olarak göstermesi sonucuna vardırı.

Başkalarıyla ilgisinde ihtimam göstermelik yönelimine sahip olan Dasein, başkasına el-altında olan ilgi ile de yönelebilmektedir.

Kaygı, Dasein'ın diğer eksistensiyallerini birleştiren, bütünlüklü hale getiren ve bunları kendinde temellendirendir. Kaygının nedeni, dünyaya fırlatılmışlıktır. Bu Dasein'ın kendisini sürekli belirli, değişmeyen ve kendi isteğinin dışında bir yerde, önceden bulması anlamına gelir. Dasein'ın, sabit bir ontolojik zeminden yoksundur. O kendi buradalığına atılmış, fırlatılmış bir varlıktır. Bu anlamda atılmışlık da Dasein'ın varoluşsal varlık yapısı olarak kaygıdan sonra ikinci bir temel belirlenimdir. “Dasein'ın söz konusu varlık karakterine, yani öylelik haline, Dasein'ın kendi şuradalığına fırlatılmışlığı diyoruz” (Heidegger 2018: 142).

Başka bir söyleyişle kaygı, Dasein'ı Dünya-içinde-varlık olarak sunmaktadır. Bu nedenle Heidegger'in derin düşünsel yolculuğunda Dasein için asli öneme sahip, temel haletiruhiyesi olan kaygının soruşturulması gerekmektedir. Kaygı kavramının kökensel anlamına ulaşmak için kavramın özünün varlığı anlaşılır kılınmalıdır. Bunu yaparken Batı metafiziği düşünme geleneğinin eleştirilen yanı olan kavramlarla kurulan kökensel bağın Varlıkla olan özel ilişkisini yitirmemesine özen gösterilmelidir. Almanca “*Angst*” kavramı nevroitik korku, kaygı, suçluluk, pişmanlık anlamlarını taşır.

Heidegger felsefesinde kaygı kavramını anlamak için öncelikle kaygı ve korku arasındaki ilişki ve ayırma bakılmalıdır. Düşünür, kaygı ve korku arasında ontolojik olarak bir ilişkinin açık olduğunu ama iki kavram arasında net bir ayırım yapılmadığından bu açıklığın netleşmediğini belirler (Heidegger 2018: 220). Kaygı ve korku arasında ayırım yaparak, korkuyu üç bakımdan ele alır. Bunlar, neden korkulduğu, korkmanın kendisi ve ne hakkında korkulduğudur. Heidegger'e göre “korkunç” olan, Dasein'ın daima Dünya-içinde karşılaştığı ve mevcut olan bir şeye karşılık gelir. Korkmada açığa çıkan korkunçluğa fenomenal olarak birçok şey dâhildir. Korku *Varlık ve Zaman*'da 6 maddede incelenir.

1. Karşılaşılan şey zararlı olma, sakıncalılık, fenalık verme yapısına sahiptir.
2. Zarar veren belirli bir yöne doğrudur, belli bir etkilenme dairesini hedef alır.
3. Yönün kendisi ve aynı zamanda bu yönden gelen emniyetsiz, tekinsizdir.
4. Tehditkâr olduğu için zararlı olan, açıkça belirlenmemişse de yakınımıza kadar yaklaşıyordur.
5. Tehditkâr olanın yakınlığı söz konusu olduğunda en zararlı olanın en yakında olması mümkündür. Tehdit yaklaştıkça gerçekleşme imkânı daha açık olur. Buna bağlı olarak karşılaşılan şeye “korkunç” deriz.

6. Korkunç olanın gelip çatacağı zamanın belirsizliği korkmanın artmasına neden olur (Heidegger 2004: 220-221).

Korkuda söz konusu olan sakıncalık, zarar verme kaygıda bulunmaz. Kaygının nedeni tümüyle belirsizdir. Kaygılandığımız şeyin belirsiz olmasının anlamı, belirli olan bir şeyin bir an görünüp yok olması anlamında belirliliğin eksik olması ya da hiç olmaması değil, tam da “belirlenebilmenin temeldeki olanaksızlığıdır”. Dünya-içindeki herhangi bir el-altında olan ya da mevcut olan bir şey kaygının nedeni olamaz. Dasein kaygılandığında, Dünya-içindeki herhangi bir varolanın tehditkârlığı söz konusu değildir. “Kaygı, tehditkâr olanın yaklaşacağı belirli buradan ve şuradan gibi yönleri görmez” (Heidegger 2018: 222)

Kaygının bu şekilde işlenmesi felsefe tarihinde Soren Kierkegaard’ı akla getirir. Varoluş Felsefesinin kurucu isimlerinin başında gelen Kierkegaard’a göre anksiyetenin doğduğu zeminde belirsizlik vardır; fakat bu belirsizlik aynı zamanda bize çok da uzak değildir. Ona göre gelecek için kaygılanan insanın yaşadığı anksiyete özgürlük için bir zemin oluşturur.

“Kaygının korkudan ve belirli bir şeye atıfta bulunan benzer kavramlardan farklı olduğunu belirtmek zorundayım; hâlbuki kaygı olanağın olanağı olarak özgürlüğün etkin oluşudur.” (Kierkegaard, 2004, 109).

Kaygılanmayan insan için her şey normaldir, gelişim, değişim ve özgürlükten bahsetmek mümkün bile değildir. Bir anda kendimizle ilişki halinde olmaya başladığımızda anksiyetenin kapıları da sonuna dek açılır. İşte, Kierkegaard’a göre var olduğumuz için mecbur olduğumuz kaygıyla çıktığımız yolda özgürlüğümüzü de kovalamaya başlarız.

Heidegger’e dönersek kaygıda hangi sebepten kaynaklı olarak kaygılanıldığının bilinmezliği ve belirsizliği hatırlanmalıdır. Heidegger’in Kierkegaard’ın açmış olduğu çizgiden yürüdüğü açıktır. Heidegger’in deyişiyle kaygının hiçbir yerde oluşu, onun hiçbir şey olduğu anlamına gelmez. Zaten tam da bu hiçbir yerde oluş kaygının yöresini belirler.

“Aynı sebepten ötürü tehditkâr plan, belirli bir yönden gelerek yakınlığın yakınına gelemmez, o hep ‘şuradadır’, ama yine de hiçbir yerededir. O kadar yakınımsızdır ki, içimizi sıkar ve nefesimizi daraltır, ama yine de hiçbir yerededir.” (Heidegger 2018: 223)

Kaygının tehditkâr olanı görmemesi ve hiçbir yerde oluşu onun belirsizlik karakterinin temel yapısıdır. Şuradan ya da buradan gelen tehditkâr olan, korku bulunuşuna imkân sağlar. Kaygının içimizi sıkması, daralmaya sebebiyet vermesi, onun tam da bu belirsizlik karakterindedir.

Heidegger'e göre bulunuşun bir hali olarak kaygı dünyayı dünya olarak açıklığın alanına taşır; fakat bu ifadeye bağlı olarak dünyanın Dünyasallığının da kaygıdan hareketle ve onun sayesinde anlaşıldığını söylemek doğru olmaz. Dasein kaygılandığında kendi varoluş olanağının imkânsızlığının hiçliği önünde durur. Dasein kaygılandığında dünya içindeki varolanların anlamsızlığını anlar. Dolayısıyla kaygı ruh halinde Dasein kendisini kendi varoluşuyla anlar. Bu haletiruhiye Dasein'ın kendi varoluşunun çıplak imkânıyla yeniden tanıştığı bir tür hiçlik içinde kendini kendisine bırakır.“Dasein'ı dünyaya düşkün, otantik olmayan oluşundan çekip çıkarır. Böylece onun hergünkü aşinalığı bir anda çöker.”(Heidegger 2018: 299)

Bu durumda Dasein, bir kaçış olarak gördüğü düşmüşlükten çıkarak kendi olan, özgün Dasein'ını ortaya koyabilir. Böylece Dasein eylemlerindeki sorumluluğu üzerine alarak özgür olur, herkesten ayrılır. Herkes içinde düşmüşlüğünde ise eylemlerinde ve seçimlerinde hiçbir sorumluluk almaz. Otantik olmayan bu varlık belirleniminde Dasein hiç kimse olarak ölüme doğru yaşar ve ölür. Kaygı sayesinde Dasein, kendisini müphemlik, belirsizlik içinde olmaktan kurtarır. Kaygı sağladığı otantik olma imkânıyla Dasein'a, Dünya-içinde varolduğunu anımsatır.

Kierkegaard gibi Kuzey Avrupa'dan Norveçli ressam Edvard Munch'un (1863-1944) yapıtları Heidegger'in kaygı ve korku kavramlarının resim sanatı tarihinde yansımaları gibidir. Ekspresyonist sanatçı Munch'a göre, resmin hedefi, natüralist bir tarzda nesnelere olduğu gibi yansıtmaya çalışmak değil, onları kuşatan atmosferi resmetmek olmalıdır. Bunu notlarında şöyle örnekler:

“Bir sandalye en az bir insan kadar ilgi çekici olabilir. Ama sandalyeye bakanın bir insan olduğu unutulmamalıdır. (...) Resmi yapılan sandalye değil, insanın sandalyeyle kurduğu ilişkiden doğan duygu durumudur.” (Holland 2005).

Sanat tarihinde Ekspresyonist akım, anlamı askıya alan, simgesel işlevi kesintiye uğratan ve müphemlik üreten atmosferi oluşturan ruh yükünü betimleme, dışavurma çabasıdır. Öncelikle Edvard Munch'un korku için bir resmini inceleyip daha sonra Ekspresyonist ressamın kaygı çalışmalarına geçebiliriz.





Resim 6: “*Hasta Çocuk*”, Edvard Munch, 1885-6, 120×118.5cm, Nasjonalgalleriet, Oslo

Edvard Munch (1864-1944) “*Hasta Çocuk*”/ “*Det Syke Barn*” isimli eseri, 1877’de, henüz 15 yaşında iken tüberkülozdan kaybettiği kız kardeşi Johanna Sophie için 1885-86 yılları arasında resmetmiştir. Tabloda bir koltukta hasta bir şekilde uzanan kız çocuğu ve onun için üzülen bir kadın görürüz. Ağladığı yüzünü saklayan kadının küçük kızın annesi olduğu düşünülür. Kızının elini sıkıca tutan anne, bu şekilde ona destek verirken aralarındaki bağı bize de göstermiş olmaktadır. Resim bir annenin hastalık nedeniyle ölüm döşegindeki kızı için duyduğu acıyı ve korkuyu betimler.

Heidegger’in korku için sıraladığı maddeleri burada algılamamız mümkündür. Karşı karşıya olunan şey, muhtemel ölümcül bir hastalık olarak, şüphesiz ki zararlı ve fenalık verme niteliğindedir. Çocuğun solgun yüzü, bitkin vücudu bilinen, tanı konulmuş bir hastalığın tekinsiz ve tehditkâr bir yöne ilerlediğini betimler. Bu belli yön hayatı tehdit ettiği gibi zamanının yakınlığı ama belirsizliği korku haletiruhiyesini tam olarak nitelemektedir. Heidegger’e göre korku bir hal içinde bulunmanın bir modusudur (Heidegger 2018: 222).

Resimde betimlendiği gibi korku bir nesne değil de başkalarıyla da ilgili olabilir. Bu durumda birileri için korkmaktan bahsedilir. Ama birileri için korkma başkasının korkusunu üzerimize almaz. Hatta bazen başkasının pervasızlığı, korkusuzluğu bizi korkutabilir. Yine de yakından bakıldığında başkaları için korkma aslında kendim için korkmadır. Resimde bu hissettirilmiştir. Korkulan şey annenin çocuğuyla birlikte-oluşunun sekteye uğrama tehdidi ve kendisinden koparılma ihtimalidir.

Oysa kaygının nedeni dışardan bir tehdit olmadan doğrudan Dünya-içinde varolmadır (Heidegger 2018: 285). Kaygının nedeni dünya içinde bir varolan değildir. Ondaki tehdit, belirli bir zararlılık, fenalık karakterine sahip değildir. Kaygının nedeni tamamen belirsizdir. Edvard Munch'un aşağıda ki tablolarında Dasein'in imkan dahilinde olanın imkansızlığını hissettiği, hiçliğin ve belirsizliğin önünde durduğu kaygı ruh durumunu resmedilmiştir.



Resim 7: “Karl Johan Sokağı'nda Akşam”, Edvard Munch, 1892, 85,5x121cm, Rasmus Meyer Collection, Bergen Kunstmuseum, Norveç

1892 tarihli “*Karl Johan Sokağı'nda Akşam*” isimli tablo Oslo'nun ana caddesinde yalnızlığı, dışarıda olmayı ve kaygıyı gösterir. Akşam alacakaranlığında, yalnızlığın kalabalık içinde iyice belirginleştiği bir anı yakalayan ressam, hepsi birbirinin kopyası gibi görünen çoğunluğu, güvenilmez bir yığın olarak betimlemiştir. Onlar herkesin belirsizliğini taşır, fark ortadan kalkmıştır. Ressam tüm figürleri aynı ifade ile resmederek Heidegger'de herkesin vasatlık ve aynılaştırma durumunu tuvale işler. Kalabalık kaldırım boyunca izleyicisine doğru yürür. Döneme özgü yüksek şapkalar takan erkeklerin ve şık başlıklı kadınların hepsinin açılmış gözleriyle şaşkın bir ifadeleri vardır. Sanki buldukları toplumun kurallarının ve baskılarının esiri olmuşlardır. Heidegger'de bu esarete dikkat çeker. Heidegger felsefesinde düşmüşlük hiçlikle yüzleşmekten bir tür kaçıştır (Heidegger 1991: 54). Düşmüşlük daha öncede ifade edildiği gibi Dasein'in temel varlık karakterlerinden biridir. O düşmüşlüğü içinde herkes benliği içinde *birisidir*, Almanca “*DasMan*”dır. DasMan oluş kendi olmayıştır. Filozofa göre Dasein, bu dünyaya fırlatılmışlığı bağlamında başkalarıyla var olma bakımından her zaman DasMan alanındadır. DasMan ise onun özgün olamaması, kamusalılıkta, herkes içinde yitip gitmesi anlamındadır. DasMan alanında Dasein gevezelik, lakırdı da denilebilen boş konuşma, felsefi olmayan ve gündelik olayları konu olan merak ve birlikte-olmaklığın getirmiş olduğu ve herkesin anladığını sandığı sahici olmayan belirsiz, müphem bir anlama içinde bulunur. Dasein burada özgün olamayarak kendini gerçekleştirmeden uzaklaşmaktadır. Ancak Dasein ve Dasman'ı birbirinden ayrı şeylermiş gibi düşünmek büyük bir yanılgıdır. Heidegger'in hep vurgulayacağı şekilde Dasein öncelikle DasMan'dır ve çoğunlukla öyle kalır. Fakat kaygı yaşayarak ölümün ve hiçliğin gerçek anlamda farkına vardığı, kendi üzerine düşündüğü ender durumlarda düşmüşlüğünden sıyrılıp özgün, otantik olma, kendi olma şansını yakalar. Fakat otantik varoluş sürekli olmayıp özgünlüğe ulaşıp sonra yitirilendir (Heidegger 2018: 202-224)

Resim-7 de çoğunluktan ayrılan bireyin ki bu resimde sağ tarafta diğerlerinden ayrı duran siluetin Munch'un kendisi olduğu düşünülmektedir, sadece yalnızlığı değil, yalıtılmışlıktan kaynaklanan kaygısı da dışa vurulmuştur. Dünyanın bütün olarak anlamını kaybedip geri çekilmesi üzerinden yaşantılanan bu hiçlik deneyimi resimde o yalnız figürden ayrılan kalabalığın deforme edilmiş yüz ifadeleri ile verilmiştir. Onları öyle algılayan ressamın kendisidir. Kaldırımda yürüyen kalabalığın ters yönüne doğru giden yalnız figürle ilgili olarak Munch günlüğünde:

“Yanımdan geçenler ona tuhaf bir şekilde bakıyorlardı. O ise sönük akşam ışığında gözlerini dikerek kendisine bakmalarını anlayabiliyordu. Bazı düşüncelere dalmaya çalıştıysa da başarısız oldu. Kafasının içinde boşluktan başka bir şey yoktu. Bir kez daha

geçenler onun yolundaydı, baştan aşağıya titriyordu ve ter içinde kalmıştı,” diye yazmıştır (Holland 2005).

Aslında bu yazdıkları ressamın kendi başından geçen bir durumdur. Ters yönde gitmesi ve yalnız olması, kalabalığı reddettiğini, o an için uzak durduğunu ve içlerinde yer almak istemediğini gösterir. Bu ayrı durma ve çevreleyen dünyadan ayrılma tam da Heidegger’de Dasein’in en temel haletiruhiyesi olan kaygının betimlenişidir. Herkesten ayrılma ve otantik olma imkânının Dasein’i tekleştirmesidir. Bu yüzden, benzer bir kalabalığı köprü üstünde betimleyen alttaki resmin adının “Kaygı” olması da doğaldır.



Resim 8: “Kaygı”, Edvard Munch, 1894, 94×74cm, Munch Müzesi, Oslo, Norveç

## IV- 2 KAYGI TEMEL RUH HALİ İÇİNDE BULUNMA

Bilenlere sormak gerek bu tendeki can neymiş  
Can hod Hakk'ın kudretidir damardaki kan neymiş  
Fikir yumuş oğlanıdır endişe kaygı kanidir  
Bu ah-u vah aşk donudur taht oturan han neymiş  
Yunus Emre

Dasein zamansal bir varlıktır. O, kendi zamansallığında kendi varoluşu dolayısıyla varlığı anlayabilir. Dasein'in zamansal oluşu onun sonlu bir varlık olduğunun göstergesidir. Dasein zamansal olduğunun farkına varırsa, yani ölüme doğru bir varlık olduğunu kavırsa içinde derin bir kaygı oluşur. Bu uzun süreli bir kavrama olmayıp anlık bir durumdur ve genellikle kişi bunu ya başkalarının ölümü ile ya da başına gelebilecek belirli bir durum ile yaşar. Bu anlamda kaygı, ölüme doğru giden bir varlık olarak her zaman noksan olan ve her zaman şöyle ya da böyle olabilme imkânına sahip olan insanın, bu fırlatılmışlığı ve zorunluluğu içinde hissettiği derin bir huzursuzluk ve iç sıkıntısıdır. Buradaki kaygı insanın bu dünyanın anlamsızlığı karşısında, kendi temelindeki hiçliği keşfettiği zaman yaşadığı kaygıdır (Çüçen 2018: 81-86).

Heidegger *Hümanizm Üzerine Mektup* metninde yurtsuzluğun dünyanın kaderi olduğu ve gerçek felsefenin eve dönüşün ve kendimizi bulmanın yolu olduğunu yazar. Dasein düşmüşlüğü içinde otantik varlığından uzakta, Varlığın anlamını kavrama ile her şeye kayıtsız kalma arasında muğlaklıkta kalmıştır. Bu belirsizlikte oluşan ontolojik kaygı, hiçlik karşısında varlığın kaderini değiştirme imkânını da kendinde bulunduracaktır. Sadece kaygının sesine kulak kesilen Dasein otantik varolma olanağına sahiptir (Heidegger 2013: 31-34)

Farklı bir bakış açısıyla kaygı, Dünya-içinde varolan bir şey karşısında değil, hiçlik karşısında ortaya çıkmaktadır. Burada kaygı bir anda tüm algıyı işgal eder. Her şey görünmez olur. Kaygının bu şekilde algıyı işgal etmesini daha ileri götüren Munch'un kuşkusuz en ünlü tablosu olan "*Çılgılık*", modern insanın varoluşsal tekinsizliğini sembolize eden ikonik bir figürdür.



Resim 9: “Çığlık”, Edvard Munch, 1893, 91×73cm, Ulusal Galeri, Oslo

Munch, Çığlık tablosunda betimlediği anı, Ocak 1892’de günlüğüne şöyle kaydetmiştir:

“İki arkadaşımınla yolda yürüyordum. Güneş batıyordu. Gökyüzü kan kırmızısı renge büründü ve bir üzüntü dalgası hissettim. Durdum, ölümüne yorgundum. Kan ve alevden diller havada asılı şehrin ve mavi-siyah fiyordun üstünde duruyordu. Arkadaşlarım yürümeye devam etti. Geride kaldım. Endişeden titreyerek doğadaki çığlığı duyumsadım” (Holland 2005).

Edvard Munch’un 1883 te yaptığı tablonun bu ilk versiyonunda sanki çığlık atanın tüm bedeni ağza, tüm yeryüzü de bir çığlığa dönüşmüştür. Tekinsizlik hissini, yersiz-yurtsuzluğun, derin kaygının sembolü olan Çığlık resminde ön plandaki figür, başını elleri arasına almıştır. Yüz

çarpıtılarak karikatürize edilmiş ve adeta bir kafatasına dönüştürülmüştür. Gözler dik, yanaklar oyuk, ağız sonuna kadar açıktır. Bir köprüde bulunan figür bağırmaktadır ama ses yoktur. Arkasında betimlenen iki figür ona karşı ilgisizdir. Resim çılgığı görsel olarak sergilese de duysal olarak fırtına öncesi sessizliği imler (Cassou 1987: 25-27).

Yılankavi figürün diğer iki figürden uzakta ve tek olması yalnızlığını simgeler. Bütün çizgiler çılgık atan başa doğru akar. Gökyüzünün kırmızı ve sarıyla dalgalı görünümüne karşılık deniz açık, kara ise koyu maviyle boyanmıştır. Tabloda ilginç bir şekilde, sessiz çılgılıkta belgelenen sembolik an ile kaygının tekinsizliği gösterilir. Kaygı ve tekinsizlik birbirine dönüşürken, tehdidin kendisi, ressamın fırçasında ki darbelerde ve boya sürüşünde ki kıvrılma ve kaymalarla hissettirilir. Renklerdeki şiddet, figürdeki çarpılma, her şeyin birbiri içinde erimesi, uzaktaki iki siluetin belirsizliği Heidegger'in "O kadar yakınımızdadır ki, içimizi sıkar ve nefesimizi daraltır, ama yine de hiçbir yeredir" sözünü betimler.

Kaygı anında Dasein tehditkâr olanı belli bir nesne olarak göremez. Tüm bunlar, nesnesiz kaygıyı gözler önüne serer ve aktarılan hissi belirginleştirir. Belli bir sebebi olmayan varoluşsal kaygının sessiz çılgık halinde tüm yeryüzünde yankılanmasıyla ve böylece her şeye nüfuz etmesiyle kavram onu alıcıya aktarır. Tablo tüm bu tehdiye rağmen bir yıkımla karşı karşıya olduğunun değil, bununla yaşamının ve yeniden bir dünya tasarlayabilme düşüncesinin sunulması olarak düşünülebilir.

Son üç resminde de kaygının nereden ve nasıl gelmekte olduğu belli değildir. Resimlerde kaygı bedenlerin deformasyonunun nedenidir. Kaygı ruh hali içinde kişinin varoluşsal değişimi tuvale aktarılırken bedensel bir değişime de neden olarak gösterilir.

Heidegger kaygıyı; Dasein'in diğer eksistensiyallerini birleştiren, bütünlüklü bir yapı haline getiren ve bunları kendinde temellendiren temel bir ruh hali olarak gördüğüne göre Munch'un Resim-7 de bu durumu betimlemektedir. Tabloda herkes ve her şeyden ayrılan figür hiçbir yerde oluşun ikametinde resmedilerek, kaygının belirsizlik karakteri vurgulanmıştır. Korkuda bulunan belirli neden kaygıda yoktur. Kaygı Dasein'ı herkesten ayırıp bireysel hale getirirse de o yine de Dünya-içinde varlıktır. Böyle bir Varlık; anlayan ve kendi planlarına yönelen tekliktir. Kendi tekliğine kavuşan Dasein kendi Varlığının olanaklarını anlayan ve onları seçme özgürlüğü olandır. Böylelikle kaygı Dasein'ı özgür yapar, onu kendi varlığının özgürlüğü ile yüzleştirir (Heidegger 2018: 297).

Resim- 8 de Ressam Munch'un tablosunda da görüldüğü gibi Dünya-içinde varlıkta her zaman gizli olan kaygı ve endişe, ne zaman ruh durumu olarak ortaya çıksa, Dasein'ı herkesten ayırarak tekleştirir ve olanaklarını seçme özgürlüğünü verir.

Ressamın Çılgılık isimli başyapıtı Dasein için Varlıktan uzak ikameti hatta bir sürgünü ve de onu geri çağırarak için sessiz bir haykırışı gözler önüne serer. "Varlık takdiri olarak yabancılaşma, metafizik şeklinde ortaya çıkar, metafizik tarafından hapsedilir ve aynı zamanda üstü Yurtsuzlukla örtülür" (Heidegger 2013: 13).

"İnsan varolanın efendisi değildir. İnsan Varlığın çobanıdır... O çobanın özlü yoksulluğunu kazanır; bu yoksulluğun değeri Varlığın kendisi tarafından onun Hakikatini korumaya çağırılmış olmasında yatar" (Heidegger 2013: 34)

Bu da bizi Heidegger'de yeni bir kavrama ulaştırır: "Yersiz-Yurtsuzluk".



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### YERSİZ-YURTSUZLUK, TEKNİK DÜŞÜNME VE TEKNOLOJİ

Dinle gümbürtülü yangın çanlarını-Tunç çanlarını  
Şimdi ne dehşetli bir masal anlatıyor çalkantıları!  
Gecenin ürkmüş kulağına  
Nasıl da haykırıyor pervalarını!

Edgar Allan Poe

#### V- 1 Yersiz-Yurtsuzluk

Heidegger'e göre insanın en ayırt edici özelliği Varlıkla olan köklü ilişkisidir. İnsanın ortaya koyduğu her şey bu ilişki uğrunadır. Varlık insana, insanda varlığa teslim edilmiştir (Heidegger 2018: 34). İnsanın durumunu varlığın durumuna bağlayan bu ilişki varlığın unutulmuşluğunda insanında unutulmuşluğunu doğurur. Varlığı kendisine teslim edilen tek varolan insandır. Bu durum insanın varlıkla ilgili bir takım seçimler yapabileceğini gösterir. İnsan bir olanak olarak var olduğunda, Varlığın hakikatini açığa da çıkarabilir, tam tersi yönde onun üzerini de örtebilir. Varlıkla girdiği ilişkide onun yakınında ikamet etme imkânı da, onu inkâr etme imkânı da vardır. İnkâr durumunda Dasien kendi ile tamamen yabancılaşır, yersiz-yurtsuz kalır (Heidegger 1998a: 50).

Varlığın unutulmuşluğu, insan özünün karartılması ve olanaklarının elinden alınmasıyla ilgilidir. Böylece insan hiç de kendine uygun olmayan bir ikamete mecbur bırakılır. Varlıksal bağlamın unutulması görmezden gelinmesi insanı yurtsuz bırakır. Modern insanın Varlıktan anladığı şey, kendisine yabancı ve dışsal bir varolan olduğu sürece, kendisine ilişkin sahici, otantik bir kavrayış göstermesi olası değildir. İnsan varlıksal bir zemine ve olanağa kayıtsız kaldığı sürece yurtsuzluk onun kaderi haline gelir. Heidegger'e göre günümüzde insan artık evinde ikamet edememekte, kendi kendisini evinden sürgün etmektedir. Varlığın bir varolana indirgenmesi ve insanında modern dünyada bu varolanlara takılıp kalması onu yurdundan, evinden etmiştir. (İyi 2003: 57)

#### V- 2 Teknik Düşünme ve Teknoloji

Yurtsuzluğun temelinde Heidegger'in teknik adımı verdiği ve Varlığı bir varolan olarak tasarlayan metafizik tarzda düşünme vardır. Teknik düşünme nesneleştiricidir, ele aldığı her

şeyi öznenin bir tasarımı haline getirir. Teknik düşünmenin kökü Grekçe “*tekhne*” kelimesidir. *Tekhne*’nin el becerisine dayalı etkinlikler anlamı yanında zihinsel ve sanatsal etkinlikler için kullanılan bir anlamı da vardır. Bu haliyle “*tekhne*, öne-çıkarmaya, poiesis’e aittir; o poetik bir şeydir”. Ayrıca *tekhne*’nin *episteme*’yle, bilmeye bir bağda söz konusudur. Bu bağlamda bir şeyi anlamak, onda yeterli olmak, orada yurdunda olmak anlamlarına da gelir ki bu haliyle bilme bir gizini açma olup bir açılma sağlar. *Tekhne*, bu halde gizini açma olarak öne çıkarmadır ve hakikatin açıklığında durur (Heidegger 1998b: 53- 54). Ancak Heidegger için her iki tanım da kısmen doğru olsa da tekniğin özünün, yani ne olduğunun bilgisi değildir. Bu nedenle Heidegger, tekniğin bu iki anlamını da kapsayan bir başka tanım geliştirir. Onun için teknik bir “donatımdır”, bir “instrumentum”dur (Heidegger 1998a: 10).

*Tekhne*, Varlığın gizini, onun hakikatiyle yakınlık içinde açan, Varlığın açığa çıkmasına uygun bir açıklıkta kendini göstermesini sağlayan bir bilme etkinliğidir (Heidegger 1998b: 55). Filozofa göre bilmek görmüş olmaktır. Görme özünü sürdüreni, özünü sürdüren bir şey olarak algılamaktır. Antik Yunan düşüncesinde bilmenin özü Aletheia’ya, yani varoluşun örtüsünü açmaya dayanır. O her davranışı varolana yöneltir ve taşır. *Tekhne* varolanı gizlenmişlikten alıp kendine özgülüğüyle, kendi görünümünün gizlenmemişliğine vardırın bir meydana getirme olduğundan sadece bir yapma etkinliği değildir (Heidegger 2011: 46-47). Bu anlamda *tekhne* her zaman bir aşinalık içerir. Heidegger modern toplumda teknik ve teknoloji kullanımı konusunda temkinlidir. Ona göre doğa artık gizini açığa çıkan değil kontrol edilen, zapt edilen ve düzenlenen bir malzemeye dönüşmüştür. Doğa sadece ondan talep edilen hatta ona dayatılan isteklere uygun olup olmamasıyla görünür hale gelir. Doğa ile Varlık anlayışı da değişir, dönüşür. Varlık artık gizleme-açılma ilişkisinde açılma yerine, insanın bilmesi ve istemesine uygun olarak biçimlendirilen bu nedenle de anlamı unutulandır. (Gür 2018: 92-9). Heidegger modern dünyada teknoloji sayesinde mesafelerin kısılmasının yakınlık anlamına gelmediğini söyler: “Bugün bütün varolanlar eşit ölçüde yakın ve uzaktır. Mesafesizlik hüküm sürmektedir. Ama mesafelerin ortadan kaldırılması ve kısaltılması, yakınlığı getirmez”. Filozofun onca incelikte ikaz ettiği şey; Varlığı açma, aralama, aydınlatma biçimi olan *Tekhne*’den, tank gibi Teknik bir canavara dönüşen, varlığı ve doğayı yaralama, inkâr etme pahasına onu dönüştüren düşüncedir. İnsan varlığın izini süreceğine, varlığı protez, kendini tasarı veya yapıt haline getirerek mesafesizliği yaratmaktadır (Sayın 2018: 33). Hatta mesafelerin ortadan kalkmasıyla yakınlık kendine yer bulamamakta ve mesafesizlik söz konusu olmaktadır. Mesafesizlikte yakınlık ve uzaklık ortadan kalkacağından, “yakınlığın açığa çıkması” anlamında o şeyin özü otaya çıkamayacaktır (Bal 2012: 48-9).

Yersiz-yurtsuz kalış düşünmenin kendinden feragat edişinin neden olduğu Batı felsefe geleneğindeki insanın Varlıktan bağıni koparışının izahı olduğu gibi Varlıkta insandan uzaklaşmıştır. Modern dünyada teknolojik gelişmelerle belirginleşen Varlık ve insan arasındaki bağıni kopuşu insanı araçsal bir “şeylik” konumuna düşüren bir anlayış talep eder. Üstelik bu davet oldukça cazip bir şekilde sunulur (Yıldızdöken 2017a: 163-64). Bu davet gizini açarken bir araya toplar. Bir araya getirdiğı ve düzenlediğı için çerçeveler. Bu çerçeveleme ise sadece düzenleme olarak açığa çıkarmaya sürgün ettiği, başka imkânları kapattığı için nesneye, şeye görünüşe çıkma olanağı veren gizini açmayı örter (Özlem 1998: 62). Heidegger modern dünyada teknoloji sayesinde mesafelerin kısalmasının yakınlık anlamına gelmediğini söyler: “Bugün bütün varolanlar eşit ölçüde yakın ve uzaktır. Mesafesizlik hüküm sürmektedir. Ama mesafelerin ortadan kaldırılması ve kısaltılması, yakınlığı getirmez” (Heidegger 2006: 159-161). Modern dünya teknolojiyi yüceltip, makineleşmeyi savunan ve hareket ile hızın benimsenip değerlendirildiğı, dinamizmin ön planda tutularak özellikle vurgulandığı resim sanatı eserlerinin de oluşumunu sağlamıştır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da doğan Fütürizm akımı, yurtsuzluk ve Varlıktan uzakta ikamet etme durumunu anlamamızda yardımcı olacak imkânlara sahiptir. Fütürist akımın ortaya çıkışına zemin hazırlayan gelişmelerin başında, Batı dünyasındaki ekonomik ve zihinsel dönüşümün yanında 19. Yüzyıl sonlarındaki siyasi, sosyal, düşünsel dönüşüm ve değişimler yer almaktadır. Kapitalizmin ortaya çıktığı, teknolojik gelişmelerin hızla yükseldiğı bu dönemde sanayileşme ve sanayileşmeye bağıni hızlı gelişim makineleşmeye sebep olmuştur. Aydınların ve halkın belirli kesimlerinden özellikle genç sanatçıların yeniliğe, hıza, teknolojiye ve gelişmişliğe duyduğu yoğun açlık, devinim ve hareketi dolayısıyla teknolojiyi merkeze alan Fütürizm hareketine zemin hazırlamıştır (Lynton 1991: 126- 138). 1910 yılında Fütürist bildirgenin resim sanatına uyarlanması adına İtalyan sanatçılar “Fütürist Ressamlar Manifestosu”nu yayımlamışlardır. Manifestoda bugüne kadar ki resim kalıpları terkedilip güç, hız, hareket ve değişimin ön plana alınması gerekliliğini savunmuşlardır:

“Güzellik sadece savaştadır. Saldırgan bir karakterin olmadığı hiçbir başyapıt yoktur. Şiir, bilinmeyen bir güce şiddetle saldırmalıdır, onlar insandan önce güce boyun eğmelidir. Yüzyıllardır uçlardayız. İmkânsızın gizemini ortaya çıkarmak varken, arkasından bakmak da nedir? Zaman ve mekân dün öldü. Biz, daima var olan gücü yarattığımızdan beri mutlak surette yaşıyoruz. Biz, dünyayı tedavi edecek tek güç olan savaşı, militarizmi, yurttaşlığı, anarşinin yıkıcılığını ve kadını öldüren girişimi yüceltiyoruz. Müzeler ve kütüphaneler yıkılmalı, ahlakla mücadele edilmeli, çıkarıcı korkaklarla, fırsatçılarla ve feministlerle mücadele edilmeli. Biz, şevkli, memnun ve isyankâr kalabalıkların şarkısını; dumanı tüten trenlerin istasyonlarını, dumanlarının salındığı fabrikaları, güneşli nehirlerin bir bıçak gibi kestiğı kıyılarına atlayan jimnastikçilerin olduğu köprüleri, ufukta süzülen vapur maceralarını, uzun tünellerde

dizginlenmeyen çelik atlar gibi raylarda süzülen heybetli lokomotifleri ve coşkulu bir kalabalığın alkış tutması gibi kulakları çınlatan pervane sesleriyle uçakların uçuşunun şarkısını söyleyeceğiz. Biz, dünyanın ihtişamının yeni bir güzellik tarafından ki o güzellik hızdır, yeniden şekillendiğini ilan ediyoruz. Yakıcı ve makineli tüfek gibi bir ses çıkaran yılan gibi borularla süslenmiş bir yarış otomobili, Samothrace Zaferinden daha güzeldir vb. (Marinetti, Le Figaro, 1909).” (Eco, 2015, 370).

Bu hareketin teknik ve teknolojik gelişmeler temelinde şekillenmesi nedeniyle İtalya'nın en gelişmiş endüstri şehri olan Milano'da ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Çağdaş makinelerin işleyiş biçimlerinin ve ritmin ve hızın yüceltilmesiyle birlikte hareketin ifadesine yönelik Fütürist sanatçılar, çağın hızlı hareketini ve makinelerin ritmini resimlerine aktarmaya yönelmişlerdir (Tansuğ 1993: 246). Fütürist sanatçılar için manifestolarında açıkladıkları şekilde bir yarış arabası, Samothraki adasındaki Yunan Tanrıçası Nike'in kanatlı zafer heykelinden bile daha değerlidir. İnsanı şaşırtan bu benzetme dönemin hızı, güce ve devinime vermiş olduğu önemin bir özeti gibidir (Turani 1992: 605). Geçmişin koruma ve tutuculuğundan yakından ve toplumun geleceğe dair değişimleri hızlıca sindirebilmesi için var olan düzenin dönüşüp, değişmesi gerektiğine inanan Fütürizm destekçileri, savaş çığırtkanlığı yapmıştır. Onlara göre bu dönüşümü sağlayacak en güçlü araç savaşın ta kendisidir. Bu savunu öyle boyutlara ulaştırmıştır ki İtalya'nın 1914'de başlayacak olan Birinci Dünya Savaşına girmesinde Fütürist akım destekçilerinin de rolü olduğu düşünülür (Erden 2016: 170-190).

Fütürist sanatçı Umberto Boccioni'nin (1882-1916) “*Bilinç Devleti/ Ruh Halleri: Uğurlama*” isimli çalışması savaş, dinamizmi, hızı ve devinimi kutsar.



Resim 10: “*Bilinç Devleti/ Ruh Halleri: Uğurlama*”, Umberto Boccioni, 1911, 70,5x96,2cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Umberto Boccioni'nin "*Ruh Halleri*" / "*Stati d'animo*" serisi içinde yer alan "*Uğurlama*" resmi, ilk göz atışta ışığı ve rengi şeritlere ayırarak kübist öğeler taşıyan, bölmece bir teknik ile yapılmıştır. Ressam resimde bir dördüncü boyuttan bahsetmiştir. Boccioni'ye göre bu boyut oylumdur. Bu sayede akış ve zaman resme eklenmiştir. Kübist resimde ressam zamanı durdurur ve nesnesine farklı açılardan bakarak resmeder. Burada kübik bakış açısıyla zamanın akışı birleştirilmiştir. Böylece seyircisinin de esere katılması düşünülmüştür (Turani 1992: 604-5).

Kompozisyonun merkezinde uzaklaşan trenin ışıkları bulunan, çizgiler ile perspektif hissi verilen ve kullanılan renklerin tonlarının derinlik kattığı tabloda, ortadan etrafa doğru dalgalar eşliğinde hareketin oluşumu yönlendirilmiş, insan betimlemeleri ise ritmik tekrarlarla tasvir edilmiştir. Bir tren, trenin dumanı, vagon numarası, elektrik direkleri, gar ve garda bulunan yeşil kıyafetleri ile öne çıkan askerlerin uğurlanması, üst üste, yan yana ve iç içe geçmiş şekilde hız, devinim ve dinamizmi imler. Yeni yüzyılın enerjisi ile İtalya'yı klasik geçmişinden kurtarmak isteyen Fütürist sanatçılar, motorlar, trenler gibi hareket halinde yapıların insanla özdeş bir canlılığı olduğunu ifade etmişlerdir. Çağın ruhu içine ressam tarafından kutsanan makineleşme, teknoloji ve hatta savaş bugünkü bakış açımızla nasıl da zıtlık içindedir. Sanki uğurlanan, yolcu edilen, sürgüne gönderilen insanlıktır.

Heidegger düşüncesinde teknolojiyi yüceltip, makineleşmeyi savunan modern insan böylelikle yersiz-yurtsuz kalmıştır. Teknik düşünce insanı kendi özüne, varoluşuna, yani Varlıksal kökenine yabancılaştırarak, ona sahte imkânlar sunar. Kendi kaynağını, Varlığın açıklığını görünmez kılarak hüküm sürer (Heidegger 1998b: 50-57). Yurtsuzluğun temelinde Heidegger'in teknik adını verdiği ve Varlığı bir varolan olarak tasarlayan bu metafizik tarzda düşünme vardır. Daha önce belirtildiği gibi teknik düşünme nesleştiricidir, ele aldığı her şeyi öznenin bir tasarımı haline getirir (Çüçen 1996: 90-97). Bir kavram ya da tasarlanmış bir nesne haline getirilen varolanla iş gören ve böylece her türlü ilişkiselliği ve bağlamsallığı dışarda bırakan bu düşünce tarzı, nesnesini geri kalan her şeyden izole ederek, soyutlayarak, ona ait olan sabit ve değişmez özü bulmaya çalışır (Esenyel 2020: 48). Bunun sonucunda hem Varlık hem de insan, birbirlerinden koparılarak sabit, mutlak ve evrensel birer tasarım haline getirir. Felsefe tarihine yapılacak bir bakış, insanın neliğine ilişkin soruşturmaların bizzat bu değişmez, sabit olduğu düşünülen özün farklı isimlerinin görülmesidir. Bu öz bazen akıl, bazen isteme, bazen duygu, bazen toplumsallık olabilmektedir. İsim olarak ne tasarlanırsa insanın da tasarlanan bu özle eş olduğu düşünülür (Heidegger 2018: 47-48).

Heidegger'göre teknik düşünce tarzı insanı el atında duran ve kullanıma hazır bir varolana dönüştürür. Sadece bir mevcut olana indirger. Oysa var olmanın ne anlama geldiğine yanıt

verecek yegâne varolan insandır. Sadece insan varolagelmektedir, diğer her şey vardır. İnsanın özü onun varoluşundadır (Heidegger 2018: 78). Dasein dışında tüm varolanlar bir takım zorunlu ve değişmez niteliklerin taşıyıcısıdır. Bu sabit nitelikler o varolanın özü ve neliğini meydana getirir. Hatta bu nitelikler ona yapışmış bir şekildedir. Dasein ise diğer varolanlar gibi bir takım sabit niteliklere, kategorilere sahip değildir. Ona ait her tür nitelik bir olanak halinde onda bulunur. Onun var olma imkânlarıdır. Dolayısıyla Dasein dışında hiçbir varolan kendi niteliklerine ilişkin bir seçim olanağına sahip değildir. Olanaklılık, onları gerçekleştirme mümkün kıldığı gibi görmezden gelmeye de imkân verir. Dasein kendi Varlık temeline, yani bu imkânların varlığa gelişine ilişkin bir kavrayış ortaya koyabilme kudretine sahiptir. O özsel olarak her şeyin anlam ve varlık kazandığı bu açıklıkta ikamet etmektedir (Çüçen 2018: 57-60).

Daha önce değinildiği şekilde Antik Yunan'da tekhné kelimesi açığa çıkarma, görünmeye bırakma anlamlarında kullanılıyordu. Bu anlamda düşünülen Tekhné, Antik dönemden bu yana mimarlık sanatında hep saklı olarak bulunur. Modern dünyada ise makine ve mühendislik içinde daha gizli olarak bulunmaya devam eder. Fakat inşa eden açığa çıkarmanın özü ne mimarlıkta ne mühendislikte ne de bu ikisinin birlikteliğinde yeterince düşünülebilir. Tekhné'yi Antik Yunan kökenindeki gibi daha önce orada bulunanlar arasına meydana getiren, görünmeye bırakan olarak düşünecek olursak inşa eden meydana getirmeyi tam anlamıyla belirlemiş olmayız (Heidegger 2004b: 54).

Heidegger'e göre teknik düşünme de insanın bir varolma olanağı olarak ortaya çıkar. Fakat bir imkân olarak insan tarafından gerçekleştirilen teknik düşünce, insanın Varlık ile olan ilişkisini görmezden gelir. İnsanı kendi zemininden kopartarak onu yersiz yurtsuz bir ikamete zorlar. İnsan, teorik ve bilimsel bir bakış açısıyla maddesel, mekanik, fizyolojik sabit bir öz çerçevesinde tasarlanıp belirlendiğinde makineleştirilmiş, robotlaştırılmış olur.

Teknik düşüncenin güçlü ve ezici bir şekilde hüküm sürmesi sonucunda insanın mekanik olarak yeniden üretilebilme düşüncesi, Varlığı inkârını ve evinden sürgün olmayı getirmiştir. İnsan bu durumda kendi kökeni ve temeliyle olan bağı tamamen kaybeder ve yurtsuzlaşır. İnsanı değerli kılan şeyin görünmemesi, varlığın ve olanaklılığın unutulması, onun sadece yerine getirdiği işlevlerle ve üstlendiği görevlerle tanımlanmasına sebep olur. Bu işlev ve görevler yakın bir gelecekte yapay zekâ tarafından çok daha verimli bir şekilde uygulandığında, insani varoluş açık bir gereksizliğe indirgenecektir. Sonuçta varoluş derin bir krizin eşliğindedir (Esenyel 2020: 47-50).

Dünya savaşlarından sonra her şeyin sanatın bile anlamsız olduğunu düşünen Dadaist akımın öncüsü Marcel Duchamp (1887-1968) kendi sanatsal varoluşu içinde böyle bir krizi yaşayan ve eserlerine yansıtan öncü, avangart bir sanatçıdır. Onun “*Merdivenden İnen Çıplak*”/ “*Nude Descending a Staircase*” isimli tablosu, insanın robotlaşmaya gidişini gözler önüne sererken, Fütüristlerin aksine teknolojiye eleştirel bir tavır alır.



Resim 11: “*Merdivenden İnen Çıplak*”, Marcel Duchamp, 1911, 147x89,2cm, Philadelphia Art Museum

Marcel Duchamp bu resmi, dünya bir savaşın eşiğinde iken 1911de neredeyse tek renk yelpazesinde boyanmış beş ayrı silueti üst üste çakıştırarak, tek bir vücudun birbirini izleyen

hareketlerini üst üste getirerek çizmiştir. Böylesi bir üslup sinematografik bir etki yaratarak neredeyse hareket eden soyut bir görüntü oluşturmuştur. Hareketin temelinde bulunan parça bütün ilişkisinin biçimsel bakımdan farklı şekillerde yorumlanması, parça tekrarlarının iç içe ve üst üste geçmesiyle saydamlık katmanların oluşması ve tüm bu yorumlamaların eşzamanda değerlendirilip eserlere aktarılması, insanı robota dönüştüren bir imgelem yaratmıştır. Dönemin sanat camiası Fütürist düşünceye aşina olsa da hareketin iki boyutlu resimde bu denli başarılı aktarılışı resim tarihinde ilk defa gerçekleşmiştir. Gözlerimizin önünde kıpırtısız duramayan, hareket eden çıplak vücut kendini çoğaltarak, tüm kompozisyonun merdivenden inen bir makineye dönüşmesini sağlar. Bu resim çağın doğayı ve insanı bir araç, makineye indirgeme anlayışına bir protestodur (Lynton 1991: 133).

İnsan modern çağın teknolojik bakışı altında hesaplanabilir, denetlenebilir ve hatta üretilebilir bir varolan haline gelmiştir. Nesneleştirme ve hatta makineleştirme özü belirlenen ve sabitlenen şeyin yeniden üretiminden başka bir şey gerektirmeyecektir. Günümüzde yapay zekânın gelişimi, insanın işlevlerinin giderek daha fazlasını yerine getirmesi, işte bu teknik düşünmenin sonucu olarak ortaya çıkar. Korkulması gereken aslında yapay zekânın gelişimi değil, bu süreç içerisinde insanların birer robota dönüşmesidir (Esenyel 2020: 49).

Teknoloji çağının yıkımına karşı varlığı korumak Heidegger'e göre yeryüzünün kutsamasına açık olmakla mümkündür. Doğayı sadece kullanım nesnesi olarak görmek ile Varlığın gizemine çobanlık etmek çok ayrı şeylerdir. Asıl olan olanaklılığın bozulmazlığını gözetmek için yeryüzünün kutsamasını kabul etmek ve bu kabulün yasası içinde yurdunda olmaktır. (Bal 2012: 47). İnsan günlük yaşamında yabancı ama bir yandan da öğretici ve eğleyici pek çok alana çekilip durur. Ama bunlar kalıcı ve güven verici duraklar değildir. Sürekli değişim içinde insan yurt-yuva olandan ona benzemeyene itilir. Günlük yaşam en temel soruyu hep unutturma yönünde akmaktadır. Heidegger teknoloji çağı ile yuvaya benzemeyenin üzerimize gelişinin birlikteliğini ortaya çıkarır. Yurtta olma, orada konaklama ancak yuvaya özgü olanı sağlıklı tutan ve koruyan güçler ile mümkündür. İnsanın yurdunu, evini koruması onun kendi köklerini unutmamasına bağlıdır. Teknoloji çağının ifadesi olan gürültülü ve hızla geçip gidenin karşısında ancak bize yuva olandan aldığımız güçle dikilebiliriz (2012: 48). Oysa insanı özneye, düşünmeyi tasarımılamaya indirgeyen metafizik düşünce ve bilimin hakimiyeti ile somutlaşan teknoloji çağı insanı yersiz yurtsuz bırakarak Dünyasını karartmaktadır.

Heidegger'e göre varolanın varlıktan uzaklaşması varolanın şeyselliği ile birlikte gizemin unutulması ve bunun sonucu olarak insanın yurtsuzlaşması anlamına gelir. Modern zamanlarda insan sadece varlık ile değil sanatla ilgili olarak ta tinsel bir yoksunluğa düşmüştür. Sanat



endüstri toplumunun kültür malzemesine dönüşmüştür. Yine de insan tüm bunlara karşı çaresiz değildir. Yurtsuzluğun anlaşılması insanın kurtuluşunun başlangıcıdır. İlk adım hatırlamadır. Hatırlama ile varlık varolan ayırımına doğru bir adım geri atılarak varolanların bir şölen içinde varlıklarını nasıl sürdürdükleri kavranır. Varlık ve varolanın karşılıklı olarak birbirlerine ait olmaları şiirsel olarak gerçekleşir. Bu nedenle insanın yersiz yurtsuz kalışının temeline geri götürülmesi en başta şairler, düşünürler, ressamalar gibi varlığın hakikatini varolanların bu dönüşümü yoluyla onların içinde çeşitli şekillerde temellendiren az sayıda, yalnız ve tekinsiz kişiler tarafından gerçekleştirilir (Bal 2012: 46-66).

Bu durumun esas tehlikesi kendi eğiliminin tehlikeli olduğunu gizlemesidir. Heidegger bu gizlenen tehlikeyi açığa çıkarmak ister. Ona göre bu tehlikeli yola girişte en önemli neden özlü düşünme ve şiirsel, poetik dilin tamamen terk edilmesidir.

Teknik düşünmede insan doğa üzerinde araştırma yaparken mevcut koşulları kendi amacına uygun olarak hesaba katar. Durmadan ilerleme düşüncesiyle, gelecek vaat eden uygun olanakları hesaplar, hiç durmadan bir fırsattan diğerine acele eder. Ama bu tarz bir yaklaşım kökensel düşünmeye varamaz (Heidegger 2013: 10). Yeninin, makineleşmenin ve hızın her şeyi tükettiği böyle bir çağda insanın herhangi bir şeyle yakınlık kurması veya herhangi bir şeyle onu araçsallaştırmadan karşılaşabilmesi olanaklı değildir (2013: 12). Konunun başında belirtildiği gibi doğan mesafesizliktir. Şeylerin özünün anlanması imkânsızlığıdır. Teknoloji çağında insanın şeylerle yakınlık ve uzaklık bağında karşılaşma olanağı kapanmıştır. Ancak yurt olmayana itiliyor olmamız, yönümüzü ve yolumuzu şaşırıyor olmamız yeni bir yolun imkânını da kendinde barındırır. İnsan teknik olmayan anlama ve anlamlandırmaya yönelik kökensel düşünmeyle Varlık ile yakınlık ve uzaklık bağı içinde ikamet edebilir (Gür 2018: 96-97). İnsan için yurttan konaklama ancak böyle gerçekleşebilir.

## ALTINCI BÖLÜM

### DASEIN VE ZAMANSALLIK

#### VI- 1 ÖLÜME DOĞRU VARLIK

Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabının birinci bölümde Dasein'in hazırlık niteliğindeki analizini yapmıştır. Dünya-içinde varolma temel konstitüsyonu içinde Dasein'in bütünlüğü kaygı üzerinden, ihtimam gösterme olarak belirlemiştir. Yani yapısal bütünlüğünde Dünya-içinde varlığın tamlığı kendini kaygı olarak açığa çıkarır. Kaygı sayesinde Dasein, Varlığın varoluşsal yapısını serimlemesi sayesinde kendi olanaklarını anlayan varoluşuna dönüşür. Dasein anlamsal var olabilirliği içinde var olur ve bu varlık içinde kendini kendi varlığı bakımından mesele eder. Kendisini Varlığı anlamak için inceleme alanı yapan Dasein, ihtimam gösterme, kaygı ya da umursamasıyla varoluşunun hermeneutik yapısını ortaya koyar. Onun bütünlüğünün fenomenolojik ve hermeneutik yöntemle araştırmanın önceliği vardır (Çüçen 2015: 87). Dasein'in bütün olma olabilirliğini baştan itibaren ortaya çıkarma amacıyla, filozof kitabının ikinci kısmına giriş yapar. Dasein'in varlığın olanakları içinde bütünlüğü yakalaması, anlayabilmesi için bir başlangıç ve bitişinin olması gerekmektedir. Bitiş onun bütünlüğünü verecek ve olanaklarının tamlığını sağlayacaktır. Kendinde olanakların tamlığını yakalayan Varlığın sonu, *ölümdür*. Bu durumda ölüm Dasein'in olanaklarını sınırlayan ve belirleyen olarak incelenmeye değer.

Ölüm bir olgu olarak hayatı sonlandırdığı için yaşamın içinde olmayan bir varoluş olarak düşünülür. Felsefe tarihinde Epiküros "kötülerin en kötüsü" olarak belirlediği ölümü yine de tehlike olarak görmez. Çünkü varlık ve ölüm aynı zamanda varlık gösteremez. Yaşarken ölüm olmayacağı gibi ölünce de yaşam olmayacaktır. Dolayısıyla Epiküros'ta ölüm ve yaşam ilişkisizdir (Yıldızdöken 2017a: 290).

Heidegger'de ise Dasein'in ölümden tamlığa ulaşması, onun bir dünya içinde, şurada varlığını kaybetmesidir. Artık şurada var olmamaya geçiş onu tamda bu geçişi deneyimleyebilme ve anlayabilme olanağını söküp atar. Kendi ölümünü deneyimleyebilme Dasein'dan esirgenmiştir. Buna tanıklık edemez. Ancak varlığı başkaları ile birlikte varolma olduğu için diğerlerinin ölümü ona nesnel olarak verilir. Bu nesnel verililik, Dasein'in bütünlüğünün ontolojik sınırlandırılışını anlamamıza olanak verebilir mi? Diğerlerinin ölümle tamlığa erişince artık dünya-içinde varolmaması artık Dasein olmaması demektir. Varolanın Dasein olarak bitişi sadece, salt mevcut olmağının başlangıcı mıdır? (Heidegger 2018: 358). Her iki soruya

Heidegger “Hayır” diyecektir. Geriye kalan sadece yaşamayan bir beden değildir. Onunla sadece bir mevcut olan, bir cansız madde olarak değil bir hayatta olmayan, müteveffa olarak karşılaşılır. Kendisi geride kalanlardan koparılmıştır. Buna rağmen ve bu nedenle insanlığın tüm tarihi boyunca farklılıklar gösterse de cenaze töreni, defin, yas, mezarlık kültürü gibi ilgilenmelerin nesnesidir. Onunla birlikte varoluşları gibi onun kaybıyla, yası, özlemiyle de Dasein varolabilir. Yani geride kalanlar yaşamlarına aldıkları kayıp, yas ve özlemleri gibi kendi dünyalarından hareketle onunla hala birlikte olabilmektedir.

Ölüm kendini bir kayıp olarak ortaya koysa da ölüm bu geride kalanların deneyimlediği kayıptan daha fazladır. Kaybın yaşanması ölenin yaşadığı varlık kaybını erişilir kılmaz. Ölenin yanında olsak bile onun ölümünü sahici anlamda deneyimleyemeyiz (Çüçen 2017: 45-50). Dasein dünya içinde ilgilenmelerinde diğerlerine pek çok konuda vekâlet edebilir. Onunla birlikte veya yerine işler, ona katkıda bulunur, destek olabilir. Ama ölüm vekâlet edilemez olandır (Heidegger 2018: 361). Kimse başkasının ölmekliğini onun üzerinden alamaz. Kendini feda etme ölümün vekâlet verilmesi değildir. Birinin yerine kendini kurban etmedir. Her Dasein kendi ölümünü kendi üzerine almak zorundadır. Ölüm var ise hep kendiminkidir. Bu nedenle ölüm fenomeni her zaman için ontolojik-eksistensial olarak yorumlanmalıdır (2018: 362).

Ölmek bir olay olarak kendim için deneyimlenemez olmasına rağmen varoluşsal olarak anlaşılabilir mi? Dasein oldukça ölüm, henüz olmayan olanak olarak her zaman vardır. Varlığına her zaman kendi henüz olmamışlığı da dahildir. Kendi olabilme, Otantik varoluş, kendisinin henüz varolmadığını olmakla var olur. Henüz olmamışlık keyfi bir belirlenim, başı sonu belli ve belirli olan bir süreç olmayıp onu tesis eden öge olarak onun varlığına aittir. Anlaşılacağı gibi var olduğu müddetçe Dasein hep kendi henüz varolmamışlığıdır (2018: 364-365). Bu bir noksanlık olarak düşünülebilir mi? Bu ifade bir varolana ait olup da henüz eksik olanı anlatır. Bir veya daha fazla parça daha sonra tamamlanacaktır. Eksik olan bir araya getirilecektir. Noksanlık bir arada olmayıştır. Bu durumda kendisinde bir noksanlık bulunan varolanın varlık türü el-altında olmaktır. Oysa Dasein kendi henüz olmamışlığı doldurulduğunda bir araya gelmiş olan değildir. Çünkü o zaman artık o varolmamaktadır.

Heidegger için ölüm Dasein’in doğrudan kendisinin üstlenmesi gereken varlık olanağıdır. Ölümle birlikte o en *zati*, şahsi var olabilirliliği içinde kendi kendisiyle yüz yüze gelir. Böyle bir olanak sebebiyle Dasein kendi Dünya-içinde varolmasını mesele eder. Dasein’in ölümü Dasein olmayabilme ihtimalidir. Bu ihtimalin varlığı, onun başa geliş olanağı, Dasein’i tümüyle kendi en zati varolabilirliliğiyle ilişkilendirir. Kendisinin başa gelişi, onun başka Daseinlerle olan tüm *irtibatını* koparır. Dasein en uç olanak olanağı olan ölümü asla *atlatamaz* (2018: 367).

Heidegger’de ölümün benzeri olmayan bir başa gelecek olması, en zati, irtibatsız ve atlatılmaz oluşu ile açımladır. Onun eksistensiyal olanağı Dasein’ın kendini önceleyen, kendine özü itibariyle doğrudan açılan varoluşuna dayanmaktadır. Kaygı, ihtimam göstermenin bu yapı taşı ölüme doğru varlıkta somutlaşır. Çünkü en şahsi, irtibatsız ve atlatılmaz olan ölüm olanağı, sonradan, varlığın akışı içine elde edilmez. Dasein varoluşu ile ölümlülüğe fırlatılmıştır. Ölüm bizde önsel fakat henüz olmayan Varlığın tamlığına doğru olanağıdır. Varoluşsal olanaklılığı açısından ölüm kaygıda temellenir.

## VI- 2 VANİTAS, HİÇLİK

Ölüme doğru varlık olmayı anlamada resim sanatı tarihi bize birçok olanak sunar. Ressam David Bailly’in (1584-1657) 1651 tarihli “*Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas*” tablosu ilk örnek olarak alınabilir.



Resim 12: “*Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas*”, David Bailly, 1651, 65x97,5cm, Leiden Lakenhal Müzesi

“Vanitas”, Latince kibir ve hiçlik anlamlarına gelir. Özellikle 17. yüzyıl İspanya ve Hollanda sanatında popüler olmuş, insanın ölümlülüğünü ve bütün dünyasal zevklerin ve başarıların beyhudeliği, geçiciliğini objelerin yer aldığı bir natürmort/ölu doğa resmidir (Leppert 2009). Müzelerde gezerken doğanın tüm coşkulu renklerini ressamın ustalığı ile birleştirdiği, bir masa üstünde konumlandırılmış çiçek ve meyvelerin betimlendiği natürmort resimlerini görmüşüzdür. Vanitas resmini farklı kılan onların arasına bazen dikkatsiz bir bakışla fark edilmeyecek kuru kafa, kum saati, sönmüş bir mum, hava baloncuğu gibi öğelerin katılmasıdır. Tüm bu Vanitas objeleri insan hayatının ölümlü doğasını hatırlatmak amacıyla resimlere eklenmiştir. Vanitas tablolarında hayatın kısılalığı, ölümün kesinliğı ve her türlü lüksün geçiciliğı sembolik olarak tuvalde yerini bulur. Bu tür resimlerde ortak anlam şüphesiz ki *zamandır*. Bugünde olanın gelecekte kalıcı olamayacağıının ve her şeyin bir sonu olduğı gerçeğinin sembolleri; solmak, çürümek, bitmek gibi gözlemlenebilir olaylarla gelip geçen zamanı izleyicisine hatırlatmak istemektedir.

Vanitas kelimesi İncil’de geçen Eski Ahit’te yer alan bir pasaja gönderme yapar. “*Vanity of Vanities, sait the preacher vanity of vanities all is Vanity*” “Boşların boşu, her şey boş” diyor vaiz.”. David Bailly’in “*Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas*” tablosu, bir Vanitas örneğı olarak, ölüme doğru varoluşun tasviridir. Tabloda sol üstte Genç Bailly’nin başından başlayan köşegenin ucu, masadaki birçok Vanitas imgesinden sonra kafatasında son bulur. Sanki kuru kafada göz yuvarları, masanın ucundan sarkan ve üzerinde *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas* / “Hiçlerin hiçi, her şey boş, bomboş” yazan kâğıt parçasına işaret etmektedir.

Masa üzerine bronz bir şamdanda ince dumanı hala tütmekte olan yeni söndürölmüş bir mum yerleştirilmiştir. İnce dumanın iki yanında sabun köpüğünden yapılan hava baloncukları uçmaktadır. “*Vita bulla*” kelimesi hayat bir sabun köpüğüdür anlamındadır. Kafatası, inci kolyelerin, mücevherlerin ve madeni paraların yani dünyevi lüksleri vurgulayan objelerin yanına yerleştirilmiştir. Venedik stili içki kadehi devrilmiş, beyaz ağızlığında pipo çoktan bitmiş, güller olgunlaşp, solmuş, metal para ve süsler masaya saçılmıştır. Kompozisyonun en sağında kitapların ve güzelliğı temsil eden tanrıça heykellerinin arkasında seçilebilen kum saatinde zaman dolmak üzeredir.

Duvarıda, paletin hemen üzerinde, ünlü ressam Frans Hals'e ait bir lavtacı resmi asılıdır. Frans Hals felsefe okuyucusuna Descartes’ın siyah paltosuyla görsel imajınasyonunda katkısı olan ressamdır (Berger 1995: 15).

Resim-12 de ressam hemen önünde de bir flütün ucu görünmektedir. Vanitas resimlerinde geçicilin sembolü olarak müzik aletleri sık kullanılırdı. Sanat eserleri içinde on yedinci yüzyılda müzik en geçici olanıydı, çünkü hiçbir müzik eseri henüz kayıt edilemiyordu (Gombrich 1992a: 326-331).

Ressam Bailly, kendi oto portresini çalıştığı tablosunda, vakur, kendini beğenmiş bir ifade ile yirmili yaşlarının sonlarında görünmektedir. Elinde tuttuğu masaya dayayarak bize doğrudan gösterdiği yaşlı adam portresi ile bir gün kendisinin de yaşlı bir adam olacağını farkında olduğunu betimler. Oysa sanat tarihinde yapılacak bir araştırma bize farklı bir gerçekliği sunar. Resimde *Vanitas vanitatum* yazısının hemen soluna iliştilmiş kâğıt üzerinde “*David Bailly pinxit Ao 1651*” yazmaktadır. İlginç olarak 1651 yılında ressam David Bailly altmış yedi yaşındadır. Dolayısıyla o anda portresi yapılan, elinde ressam değneği tutan genç adam değil, bize resmi gösterilen yaşlı adamdır. Bailly kendinin kırk yıl kadar önceki halini genç ressam olarak resmetmiştir. Bu oto portrede, geleceğini hayal eden genç bir adam değil, gençliğini hatırlayan yaşlı bir adam vardır. Ama bize yansıtılanla yaşananın tamamen zıtlık içermesi resmin mesajını değiştirmez. Çünkü gençlik günlerini hatırlamakta, yaşlılık yıllarıyla ilgili tahminde bulunmak ta zamanın geçişine ve geçiciliğine işaret eder.

Birçok Vanitas resminde olgunlaşma sürecinde çiçekler ve meyveler resmin ana öğeleridir. Çiçekler en güzel gonca halleri yanında çok açmış, solmuş, taç yaprakları dökülmüş halde de resmedilir. Meyveler de bazen çürük, üzerinde sinek veya diğer böceklerle tuvale aktarılır. Tabloda pembe güller oldukça geçkin, sapları ve yaprakları yeşilliğini kaybedip kahverengine dönerken betimlenmiştir. Vazonun içinde bir tane tomurcuk gül vardır. O bile tazeliği ile vurgulanmamıştır. Masaya saçılmış malzemelerin arasında saplarından kopmuş ama daha taze iki gül bulunmaktadır. Farklı olgunlukta çiçeklerin resmedilişinin sembolik anlamı zamanın geçiciliğidir.

Heidegger Dasein’in bütünlüğünü anlama yolunda henüz olmamışlığı irdelerken farklı varlık türleri üzerinden düşüncesini aktarır. Tamamlanmak Dasein’den farklı bir canlı olan onun örneğinde bir meyvenin olgunlaşma süreci olarak anlaşılırsa yanlış olacaktır. Noksanlığı serimlerken daha önce belirtildiği şekilde onun el-altında varolana ait olduğu gösterilmiştir. Henüz olmamışlığı ise farklı bir varlık türü olan diğer canlılarda ölüm üzerinde açılar. Noksanlığın giderilmesi eksik olanın parça parça eklenmesi iken meyvenin olgunlaşmasında ona bir şey verme, ekleme yoktur. Ham meyve kendiliğinden olgunlaşır. Hamlık henüz erişilebilir olan olgunlaşma sürecine aittir. Her ne kadar meyvede de ileride sınırlandırılması

anlamında henüz olmamışlık var ise de ontolojik bitiş yapısı bakımından meyvenin bitiş olarak olgunluğu ile Dasein'in bitiş olarak ölümü arasında önemli farklılık vardır. Yine Resim-12 deki tablo üzerinden gidersek bitmek; sonlanmak olarak, örneğin ressamın paletinde ne güllerin pembe boyasının bitişi, artık mevcut olmayışı, ne de ressamın son fırça darbesini atıp resmini bitirişi yani eserin mevcut oluşa gelişidir. Bitmenin bu modusları Dasein'in bitişi olarak ölümü uygun biçimde karakterize etmez (Heidegger 2018: 368).

Ölümlerle Dasein ne tamamlanır, bitirilmiş olur nede tamamen bir el-altında olan olarak kullanılabilir. Ölümle kastedilen bitiş, Dasein'in bitişe kavuşması değil, onun bitişe doğru varlığıdır. Ölüm Dasein'in var olduğu andan itibaren devraldığı bir var olmadır (Gür 2017: 131-132).

Ölüm dünya içinde mevcut olan bir hadise olarak hergünkü yaşamın içindedir. Bu nedenle de o her gün karşılaşılanları karakterize eden dikkat çekmezlik içinde kalabilir. Hergünlüğün kendiliği olan herkes ölüm hakkında kamusal yorumlayışlara sahiptir. “Her fani ölümü tadacaktır.” Ama bu cümledeki “her” onu doğrudan kendi olan benden korur. Herkes ölür. Bunu herkes bilir. Yine de kendimiz için henüz olmayan ve bu yüzden tehditkâr olmayan belirsiz bir şey olarak anlaşılır. Çünkü herkes aslında hiç kimsedir.

Hergünlüğü serimlerken ortaya çıkan boş konuşma ve belirsizlik ölümün kamusal yorumlanışında örneklenir. Özü itibariyle kimseye devredilemez, vekâlet edilmez olan doğrudan kendi ölümüm, herkesin karşılaştığı bir hadiseye indirgenmiş olur. Kamusal yorum ölümden sürekli mevcut olan gerçeklik olarak bahsettiği için onun olanak karakteri örtülür (Heidegger 2018: 377).

Hatta bu konuda derinlemesine düşünülmesine, duyulan kaygının sergilenmesine izin verilmez. Dasein'in öncelikle en zati ölüme doğru varlık oluşu, ondan kaçarcasına örtülür. Ama ontolojik olanağı bakımından ölme; otantik varoluşta kaygı, umursama, ihtimam gösterme üzerinde temellenir.

## VI- 3 MEMENTO MORİ

Ben ölümü bekleyemediğim için, o nazıkçe durdu benim için...

Emily Dickinson

Otantik olmayan herkes benliğinden otantik varoluşa geçişin ölüm üzerinden anlaşılabilmesi için Hans Holbein'in (1497-1543) *"Elçiler"/ "The Ambassador"* tablosu güzel bir örnek teşkil eder.



Resim 13: *"Elçiler"*, Hans Holbein, 1533, 207x209,5cm, National Gallery, Londra



*Elçiler* tablosu, Alman ressam Hans Holbein'in 1533 yılında yaptığı, Kral VIII. Henry'ye yollanmış Fransız iki üst düzey görevli olan, Jean de Dinteville ve Georges de Selve'nin resmidir. Elçilerin kıyafetlerinden, duruşlarından, aralarında sıralanmış olan, dönemin entelektüel birikimini yansıtan objelerden son derece yüksek mevkide kişiler oldukları izlenimini edinmek mümkündür. Tabloyu tamamen dolduracak şekilde duran elçilerin ortasında iki katlı bir masa bulunmaktadır. Masa katlarına farklı amaçlarla kullanılan araç-gereçler, farklı ülkelerden getirilen eşyalar yerleştirilmiştir. Üst bölmeye “eli böğünde” desenleri ve doğal rengiyle ihtişamlı bir Türk halısı serilmiştir. Burada döneminin en modern astronomi ve denizcilik aletleri gururla teşhir edilir. Altta ise bir müzik enstrümanı olan lavta ve nota kitabı bize bir önceki tablo ile bağ kurmamızı sağlayan bir ipucu verir. Dikkatle incelenirse lavtanın tellerinden birinin kopuk olduğu görülür. Bunca gururla sergilenen eşyanın ve elçilerin ipekler, kürkler içindeki gösterişli duruşlarının içinde, teli kopmuş bir müzik aleti izleyicisine bir Vanitas simgesi olarak, boşluğu, beyhudeliğe gönderme yapar. Zaten resmin en belirgin özelliği, ön planda yer alan, amorf çizilmiş kurukafa betimidir. İlk bakışta göz onu görmezden gelir, yer döşemesinde bir leke olarak algılamak ister. Oysa çerçevenin sağ tarafından 27 derecelik bir açı ile bakıldığı zaman gerçek bir kafatası şeklinde algılanan bu nesne, tabloyu bir memento mori tablosu haline getirmektedir (Gombrich 1992a: 291-92).

“Memento Mori”, Latince ölümü unutma, fani olduğunu hatırla demektir. Bu deyim, Antik Yunan ve Romada zafer kutlamaları sırasında komutanlara söylenen birkaç sözden birisidir. Özellikle Roma İmparatorluğunda sadece savaş kazanan generallerin Roma sokaklarında gerçekleştirdikleri zafer resmigeçidi esnasında adı *Corona Civica* olan bir tac takmalarına izin verildi. Generalin başının üstünde bu tacı tutan kölenin görevi muzaffer komutanın kibirlenmemesi için generalin kulağına sürekli;

*“memento mori (fani olduğunu hatırla)*

*memento te hominem esse (sadece bir insan olduğunu hatırla)*

*respice post te! hominem te esse memento!* “(arkana, etrafına bak! Sadece bir insansın, hatırla!) şeklinde fısıldamaktır.

Osmanlı İmparatorluğunda da buna benzer bir geleneğin var olduğu bilinir. Allah'ın halifesi olarak görünen padişaha yine de cuma selamlığından sonra bir yeniçeri “Mağrurlanma padişahım senden büyük Allah var” sözünü yüksek sesle bağırmış. Bir savaşa komuta eden generale veya her hükmü yerine getirilen bir padişaha ölüm neden hatırlatılsın? Onlar ki diğerinin ölümünde yanında olmak olarak veya buna bizzat sebep olarak ölüme yakındırlar.

Oysa herkes içinde yaşanan bu yakınlık, kendisinin üstlenmesi gerekenle yüz yüze gelmeyi sağlayamamaktadır.

Heidegger'e göre hergünlük içinde ölüm kesin olan ama başkasının başına gelen, bu sefer benden esirgenendir. Herkes der ki ölümden kimse kaçamaz, kesin gelecektir ama şimdilik değil. Ama kelimesinin söylemdeki varlığı ölümün kesinliğini inkâr eder. Heidegger göre ölümün hep bir olay olarak sunulduğu onun olanaklılığını böylelikle de onun irtibatsızlığı ve atlatılamamazlığını örter. Kamusal söylemle yaratılan belirsizlik sayesinde Dasein en doğrudan benliğine ait benzersiz varolabilirliği bakımından kendini, herkes içinde yitirir. Herkes ölüme doğru varlık oluşu örttüğçe ayartılış hep artar. Bu durum hergünlüğe o kadar inatçı bir şekilde hakimdir ki ölmekte olana bile ölümden kurtulacağı, gündelik huzur verici yaşamına yakında döneceği söylenir.

Örneğin Munch'un Resim-6 da anne kızını bu şekilde teselli edebilir. Ama teselli sadece kıza yönelik değildir. Annede buna inanmak ister. Hatta resimde görülenin aksine kıızı karşısında annenin daha metanetli olması, ona neşeli bir şeyler söylemesi, duygularını belli etmemesi beklenir. Herkes, ölümden kaygı duyma cesaretinin gösterilmesini bile engellemek ister (Heidegger 2018: 380). Herkesin sessiz buyruğuna göre münasip olan, herkesin öleceği olgusu karşısında kayıtsız bir huzur içinde bulunmak olacaktır (2018: 381). Ölüm en doğrudan varlığımıza bağlı iken böyle bir tutum yabancılaşma ile sonuçlanır. Heidegger bu açılımla hergünlük belirsizlik ve düşmüşlüğü ana özellikleri olan ayartma, huzur verme ve yabancılaştırmayı ölüm üzerinde göstermiş olur.

Memento Mori, sanat tarihinde bilhassa Orta Çağ, Rönesans ve Barok Sanatında çok işlenen bir konudur. "Ölümün Sanatı" olarak da adlandırılan bu akımın örnekleri pek çok sanatçının eserinde görülebilir. Rönesans dönemi ressamı Hans Holbein'in *Elçiler* tablosu güzel bir Memento Mori örneğidir.

Ölüm en doğrudan varlığımıza bağlı olduğundan öleceğimizi bilmek, yabancılaşma ile sonuçlanır. Ressam Hans Holbein genç ve muktedir iki devlet görevlisini tuvaline aktardığı tablosuna neden formu bozulmuş bir kuru kafa eklemiştir. Ressam ustaca Dünya-içinde oluşu ve ölümü farklı çizerek neredeyse Heidegger'in özellikle vurguladığı ölümün asla deneyimlenemeyeceğini, bilmenin nesnesi olamayacağını göstermiştir. Amorf yapı ancak başka bir bakış açısı ile anlaşılabilir. Ama o ordadır. Tablo ile ilk karşılaşmada amorf varlığı belirsizliğine rağmen büyük bir ustalıkla, yetkinlikle gözler önüne serilir.

Modern gelişmelerin, keşiflerin, burjuva zenginliğinin sergilendiği *Elçiler* tablosunda amorf kurukafanın konumlandırılması, Dasein'in hergünlüğünde ölümden kaçarken, aslında herkes benliğinin yine de hep ölüme doğru varlık olarak belirlendiğinin işaretidir. Her ne kadar varlığının bu en uç olanağına karşı gamsız bir kayıtsızlık gösterse de hergünlük içinde de onu kendine mesele edinir (Heidegger 2018: 381).

Hergünkü Dasein'in bile ölümünü sürekli olarak fakat kaçarcasına mesele etmesi onun kendi bütünlüğünü tamamlayan bitişine doğru var oluşunu gösterir. Ölümüne doğru varolan Dasein'a her şeyin önünde yer alan henüz olmamışlığı her zaman dahildir. Öncelikle ve çoğunlukla otantik olmayan varlığı içinde olsa da ölüme doğru oluşu onun ontolojik olarak olanaklılığını sağlar. Böylece ölüme doğru otantik varlık en zati, irtibatsız olanağından kaçınmaz, onu bu kaçışta örtemez ve herkes anlayışına uygun olarak çarpıtamaz (2018: 389).

Ölüme doğru varlık demek ölümün gerçekleşmesini kastetmediği gibi hayatın kaybedilmesi olanağı anlamında da değildir. Hatta ölümü kara kara düşünmek te anlaşılmalıdır. Ölüm Dasein'ın en zati olanağıdır. Bu olanak; kendi varlığını mesele etme, bu mesele edişle var olabilirlilik ve bunun yalnızca kendinden hareketle devralınmasını içerir. Ölüme doğru varlık olmak; hiçliğimiz ile yüzleşmek, yaşanan kaygı ile kendi olarak özgünleşmek ve böylece olanaklarımızı kavrayabileceğimiz otantik varoluşumuza geçmek demektir.

Bitişe doğru olduğunu bilmek onu beklemektir. Ölüm beklentisi Dasein'ın olanaklarını görmesini sağlar. Ölüm beklentisinde o kendisinde kendi olanaklarını anlar ve onların peşinden koşar. Beklenti otantik olanağımızı ve varlığımızı anlamlandırır. Bu suretle Dasein kendi sonluluğunu anlayarak kendisinin arkasında kalmaz. "Beklemek gelmesine izin vermektir" (Heidegger 2016: 217).

Heidegger'de ölüme doğru Varlık olmak konusunda son bir örnek olarak Gustav Klimt'in "*Ölüm ve Yaşam*" / "*Tod und Leben*" tablosu incelenebilir. Avusturyalı ressam Gustav Klimt (1862-1918) bu tabloyu farklı versiyonlarda 1908-1911 yılları arasında, yani Birinci Dünya Savaşı başlamadan ve akabinde gelecek İspanyol gribi nedeniyle ölmeden birkaç yıl önce yapmıştır.



Resim 14 : “Ölüm ve Yaşam” Gustav Klimt, 1908-1911, 178x198cm, Leopold Müzesi, Viyana

Kuru kafa resim sanatında bir Vanitas objesi olarak doğrudan ölümü imlediği gibi kuru kafaya sahip bir iskelet “Ölüm Meleğini” sembolize edebilir. Kompozisyonda solda “Ölüm” Klimt’in kendine özgü dekoratif, bezemeci tarzı ile vücudu sarmalanan iskelet ile tuvale aktarılmıştır. O elinde tehditkâr bir sopa ile yaşama şeytani bir sırıtışla bakar. Üzerini saran örtü koyu renkler kullanılarak, dini sembollerle doldurulmuştur. Ressamın usta fırça darbeleri ile bu koyu alan sanki kendi içine söğrülacak gibidir. Sağ tarafta ise “Yaşam” capcanlı, umut, sevgi ve merhamet duyguları uyandıracak şekilde açık, uçucu renklerle gösterilmiştir. Çıplak vücutlar birbirine sarılmış, rengârenk çiçekler ve desenlerle çevrelenmiştir (Erden 2016: 107-112).

Dikkatli bir inceleme yaşam tarafında ilk bakışta görülenden çok daha fazla insanın sarmalandığını fark etmemizi sağlar. Bebeklikten gençliğe, yetişkinlikten yaşlılığa insan yaşam döngüsünün tüm evreleri bir sıra takip edilmeksizin iç içe aynı bezemeli örtü altındadır. Ölüm

tarafının kapanışına karşı yaşam tarafı tomurcuk bir gül gibi dalgalanarak adeta bize doğru açılır. Her bir taç yaprağın açılışı bazı şeyleri açıklığa taşırken bazı şeyleri de örter. Yaşam içinde resmedilen tüm insanların bir figür hariç gözleri kapalıdır. Kendi dünyalarına dalmış olarak betimlenmişlerdir. Ölümün hevesli boş gözleri karşısında onun farkında olan tek insan gözleri açık olan kadındır.

Yaşam döngüsünde tüm evreler sonlu, tüm resmedilen insanlar ölümlüdür ama yaşam oval ve çerçeveyi aşan resmedilişle süreklilik arz eder. Ölüm Meleğinin pelerindeki siyah haçlarla yaşam içindeki insanları çevreleyen renk renk çiçekler ve parıltı tezatlık oluşturur. Ölüm ve Varlığın bir arada olamazlığı vurgulanacak şekilde arka fon olarak koyu, nerdeyse tüm renkleri soğuran siyah boya tercih edilmiştir. Bu zeminsizlik üzerinde ölüm ve yaşam tamamen ayrıdır. Asla birbirine temas edemez. Ama bu temassızlık etkisizlik anlamında değildir. Ölüme doğru oluş; ölümün resimde betimlenişi yaşamı, Varlığın anlamı ve olanaklılığını izleyicisine hissettirir. Sonlu olmak, kendi hiçliği ile yüzleşmek Varlığın olanaksız olanaklılığının anlaşılmasını sağlar. Bu ise onu tekilleştirir, herkesten ayırır. Ölüm beklentisi Dasein'in kendini bireyselleştirmesi ile olanaklarını görmesini sağlayarak onu ölüme doğru özgür kılar (Çüçen 2018: 92).

Heidegger otantik varoluş olanağını ise “Kapalılığı Açma Kararlılığı” ve “Vicdan” motifleri üzerinden serimler.

#### **VI- 4 VİCDAN**

Dasein'in hazırlık niteliğindeki temel analizinin yapıldığı ilk ayırımından sonra *Varlık ve Zaman*'ın ikinci ayırımı zamansallık üzerinedir. İlk bölümün sonunda Dasein'in yapısal bütünlüğü içinde Dünya-içinde varolmanın kendini ihtimam gösterme, kaygı olarak ortaya çıkardığı açıklanmıştır. Dasein anlamsal varolabilirlik içinde var olur ve bu varlık içinde kendini kendi varlığı bakımından mesele edindir. Böylelikle varolan bu varolan hep ben kendimimdir (Heidegger 2018: 347). O her durumda kendisi olarak olanaklarına gidebilir. Dasein her zaman kendisi için varolur. Olanaklarına yönelme Heidegger'e göre kendisinin önüne sıçramadır. Hatta önünde hiçbir şey kalmasa yani tüm hesaplarını kapatmış olsa bile Dasein hep kendini önceler. Umutsuzluk ruh halinde bile kendi olanaklarından kopamaz. Kaygı sayesinde kendi otantik varoluşuna geçerek, kendisinin önüne geçmeyi başarsa da, hiçbir zaman kendi bütünlüğüne veya tamlığına ulaşamaz. Ne zaman tamlığına ulaşırsa o zaman Dünya-içinde varlık olma özelliğini kaybeder. Dünya-içinde varolmanın bitişi ölümdür. Ölüm

varoluşa dair bitiş olarak, Dasein'ın olası bütünlüğünü sınırlandırır ve belirler. Onu ölüme doğru varlık yapar.

Hergünkü yaşamında Dasein herkes içinde kendini kaybeder ve herkes içinde boş konuşmanın gürültüsünde kendi sesini duyamaz. Duyulamayan bu ses vicdanın sesidir. Eğer o herkesin sesini dinlemekten vazgeçer ve kendinin sesini dinlerse, kendinin düşmüşlüğüne görerek kendine döner. Başkalarını dinlemeyi bırakarak, kendini dinleme, kendi olanaklarına yönelmez. Vicdan bir tür çağırma veya sesleniştir. Söylemin bir türü olarak sesleniş anlamayı ve vicdanı oluşturur. Bu çağrı Kant'ın tanımladığı teorik bir yargı olan vicdandan farklıdır (Çüçen 2018: 93).

Vicdan teorik düşünme ile değil, anlamaya verilen duyma, kulak verme ile olanaklıdır. Onun sesi Dasein'ın düşmüşlüğünden sıyırmak ve ona sahil, otantik olma olanaklılığını vermek içindir. Vicdanın seslenişi, hakkında konuşulan bir bilgi değildir. Konuşan Dasein'ın kendisidir. Hatta kendini sözcüklerle değil, suskunluk modusunda da ortaya koyabilir.

Vicdanın sözsüz çağrısı Dasein'ı kaygı içinde bırakarak, kendi evinde olmama hissinde Dünya- içinde varlık olmasına sebep olur. Herkesin sesinden yabancı bu sesleniş, dünyaya fırlatılmış varlık olan Dasein'ı bireyselliğine indirgeyerek, onu kendi olanaklarına çağırır. Herkesten ayrılıp kendine dönme suçlu oluşun anlanmasıdır. Vicdanın sesi suçlu olduğumuzun hissedilmesi ile gelir. Ama vicdanın çağrısı yalnızca kendine geri dönmek isteyenlere isabet eder (Heidegger 2018: 405). Herkese seslenen çağrı onların üzerinden gelip geçer. Ancak kendi tekliğinde Dasein için kendi olanaklarına dönebilme davetidir. Sözsüz olsa da çağrının açtığı şey apaçıktır. Vicdanda ki yanılmalar çağrının yanlış seslenişinden değil, çağrıya kulak verme tarzından ileri gelir. Çünkü Dasein herkes benliği içinde iken kendi kendisiyle konuşmaya çekinmekte ve ses farklı yorumlanabilmektedir (2018: 408).

Heidegger'in kaygının, ihtimam göstermenin çağrısı olarak belirlediği vicdan konusunu, Hollandalı ressam Vincent Van Gogh'un bir tablosu açıklama imkânı verir. "*Üzgün Yaşlı Adam*" veya diğer ismi ile "*Sonsuzluğun Eşiğinde*" Vincent Van Gogh'un 1890'da Provence'da yaptığı bir yağlı boya tablodur.



Resim 15: “Üzgün Yaşlı Adam”/ “Sonsuzluğun Eşiğinde”, Vincent Van Gogh, 1890, 160x80cm, Kröller Muller Müzesi, Otterlo, Hollanda

Van Gogh (1853-1890) bu resmi, mayıs ayının başlarında geçirdiği bir psikotik atak sonrasında yapmıştır. Aynı zamanda genel olarak intihar olarak kabul edilen ölümünden, iki ay öncesine tarihlenir. Van Gogh’un “Sonsuzluğun Eşiğinde” tablosunda üzüntü içinde bir insan görülür. Ahşap bir iskemle üzerinde oturan mavi pantolon ve gömlekli yaşlı adamın derin acısı bize yansır. Yaşlı adam yumruk yaptığı elleriyle yüzünü kapamış, dirseklerini bacaklarının üzerine dayamış ve öne doğru eğilmiştir. Gözleri ve yüzü görünmese de ağlamaklı ve yıkılmış bir

durumda olduğu, ressamın usta fırça darbeleri ile izleyiciye aktarılır. Kaygı ve zamanın durdurulamaz akışına karşı çaresizlik beden dili ile yansıtılır. Ellerini sıkışında ve belki de ressamın tedirgin, kıvrılan fırça darbelerinde bir pişmanlık ve suçlu hissediş yansır (Erden 2016: 75-79).

Genel bir yılgınlık değil de, belli bir konuda sıkıntı yaşıyor ve sonsuzluğun eşiğinde yani kendi varoluşunun bitiminde bununla baş edemiyormuş gibidir. Tüm bu kompozisyonu vicdanın çağrıda bulunuşu ile bireyselleşen ama kendi varoluş olanakları içinde davete icap etmekte sorun yaşayan bir varoluş olarak yorumlamak mümkündür

Peki, çağrıda bulunan kimdir? Çağrıda bulunan yalnızca bir şeylere davet etmeyle açığa çıkar. Heidegger düşüncesinde vicdan Dasein'ı kendini çağırır (Heidegger 2018: 410). Yaşlı adam böyle bir sesleniş ne planlamış, ne hazırlığını yapmış ne de iradesi ile buna karar vermiş değildir. Vicdan çağırır. Dışardan bir başkasından gelmeyen sesleniş, Dasein'ın içinden gelir ve onun hakkındadır. Heidegger'e göre vicdanın sesini Tanrıdan kabul etmekte, biyolojik yoruma başvurarak açıklamakta aceleci birer tavidir. Yaşlı adamı hüzne boğan şey bir vidan çağrısı ise olgusalılığı yaratan olarak, varolmalıdır. Var olan şey mevcut olmak zorundadır. Aksi takdirde mevcut olduğu nesnel olarak kanıtlanamayan ise esasen var değildir (2018: 411).

Çağrının açıkça Dasein'ın kendisi tarafından icra edilmemesi, çağrıda bulunanı, Daseinsal olmayan bir varolanda arama hakkı verir mi? Oysa Dasein hep ve daima fiilen varolur. Boşlukta asılı durarak kendini tasarlayamaz. Yani Dasein'ın olgusalılığı, herhangi bir mevcut olanın olgusalılığından farklıdır. Çünkü o varoluş içine fırlatılmıştır. Dasein nasılsa ve nasıl olabilirse öyle var olmaktadır. Ama o fırlatılmışlığından kaçır ve herkes benliğinin sözüm ona özgürlüğünün huzuruna sığınır. Tekinsizlikten kaçır olarak belirlenen bu duruma rağmen, Dasein bir olanak olarak, kaygı halinde dünyanın hiçliği ile yüzleşebilir. Bu durumda sorumuz olan vicdanın çağrısının çağrıda bulunanı, Heidegger'e göre kendi tekinsizliğinin zemininde bulunan Dasein'dır. Tekinsizlik Dasein'ın peşinden gider ve onun kendini unutmuş kaybolmuşluğunu tehdit eder. Böylece Dasein, tekinsizliğin tehdidinden hareketle vicdan olarak kendisi çağrıda bulunur. İşte bu nedenle vicdan kendine ihtimam göstermenin çağrısı olarak belirlenir (2018: 412-16).

Resim-15 te yaşlı adam kendi varlığının temelinde ihtimam gösterme olduğu için böyle ontolojik bir olanağa sahiptir. Resme bakınca bunun bir olanak olarak sunulması şaşırtabilir. Şüphesiz vicdan çoğunlukla kendini, azarlayıcı ve ikaz edici olarak sunar. Belki de yaşanan



vicdan azabıdır. Vicdanın çağrısı nasıl olup ta herkes benliğinden tekinsizliğin tehdidi ile en temel var-olabilirlik olanaklarını sunacaktır.

Vicdanı tam olarak anlayabilmek için sesleniş üzerinden hareket edilmelidir. Çağrıda bulunan ile çağrıda bulunulan hep kendimiz olduğu için, çağrıya kulak verip duymakta, duymazdan gelmekte mümkündür. Eğer çağrının neye davet ettiğinin eksistensiye yorumu doğru biçimde anlaşılırsa Dasein'in kendi varoluş olanaklarını anlamayacaktır. Yani o çağrıya ne kadar ilintisiz olarak kulak verirse, herkesin dedikleri, yakıştırdıkları ve geçerli kabul ettikleri seslenişin anlamını ne kadar az çarpıtırsa, o kadar sahil ve onaylayıcı olur.

Van Gogh yaşlı adamı üzüntü içinde tuvale aktarmıştır. Bu aktarımla Heidegger'de gördüğümüz vicdanın seslenişinin suçlu hissettirici ve kendi dünyasında ilgilenebilir olduklarına duyulan borçluluk betimlenmiş olabilir. Düşünere göre kendini sorumlu hale getirme ve başkalarından sorumlu hissetme vicdanın çağrısına eşlik eder. Çünkü duyulan suçluluk veya borçluluk, olması gereken ve olması mümkün olan bir şeyin yoksunluğu nedeniyledir. Noksanlık ise mevcut olanların varlık belirlenimidir. Varoluşta ise herhangi bir noksanlık olamaz. Ama yine de vicdanın suçlu-borçlu yorumlanması hiçlik zemini üzerinde olanaklı olabilir (Heidegger 2018: 417-420).

Heidegger terminolojisinde "Hiç" in anlaşılması önemlidir. Fırlatılarak varolan Dasein kendi olanaklarının hep gerisinde kalır. O asla kendi zemininin öncesinde varolmamakta, hep ondan hareketle ve o olarak varolabilmektedir. Zeminin öncelenememesi, Dasein'in kendi varlığının temelinde hiç hakim olamaması demektir. İşte hiç o yüzden fırlatılmışlığın eksistensiye anlamına sahiptir. Burada hiçsellik mevcut olmama anlamında değildir. Bilakis fırlatılmışlığı tesis eden odur. Dasein her zaman dünyaya fırlatılmış varolan olarak kendidir. Kendi sayesinde değil, bu hiç hakim olunamayacak zeminden hareketle kendine serbest bırakılmıştır. Böylece Dasein kendi olanaklarını, fırlatılmışlığı zemini üzerinden anlar. Ama Dasein olanaklarını ne kadar kullansa, kendi yeteneklerini ne kadar geliştirse de hiçsellik zeminini söküp atamaz. Hiçselliğin zemin olmağı bu nedenle suçlu-borçluluğun anlamını verir. Suçlu hissetme bir noksanlıktan değil, hiçsellik zemini üzerinden anlaşılmalıdır (2018: 422-425). Hatta Heidegger'e göre "Katkısız, pür Varlık ve katkısız Hiçlik aynı şeydir" (Heidegger 1991: 53).

Varlığı ihtimam gösterme olan Dasein kendi varlığının zemininde suçlu-borçlu olarak var olur. Özsel suçlu-borçlu olma ahlaki iyilik ve kötülük olanağının eksistensiye koşuludur. Ahlak suçlu-borçlu olayı varsayarak varolandır. Dasein için ahlak kazanılan bilinç ve bilgi öncesinde

temellenir. Kendi varlığının zemininde suçlu-borçlu olduğu ve fırlatılmışlığın düşmüşlüğü kendine kapalı olduğu için vicdan olanaklı olabilmektedir (Heidegger 2018: 426).

*Sonsuzluğun Eşiğinde* tablosunda yaşlı adam bir Dasein olarak kendi dünyasına, tüm ilgileri ve diğerleri ile olan tüm ilişkilerinin toplamı olan ihtimam gösterme olarak kendi varlığını mesele edinendir. Fırlatılmış yani Dünyasına atılmış olarak düşmüşlüğü tekinsizliği onu kendine çağırır. Vicdan kendini herkes içinde kaybolmuşluğundan kurtarıp, yeniden kendi olma, otantik varoluşuna geri dönmesi gerektiğini yani suçlu-borçlu olduğunu anlamasını sağlar. Suçlu-borçlu hissediş, bir eylemin veya ihmalin yarattığı sebep oluş nedeniyle olmayabilir. Vicdanın çağrısı kendini anlamaya bir davet olduğundan, kendini seçmeye olanak sağlar. Dasein kendini seçerek herkes benliğine kapalı kalan suçlu-borçlu oluşunu anlar. Ama ses, kamunun kurallarına uymamanın yüksek seslenişi değil, sözsüz vicdanın çağrısıdır. Çağırmaı anlama, vicdana sahip olmayı istemedir (2018: 428). Böylece Dasein, kendi seçtiği var olabilirliğinden hareketle kendi benliğini eyleme taşır. Sorumlu olma olanağını elde eder. Vicdan Dasein'ın kendi üzerine yüklediği suç-borcu, hatırlatıcı atıf şeklindedir. Fakat ne çağrı, ne yapılan eylem, ne de yüklenilmiş suç-borç mevcut olan karakterinde değil, ihtimam göstermenin varlık türüne sahiptir. Heidegger'e göre vicdanın çağrısı; öne çağırıcı geriye çağırmadır. Örneğin yaşlı adamın içinde hissettiği pişmanlık, yalnızca vicdanın azarlayıcı, onu yapmadıkları veya yapamadıkları öncesine geri çağırmasından değil, onu daha ziyade yapabileceklerini anlamaya öne çağırmasıdır. Ama onu böyle üzgün ve çaresiz kılan bu çağrıyı duymada bir noksanlık yaşamasıdır. Çağrıya sahih olarak kulak vermek, kendini fiili eyleme taşımak demektir. Oysa resimde Van Gogh ateşin başında tahta iskemlede oturan adamı eylemsizliği içinde resmetmiştir (Erden 2016: 75-79).

## **VI- 5 KAPALILIĞI AÇMA KARARLILIĞI**

Heidegger'in *Varlık ve Zaman* kitabında ikinci bölümünün ikinci ayırımı "Sahi Varolabilirliğin Daseinsal Tanıklığı ve Kapalılığı Açma Kararlılığı" ismini taşır (Heidegger 2018: 399). Düşünüre göre vicdanın eksistensiye yorumu, Dasein'ın kendisinde var olan, varolabilirliğine tanıklığını ortaya çıkarmalıdır. Vicdanın tanıklık etmesi, kayıtsız bir beyan değil, suçlu-borçlu olmaya dair öne çağrıda bulunan davettir. Dolayısıyla tanıklık edilen şey, kulak verilerek kavranır. Ama ses niyete göre çarpıtılmadan anlaşılmalıdır. Vicdana sahip olmayı isteme kendini anlamının açılmasıdır. Anlamayla birlikte açığa çıkan tekinsizlik, ona ait kaygı hali içinde konumlanır. Vicdan kaygısı, çağrının anlaşılmasının Dasein'ı kendi

varlığının tekinsizliği ile yüz yüze getirdiğinin fenomenal kanıtıdır. Sonuçta vicdana sahip olmayı isteme, kaygıya hazır olmaya dönüşür. Herkes sağduyusunun gürültülü lakırtısı ve boş konuşmasından koparıp geri çağırarak, Dasein'ı suskunluğu ile sessizliğe çağırır. Vicdana sahip olmayı isteme, suskunca çağırışı sessizlik içinde anlayabilir. Heidegger Dasein'ın suskunca ve kaygıya hazır olarak vicdanın tanıklığına "kapalılığı açma kararlılığı" der (2018: 440). Ona göre kapalılığı açma kararlılığı Dasein'ın açılmışlığının özel bir modusudur. Kendi şuradılığına fırlatılmış olan, fiilen kendi dünyasına bağlıdır. Fiili tasarımlar herkes içindeki ilgilenici kaybolmuşluğun rehberliğinde icra edilir. Dasein kendi kaybolmuşluğuna seslenebilmekte yani kapalılığı açma kararlılığı gösterebilmektedir. O bu sayede kendi sahip olma, otantik olma olanağına kavuşur.

Kapalılığı açma kararlılığı Dasein'ı ilgilendiği el-altında olanların varlığına ve başkalarıyla itina-gösteren birlikte varlığına sevk eder. O kendi seçtiği varolabilirliği ile kendini özgür kılar. Hatta kendi dışında başkalarının vicdanı olabilmek kapalılığı açma kararlılığının sonucudur. Çünkü boş konuşma ve belirsizliği bir kenara alarak, hem otantik olarak kendi olma, hem de sahil birlikte varolmayı mümkün kılar. Peki, bunun zıttı mümkün müdür? Heidegger, evet diyecektir. Ona göre kapalılığı açma kararsızlığı Dasein'ın tam da herkes benliği içindeki tutumudur. Kamusal sağduyunun belirsizliğinde kalışıdır. Sonuç olarak vicdanın suskun çağırışı ile gelen kapalılığı açma kararlılığı ihtimam gösterme olan Dasein'ın kendi otantik varoluşunu sağlar. Mümkün olan sahilliğin kendisidir (2018: 446).

Resim-14 teki resmi dikkatli bir inceleme felsefe okuyucusunu yaşlı adamın ayakkabıları ile Heidegger literatüründe önemli bir motif olan ayakkabı resmine götürür. Düşünür 1936'da taslaklarını yazdığı ve ilk kez 1950'de yayınlanan "*Sanat Eserinin Kökeni*" başlıklı metninde, sanat eserindeki hakikati ressam Van Gogh'un bir çift ayakkabı resmi üzerinden açıklar. Bu tabloyu seçmesinin nedeni bir ressam olarak Van Gogh çalışmalarına hayranlığı dışında resmedilen ayakkabıların araçsal varlığı ve eser varlığını ayırabilmektir.

Aslında ayakkabılar Dasein'ın hergünlüğünde karşılaştığı şekliyle el-altında olanın, tekrar ele alınması gibi algılanabilir. Ayakkabının araçsal varlığı işe yaramasında, hizmetselliğinde yatar. Aracın araçsal varlığının hizmetselliğinde yatması, aynı zamanda onun güvenilirliği anlamına gelir. Daha önceden de serimlendiği üzere bir el-altında olan olarak o dikkat çekmediği sürece, üzerinde düşünülmediği sürece kullanıcısının ayaklarını koruyordur, ama bir nesne olarak fark edilmez. Ayakkabı kullanıldıkça formu değişir ve ayak için alışıldık hale gelir. Sonra ise yıpranarak araçsal varlığı azalır ve bir nesneye dönüşür. Bu şekilde güvenilirliğinin azalması ve sönük araçsallığı onu görünür kılar. Ayakkabının bir el-altında olan

olarak varlığı; gözleme, betimleme, ölçüp-biçme veya raporlama ile anlaşılabilir. Onun araçsal varlığı hizmetselliğindedir (Gür 2020: 64). Oysa eser olarak ayakkabı resminin varlığı farklıdır. Heidegger için sanat eseri Varlığı aydınlatmanın olanağını verir. Heidegger'in sanat eserini sorgulaması, temelde Varlığın ve hakikatin ne olduğunun kavranmasına yöneliktir. Filozofa göre Van Gogh'un ayakkabıları bir çiftçi kadına ait ayakkabının hakikatidir.

“Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağızından iş basamaklarının güçleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinç, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitikten kendi içindeki dinginliğini yaratır” (Heidegger 2011: 27).



Resim 16: “Bir Çift Ayakkabı”, Vincent Van Gogh, 1886, 37,5x45cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

İlginç bir gelişme olarak sanat tarihçisi Meyer Schapiro, 1965'te Heidegger'e bir mektup yazarak *Sanat Eserinin Kökeni*'nde bahsettiği resmin hangisi olduğunu sorar. Heidegger, cevap olarak Mart 1930'da Amsterdam'da gezdiği bir sergide gördüğü resmi tarif ettiğini belirtir. Schapiro bunun üzerine yaptığı araştırmalarla Heidegger'in hangi resimden söz ettiğini bulur.

“*The Still Life as a Personal Object*” adlı 1968’e tarihlenen metinde, Schapiro Heidegger’in Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” tablosu üzerine kurduğu çıkarımları asılsız bulur. Resimdeki ayakkabıların bir çiftçi kadına değil Van Gogh’un kendisine ait olduğunu iddia eder. Schapiro’ya göre Heidegger’in hatası, ressamın hayatının sanat eserindeki mevcudiyetini göz ardı etmesidir. Sanat tarihçisine yanıt felsefenin içinden gelir. Derrida “*Restitutions de la vérité en peinture*”/ “Ayakkabı Numarasının Doğruluğunun İadesi” başlıklı yazısı ile Schapiro’nun çalışmasını kendi tarzı içinde destrukte eder, bir örgü gibi söker. Derrida, resimdeki ayakkabıların gerçek sahibini arayan yazarı, sanatın hakikatini gerçeğin temsiline indirgemekle eleştirirken Heidegger içinde, tablodaki ayakkabıların bir çift bile olmadığını, iki aynı taraf ayağa ait olduğunu belirtir (Yıldız 2017).

Heidegger, ayakkabının araçsal varlığını Van Gogh’un adı geçen resmi üzerinden sorgulayarak, ayakkabının sanat eseri aracılığıyla açığa çıkan hakikatini gözler önüne serer. Bu anlamda tablo, hem ayakkabıların hakikatte ne olduğunu, hem de ait olduğu insanın dünyasını bizlere açar. Heidegger’ göre varolanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. Kullanılan “koyma” kelimesi durdurmak anlamındadır. Ayakkabı işe yararlığını, araç olarak hizmetelliğini kaybedebilir. Ama sanat eserindeki varlığının görünümü değişmez. Bir varolan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığında durur. Sanat eseri, insanı varlığın mekânına, meskenine taşır. Bu meskendeki ikametini muhafaza eder (Esenyel 2020: 152).

Varolanın varlığı, onun görünümünün sürekliliğine girer. Hakikatin eserde durdurulması, Varlığın eserde bir oluş şeklinde açığa çıkmasıyla ilişkilidir. Sanat eserinde hakikatin açığa çıkagelmesi, onda aydınlığa çıkan varolanların çokluğuna işaret eder. Yani eserin sadece yaratıcı bir öznellik içinde ifade edilemez olduğunu da ortaya koyar. Sonuçta sanat eserinde daha önce bahsedilen Dünya ve Yeryüzünün çekişmesi vurgulanır. Heidegger, “Eser varlığı demek bir dünya kurmaktır” der (Heidegger 2011: 29-39). Eserin varlığı Dünya ve Yeryüzü çekişmesiyle açıklanır. “Eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz Yeryüzü deriz. O, ortaya çıkan gizli olandır. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanmamış, yorulmasız ve emeksizdir.” (2011: 41).

Sanat eseri ile ve onun mekânsallığında açığa çıkan Dünya ve Yeryüzü çekişmesi birlikte bir belirişin imkânını verir. Dünya açandır Yeryüzü ise örten, kapatan, gizleyendir. Eserdeki bu mücadele varolanı açıklığa çıkararak, hakikatin eserde ortaya çıkmasını sağlar. Dolayısıyla sanat eseri ile gerçekleşen hakikatin özü, yalnız daima bir açıklık ve aydınlıkta olanı değil, aynı zamanda örtülen ve gizleneni de içerir. Sanat eserinde Dünyanın kendini açması diğeri, *başka* olarak Yeryüzüne kalıcı bir şekilde bağlanır ve sanat eseri hakikatin bir mekânı olarak anlam

kazanır.“Bir eserin sanat eseri olması sanatçı aracılığıyla yaratılmış olmasında bulunur” (Heidegger 2011: 39-43).

Eserin yaratılmış olmasıyla Heidegger’in neyi kast ettiği ancak yaratmaya bir süreç olarak bakıldığında anlaşılabilir. Hakikat ortaya çıkmak için bir varolana yerleşmelidir. Yani hakikat bir esere yerleşerek bir varolanı var eder. Yaratılmış bir sanat eseri varolanın varlığını sanata özgü bir tarzda açar (Eren 2016a: 59). Eser gelene açılır. "Sanat eserinde, varlıkların hakikati kendini işe koymuştur." (Heidegger 2011: 32)

Hergünlük içinde ayakkabının araçsal varlığı onun yararlılığı ve güvenirliliği anlamına gelir. Ayakkabı giyen çiftçi onun aracılığı ve yardımıyla işini yapabilmekte yani Yeryüzünün suskun çağrısına katılabilmekte ve kendi dünyasının farkına varabilmektedir. “*Sanat Eserinin Kökeni*” metninde Heidegger, sanat ve sanat eseri aracılığı ile Varlığın hakikatine yönelik sorgulamasını çok geniş bir alanda gerçekleştirir. Bu sorgulama alanı çerçevesinde sanat eserini hakikatin bir mekânı olarak görür ve sanat aracılığıyla varlığın hakikatine işaret eder.

Heidegger sanatın varlığını sanat eserinde bulur. Fakat sanat için esere, eser için sanatta gitme bir döngü yaratır. Ama bu döngü olumsuz değildir. Daire içinde dönmek; sanat, sanatçı, eser üçlüsünden çıkmamızı engellese de bu tesadüfi oluşmaz. Filozofa göre döngü ile her yerde karşılaşırız. Çünkü bu döngü insan varlığımıza aittir. Bu ise ancak sabırlı ve yoğun bir düşünmeyle tecrübe edilebilir. Eseri eser olarak belirleyen şey, sanatın özüne ait bir ön anlayışa sahip olduğumuzu kabul etmek demektir (Gür 2020: 50-55).

Bu ön anlayış, hem eserin hem de sanatın özünün felsefi olarak sorgulanmasının olanağını oluşturur. Öyleyse en başından sanat eserinden bahsetmemizi mümkün kılan bir varlık ufku olmalıdır. Ama vurgulanan sanat eserinin *sözün* konusu olmasıdır, ondan bahsedilmesidir, bilinmesi değil. Sanatın ne olduğu sorusuna, sanat eserlerinin karşılaştırılması ile cevap verilemez. Bu karşılaştırmayı yapabilmek için öncesinde karşılaştıracaklarımızın sanat eseri olduğunu bilmemiz gerekir. Heidegger ontolojinin epistemolojiye önceliğini gösterir; dolayısıyla varolanları bilip karşılaştırarak, varolanın varlığına ulaşamaz.

Sanat eserinde varolanın Varlığını tecrübe ederiz. Yani eser bir kopyalama değil Varlığı hissetme, hayalgücü sayesinde bir suret olarak açılır. Sanat eseri bizi olduğumuz yerden çekip çıkarır ve varolanı veren Varlığa taşır. Deneyimlediğimiz şey doğrudan varolanını verilişidir. Bu yüzden sanat eseri filozofa göre baştan sona bir hakikat olayıdır. Bir şeyin gizinden çıkıp varlığa gelmesidir. O hakikatin vuku bulunuşu olarak, Varlığı aydınlatır, varolanın nasıl var olduğunu görünür kılar. Sanatın özü böylece varolanın hakikatini esere koyar. Dolayısıyla sanat

eseri tüm varolanlardan daha vardır. Sanat Varlığın anlamını açığa çıkarır (Esenyel 2020: 154-155).

Tez boyunca kullandığımız tüm resim sanatı eserleri müzelerde sergilenir, müzayedelere taşınır, satın alınabilir, bakımları yapılır ve bazen depolarda bekletilerek muhafaza edilir. Yani hepsinin somut bir yönü, bir şayselliği vardır. Peki, sanat eserinin diğer somut şeylerden farkı nedir? Eser bize *başkayı* gösterir. Bizi başka ile bir araya getirir, başka ile karşılaştırır. Çalıştığım tez tam da bunun örneğini oluşturur. Eğer başarılı olunabilirse amacım bir filozof ve felsefesini, seçilmiş resim sanatı eserleri üzerinden yorumlamak, farklı bir bakış açısıyla anlaşılabilir kılmaktır. Zaten Heidegger derin düşünceleri ile sanatın bu imkânının varlığını göstermiştir. Varlığın anlamına ilişkin sorunun düzenlenmesi, Dasein’ın temel analitiği ile başladığından resim sanat tarihinden insanın yaşamına, hergünlüğüne, söylencelerine, kaygısına ait seçilecek eserler uygun örnekler oluşturabilmektedir. Muhakkak ki seçilenler, seçenin anlama ve anlayışının imkanı dahilindedir. Ama önemli olan bu olanağın mümkün olmasıdır. Yani eser de başkayı görme, başkayı anlama, başkayı aydınlığa çekme ve kapalı olanı açma gücünün varlığı, tez için kullanılmıştır.

Şu da atlanmamalıdır ki bu yorumlama, sanat eserinde aydınlığa çıkan veya gizlenen çokluğun sadece biridir. Çünkü aydınlık sayesinde hem tanıdık şeyler başkalaşabilir hem de tanımadık şeyler tanıdık hale gelebilir. Aydınlık gizlenmeyi açığa çıkardığı gibi gizleneni de saklar (Gür 2020: 94). Sanat eseri sayesinde varolanın içine girdiği aydınlık bu yüzden çokluktur. Bu çokluk içinden seçilmiş belli bir tek yorumlama tezi yazan olarak benim Varlığın açıklığında kendi şiirimdir. Varlık ise sonsuz şiire açıktır.

## VI- 6 ZAMAN VE ZAMANSALLIK

Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında;

Yekpare, geniş bir anın

Parçalanmaz akışında

Ahmet Hamdi Tanpınar

Her ne kadar çıkış noktası “Varlığın anlamı” olsa da, “zaman” Heidegger’in felsefesinde başkarakterlerden biridir. Zaman hem Dasein’ı, hem de Varlığı belirleyecek temel bir öge olarak ileri sürülür (Esenyel 2020: 116). İnsanın sahip olduğu Varlıksal bağın örtüsünü

kaldırıp, görünür kılmak isteyen Heidegger için zamanın anlamını sahici bir şekilde kavramak son derece önemlidir. Zamansallığın fenomenal olarak ortaya çıkarılması için filozof Dasein'in otantik varoluşunun bütünlüğünü anlama üzerinden yol alır. Bundan önceki adımlarda Dasein'in ölüme doğru varlık olduğu ve kendi varolabilirliğinin tanıklığına ancak kapalılığı açma kararlılığı ile erdiği belirlenmiştir. İlk bakışta iki boyut yani ölüme doğru olmak ve otantik varolabilmek, birbirinden uzak şeylermiş gibi algılanır. Heidegger fenomenolojik hermeünetik yöntemle bu uzaklığı kaldıracaktır. Böylece uygulanan yol Dasein'i en uç varoluş olanağı için yorumlayıcı özgür bırakma girişimine dönüşecektir. Sonuçta da Dasein'in ortaya çıkarılan tüm varlık yapılarının olası bütünlük, birlik ve açınım bakımından zamansal olduğu gösterilecektir (Heidegger 2018: 448-452).

Dasein'in kendinde veya herkes benliğinde ama bir bütün olduğu vicdanın çağrısı sayesinde suçlu-borçlu hissedişle açılır. Suçun-borcun kapalılığı açma kararlılığı içinde devralınmasını doğru olarak anlayabilmek için Dasein'in açılması kendi kendine o kadar şeffaf hale gelmelidir ki böylece suçlu-borçlu oluşun sürekli olduğu anlaşılmalıdır (2018: 453). Bu anlama Dasein'in varolabilirliğini "sonuna kadar" kendine açılarak olanaklı olabilir. Bir sonu olmak; bitiyor olmak, bitişe doğru varlık olmak demektir. Zamansallık bitişe doğru oluşla mümkün olur. Bu nedenle vicdan konusunda seçilen Van Gogh tablosunun "*Sonsuzluğun Eşiğinde*" ismini taşıması ironiktir.

Heidegger için kapalılığı açma kararlılığında otantik olarak ne olabiliyorsa öyle olabilmesi için Dasein'in bitişe doğru olduğunu anlaması gerekir. Bu yüzden Dasein ölüme doğru olduğunu öne koşmalıdır. İki uzak boyut gibi görünenler şeylerin oluşturduğu bu ilişkinin böylece öyle olmadığı ortaya çıkmaktadır. Dasein'in kendi varolabilirliğine ilişkin temel varlığı, ölüme doğru varlık olmakla olanaklıdır. Öne koşma bu olanağı bir olanak olarak açılır. Kapalılığı açma kararlılığını gösterebilmek için de ölüme doğru varlık olunduğu anlaşılmalıdır (2018: 458-459).

Ölüm Dasein'in mutlak hiçselliği olarak varoluşun olanaksızlığıdır. Ölüm Dasein'a bittiğinde eklemelenen bir şey değildir. Daha öncede açıklandığı gibi ihtimam gösterme olarak Dasein kendi ölümünün fırlatılmış zemindir. Onun varlığına egemen olan hiçsellik, kendini ölüme doğru varlık olarak gösterir. Bu öne koşuş, ölümlü olduğunu hep bilme, Dasein'in bütünlüklü varlığının zemininden hareketle suçlu-borçlu olmayı açığa çıkarır. Böylece ihtimam gösterme hem ölümü hem de otantik olmaya çağrı olan suçlu-borçlu olmayı içinde barındırır. Yani Dasein suçlu-borçlu olabirliliği tam olarak ancak öne koşucu kapalılığı açma kararlılığı ile anlayabilir.



*Varlık ve Zaman*'ı Almanca aslından çeviren Kaan Ökten suçlu-borçlu olma kelimesinin yanlış anlaşılması için 455. sayfaya bir dipnot düşer. Suçlu oluş Hristiyan anlatısındaki günahkâr doğuş ve öyle oluş ile karıştırılmamalıdır. Felsefi bir sorgulama olarak günah hakkında hiçbir şey bilinemez. Oysa Heidegger'de suçlu-borçlu hissediş ve kaygı, ontolojik olarak ele alınan Dasein'ı kendi otantik varlığına çağırandır (Heidegger 2018: 455). Tezde, aynı nedenle konunun anlaşılması için seçilen resim, sanat tarihinde bolca örneği resmedilmiş "İlk Günah" veya "Cennetten Kovulma" arasından seçilmemiştir. Dasein'ın bir bütün olarak varoluşunu anlamada, hem vicdanın çağrısını hissedip tek başına olup, münferitleştiği, hem de ölüme doğru oluşu öncelediği anın betimlenişi olarak Resim-14 teki Vincent Van Gogh'un *Üzgün Yaşlı Adam* tablosunun uygun olabileceği düşünülmüştür.

Dasein için sürekli suçlu-borçlu olmanın atlatılmadığının kapalılıktan kurtulması, örtüsüzleşmesi ölüme doğru oluşun öncelenmesidir. Eğer kapalılığı açma kararlılığı, ölüm olanağını öne koşucu bir şekilde kavarsa, Dasein'ın otantik varoluşu hiçbir şey tarafından atlatılmaz olur. Öne koşma onu öyle bir olanakla yüz yüze getirir ki, daima ne ise o oluşu kesin olsa da, her an belirlenmemiş kalmaya devam etmekte, yani olanağın ne zaman olanaksızlığa dönüştüğü belirsiz kalmaktadır. Dasein kendi uç, sınır durumunun belirlenmemişliğine fırlatılmıştır. Bunu anlama kararlılığında bir bütün olarak, varolabilirliğini kazanır. Ölümün belirlenmemişliği kendini kaygıda açılar. Kaygının Dasein'ı karşı karşıya getirdiği hiçlik, onu zemini bakımından belirleyen hiçselliği açığa çıkarır. Hiçsellik, ölüme fırlatılmış olarak varolmaktır (2018: 453-458).

O yüzden tabloda betimlenenin; "ölüm üzerine düşünme", otantik varoluşta şeffaf hale gelmiş "vicdan sahibi olmayı isteme" olduğu düşünülebilir (2018: 459). Kendi tekliğine çekilmiş yaşlı adam kaygı içindedir. Vicdanın çağrını duyması ve ölüme doğru oluşunu incelemesi, ölümü aşma çabasından değildir. Ne dünyasından kaçabilir, ne de ölümlülüğünden kurtulabilir. Ancak kendine kapanarak, herkes benliğinde iken dünya işleri ile ilgili meşguliyetler peşindeki merakın sağladığı eğlencelerin rastlantısallıklarından özgür kalabilir. Böylece varoluşunun büyük bölümünü oluşturan otantik olmayan durumundan, ontolojik olarak kendisi olup, hep uzakta olanı fethedebilir. Heidegger'in hep vurguladığı varolanın varlığını, onun kendini örtme eğilimine karşı gelerek, kapalı olanı açma kararlılığı ile kazanacağıdır.

Heidegger *Varlık ve Zaman*'da, daha önce Kant'ı da meşgul eden; bir şeyleri bizim için mümkün kılan, onlara ilişkin bilginin imkânını sağlayanın ne olduğu sorusuna cevap arar. Kant sezginin a priori formları olan uzam ve zaman ile anlama yetisinin kategorilerini bu sorun etrafında çözümler. Kant'a göre kurucu özne zaten sahip olduğu uzam ve zaman formlarında

deneyimleneni biçimlendirerek bilginin imkânına ulaşır. Dolayısıyla şeylerin bize açık hale gelmesine olanak veren bu kurucu öznedir. Fakat böyle bir belirlenim belli sıkıntılar doğurur (Heidegger 2018: 472-475). Sıkıntının kaynağında öznenin bütünüyle izole edilmiş bir mevcut-olan olarak ele alınması yatmaktadır. Oysa Heidegger'in Dasein'in temel çözümlemesinde ulaştığı şekilde onun daima bir Dünya-içinde olduğu gerçeği atlanmıştır. Dolayısıyla varsayılan özne-nesne ve özne-dünya düalizmi aslı olmayan yapay bir ayırma karşılık gelir (Esenyel 2020: 116). Dünyasız bir özne fikri kurgusal bir yanıştır. Kant özellikle zamanı özneye ait kılmakla önemli bir adım atmıştır. Fakat bunu yaparken hem öznenin hem de zamanın, dünyasal karakterinin üzerini örtmüştür. Heidegger felsefesinde insan daima kökensel bir ilişkisellik ağında açılmış varolanlar arasında, bir dünya-içindedir. Kant felsefesinde ise öznenin diğer varolanlarla ilişkisi sonradan bir takım kategorilerle tesis edilir. Heidegger'e göre insanın dünyayla ilişkisi, hayal edilebilecek her şeyden önce zaten şüphe edilmez bir şekilde vuku bulmuştur. Onun Kant eleştirisi, insanın izole bir varlık değil, daima bir dünya içinde ve bir Varlık anlayışı içinde ikamet edişindedir. Bu anlamda dünyayla ilişkimiz ikincil düzeyde, yani anlama yetisinin kategorileri vasıtasıyla sonradan kurulmaz. Heidegger her şeyi önceleyen bu ilişkiyi anlamaya ve aydınlatmaya çalışır (Esenyel 2020: 117).

Dasein bütünlüğünü, Varlığın olanaklarında anlar. Varlığı bir arada tutan, her durumda ben'imdir. Ben veya kendi olmayı yine ilk defa Kant, Kartezyen ontolojiye dayanarak açıklamaya çalışmıştır. Ona göre "ben-lik" ve "kendi-lik" Descartes'in "Düşünüyorum" çıkarımı üzerinden anlaşılır. "Düşünüyorum" onun felsefesinde ben ile özne ile eş değer görülmüştür. Ama Heidegger'e göre "Düşünüyorum'un, ben bir şeyleri düşünüyorum olarak anlaşılması, bir özne ve karşısına nesnelere geçirilmesi, varolanın temsilcisi olarak mantıksal öznenin başka bir şey değildir. Böyle bir özne önümüzde hazır nesnedir (Çüçen 2018: 95). Oysa "ben" dünya-içinde varlık olarak Dasein'in kendini açıklamasıdır. Sadece gündelik hayatta söylediği bir şey olarak değil, kendi-için Varlık olduğu her durumda da ben'dir. Daha önce belirtildiği gibi hergünlüğünde Dasein herkes benliğinde olup, onların kendisidir. Birisidir, DasMan'dır. Dolayısıyla ben çoğu zaman otantik olmayan ben olur.

Otantik varoluşta kaygının kendini açığa çıkardığı yer olan "ben", şeylerden kendine yönelir. O halde kendilik, ontolojik olarak yalnızca birisinin, kendi-biri-için Varlık olma olanağında belirlenir. Kaygı ve kendilik arasındaki birliktelik Dasein'in yapısal bütünlüğünün tamamını vererek, kaygının ontolojik anlamının zamansallık olduğu anlaşılır (Çüçen 2018: 96). Heidegger'in bakış açısında dünya içinde varolmanın anlamı kaygıdır. Çevreleyen dünya içinde karşılaşılanlar, Dasein'in kaygı hali içinde olması ile anlam kazanır, varlık kazanır.

Varolanların verililişini mümkün kılan, Dasein'ın onlara yönelişini olanaklı hale getirerek ilişkiselliği belirleyen temel öge kaygıdır. Kaygı Dasein'ın dünyaya atılmışlığı, fırlatılmışlığı nedeniyle üstesinden gelinemeyen *geçmiş*, hep bir takım tasarımlara sahip olduğu için kaçınılmaz bir şekilde kendine yönelmek zorunda olduğu *geleceği* ve de herkes olarak varolanlar arasında bulunuşu nedeniyle *şimdiyi* aynı anda ifade eder. Bu üç varoluşsal durum kaygı sayesinde, eklemli bir şekilde Dasein tarafından tecrübe edilir (Esenyel 2020: 118). Kaygının eklemlimiş çoğulluk içermesini Heidegger *zamansallık* olarak açıklar.

Kendi varoluşu bakımından Dasein ya otantik ya da otantik olmayan olarak kendine açılır. Açılmanın mümkün olabilmesi için kendine doğru olabilmenin olanaklı olması gerekir. Heidegger Dasein'ı kendine getiren olanak olarak gelecek fenomenini görür (Heidegger 2018: 481). Eğer Dasein'ın varlığı otantik veya öyle olmayan ölüme doğru varlık ise, o hep gelecekteki olarak, müstakbel olarak mümkündür. Gelecek Dasein'ın varolabilirliği içinde kendine gelebildiği geliştirebilir. Oldum olası böyledir. Filozof gelecek kelimesini henüz gerçekleşmemiş olup ancak ileride var olacak olan bir şimdi anlamında kullanmaz. Oysa çevreleyen dünyada mevcut olanlarla karşılaşmak şimdileştirme ile olanaklıdır. Aynı şekilde Dasein şimdi sayesinde edimde bulunarak kavradığıyla, çarpıtılmamış bir karşılaşma mümkün olur. Heidegger şimdileştirici, oldum olasılaştırıcı gelecek şeklindeki birliksel fenomene “*zamansallık*” der (2018: 483). Dasein'ın dünyaya atılmışlığı, ölüme doğru oluşu onu geleceği anlamaya yöneltir. Geleceğin birlikteliğiyle geçmişteki ve bugünkü durumunu anlayan otantik Dasein, zamansallığı içinde kendini olanaklı kılar. Otantik varoluşu sağlayan kaygı bu nedenle zamansallıkta kendini ortaya çıkarır.

Ancak zamansallık Kant'ın özneye atfettiği gibi bir a priori form değil, tam tersine doğrudan Dünya-içinde varolma halinin kendisi olarak anlam kazanır. Açıkçası zaman öznenin zihninde yer alan bir biçim, form değildir. Dolayısıyla insan zamana sahip değildir. Heidegger' e göre daha çok zamansallık Dasein'a sahiptir. Kant felsefesinde zamanın mekânını değiştirmek ve onu nesnelere ait bir özellik olmaktan çıkararak özneye atfetmek Kopernikvari bir devrim kabul edilmiştir. Ama Kant zamanın özüne, işlevine ve anlamına dair esasen hala Batı felsefe tarihine bağlı kalmaktadır. Heidegger'de ise zaman Varlığın ufku ve olanağı olarak çok daha derin ve radikal bir anlama bürünür (Esenyel 2020: 119).

*Varlık ve Zaman*'da Heidegger'in analizine göre zaman, kendini bir zamansallık olarak açığa çıkarır ki bu da Varlığın anlamsal ufkunun zamansallıkta bulunduğunu gösterir (Çüçen 2018: 102). Varlığın anlamının zamansal oluşu filozofa zamanı varoluşsal bir öge olarak inceleme fırsatı verir. Zamanın zamansallık olarak yorumlanması, zamanın temporal, geçici olduğu

sonucunu ima eder. İşte bu yüzden Heidegger, Batı felsefe geleneğinin zaman kavrayışından radikal bir şekilde ayrılır. Felsefe tarihinde zaman, Aristoteles'ten bu yana şimdilerin sonsuz toplamı olarak incelenmiştir. Zamanın bu kavranışı sadece şimdiler dizisi olarak, sonsuz bir geçmişten sonsuz bir geleceğe gider. Belirleyici tek zaman şimdidir çünkü gerçekten varolan sadece odur. Geçmiş artık olmayan, gelecek ise henüz olmayandır. Onlar ancak şimdiden türetilen ikinci düzeyde kurgusal bir gerçekliğe sahiptir. Batı felsefesi Varlığı katı ve mutlak bir öz olarak çerçevelediği için zamanın böyle yorumlanması da kaçınılmazdır. Yani Varlığın unutulmuşluğu ve zamanın zamansallık olarak unutulmuşluğu beraber gitmektedir (Çüçen 2018: 120).

Zamanın kategorik bir mahiyet değil, varoluşsal bir tarzda ele alınması onun içeriğini ve anlamını köklü bir şekilde değiştirir. Bu bakış açısında zaman Dasein'in Varlıkla girdiği ilişkinin koşuluna dönüşür. Çünkü varoluş geçmiş ve gelecekte mutlak bir şekilde ayrılan şimdide olagelmez. Heidegger'in özellikle vurguladığı gibi Dasein daima geleceğine doğru var olur. O hep bir takım tasarımlara ve olanaklara doğru bir şimdidir. Bu yüzden şimdi hep gelecek olan bir takım olanaklar tarafından belirlenir (Heidegger 2018: 482-485). Heidegger için gelecek Dasein'a doğru gelen başka bir şey değil Dasein'ın kendine doğru gelmesidir. Gelecek henüz gerçek olmamış fakat belli bir zamanda olacak bir şimdi anlamında değildir. Dasein'ın kendi olabilme yeteneği içinde kendisine doğru gelmesi anlamındadır. Dasein'ın kendisi geleceğe doğru gelmez.

Gündelik yaşamda kullandığımız zaman kavramları; geçmiş, şimdi, gelecek, zamanın içkin veya aşkın oluşu, onun otantik olmayan anlamlarıdır. Ama çoğunlukla hatta bazen hep otantik olmayan durumda bulunduğumuz için Heidegger'in zaman anlatımı felsefe okuyucusunu zorlayabilir. Çünkü varoluşun anlamı hep alıştığımız otantik olmayan şimdi değil, gelecektir. Şimdi önümüzde hazır olgu olarak değil, geçen, olmuş olan olarak algılanır. Önsel ve otantik zamansallığın birliğinde gelecek önceliğe sahiptir (Heidegger 2018: 487). Dasein'ın gelecek olan imkanlar nedeniyle belirlenen şimdisi yani onun kendini hep öncelemesi ve ölüme doğru varlık oluşu, geleceğin aslında her an tecrübe edilmesini ve bir şimdiye kaçınılmaz olarak dahil oluşunu içerir. Bu bakış açısında gelecek henüz olmamış, namevcut bir şimdi değildir; yani şimdi ile belirlenen ikincil bir kurgu değildir. Tam tersine geleceğe yönelik tasarımlar ve olanaklar şimdiki varoluşu köklü bir şekilde belirler. Gelecek şimdiki Dasein aracılığıyla, onun için çıkarılan en temel ögedir (2018: 486). Dolayısıyla gelecek Dasein'ın her deneyiminde kendini gösterir hatta ona yön verir. Dasein'ın tüm şu anları gelecek ile dolup taşar. O yüzden ki Heidegger geleceği zamansallığın en önemli ekstazı olarak belirler (2018: 487).

Fakat Dasein sadece geleceğin yön verdiği bir şimdide değil, geçmişin de dolu olduğu bir şimdidedir. Ne gelecek nede geçmiş şimdiden kesin olarak izole edilebilir. Dasein'in şimdisi geleceğin belirsiz olanakları ve ölüme doğru varlığı ile kurulduğu gibi, hiçbir zaman üstesinden gelemediği dünyaya fırlatılmışlığı, yani geçmişi tarafından da belirlenir. Bu Dasein'in bir yandan hep geçmişini yaşadığı anlamına gelir. Gelecek ve geçmiş şimdide birlikte yaşanır.

Resim-4 te ressam Brueghel'in "*Köy Düğünü*" tablosunu Heidegger düşüncesinde zamansallığı ve ekstazlarını açıklamak için kullanalım. İki genç evlilik töreninin onlara uygun gördüğü şekilde resimde betimlenmiştir. Gelin kimse ile iletişim kurmadan ama geleceğe yönelik tasarımlarla belli bir kaygı ile oturmaktadır. Damat misafirlerini ağırlarken, onlarla iletişimi içinde geleceğe ait beklentileriyle o anı yaşar. O anda tüm köy belki de "bir kız bir oğlanı sevdi" diye değil, daha derinden insanoğlunun devamlılığını sağladıkları için eğlenmektedirler. Onlar ne içinde doğacakları aileyi, ne yaşayacakları ülkeyi, ne geleneklerini, ne de onlara dayatılan kendi toplumsal normlarını seçmişlerdir. Kendi Dünyalarına fırlatılmışlardır. Örneğin köylü gelin için geçmiş hiçbir zaman olup bitmiş bir şey değildir. O yüzden geçmişi artık mevcut olmayan olarak anlaşılabilir. Mesela yırtık elbiseleri içinde betimlenen çalgıcının zorlu geçmişi hep onun ensesindedir. Tüm hareketlerine geçmişin ağırlığı yansır. Kaygılıdır çünkü üstesinden gelinmez bir geçmişi her an yaşamaktadır. Yine gelin kızın geçmişi hep onun önündedir ve onun şimdisi güçlü bir şekilde bu tarihsellik tarafından koşullanır. Aileler iki genci geçmişlerinin uygunluğu bakımından bir araya getirmiş veya karşılaşmaları bu geçmiş sayesinde olmuş olabilir. Gelin ve damat için evlilik töreni önce yaşanıp, tarihsel oluyor değildir. Tam tersine tarihsellik onları önceleyerek, o anda kendi düğünlerinde olmayı belirler. Yani geçmişleri onları takip edip arkada olmaz, geçmiş her ikisinin de önünden gider. Evlilik töreninin gerçekleştiği o an yani tüm katılımcıların şimdisi hem geçmişi hem de geleceği içermektedir. Hatta gelecek ve geçmiş tarafından belirlenen şimdileri en az öneme sahiptir. Düğüne katılan tüm insanların geçmişten belirlenen ve geleceğe yönelik hazırlık ve faaliyetleri sayesinde, o an ancak geçmişe ve geleceğe ait olduğu için gerçekleşebilmektedir. Onlar böylelikle birbirleri ile ilişki içinde olabilirler.

Gelecek olanaklar üzerinden değerlendirilirken bir son olanak olarak ölümü de içerir. Ölüm, tarihi belirsiz ama gerçekleşmesi kesin gelecek olarak Dasein'in varlığını mutlak anlamda geçici hale getirir (Esenyel 2020: 123). Geçmişin üstesinden gelinemezliği, geleceğin geçici ve ölüme doğru oluşu yansıtması ile Dasein, zamanın üç ekstazını birlikte deneyimler. Şüphesiz bu kaygının sebebidir. Ancak Dasein Varlık anlayışına bu şekilde zamansallığından hareketle

sahip olabilir. Dasein'ın varolanlarla karşılaşmasını olanaklı kılan, varolanları Dasein için var eden, yani var olmanın anlamı olarak kendini gösteren zamansallıktır.

Burada vurgulanmak istenen şeylerin yalnızca sonlu bir zaman kavrayışında anlam kazandığı ve bize verildiğidir. Zamanın sonsuz olarak tasavvuru ancak sonlu üzerinden ikincil olarak mümkündür. Dünyanın olanak ve imkânını ortaya koyan onun zamansal oluşudur. Dasein'ın ölüme doğru geçici, temporal bir varlık olması, her şeyi ve tüm varolanları geçicilik içerisinde açığa çıkarır. Tüm şeyler bu geçicilik ögesinde anlam kazanır (Heidegger 2018: 489-490). Dasein'ın zamansal yorumu, Dasein'ın hergünlüğüne dönülerek, anlama, bir hal içinde bulunuş, düşkünlük ve nihayetinde söz fenomenlerinin serimlenmesinde yatar (2018: 494-518). Zamansallık tartışmasına dair izlenecek yöntemde Heidegger böylece, bir konuyu bitirip başka bir konuya sıfırdan başlama yerine, meselenin kalbini açığa çıkarma uğruna geçmişin felsefesindeki kavramları da işin içine sunmaktadır (Yıldızdöken 2017b: 210).

## **VI- 6. 1 Anlamanın Zamansallığı**

Anlama Heidegger'e göre bir bilme ya da tematik bir kavrayış değildir. Bilakis kendini varoluşa dair olanak içinde tutmak demektir (Heidegger 2018: 497). Anlamanın bilişsel bakış açısı, varoluşsal açıdan ortaya çıkar. Anlama şuradalığın varlığının tesis edilişi bağlamında Dasein'ın bakışını "kolaçan etmenin ve sadece seyretmenin çeşitli imkânlarını bizzat kendisi varolmak suretiyle geliştirilebilir duruma" gelmesidir. Varoluşsal anlamda anlama ise Dasein'ın daima kendi varlık olanağını tasarlamasına yönelik onun uğruna varolmasıdır (Heidegger 2018: 232). Dolayısıyla her türlü anlama Dasein'ın varlığına geri gider. Anlama, fırlatılmış Dasein'ın geleceğe yönelmesi bağlamında kendi olanaklarını gerçekleştirebilme kararlılığında aranmalıdır. Çünkü kararsızlıkla o, olanaklı varoluşunu gerçekleştiremeyecek ve kendi varlığından uzaklaşacaktır (2018: 498). Anlama sayesinde Dasein kendinin ne durumda olduğunu ve ne durumda olacağını kavrayabilecek, varlığın anlaşılabilirliğine ulaşacaktır. Bunun için ise Dasein'ın varoluşuna dair bir imkân dâhilinde kendini bulundurması gerekir. Onun imkân dâhilindeki olanakları onun varlığa açılması için yeterlidir. Dasein'ın geçmiş, gelecek ve şimdi olarak zamanın yapısında varlığının anlamını tesis edişi, otantik ve otantik olmayan varoluşunda farklıdır (Çüçen 2018: 65).

Otantik olmayan, sahil olmayan anlama varlığın evinin terkedilişidir. Bu terkedilişte hakikat görmezden gelinerek Dasein'ın anlamından uzak düşülür. Anlamanın sahilliğini ayırt etmenin yolu, Dasein'ın kararlılığında aranmalıdır. Burada Dasein ontolojik olarak geriye giderek

varoluşsal zamansal anlamını açığa çıkaracaktır. Bu ise sorgulanan hergünkü anlamada Dasein kararlılığının imkânını hergünkü uğraşının içinde ortaya çıkaracaktır (Yıldızdöken 2017b: 213-215). Dasein ilgilenici varlık yapısında ilgilenilen şeylerin ona sundukları veya sunmadıklarıyla kendinde bir beklenti yaratır. Dasein bu ilgiyi ne kadar kurarsa o kadar kendine bir gelecek tayin eder. Sahih olmayan anlamada gelecek, beklemede olma karakterine sahip olarak açığa çıkar. (Heidegger 2018: 499).

Sahih olmayan gelecekte Dasein şimdiye hapsolmaktadır. Dasein otantik ve otantik olmayan varoluşunu, üç zaman yapısı olan geçmiş, şimdi ve geleceği anlamının altı farklı tarzını bize sunar. Bunlar, sahili oluş bağlamında gelecekte tahmin veya kendini önceleme, şimdide an, geçmişte alıkoyma-tutma, sahili olmayan şekilde ise gelecekte beklenti, şimdileştirme ve geçmişte unutmadır (2018: 500-501). Bunlar arasında Heidegger geleceğin belirleyiciliği üzerinde durur. Heidegger yakınlık ile bekleme arasında bir bağ kurar. O, bir şeyi öğrenebilmenin sorabilmeyi kastettiğini, bununsa bilmek isteme olduğunu söyler. “Sorabilmek, bekleyebilmek, hatta bir ömür boyu bekleyebilmek demektir.” Yakınlık ve uzaklık bağında konaklamak için beklemek gerekir. Hakikat varolanın açılabilirliği olduğuna göre, bilme kapsamlı bilgilere sahip olma değil, bu yakınlıkta ikamet edebilmedir (Heidegger 2004: 30-31). Burada beklemek, umarak beklenti içinde olmak değildir, çünkü bu bekleme bir tasarımdır ve kendi tasarımını bekler. Oysa Varlığa yakın bir bekleme, açık olanın kendisine kendini bırakarak yanaşır. Bu durumda beklemek gelmesine izin vermektir. Heidegger öğrencisi Hannah Arendt’e yazdığı mektupların birinde “Sevgiliyi bekleyebilmek, muhteşem olan budur. Çünkü bu bekleyiş sayesinde sevgili şu andır” yazar. Burada beklemek bir şey umarak, isteyerek, kendini ona kilitleyerek, inat ederek değil teslim olarak, açıklık içinde olmaya bırakarak beklemektir (Gür 2018: 92-108).

Daha öncede belirtildiği gibi gelecek önceliğe sahiptir. Bunun nedeni geleceğin geçmişi ve şimdisiyle Dasein’in elleriyle oluşturacak yazgının imkânı olmasından ileri gelir. Bu anlamda sahili gelecekle Dasein otantik kendi varoluşunu imkânı dâhilinde gerçekleştirir. Bu bir öne koşmadır. Çünkü Dasein kendini kendinle gerçekleştirecektir. Dasein sürekli olarak kendini önceler ama sürekli olmayarak da yani varoluşa dair bir olanak olarak da öne koşar. Kamu hayatında sahili olmayan gelecek ise Dasein’in olanaklarını gerçekleştirebilmesine engeldir (Heidegger 2018: 499).

Mevcut bulunma durumundaki açılanmışlıkta Dasein ilgilenmeleri noktasında hem geri getirilir, hem de gelecek ve bir hal içinde tutulur. Bu sebeple Heidegger, sahili zamansallıkta tutulan mevcut bulunma durumuna “içinde bulunan an” demektedir (2018: 500). Bu anlamda

içinde bulunulan an şimdidir. Şimdi ancak kararlılıkta Dasein'a verilmiştir. Dasein'ın huzurunda olan şimdidir. Şimdi bir zaman noktasında el-altında-olanlar ve mevcut varlıklar olarak Dasein'a sunulur. Huzura getiriş kavramını Heidegger, sahil mevcut olma durumu ve sahil olmayandan ayırt etmek için kullanır. Ayartıcı huzur, ilgilenilen fırlatılmışlıktan ileri gelen ve onun sonucu olarak düşkün olunan dünyadan hareketle açığa çıkacak varoluşsal tavrın sergilenmesiyle olur. Hep bir hal içinde olmanın gerçekleştiği yapı olan gayri sahil anlama da ise huzur beklemede değildir (2018: 501).

Unutma ve hatırlama zamansallıkta mümkündür. Unutulmuşluk sahil olmayan mevcut bulunma içinde cereyan etmektedir. Bu, Dasein'ın fırlatılmışlığına atıfta bulunur. Bu noktada önemli olan varlık tarzının zamansal anlamıdır (2018: 502). Böylelikle unutucu mevcut olma durumunun oluşmasında beklemede olmayla, gayri sahil anlama kendi zamansallığını oluşturur. Bu ise otantik varlık imkânının üstünü örttüğü gibi kararsızlığı da oluşturmaktadır.

## VI- 6. 2 Bir Hal İçinde Bulunmanın Zamansallığı

Ama dost, geç geldik biz. Doğru, yaşıyor tanrılar  
Ama başlar üstünde, yukarda, bir başka dünyada.  
Sonsuzca etkindirler orda ve pek umursamazlar  
Yaşayıp yaşamadığımızı, o kadarcık esirger bizi göklüler.  
Çünkü zayıf bir tekne her zaman almaz onları,  
Ancak zaman zaman dayanır tanrısal bolluğa insan.  
Onların düşünmesidir yaşam...

Friedric Hölderlin

Anlama hiçbir zaman boşlukta salınmayıp, kendini gerçekleştireceği bir hal içinde bulunuşluktur. Bulunuş şurada ya da buradalık olarak Dasein'ın varoluşunu mümkün kılan Dünya-içinde varoluş durumudur. Bir hal içinde bulunuş, varlığın varoluşsal uzamsallığının kavranılmasına olanak vermektedir. Varoluşsal uzamsallık varlığın konumunu tayin ederken kişisel etkisini de el-altında tutar. Bu, varoluşsal konumun uzamsal konumu içermesi anlamına gelmektedir. Örneğin Resim 4 te *Köy Düğünü* tablosunda yorumladığımız evlenme etkinliği hem bir eş edinmeyi ve hem de onunla bir evde yaşamayı anlatır. Bir hal içinde bulunuşun dünyada orada varlık olmamız açısından zamansallığı vardır. Çünkü şuradalığa ya da buradalığa zaman tayin edilir. Bir hal içinde bulunuşluk Dasein'ın fırlatılmışlığının Dünya-içinde varlık olmasının ifadesidir. Yani, fırlatılmış olmak "bulunma"yı gerektirir (Heidegger 2018: 503). Dasein'ın zamansallığındaki ekstatik birliği kapsamında bir hal içinde bulunuş ve anlamının ilişkisi fırlatılmışlığın sonucu ve varoluşsal bir imkânı olarak kendi varlığının anlamı



bakımından daima *oldum olasılık* içinde yatar. Heidegger için geçmiş dediğimiz zaman ifadesi her zaman geleceğe yönelen ve şimdi ile bağlantılı olan olduğu için geçip bitmiş, tükenmiş değildir. Dolayısıyla onu ifade etmek için olmuş olan veya oldum olası olan terimleri kullanılmaktadır. Oldum olasılık, Dasein'in kendini hep bir hal içinde bulunuşunu, anlamasını sağlar. Mevcut olma durumu Dasein'in otantik olmayan ontolojik yapısına karşılık gelir ki bu, zamansal varoluşsal yapı içinde kendini ele verir. Bu durumda yani otantik olmayan anlama beklenti üzerinden gelecekte temellenirken, bir hal içinde bulunuş mevcut olma durumunda temellenir (Heidegger 2018: 504).

Heidegger bir hal içinde bulunuşun varlıksal analizinde sahil olmayan ruh hali olarak korku ve sahil olan ruh hali karakteri olarak kaygının analizine girişir. Heidegger'in burada göstermek istediği şey, korku ve kaygının zamansallık nezdinde açığa çıkarılmasıdır. O halde sahil bulunuşa dair giden yolda yapılacak soruşturmadaki ilk iş sahil olmayan bulunuşun karakteri olan hergünlüğün haletiruhiyesi olarak korkunun zamansallığını araştırmaktan geçer. Daha önce incelendiği şekilde korku, hergünlükte tehditkâr olanı açıklamaktadır. Tehditkarlık zaman içinde başa gelecek olana ilişkindir. Bu anlamda korkunun zamansal yapısında beklemede olma durumu bulunur. Ancak bu zamansallık sahil değildir. Korkunun eksistensiye ve de zamansal anlamı Dasein'in kendini unutmasıyla açığa çıkar.

Aristoteles korkuya "*lupe tis he tarakhe*" demektedir (Aristoteles 2008: 108). Korku; keder ve kafa karışıklığı olarak belirlenir (Heidegger 2018: 506). Dasein bu ruh halinde tehdit edilen Dünya-içinde varoluş olarak el-altında olanlarla ilgilenmesinde yitip gitmesiyle karşı karşıya gelir. Korkunun zamansallığı beklemede olarak mevcut olma durumuna getiren bir unutmadan ibarettir. Korkunun ve kaygının zamansallığı arasında ilişki olduğunu ifade eden Heidegger, her ikisinin de hergünlük Dünya-içinde olmayla yüz yüze geleceğini belirtir. Dolayısıyla korkunun nedeni, ne hakkında korku duyduğumuzdur. Bu noktada korkunun beklenti karakteri bulunmamaktadır (Yıldızdöken 2017b: 219)

Kaygının ne hakkındalığı Dasein'in şuradalığına fırlatılmışlığındandır. Dasein burada bir olanak olarak kendileşir. O imkânlar çokluğu içerisinde Dasein'in dünyayla bağını irtibatlandırır. Onda Dasein'in fırlatılmışlığına geri götüren kararlılığı bulunur. Kaygı varlık imkânını kararlılıkla açığa çıkarır. Kaygının mevcut olma durumu fırlatılmışlığımıza bizi geri taşıyarak içinde bulunulan ana atlamaya hazır tutar. Böylece Dasein yaşama şevkine ulaşır. İnsanın insanca olması, kendi özünü sürdürmesine olanak verir. Kaygının zamansallığında Dasein belirli bir el-altında-olanlar eşliğinde gerçekleşecek tedirginlikten muaf olur. Bu muafiyet imkânlar çokluğu olarak Dasein'in olanaklarını gerçekleştirebilmesini mümkün

kılacaktır. Korkunun zamansallığı hep belli bir çevreleyen dünyada bulunurken, kaygının zamansallığı Dasein'in varoluşunda yatmaktadır. Kaygı Dasein'ı özgür kılarak onun olanaklarını gerçekleştirmesine imkân verir. Korku; geleceği, planları ertelemesi nedeniyle Dasein'ı hapsederken, kaygı geleceğe yönelerek onu varoluşu uğruna salıverir (Heidegger 2018: 502-512).

### **VI- 6. 3 Düşmüşlüğü Zamansallığı**

Zaman ve varlık ilişkisi arasındaki ilgiyi serimleme noktasında üçüncü durak; Dasein'in fırlatılmışlığının sonucu olan düşmüşlüktür. Düşmüşlüğü zamansal anlamı; anlama ve bir hal içinde bulunuşun açıklanan zamansallığının aksine sadece sahil olmayan bir zaman ekstazıdır. Sahil olmayan en doğal hal olarak düşmüşlük ontolojik anlamdan da yoksundur (Heidegger 2018: 512). Heidegger hergünlüğün yapılarından özellikle düşmüşlük üzerinde durmaktadır. Düşmüşlük daha önce de belirttiğimiz üzere herkesle bir arada olarak; boş konuşma, merak ve belirsizlikle açığa çıkmıştır.

Zamansallık bağlamında, merakın yapısı ilgi çekicidir. Resim-5 te ressam Boticelli'nin tablosunda kompozisyona sol ve en önde yerleştirilen üç kişiyi hatırlayalım. Heidegger düşüncesinde onlar gündelik yaşamın merakı içinde şimdinin içine çekileceklerdir. Merak bizi şimdiye odaklandırır. Örneğin, tabloda kralların ihtişamlı kıyafetleri ve İsa'ya sundukları hediyeler diğer yoldan geçenleri de meraklandırır. Dolayısıyla merak çevrede bulunanların olup biteni izlemesine ve onları kendilerinin şimdisine odaklandırır. Bir süre sonra toplanalar yollarına devam ederek, nelerle karşılaştıkları konusunda lakırtılarına, dedikodularına devam edeceklerdir.

Şimdiliğe odaklanan bu tavır, otantik Dasein'a yönelik olmamış olsa da geleceğe yöneliktir. Fakat merakın şimdiliği hergünlükte cazip bir ruh halinin yaşanmasına neden olur. Heidegger merakın yaptığı şeyin görmek ve görünür olmak olduğunu belirtir. Merakta olmuşluk durumu ve gelecek birlik içinde bulunur. Bu, henüz görülmemiş olana yönelme olarak sahil olmayan bir biçimde ortaya çıkar. Merak otantik olmamaklık içinde Dasein'ın olanaklarını gerçekleştirmeye dayalı olan varolagelme olmayıp bu cazip ruh halini, iştahı gerçek sayar. Meraktaki mevcut bulunma durumu otantik varlık imkânından kaçma olarak kendini gösterir. Olanaklarını gerçekleştirirken Dasein sahilliğini merakın sahil olmama durumundan kurtararak varlığın sahil anlamını kavrar ve anlamayı sürdürür (2018: 512-516).

## VI- 6. 4 Sözü'n Zamansallığı

Siz geniş zamanlar umuyordunuz  
Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek  
Yılların telaşlarda bu kadar çabuk  
Geçeceği aklımıza gelmezdi

Behçet Necatigil

Heidegger sözü'n doğrudan kendisinin zamansal olduğunu ifade eder. Bunun nedeni, bir şeylerden söz etmenin söz söyleyenin her daim zamansallık içinde söylemin ekstatik zamansal birliği içinde söylemesinden kaynaklanır (Heidegger 2018: 516). Dolayısıyla dilin zamanları ya da zamansal fenomenleri sözü'n zamansal olması ya da zaman içinde karşılaşılan süreçlere dair söylenen sözü'n zamansal olduğu savında değil, sözü'n edim türlerinin ilgilenmesinin asli zamansallığına kök salmış olmasından kaynaklanır (Yıldızdöken 2017b: 222). Bu noktada Heidegger sözü'n zamansallığına yönelik soruşturmasında sözü'n temsili olan varoluşa odaklanılır. Çünkü söz bir varolana ilişkindir. Bu bakımdan sözü'n zamansallığı düşüncesi bizi varolanın zamansallığı düşüncesine götürür.

Peki, şimdi nedir? Alelade zaman anlayışımız bu soruya nasıl cevap verir. Augustine'in “Bana sormazsanız biliyorum; ancak sorduğunuzda bilmiyorum” demesi gibi şimdide aranan zaman, zamanın tümlüğü içinde kavranışını veremez. Gündelik yaşamımızda zamanı şimdilere bölünmüş olarak yani başkaları ile birlikte anlamlı kamusal parçalar halinde algılar ve anlarız. Zaman anlayışımız kamusal anlamda şimdidir. Diğerleri ile birlikte Dünya-içinde oluşumuz içinde her şeyin kamusal referanslarla belirlendiği bir vakti vardır. Zamanı dilde ürettiğimiz bu kamusal referanslarla böleriz (Camcı 2020: 54-58). Benim çocukluğumda akşam ezan saati sokakta oynayışın bitimi anlamına gelirdi. Günümüz çalışma saatleri belli mola saatleri ile bölünür. Birisini telefonla aramak için o anın şimdisine yani saatle bakarız ve saat aramak için uygun, erken veya geç olabilir. Ama bu anlayışımız sadece kendimize özgün değildir. Başkaları ile ortak dile getiriş olarak kamusaldır. Bu anlamda şimdi herkesindir. Heidegger “şimdi hiç kimsenin değildir, dolayısıyla herkesindir” der.

Oysa Heidegger için zamanın sahil varlığı bambaşkadır. Cihan Camcı sahil zamansallık anlayışı açısından Şimdi ve Sonsuzluk üzerine yazdığı makalede açıklık getirmeye çalışır. “Sonsuzluk” kelimesini günlük hayatımızda kullansak ta ne demek olduğunu bilemeyiz. Camcı'ya göre sonsuzluk sonlu görünüşlerin ayrı ayrı ama hep birlikte toplanışı olarak düşünülür. Heidegger varlığın zamandan başka bir şey olmadığını söyleyerek, birlikte ama

farklı oluşu zamansallıkta anlamlı kılmıştır. Bu açıdan bakıldığında Varlık hem sonlu ve sınırlı görünüşlerde bulunan hem de kendi içinde duraklatılmaksızın sonsuza dek ekstatik bir modusta varlıkta kalan orijinal zaman demektir. Sonsuzluğun anlaşılabilmesi şimdinin hiç duraklatılmaksızın uzanışını bir açıklıkta deneyimlemekle mümkün olabilir mi? Bu açıklık anı zamanı anlamaktan, onu bilmekten ve bildiğimiz anda onun artık geçmiş olmasından farklıdır. Zamanı bölerek anlamlandırmamızın kontrolünü kaybederek yani ontik zamanı daha anlama süremize ulaşmadan bir an ontolojik zamanın belli belirsiz görünüşü kendi tümlüğünde duyulabilir (Camcı 2020: 56)

Zamanın sonsuz, sahici, kendi içinde birlik, tümlük olarak henüz sonlu ve sınırlı insan algısı tarafından parçalara ayrılmamış olan kavrayışına Heidegger zamanın ekstatik modüsü demişti. Biz zamanı algılayıp, anladığımız sürede onu sonsuzdan koparıp ayırırız. Tümlüğü bizim için anlamlı parçalar haline bölüşümüz ile Varlığın henüz ayrılmamış birlik olarak sonsuza dek uzanışını yitirmiş oluruz. Anlamak, onu ayırmak, bir çerçeve içine sığdırıp, ele geçirmek olarak sahici bütünlüğün yitirilişidir (2020: 55-57).

Sonsuzluğu anlayamadığımız da anlayabildiğimiz her şey de tümlüğünden ayrılmış olur. Anladığımız her şey artık olmuş bitmiş, geçmiştir. Her anladığımız geçmiş zaman kipindedir. Sonsuzluğun kavranışı bu yüzden bir anlama değil bir duyuş olarak düşünülmelidir. Böyle bir duyuş zamanın sahici, kökensel tümlüğünü, henüz geçmiş zaman kipine dönüşmeden önceki ontolojik boyut olarak duyabilir. Heidegger'e göre sahici zamanın bu ekstatik modüsü muğlak bir anlayışla, belli belirsiz kendini gösteren bir seyir anıdır. Sonsuzluk bize bölünmüş ve ayrıştırılmış olan parçalardaki yokluğunda var olur.

Resim sanatı tarihinde zamanın ekstazını, kendi bütünlüğü içinde kavrayabilmeyi mümkün kılan örnekler bulunabilir mi? Şüphesiz anlama ve anlamlandırma öncesi ontolojik bir yapı olarak zamanın serimlenmesi ancak sürrealizmin içinde aranabilir. Çünkü Sürrealist akım bilinç ile bilinçaltında olan arasında bir bağ kurmak ve şeylerin bilince gelmeden hemen öncesini sanata yansıtmak ister. Sürrealist sanatın en önemli temsilcilerinden biri olarak Salvador Dali'nin (1904-1989) "*Belleğin Azmi*" / "*La persistencia de la memoria*" diğer adıyla "*Eriyen Saatler*" tablosu iyi bir örnek teşkil edecektir.



Resim 17: “Belleğin Azmi”, Salvador Dali, 1931, 24x33cm, Çağdaş Sanat Müzesi, New York

İspanyol sanatçı Salvador Dali tarafından 1931 yılında yapılan ve modern sanatın ve sürrealizmin en bilinen eserlerinden biri olan tablo 1932 yılında sergilemiştir. Tabloda göze çarpan eriyen saatler ve biçimsiz tuhaf insan yüzünü andıran nesne izleyicide gerçeküstü bir dünya izlenimi yaratır. Ama arka planda İspanyada yer alan Katalonya bölgesinden kayalıklar ve boş bir kumsalın mekân olarak seçilmesi resmi bir miktar gerçekliğe tutundurur (Gombrich 1992a: 473).

Zamanın nesneye atfedilmiş en güzel aracı saatlerdir. Saat somut olarak mekânda yer kaplayan ve zamanı temsilen mekâna katılan bir araçtır. Heidegger terminolojisinde saat yararlığı ölçüsünde çoğunlukla el-altında olan ancak bozulduğunda, örneğin pili bittiğinde el-altında olanın görünmezliğini kaybederek öne çıkıp mevcut olana dönüşendir. Ressam Dali ise saatleri yaz sıcaklığında eriyen Camembert peynirinden esinlenerek tasarladığını ifade ederek onlara farklı bir anlam yükler (Passeron 1990: 144-147).

Kompozisyonun ortasında belirgin uzun kirpiklerle betimlenen bir göz kapağına sahip olan ve eriyen bir saatin altında kalan biçimsiz yüz uyuyor olarak resmedilmiştir. Göz kapakları kapalı olduğu için algıya kapalıdır. Bu yorumla Dali gerçek ile gerçek dışı arasında aklın algı ve anlamasından önceki zamanı yakalamak ister gibidir. Isının değişmesi ile eriyen peynirle temsil edilen saatler zamanın akışını, şimdinin imkânsızlığını geçmiş, şimdi ve geleceğin koparılamazlığını betimler.

Salvador Dali, tabloda ağaca astığı bir başka eriyen saat ile tarih ağacının meyvesi olan zamanı işaret ederek geçmişe yönelir. Ağacın oturtulduğu yükseltilmiş zemin üzerinde eriyen saatin üzerindeki sinek tıpkı bir Vanitas resminde meyve üzerinde çürümüşlüğü simgelediği gibi burada da ölümü sembolize eder. Ölen saat daha önce bahsettiğimiz, bizim sayılara böldüğümüz, parçalara ayırdığımız günlük kamusal şimdimizin aracıdır. Ölüm ise Heidegger felsefesinde olduğu gibi burada da zamansallığın kavranabilmesinde bir olanak olarak ele alınabilir. Kayalıklar tarafında sahilde bir beyaz leke ile görselleşen yumurta olanaklılığın, gelecek beklentisinin ve üremenin sembolüdür.

Kızıl kapağı olan cep saati ise karıncalarla kaplanmıştır. Ölmüş olanı dönüştürme görevi içinde geçmiş zaman işçileri olan karıncalar cep saatinin üzerine üşüşmüşlerdir. Dikkatli bakıldığında karıncaların saati yeniden düzenleyerek ele geçirdiği içsel ve döngüsel bir zaman grafiği oluşturduğu görülür. Böylece Heidegger'in ontik dediği zaman algısı belirsizleştirilirken geçmiş şimdi ve geleceğin bir aradlığında ekstatik zaman kendini duyurabilir. Belleğin azmi burada sonsuzluğu yakalamanın peşindedir. Dali'nin sonsuzluğu yakalama endişesi zamanı yakalama endişesiyle eşdeğerdir. Dolayısıyla Salvador Dali'nin tablosuna "*Belleğin Azmi*" ismini vermesi zamana hükmetmek için gösterilen sonuçsuz çabanın bir ifadesi olarak gözüktür. Bu süreçte şimdiiyi kontrol altına alan saatler bile erimektedir. Her ne kadar hergünlüğümüzde kamusal yorumlayışımız olarak sözde bölerek ifade etsek te zaman durdurulamamaktadır. Tabloda yükseltilmiş zeminde kayarak akan, üzerinde bir sinek ile betimlenen "saat 7'ye geliyor" dediğimiz anda yelkovan ilerleyişine devam eder. Böylece ontik zaman anlayışımız sırtımızda taşıdığımız, hep arkamızda bıraktığımız bir anlama dönüşür. Anladığımız anda geçmiştir, oldum olasıdır. Zamanı bölerek anlama çabasının onun sahici kavranışını ıskalamasını Dali daha sonra aynı konu üzerinde çalıştığı başka bir resminde de tuvale taşır.



Şekil 18 : “Belleğin Azminin Dağılışı”, Salvador Dali, 1952-1954, 25,4×33cm, Salvador Dali Museum, Florida

1954 yılına tarihlenen “Belleğin Azminin Dağılışı” ismini taşıyan tablo bir önceki resimde izlenen tüm zemini sular altında bırakır. Gerçekle bağ kurulan kayalık dışında mekân eşit parçalara bölünür. Yine zamanın durdurulamazlığını anlatmak için ateşlenmiş mermiler boşlukta süzülür. Sanki Zenon’un zamanın anlamını yakalamak için başvurduğu paradokslara bir gönderme yapılarak hesap edici, bölücü bir zaman anlayışının gerçek dışılığı vurgulanır. Ağaç bile bölünmüşlükten kurtulamaz. Resme eklenen dördüncü saat zeminini de yitirmiştir. Hemen üstünde bölünmüş parçalardan birinde yumurta bir olanak olarak varlığını korur. Sonuçta zamanı bölerek anlama çabası onun sahici varlığını örter, sular altında bırakır, unutturur.

Resim sanatı tarihinde su ile unutmaya Yunan mitolojisinde yer alan *Lethe* ırmağı konusu üzerinden tuvale taşınmıştır. Anlatıya göre *Lethe*, Hades’e yani yeraltı dünyasına akan ırmaklardan biridir. Bu ırmağın sularından içen yeni ölen ruhlar dünyada yaşamış oldukları fani hayatlarına dair her şeyi unuturlar. Dante Alighieri’nin *İlahi Komediya* adlı eserinde de

Araf'ta bulunan ırmak Lethe'dir. Suyunu içenlere geçmişlerini unutturur. Bu anlamda Lethe kelimesi unutturma, edinilmiş olanı kaybetme, saklama anlamlarındadır. *Aletheia*; Yunanca “a-olumsuzlama ekinin lethe kelimesinin önüne gelerek olumsuzlanması ile unutulmuş, saklanmış olanın açığa çıkartılması demektir. Felsefe tarihinde *Aletheia* Platon tarafından bilme ve bilgi ile ilişkisinde kullanılmıştır. Platon'da gizlenmişlik, idealar evreninin unutulması nedeniyle bilinmemezliktir. Bilinmemezliğin, unutulmuş olanın giderilmesi şeklinde gerçekleşen bilme edimi bu nedenle bir hatırlamadır. Bilme ve bilgi Platon felsefesinde hakikatin kendini gerçekleştirme şeklidir (Platon 2009).

Heidegger'de ise ontolojinin epistemolojiye önceliği vardır. Ona göre hakikatin hakikat oluşu kendisini Varlık alanında açığa vurmasıyla bağlantılıdır. Hakikatin gizlenmişliği, Varlığın varoluşuna dair henüz bilinmemişliğini ifade eder. Platon felsefesinin aksine hakikat bu bilinmemezliğin her bir açılımda aşkın, ideal bir ölçüt gerektirmeksizin kendini gösterir. Heidegger için hakikat; tez boyunca resim sanatı tarihinden örneklerden yararlanmamızı mümkün kılacak şekilde özellikle kendini sanat eserinde görünür kılar. Sanat eseri yeryüzünde kendiliğinden duran, henüz açılmamış olarak var olanı açmaktadır. Hakikat sanat eserinde gerçekleşir. Şüphesiz *aletheia*, gizlemiş olanın açılması, unutulmanın kendini ışığı ve yükünden arındırılmış hafifliği ile göstermesi sadece sanatçının kullanım alanında değildir. Aydınlık ve gizlenmişlik arasındaki çekişme Dünya ve Yeryüzü arasındadır ve otantik varoluş bunu anlama imkânı sahiptir. Varlığı gizlenmişliğinden kurtaran, üzerine örtülen örtüyü kaldıranda hakikatin bir parçası olan Dasein'dir. Düşünür için Dasein açılmış olanın açıklığını değişkenlik, belirsizlik ve unutulmuş ihtimallerine karşı korumalı, keşfedilmişliğini teminat altına almalıdır (Heidegger 2004: 234). “Belleğin Azminin Dağılışı” tablosu zaman ve mekân simgelerini su altında bırakarak bize “*Aletheia*” konusunu hatırlatma imkânı sunar. Salvador Dali çağının öncü, avangart sanatçısıdır. Sanatçı verdiği eserler ile Heidegger felsefesinde *Aletheia* olarak isimlendirilen Varlığın açıklığında durma, onun ışığında aydınlanma olanağına erişmiş gözükmektedir.



## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Martin Heidegger 20. yüzyılın en etkili ama bir o kadar da çok eleştirilen filozofudur. O Batı metafizik geleneğinin felsefeyi getirdiği yerde: somutluk eksikliğini, teknik düşünmenin insani tüm düşünceleri tahakküm altına aldığını ve bilimin, felsefenin ve hatta sanatın insansız, insana karşı kaldığını fark etmiştir (Eren 2016b: 34).

Heidegger felsefesinde ontolojinin epistemolojiye önceliği vardır. Varlık öncelikle ya da sadece bilmenin konusu olamaz. Bu, hergünkü yaşamamızdan bir örnekle açıklanabilir. Her akşam güneşin batışını görürüz. “Gün batımında akşam olduğunu söyler, günün hangi zamanında olduğumuzu belirleriz” (Heidegger 1982: 240). Uzamsal olarak yaşadığımız bölgenin dünya üzerinde kalan kısmının güneşe arkasını dönmekte olduğunu, dünyanın yuvarlak olduğunu bir bilgi olarak biliriz. Ne var ki bu bilgi gördüklerimize uymaz. Konuşurken de gün doğumu veya gün batımından bahsederiz. Aslında bilgi olarak biliriz ki güneş ne doğar, ne de batar. Bunlar bizim ona yüklediğimiz anlamlardır.

Bütün bir anlama çabası insanın en temel imkânı ve gücüdür. Bir şeyi anlama, anlamlandırma o şeye karşı koruyucu bir ilgi ve onu bilirlikle olur. Bu bağlamda o şeyi bilir olmak, onu yapabilme, edebilme; bir “nelik” değil varolmak olarak varlıktır (Güvenç 2018: 380).

Bu araştırma, Heidegger’in felsefesinde aldığı yolda oluşta, görme ve görsel öğrenmenin faydaları düşünülerek, resim sanatı tarihinden örnekler yorumlanarak yapılmıştır. İlk olarak Heidegger’in Varlığın anlamı soruşturmasında yaptığı Batı metafizik tarihi de-strüksiyonu, Alman ressam Anselm Feuerbach’ın *Semprozyum* tablosu ile aktarılmıştır. Heidegger Batı felsefe geleneğinin unuttuğu veya terk ettiği Varlığın anlamını, fundamental ontoloji ile yeniden ortaya çıkarmayı amaçlar. Batı metafizik geleneği varlığı iki farklı şekilde kavramıştır. Birincisi ona göre Herakleitos ile serimlenen varlığı physis ile “orada belirecek olan” olarak kavramaktır. Ayrıca filozof, Anaximander ve Parmenides’i de bu grupta yorumlar (Çüçen 2013: 5). İkincisi ise Aristoteles ile serimlenen orada olan varlık anlayışından koparak, varlığı varolana, öze dönüştüren varlık anlayışıdır. Bu bağlamda Heidegger Batı metafizik tarihinde Varlığın unutulmuşluğunu, önce serimlenip sonra üzeri örtülmüşlüğü, Platon ve daha sonra Aristoteles’in varlık anlayışında kategorik düşünme yapısı ile açılar. O, varolanların anlamını, bir varolan olan Dasein’in physis olan eksistensiyalleri ile fundamental ontoloji temelinde yorumlar (Kılıç 2014: 11-20).

İlk bölümde Platon’un *Şölen/Semprozyum* kitabından ismini alan resim ile Heidegger’in felsefesinde de etkisi olan Friedrich Nietzsche’nin kendini metafiziksel geleneğin dışında nasıl

konumlandığı *Tragedyanın Doğuşu* kitabı üzerinden açıklanmıştır. Yaşam ve somut olanın önceliği, teorik, kavramsal, ideal olanın ikincilliği vurgulanarak Heidegger’de Varlığın açıklığında Dörtlünün halayı; Dünya, Yeryüzü, Ölümlü ve Ölümsüzler ile gerçekleşen *Şölene* farklı bir bakış açısı sunabilir. Resimde bir ayrıntı olarak bulunan Tanrı Hermes’in ayakkabıları, “Hermeneutik” ve Heidegger felsefesinde onun neden yöntem olarak seçildiğini bize verir.

İkinci bölümde Dasein’in hazırlık niteliğinde fundamental ontolojisi hergünlük içinde açıklanırken özellikle 17. Yüzyıl Hollanda resimleri tercih edilmiştir. Çünkü dönem Reform hareketlerinden sonra sanatta ve özellikle resimde farklı bir güzellik anlayışı getirmiştir. Dini dönüşüm ile özellikle Kalvenist ahlak anlayışı ve laik burjuvazi arasında kalan sanatçı, gündelik yaşamı resme soktuğu için Heidegger’in felsefesinde önemli motifler olan el-altında ve el-önünde olma, atıf, işaret ve ilintilik Johannes Vermeer ve Pieter Brueghel tabloları ile anlatılabilmektedir. Dasein’in mekânsallığının, Kartezyen düşüncenin aksine uzamsal olmadığı Boticelli’nin *Münecim Kralların Tapınması* tablosunda “*Epifani*” ve “*Aletheia*” kavramlarının açıklanması ile serimlenebilir. Mekânı Dasein’in Dünyasallığından ayırarak sadece uzamsal olarak betimlemek, varlığını boşaltacak ve tarih boyunca değişimini ve kazandığı anlamları yok sayacaktır. Heidegger’e göre insanın en ayırt edici özelliği Varlıkla olan köklü ilişkisidir. İnsanın ortaya koyduğu her şey bu ilişki uğrunadır. Varlık insana, insanda varlığa teslim edilmiştir.

Dasein Dünya-içinde çevreleyen-dünyasında hep başkaları ile birlikte-varolmaktadır. Bol figürlü tablolar ile Dasein’in daha çok ve hatta bazen hep, herkes veya birisi olma durumu, bu halin belirsizliği ve Dasein’in düşmüşlüğü anlaşılabilir. Oysa kendi olma, otantik olma olanağı Heidegger’de kaygı halinde mümkündür. Heidegger’in bakış açısında Dünya-içinde varolmanın anlamı kaygıdır. Çevreleyen dünya içinde karşılaşılanlar, Dasein’in kaygı hali içinde olması ile anlam kazanır, varlık kazanır. Norveçli ressam Edvard Munch’u tabloları hem kaygı ve korkunun birbirinden ayırımı hem de Dasein’in düşmüşlüğünden ayrılarak tekleşmesi ve kendi olma sorumluluğunu alarak özgürleşmesini tuvale taşır.

Heidegger’e göre Varlığın unutulmuşluğu, insan özünün karartılması ve olanaklarının elinden alınmasıyla ilgilidir. Böylece insan hiç de kendine uygun olmayan bir ikamete mecbur bırakılır. Varlıksal bağlamın unutulmuşluğundan gelmesi insanı yurtsuz bırakır. Yurtsuzluğun temelinde Heidegger’in teknik düşünme adımı verdiği ve Varlığı bir varolan olarak tasarlayan metafizik tarzda düşünme vardır. Oysa sanat tarihinde Fütürizm akımı; geçmişin koruma ve tutuculuğundan yakınan ve toplumun geleceğe dair değişimleri hızlıca sindirebilmesi için var olan düzenin teknik düşünme ve teknoloji ile dönüşüp, değişmesi gerektiğine inanan sanatçılar

tarafından kurulmuştur. Ressam Umberto Boccioni'nin *Bilinç Devleti/ Ruh Halleri: Uğurlama* resmi bunun bir örneğini oluşturur. Fütürizm kendi amacı içinde savaşı bile bir temizlik aracı olarak görmüştür. Fakat Dünya Savaşları, yaşanan acı ve kısımlar, bunun hiçte düşünülmediği gibi olmadığını göstermiştir. İnsan modern çağın teknolojik bakışı altında hesaplanabilir, denetlenebilir ve hatta üretilebilir bir varolan haline gelmiştir. Nesneleştirme ve hatta makineleştirme özü belirlenen ve sabitlenen şeyin yeniden üretiminden başka bir şey gerektirmeyecektir. Günümüzde yapay zekânın gelişimi, insanın işlevlerinin giderek daha fazlasını yerine getirmesi, işte bu teknik düşünmenin sonucu olarak ortaya çıkar. Korkulması gereken aslında yapay zekânın gelişimi değil, bu süreç içerisinde insanların birer robota dönüşmesidir. Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* resmi bunu gözler önüne serer.

Dasein'in varlığın olanakları içinde bütünlüğü yakalaması için bir başlangıç ve bitişinin olması gerekmektedir. Bitiş onun bütünlüğünü verecek ve olanaklarının tamlığını sağlayacaktır. Kendinde olanakların tamlığını yakalayan Varlığın sonu, ölümdür. Ölüme doğru varlık olmayı anlamada resim sanatı tarihi bize birçok olanak sunar. Ressam David Bailly'in 1651 tarihli *Genç Bir Ressamın Portresiyle Vanitas* tablosu ölümün önsel fakat henüz olmayan, Varlığın tamlığına doğru olanağını tuvale taşımıştır. Bir Vanitas örneği olarak insanın ölümlülüğünü ve bütün dünyasal zevklerin ve başarıların beyhudeliği, geçiciliğini, hiçliğini anlatır.

Modern gelişmelerin, keşiflerin, burjuva zenginliğinin sergilendiği Hans Holbein'in *Elçiler* tablosunda amorf bir kurukafanın konumlandırılışı ise Dasein'in hergünlüğünde ölümden kaçarken, aslında herkes benliğinin yine de hep ölüme doğru varlık olarak belirlendiğinin işaretidir. Her ne kadar varlığının bu en uç olanağına karşı gamsız bir kayıtsızlık gösterse de hergünlük içinde de onu kendine mesele edinir.

Geçmişinden geleceğine doğru bir uzanış olarak varolan Dasein başlangıcını da, sonunu da kendi seçmez. Bu nedenle o kim olduğunu sorgulayıp, anlamaya çalıştığında, geçmişten geleceğe açık, henüz gerçekleşmemiş olanaklara doğru varolmakta olduğunu fark eder. Henüz olmayan geçmişle bağlantısını sürdürdüğü için Dasein Dünyaya fırlatılmışlığı, düşmüşlüğüne açıklığında sabit olmayan, belirlenmemiş, dolayısıyla potansiyel, gelecekte kaynaklanan olanaklar ile varolur. Heidegger'de bu düşmüşlükten kurtulma, kapalılığı açma ancak kararlılıkla olanaklıdır. Kapalı olanı açma kararlılığı "Vicdan" konusunu gündeme getirir. Van Gogh'un *Üzgün Yaşlı Adam/ Sonsuzluğun Eşiğinde* tablosu ile vicdanın sessiz çağrısı ve filozofun sanat üzerine düşüncelerini serimleme olanağı verir.

*Varlık ve Zaman*'da Heidegger zamanı, zamansallık olarak açığa çıkarır ki bu da Varlığın anlamsal ufkunun zamansallıkta bulunduğunu gösterir. Varlığın anlamının zamansal oluşu filozofa zamanı varoluşsal bir öge olarak inceleme fırsatı verir. Zamanın zamansallık olarak yorumlanması, zamanın temporal, geçici olduğu sonucunu ima eder. İşte bu yüzden Heidegger, Batı felsefe geleneğinin zaman kavrayışından radikal bir şekilde ayrılır. Felsefe tarihinde zaman, şimdilerin sonsuz toplamı olarak incelenmiştir. Zamanın bu kavranışı sadece şimdiler dizisi olarak, sonsuz bir geçmişten sonsuz bir geleceğe gider. Belirleyici tek zaman şimdidir çünkü gerçekten varolan sadece odur. Geçmiş artık olmayan, gelecek ise henüz olmayandır. Batı felsefesi Varlığı katı ve mutlak olarak çerçevelediği için zamanın böyle yorumlanması da kaçınılmazdır. Yani Varlığın unutulmuşluğu ve zamanın zamansallık olarak unutulmuşluğu beraber gitmektedir. Ressam Salvador Dali'nin *Belleğin Azmi ve Belleğin Azminin Dağılışı* resimleri zamanı şimdiler dizisi olarak, bölerek anlama çabasının onun sahici varlığını örttüğünü, sular altında bıraktığını, unutturduğunu betimler. Zamansallığın bölünmemişliği böylece kavranır.

Heidegger kendi yazınsalında yalnızca Van Gogh'a gönderme yapmamıştır. 1973'te Rene Char'a yazdığı bir mektupta "sevgili Provence yöresinde" geçen günlerini anar. "...bu bölgede Ventoux Tepesi ve Bibemus'un bulunduğu Sainte-Victoire Dağı'yla sınırlanır; bu sınırlar ona bütün genişliğini verir." Sainte-Victoire Dağı sanat tarihinde ressam Paul Cezanne'ın tablolarında özel bir yere sahiptir. Zaten Heidegger ona atıfta bulunmuş; onun varolanları birebir kopya etmeyip, farklı bakış açıları ile tuvale aktarışını övmüş ve hatta Cezanne için şiirler yazmıştır (Towarnicki 2002: 84-89).

...Burada kendi düşünce yolumun  
Baştan sona bir ölçüde örtüştüğü,  
Paul Cezanne yolunu buldum.  
Bu bölgeyi denizin kıyısıyla seviyorum,  
Çünkü Yunan ülkesi ile yakınlığı ortada.  
Bütün bunları seviyorum çünkü kuşku yok,  
Tin'in esaslı bir tek yapıtı yok ki kökleri  
Üstünde dik durmak gereken özsel bir toprağa dalmasın.

...Ressamın gecikmiş yapıtında, bulunuşa girenle  
bulunuşun kendisinin ayrımı yalınlıkla birleşir,  
"gerçekleşir" ve aynı anda giz kimliğine bürünüp kendine döner.  
Şiirle düşüncenin birlikte varoluşuna  
Yollanan bir patika mı açılıyor burada?

Ayrıca filozof ressam Paul Klee'nin çalışmalarından, *Tapınak* ile ilgili düşünceleri üzerinden ve Pablo Picasso'dan daha değerli bulduğundan bahseder. Yine Rafael'in başyapıtlarından Dresden'de bulunan *Sistine Madonnası* Heidegger tarafından konunun tarihselliği bağlamında

incelenmiştir. Bu tezde bu resamlardan örneklerin olmaması bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Daha geniş kapsamlı bir çalışmada Heidegger'in doğrudan düşünce yolunda yer etmiş ressamların eserlerinin eklenmesinin çalışmaya değer katacağı muhakkaktır.

Şüphesiz tez boyunca kullanılan tüm resim sanatı eserleri müzelerde sergilenir, müzayedelere taşınır, satın alınabilir, bakımları yapılır ve bazen depolarda bekletilerek muhafaza edilir. Yani hepsinin somut bir yönü, bir şayselliği vardır. Peki, sanat eserinin diğer somut şeylerden farkı nedir? Eser bize başkayı, çokluğu gösterir. Bizi başka ile bir araya getirir, başka ile karşılaştırır. Çalıştığım tez tam da bunun örneğini oluşturur. Amacım bir filozof ve felsefesini, seçilmiş resim sanatı eserleri üzerinden yorumlamak, farklı bir bakış açısıyla anlaşılabilir kılmaktır. Zaten Heidegger derin düşünceleri ile sanatın bu imkânının varlığını göstermiştir. Varlığın anlamına ilişkin sorunun düzenlenmesi, Dasein'in temel analitiği ile başladığından resim sanat tarihinden insanın yaşamına, hergünlüğüne, söylencelerine, kaygısına ait seçilecek eserler uygun örnekler oluşturabilmektedir.

Seçilen resimler, seçenin anlama ve anlayışının imkanı dahilindedir. Ama önemli olan bu olanağın mümkün olmasıdır. Yani eser de başkayı görme, başkayı anlama, başkayı aydınlığa çekme ve kapalı olanı açma gücünün varlığı, tez için kullanılmıştır. Bu yorumlama, sanat eserinde aydınlığa çıkan veya gizlenen çokluğun sadece biridir. Çünkü aydınlık gizlenmeyi açığa çıkardığı gibi gizleneni de saklar. Sanat eseri sayesinde varolanın içine girdiği aydınlık bu yüzden çokluktur. Bu çokluk içinden seçilmiş belli bir tek yorumlama tezi yazan olarak benim Varlığın açıklığında kendi şiirimdir. Varlık ise pekçok şiire açıktır.

## KAYNAKLAR

- ARİSTOTELES, *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul: Divan Kitap, 2017
- ARİSTOTELES, *Retorik*, çev. Ahmet Aydoğan, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 2008
- BAL Metin, *Heidegger Düşüncesinde Teknoloji Hapishanesi ve Şiirsel Konaklama*, Bibliotech Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 11, ss 46-66, 2012
- BAŞER Nami, *Çağdaş Felsefede Öznellik Sorunu*, Felseve Arkivi, Sayı 36, ss 1-5, 2012
- BAŞER Nami, *Derrida: Husserl Fenomenolojisiyle Heidegger Ontolojisinden Farklı Bir Metafizik (ten) Çıkış*, Kant Sonrası Metafizik Üzerine konuşmalar, İstanbul: Küre Yayınları, 2011
- BERGER John, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1995
- BROCK Werner, *Heidegger, Bir Yaklaşım Denemesi*, çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları, 2008
- BUNZECK Nico, DOELLER F.Christian, DOLAN J. Ray, DÜZEL Emrah, *Contextual Interaction Between Novelty and Reward Processing within the Mesolimbic System*, PubMed, 2011
- CAMCI Cihan, *Felsefi Metinler: Heidegger'le Düşünmek*, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2020
- CASSOU Jean, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987
- ÇÜÇEN A. Kadir, *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, 6.baskı, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2018
- ÇÜÇEN A. Kadir, *Varoluş Filozofları*, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2015
- ÇÜÇEN, A. Kadir, *Martin Heidegger: Teknoloji Sorunu*, Felsefe Tartışmaları, Sayı: 20, ss 90-98, 1996
- ÇÜÇEN A.Kadir, *Yaşam ve Ölüm Felsefesi*, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2017
- ÇÜÇEN A. Kadir, *Herakleitos Felsefesinde İlk/Öncel Düşüncenin Heideggerci Bakış Açısıyla Yorumlanması*, Kaygı, Bursa: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı 21, ss 1-5, 2013-Güz

- ÇÜÇEN A. Kadir, ZAFER M. Zeynep, ESENYEL Adnan, *Varlık Felsefesi*, Bursa: Ezgi Kitapevi, 2017
- DİREK Zeynep, *Heidegger'in Sanat Anlayışı*, Cogito, Heidegger: Varlığın Çobanı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı 64, ss 106-124, 2010
- ECO Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, çev. A. Cevat Akkoyunlu, 7.baskı, İstanbul: Doğan Kitap, 2016
- ECO Umberto, *Çirkinliğin Tarihi*, çev. Anaca Uysal Ergin, Özgü Çelik, 4.baskı, İstanbul: Doğan Kitap, 2015
- ERDEN E. Osman, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016
- EREN Işık, *Sanat ve Bilgi ilişkisi*, Bursa: Asa Kitapevi, 2006a
- EREN Işık, *20. Yüzyılda Felsefe: Karşı Çıkışlar ve Yeni Arayışlar*, Bursa: Asa Kitapevi, 2006b
- ERHAT Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018
- ESENYEL Adnan, *Martin Heidegger Varlığın Patikaları*, Ankara: Ayrıntı Basımevi, 2020
- GOMBRICH E.H, *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, 4. basım, Ankara: Remzi Kitapevi, 1992a
- GOMBRICH E.H, *Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992b
- GÜNENÇ Saygın, *Olanak ve Edimsellik*, Metafizik Kavram ve Problemleriyle Varlık Felsefesi içinde 19. Bölüm, editör A. K. Çüçen, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2018
- GÜR Aysun, *Heidegger'de Düşünme Biçimlerinin Yazgıyla İlişkisi Üzerine*, Kaygı, Bursa: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı 31, ss 92-108, 2018
- GÜR Aysun, *Heidegger'de Varolanlar ile Dünyanın İlişkisi Üzerine*. Kaygı, Bursa: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 28, ss 127-143, 2017
- GÜR Aysun, *Heidegger'e Yolunuz Düşerse Metafizik Nedir? Sanat Eserinin Kökeni*, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2020
- HEIDEGGER Martin, *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan Ökten, 3. Baskı, İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2018

- HEİDEGGER Martin. *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü*, çev. Levent Özşar, Bursa: Asa Kitapevi, 2001
- HEİDEGGER Martin, *Teknik ve Dönüş*, çev. Necati Aça, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998a
- HEİDEGGER, Martin. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998b
- HEİDEGGER Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara: De ki Basım Yayım, 2011
- HEİDEGGER Martin, *Metafizik Nedir?* çev. Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1991
- HEİDEGGER Martin, *Hümanizm Üzerine Mektup*, çev. Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2013
- HEİDEGGER Martin, *Kıryolu*, çev. Erdal Yıldız, Engin Yurt, Kutadgubilig, Sayı 30, ss 211-217, 2016
- HEİDEGGER Martin, *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2004
- HEİDEGGER Martin, “Şey”, çev. Erdal Yıldız, Ali Kaftan, Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, 9/2006:151-165, İstanbul: Ana Basım Yayın, 2006
- HEİDEGGER Martin, “İnşa Etmek Oturmak Düşünmek” çev. E. Yıldız N. Behramoğlu, A. Kaftan ve diğerleri, Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları, 6/2004: 45-68, İstanbul, 2004b
- HEİDEGGER Martin, *Basic Problems of Phenomology*, çev. Albert Hofstadter, Indiana Univesity Press, 1982
- HOLLAND J. Gill, *The Private Journals of Edvard Munch: We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, 2005
- KILIÇ Sinan, *Heidegger'in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği*, Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 23, ss 11-28, 2014-Güz
- KİERKEGAARD Soren, *Kaygı Kavramı*, çev. Vefa Taşdelen, Ankara: Hece Yayınları, 2004
- KİTABI MUKADDES, *Matta 2/1*, İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 1985
- KUÇURADI İoanna, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, İstanbul: Türkiye Felsefe Yayınları, 2016



- LEPPERT Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İmgelerin Toplumsal İşlevi, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009
- LESHER H. James, *Feuerbach's "Das Gasmahl des Platon" and Platon's Symposium*, 2008
- LYNTON Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Ankara: Remzi Kitapevi, 1991
- NİETZSCHE Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018
- NİETZSCHE W. Friedric, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İ. Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 2003
- İYİ Sevgi, *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Bursa: Asa Basım Yayım, 2003
- ÖZLEM Doğan, "Giriş: Heidegger ve Teknik", ss. 9-43, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, İstanbul: Paradigme Yayınları, 1998
- PASSERON Rene, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1990
- PLATON, *Şölen*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000
- PLATON, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009
- SAYIN Zeynep, *Ölüm Terbiyesi*, 3.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2018
- TANSUĞ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993
- TOWARNICKI De Frederic, *Martin Heidegger Anılar ve Günlükler*, çev. Zeynep Durukal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito, Sayı 112, 2002
- TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992
- TURANİ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992
- ÜNVER Şerife, GENÇ Ayten, *Görselliğin Gücü: Almanca Ders Kitaplarındaki Görselliğe İlişkin Öğretmen Görüşleri*, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 28, ss 393-404, 2013

WÖLFFLİN Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1990

YILDIZ Erdal, *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017

YILDIZDÖKEN Çiğdem, *Varlık Sorunsalının Ufkunda Ölüm Meselesi*, Yaşam ve Ölüm Felsefesinin İçinde, editör A.K. Çüçen, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2017a

YILDIZDÖKEN Çiğdem, *Heidegger'de Dasein'in Varlığı ve Zaman Meselesi*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 53, ss 162-178, 2017b