

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ  
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

HEIDEGGERYEN BİR PERSPEKTİFTEN ALETHEİA – SİNEMA İLİŞKİSİ

Sabri Umut BOZYİL

116611018

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep TALAY TURNER

İSTANBUL

2021

**Heideggeryen Bir Perspektiften *Aletheia* – Sinema İlişkisi**

**The Relationship Between *Aletheia* and Cinema from the Heideggerian Perspective**

Sabri Umut BOZYİL

116611018

**Tez Danışmanı:** Dr. Öğr. Üyesi Zeynep TALAY TURNER (İmza) .....  
İstanbul Bilgi Üniversitesi

**Jüri Üyesi:** Doç. Dr. Ferda KESKİN (İmza) .....  
İstanbul Bilgi Üniversitesi

**Jüri Üyesi:** Prof. Dr. Selahattin YILDIZ (İmza) .....  
Doğuş Üniversitesi

**Tezin Onaylandığı Tarih:** 08.02.2021

**Toplam Sayfa Sayısı:** 77

**Anahtar Kelimeler (Türkçe)**

- 1) *Aletheia*
- 2) Sanat
- 3) Hakikat
- 4) Martin Heidegger
- 5) Abbas Kiarostami

**Anahtar Kelimeler (İngilizce)**

- 1) *Aletheia*
- 2) Art
- 3) Truth
- 4) Martin Heidegger
- 5) Abbas Kiarostami

## ÖZET

Bu tez çalışması, 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden olan Martin Heidegger'in *aletheia* ve sanat kavramları arasında kurduğu ontolojik ilişkinin temellerini, benzer bir şekilde sinema sanatında aramayı dener.

Bu doğrultuda da ilk olarak Heidegger'in hermeneutik fenomenoloji yöntemiyle araştırdığı *aletheia* kavramının etimolojik ve mitolojik kökenini hatırlatır. Heidegger'e göre; gizin açılması anlamına gelen *aletheia* fenomenin anlamı, zaman içinde yozlaşmaya uğramıştır. Ona göre; bu yozlaşmanın en büyük sorumlusu, metafizik ve onu olumlayan gelenek tarihidir. Heidegger'e göre hakikatin örtüklüğü, en temelde bir özgürlük sorunundan kaynaklanır. Bu nedenle de hakikatin kendini görünür kılmasını engelleyen gelenekle hesaplaşmak gerekir. Bu tez çalışması da Heidegger'in düşüncesine paralel olarak birinci bölümünde destrüksiyonun tarihi görevini hatırlatır ve Heidegger'in fenomenolojik hakikat yorumunu gündeme getirir.

İkinci bölüm ise antik Yunan düşüncesinde en önemli kavramlardan biri olan *tekhne* faaliyeti hakkındadır. Heidegger'e göre bir zamanlar gizin açılmasının bir imkanı olan bu yaratma faaliyeti, zamanla teknik ve pratik bir üretime dönüşerek *poiesis* özelliğini yitirmiştir. Bu anlama gelen teknik bir üretim karşısında sanat, hala kendi varlığında hakikati ortaya çıkaran kurtarıcı bir güce sahiptir.

Bu nedenle de üçüncü bölüm, Heidegger'in sanat eserinin kökeni hakkında yaptığı çalışmayı merkeze alarak *aletheia* ve sanat arasındaki ilişkiye odaklanır.

Son olarak dördüncü bölüm ise *aletheia* – sanat arasındaki sahih ilişkinin sinema sanatında nasıl tezahür ettiğini göstermeye çalışır. Bu noktada somut bir tartışma yaratabilmek ve tezi temellendirebilmek için şiirsel sinemanın en büyük ustalarından olan Abbas Kiarostami'nin sanata yaklaşımı ve *Ta'm e guilass* filmi hakkında bir inceleme yapar.

**Anahtar Kelimeler:** *Aletheia*, sanat, hakikat, Martin Heidegger, Abbas Kiarostami.

## ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the relationship between *aletheia* and cinema by referring to the German philosopher Martin Heidegger who has laid out the foundations of the ontological relationship between the concept of *aletheia* and art.

The study begins with a clarification of the etymological and mythological origins of *aletheia*, a concept analyzed by Heidegger through the method of hermeneutic phenomenology. According to Heidegger, the definition of *aletheia*, indicating “unconcealedness”, has degenerated over time; and the biggest culprits of this degeneration are metaphysics and the philosophical tradition affirming the former. For him, the latency of truth is essentially related to the problem of freedom, and even originates from it, thus, one must first confront the tradition which conceals the truth. In the first part, in line with Heidegger's philosophy, this dissertation also reminds the historical task of deconstruction, and initiates a discussion of Heidegger's phenomenological interpretation of truth. The second part of this study concentrates on *tekhne*, one of the most important concepts in the Ancient Greek philosophy. According to Heidegger, this creative activity, which had the potentiality to reveal the truth, has turned into a technical and practical production over time and lost the power of *poiesis*. Thus, Heidegger argues, we should reestablish the proper relationship between *tekhne* and *poiesis*. This would enable us to show that art still holds a liberating power that reveals the

truth in its own existence. Thus, the third chapter investigates the relationship between *aletheia* and art, relying upon Heidegger's work on the origin of the work of art.

Finally, the fourth part aims to show how the authentic relationship between *aletheia* and art emerged within the domain of cinema. At this point, in order to initiate an informative discussion, the dissertation examines Abbas Kiarostami's approach to art and analyzes the movie *Ta'm e guilass*.

**Keywords:** *Aletheia*, Art, Truth, Martin Heidegger, Abbas Kiarostami.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
TEŞEKKÜR.....	viii
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM 1: ALETHEIA</b> .....	8
1. 1. Mitolojik Kökeni.....	8
1. 2. Geleneksel Hakikat Anlayışının Heideggerci Destruksiyonu.....	11
1. 3. Heidegger'in Hakikat Fenomeni.....	15
<b>BÖLÜM 2: TEKHNE</b> .....	22
2. 1. <i>Aletheia</i> 'nın Bir İmkamı Olarak <i>Tekhne</i> Faaliyeti.....	22
2. 2. Modern Tekniğin Heideggerci Eleştirisi.....	25
<b>BÖLÜM 3: ALETHEIA – SANAT İLİŞKİSİ</b> .....	32
3. 1. Sanat Eserinin Kökeni Bağlamında Sanatın Neliği.....	33
<b>BÖLÜM 4: ALETHEIA – SINEMA İLİŞKİSİ</b> .....	40
4. 1. <i>Ta'm e guilass</i> .....	47
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA.....	66

## TEŐEKKÖR

Bu çalışmayı yapmam için desteğini ve hoőęörüsünü esirgemeyen, bana cesaret veren ve yol gösteren, danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Zeynep TALAY TURNER'a ve değerli tavsiyeleriyle tez çalıőmama katkı sunan Doç. Dr. Ferda Keskin ve Prof. Dr. Selahattin Yıldız'a teşekkür ederim.

Ayrıca, süreç boyunca yanımda olan aileme ve sevgili dostlarıma içten teőekkürlerimi sunarım.

## GİRİŞ

Albert Camus: “Dünya apaçık olsaydı, sanat olmazdı”<sup>1</sup> der. Eğer bu çıkarsama yerindeyse bizi doğrudan *aletheia*, yani “saklı olanın açılması anlamında hakikat” ve sanat arasındaki ilişkinin mahiyetini araştırmaya götürecektir. Bu tez çalışması, söz konusu çıkarsamanın ispatına atılmak istenen bir adım olması bakımından, bu çıkarsamanın doğruluğuna inanmaktadır. Bu araştırmanın yol haritasına değinmeden evvel, neden böyle bir araştırmaya ihtiyacımız olduğu sorusunu açmak önemli olacaktır.

Alman düşünür Martin Heidegger’in *Dasein* tasavvuruna göre: İnsan, dünyaya fırlatılmış ve varlığının esas kaynağını unutmaya terk edilmiştir. Bu unutulmuşluk, ontolojik ve epistemolojik bir yoksunluğa ve beraberinde zuhur eden derin bir bilme arzusuna neden olmuştur. İnsanın doğuştan yazgısı olan bu arzunun/arayışın, *philosophia* faaliyetinin köklerini oluşturduğu söylenebilir. Peki öyleyse neyi arıyoruz? Elbette aradığımız şey; hakikatin bilgisidir. Hakikat ise, kendini ancak varlıkta açabilir. Öyleyse hakikate dair sorulacak her soru, aynı zamanda varlığa yönlendirilmiş sorular olacaktır. Bu nedenle, hakikatin bilgisine yalnızca varlığın özünü kavrayarak ulaşabiliriz.

Heidegger’e göre; ne skolastik felsefe, ne metafizik düşünce, ne de aydınlanmanın her şeyi akıl ile açıklama çabası; bizi varlığın özünü, hakikati

---

<sup>1</sup> Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev., Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2012, s.116.

kavrama konusunda bir adım öteye götürebilmiştir. Aksine Heidegger, Platon ve Aristoteles'ten itibaren batı felsefe geleneğine sirayet eden geleneksel hakikat anlayışına karşı kökensel hakikati savunmaktadır. Bunu ise geleneksel düşüncenin açmazlarıyla hesaplaşarak yapar. Bu minvalde Heidegger'in hakikat fenomenine yaklaşımı tezimin seyrini belirleyeceği için onun, bu kavrama yaklaşımını daha detaylı bir biçimde *aletheia* bölümünde inceleyeceğim.

Yeniden böyle bir araştırmaya neden ihtiyacımız olduğu sorusuna geri dönersek, bu sorunun cevabı metnin başındaki çıkarsamada gizlidir. Sanat, bir dünya kurar; *poiesis* olarak sanat, mevcut olmama halinden mevcudiyete (*genesis*) doğru bir çıkıştır; gizin açılmasının biricik yöntemlerinden biridir. Antik Yunanlar, bütün sanat ve zanaat faaliyetlerinin bilinerek yapılıyor olmasını *tekhne* deyiimiyle nitelendirmişlerdir. *Tekhne*, becerikli bir bilme faaliyeti demektir; aynı zamanda, *aletheia* 'nın da bir tarzıdır. Bu nedenle *tekhne* kavramı bu araştırmanın ikinci bölümünü oluşturacaktır. Heidegger, çağımızda anlamı baştan aşağı değişen bu kavramın yeniden gün yüzüne çıkması için modern tekniğe karşı bir kritik yürütür. Çünkü teknik, modern insanın kibri (*hybris*) ile kuşatan, çerçeveleyen (*ge-stell*) bir faaliyete dönüşmüştür. Ona asıl anlamını tashih etmek demek, *aletheia* ve sanat arasındaki sahih ilişkinin kurulabilme imkanı demektir. Bu nedenle *tekhne* bölümü, sanat ve *aletheia* arasındaki ilişkinin anlatılacağı bölümün pekişmesi için hayli önem arz etmektedir.

Heidegger, ontolojiye dair erken dönem fikirlerini ünlü eseri *Varlık ve Zaman*'da temellendirmiştir. *Varlığın anlamı nedir?* sorusunun serimlenişi ile başlayan bu başyapıt, ontolojiyi fenomenolojik bir yöntemle inceler. Geleneksel hakikat anlayışını *destrüksiyona* tabi tutar ve kökene yönelir.

Heidegger'in özlü düşünme pratiğinde merkez konuma sahip kavramlardan biri *Dasein*'dir.<sup>2</sup> Heidegger'in insan yerine *Dasein* kelimesini kullanmayı tercih etmesinin nedeni onun mesken tuttuğu dünyayı ve dünyasallığını özellikle vurgulamak istemesinden ileri gelir.

Heidegger'e göre, *varlığın anlamı nedir* sorusunu sorabilecek tek var olan *Dasein*'dir. Çünkü, "sorulan, varlık olduğu müddetçe (ki varlık, var olanın varlığı demektir) varlık sorusunda sorgulanan var olanın bizatihi kendisi olacaktır."<sup>3</sup> Ancak, *Dasein*'in dünyadaki konumlanması, kurduğu ilişki biçimleri ve sonluluktan azade varoluşu bu soruyu düşünme imkanını elinden almıştır. Yine de *Dasein*, otantik olarak bu imkana sahiptir ve yapması gereken; onu sınıra tabii tutan düşünme sisteminden kurtarıp, özlü bir düşünme pratiği ile varlıkla olan esas bağını yeniden kurabilmesidir.

Heidegger'in *Dasein* analizi, onun ontolojiye yaklaşımını ve kendine özgü düşünme sistemini kavrayabilme açısından oldukça önemlidir. Bu araştırmaya doğrudan katkı sağlayacak düşünceleri ise onun geç dönem fikirlerinden

---

<sup>2</sup> Almanca *Dasein* kelimesinde yer alan *-Da* ön eki orada, *sein* ise, varlık anlamına gelmektedir.

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev., H. Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayınları, 2018, s.25.

oluşmaktadır. 20. yüzyıl düşünürlerinden olan Heidegger, çağdaşları ve ardılları tarafından; varoluşçu, teolog, mistik, gerçeküstücü ve daha pek çok kavram ve akımla özdeşleştirilmiştir. Ancak, onun gücü ve imgesi; uzlaşmacı olmayan, sorgulayan, hesaplaşan, parçalayan, kışkırtıcı yapısından ve insanın dünyada bulunuşuyla ilgili, antik çağdan bugüne süregelen varlık anlayışını tersyüz etmesiyle açıklanabilir. Felsefesi dolambaçlı, kimi zaman anlaşılmazdır. Net çizgiler, sınırlar ve katı söylemler yerine; “kendi kendine düşünen” bir sorgulamacı kimliğiyle hareket eden Heidegger bize, “düşünme”nin de ne demek olduğunu yeniden öğretmeye çalışmaktadır. Heidegger’de düşünme, dil ve insan arasındaki ilişki pratiği, varlığın hakikatini kavramada önemli bir role sahiptir. Ona göre düşünme: *Dasein*’in varlığın özünü yerine getirmektedir. Dil ise varlığın evidir ve onun meskeninde insan vardır. Düşünenler ve en çok da şairler, dil aracılığıyla hem bu meskenin koruyuculuğunu yaparlar hem de varlığın gizini açığa çıkarmada önemli bir görev üstlenirler.<sup>4</sup>

Bu bağlamda, *aletheia* ve sinema ilişkisini incelemek istediğim tezimin birinci bölümünde; *aletheia* kavramı hakkında bir tartışma yürüteceğim. İlk olarak bu kavramın etimolojik ve mitolojik kökeni hakkında kısa bir bilgilendirme yapacağım. Ardından bu kavramın anlamının zaman içinde gelenek tarafından nasıl yozlaştırıldığını hatırlatarak, Heidegger’in *aletheia* kavramı hakkındaki fenomenolojik yorumunu analiz edeceğim.

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Hümanizm Üzerine*, çev., Yusuf Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2013, s.5.

Tezimin ikinci bölümünde ise; *aletheia* fenomeninin örtüsünü kaldırarak, onu bir tür yaratma imkanına dönüştüren *tekhne* faaliyetini soruşturacağım. *Tekhne* faaliyeti de tıpkı *aletheia* gibi zaman içinde anlam yitimine uğrayarak pratik bir üretime dönüşmüştür. Bu nedenle ikinci bölümün ikinci alt başlığı; Heidegger'in modern teknik eleştirisinden yola çıkarak, bu faaliyetin özünü oluşturan *poiesis* özelliğini hatırlatma görevi görecektir. Bu bölüm, aynı zamanda sanat ve *aletheia* arasındaki ilişkinin tartışılacağı üçüncü bölüme hazırlık safhası olacaktır.

Tezimin üçüncü bölümü; *aletheia* ve sanat arasındaki sahih ilişkinin kaynağına yönelecektir. Bu noktada, Heidegger'in sanat eserinin kökenine dair yapmış olduğu araştırma merkeze alınarak; sanat, sanat eseri ve sanatçı arasındaki otantik ilişkinin doğası irdelenmeye çalışılacaktır. Heidegger, sanat eserinin varlığını, bizatihi sanat eserinin kendisine başvurarak sorgular. Ona göre sanat: hem sanat eserinin hem de sanatçının kökenidir. Sanat ise gerçek sanat eserindedir ve bu da ancak hakikatin eserde işbaşında olmasıyla mümkün olabilir. Şiir, bütün sanatların ötesinde ya da özünde, söylenmeyi dile getirmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Şiir, düşüncenin dile geldiği en saf ve yalın haldir. Bütün sanatların özünde barınan şiirsellik, sinema sanatının da özünde mevcuttur.

Bu doğrultuda tezimin dördüncü ve son bölümünde; Heidegger'in sanat hakkındaki düşüncelerinden hareketle, sinema ve *aletheia* fenomeni arasında bir analogi kurmaya çalışacağım. Sinema sanatının, en temel iki plastik malzemesi

olan zaman ve mekan üzerinde, sınırsız ve sonsuz olanağa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla sinema sanatı, bir tarafıyla edebi sanatlara benzer; ancak yine de dilin sözel mantığı bir görüntünün derinliğini, ortaya çıkardığı anlamı ifşa etmeyebilir.

Sinema tarihinde Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, Abbas Kiarostami gibi film yönetmenlerine uzanan yol, sinemada hakikati görme ve gösterme denemeleridir. Bu nedenle tezimin son bölümünde *aletheia* kavramı ile sinema sanatı arasında kurmayı düşündüğüm analogiyi somutlaştırmak adına Kiarostami'nin sanatı ve onun özgün eserlerinden biri olan *Ta'm e guilass-Kirazın Tadı* (1997) filmi hakkında bir analiz yapacağım.

*Kirazın Tadı* filmi, intihar etmek isteyen Bedii beyin hikayesi hakkındadır. Bedii, intihar ettikten sonra mezarını toprakla dolduracak bir insan arıyordu. Rilke'nin şiirinde söylediği gibi: “Yazgı denir işte buna: Karşıda olmak, başka hiçbir şey değil, hep, hep karşıda.”<sup>5</sup> Yaşam, ölüme yazgılıdır ve onun tam da karşısında durmaktadır. Bedii'nin ölüme doğru olan yolculuğu bize mütemadiyen yaşamın mahiyetini ve varlığın anlamını hatırlatır.

Sonuç olarak, bu tez çalışmasının amacı; metafizik düşünce ve çeşitli inanç sistemlerinin boyunduruğu altına girmiş olan hakikat kavramının kökensel

---

<sup>5</sup> Rainer Maria Rilke, *Duino Ağutları*, çev., Can Alkor, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.32.

anlamını yeniden hatırlayarak; sanatın, bir zamanlar hakikati ortaya çıkaran ve onu kendi varlığında koruyan bir ediminin olduğunu göstermektedir.

## BÖLÜM 1: ALETHEIA

### 1.1. Mitolojik Kökeni

Heidegger, *aletheia* (*ἀλήθεια*) sözcüğünü “var-olanın açıklığı” anlamında kullanmıştır.<sup>6</sup> Mitolojik hikayelerde, felsefi metinlerde, sanat eserlerinde ve inanç sistemlerinde sıkça karşılaşılan bu kavram, Latinceye *veritas*, İngilizceye *truth*, Almancaya *wahrheit*, Türkçeye ise *hakikat* olarak çevrilmiştir. Çevrilmiştir çevrilmesine ancak, Heidegger’e göre bu kavramın anlamı, Batı metafiziğinin etkisiyle zaman içerisinde tahrif edilmiş ve antik Yunanların algıladığı biçimden oldukça farklılaşmıştır.<sup>7</sup> Heidegger bu kavramı, yeniden düşünmenin alanına sokarak, bir zamanlar felsefenin, sanatın ve politikanın bu kavramdan bağımsız düşünülmemeyeceğini savunur. Bu farklılığı anlayabilmek adına, kavramın etimolojik ve mitolojik kökenini incelemek faydalı olacaktır.

Antik Yunanların dile kazandırdığı bu kavram: “Doğruluk, hakikat, gizlin açılması, örtük olmayan” anlamlarına gelen *alethes* kelimesinden türemiştir. Yunan dilinde sözcüğün önüne gelen a- eki olumsuzluk ekidir ve eklendiği sözcüğe yoksunluk katar. Anlamını mitolojiden alan *Lethe* kelimesi ise: “Unutulmuş, saklı, gizli” anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla a- + *lēthēia* kelimesinin manası unutulmuş olanın hatırlanması, saklı olanın açığa çıkmasıdır.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev., Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Yayınları, 2007, s.42.

<sup>7</sup> Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev., Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s.54.

<sup>8</sup> <https://www.etymonline.com/search?q=aletheia>

*Aletheia* kavramı, mahiyetini kelimenin kökeni olan *Lethe*'nin değillenmesi ile açar. *Lethe*, Hesiodos'un tanrıların doğuşunu anlattığı *Theogonia* isimli eserde tanrıça Eris'in kızı ve unutmamanın simgesi olarak yer almıştır.<sup>9</sup> *Lethe*'nin mitolojik hikayelerde sıkça karşılaşılan diğer bir anlamı ise yeraltı dünyasında -*Hades*'te- bulunan nehirlerden birinin adı olmasıdır. *Hades*'te bulunan nehirlerin her biri ayrı bir anlam taşımaktadır; *Styx* nefreti, *Akheron* kederi, *Kokytos* feryatı, *Phlegethon* ateşi, *Lethe* ise unutmayı sembolize eder.

Çayırların ötesinde Erebus ve Hades ile Persephone'nin sarayı vardı. Bu sarayın solunda, sıradan ruhların toplu halde su içtikleri beyaz bir servi gölgesindeki Lethe Gölü bulunmaktaydı. Fakat unutulmaz kahramanlara ait ruhlar buradan değil, hiç olmazsa hayatlarının bir kısmını hatırladıkları ve böylece kendilerini diğerlerinden daha ayrıcalıklı duruma getiren akkavak [?] gölgesindeki Hafıza Gölü'nden su içerlerdi.<sup>10</sup>

Antik Yunan'da ruh, *psuche* diye adlandırılır. *Psuche*, yaşamı sağlayan güçtür. Canlı olanı cansızdan ayırması bağlamında, can diye de çevrilebilir. Yunan mitolojisine göre; ölümlülere ait ruhlar, yeraltına ulaştıktan sonra *Minos*, *Rhadamanthys* ve *Aiakos* tarafından günlük olarak sorguya çekilirlerdi. Bu sorgulama sonucunda, yeryüzünde yaptıkları iyilikler ve işledikleri günahları eşit olan ruhlar, Çirişotu Çayırları'na gönderilirdi. Günahkar olan ruhlar ıstırap içinde yaşayacakları Tartaros Ovaları'na; iyi ve erdemli bir yaşam süren ruhlar ise

---

Ayrıca Bkz.: Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev., Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004, s.32-33.

<sup>9</sup> William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology Vol II.*, London: John Murray Publishing House, 1890, p.772.

<sup>10</sup> Robert Graves, *Yunan Mitleri*, çev., Uğur Akpur, İstanbul: Say Yayınları, 2010, s.148.

Elysium'daki meyve bahçelerine gönderilirdi. Elysium'a giden ruhlar yeniden doğarak yeryüzüne gidebiliyorlardı.<sup>11</sup>

*Lethe* isminin felsefi metinlerde sıkça anılmasının bir diğer nedeni ise Platon'dur. Platon, *Devlet* isimli metninde *Lethe*'den şöyle bahseder:

Bütün ruhlar geçince hepsi birden boğucu, korkunç bir sığanın altında *Lethe* ovasına gitmişler; ne ağaç, ne ot varmış bu ovada. Akşam olunca Ameles ırmağı kıyısında konaklamışlar. Bu ırmağın suyu hiçbir kap içinde durmazmış; oysa herkes de bu sudan biraz içmek zorundaymış. Bazı ruhlar ölçüyü kaçırıp fazla içermiş, içer içmez de, her şeyi unutmuş. Sonra uyumuşlar. Gecenin ortasında birdenbire bir gök gürültüsüdür kopmuş, yerler sarsılmış ve birdenbire her biri bir yana fırlayan ruhlar yukarıki dünyaya, yeniden doğacakları dünyaya doğru atılmış, kayıvermişler yıldızlar gibi. Er'e gelince, ona ırmaktan su içirtmemişler, ama bedenine nerede, nasıl kavuştuğunu bilmiyor gene de. Birden gözünü açınca kendini sabah sabah odun yığını üstünde bulmuş. İşte böylece, Glaukon, unutulmaktan, kaybolmaktan kurtulmuş bu sana anlattıklarım. Bunlara inanırsak kurtarabiliriz kendimizi. *Lethe* ırmağını mutlu geçer, ruhumuzu kirletmeyiz.<sup>12</sup>

Platon'un burada işaret ettiği mutluluk, *Lethe*'nin olumsuzlanması anlamında *aletheia*'dır; yani, unutmanın değillenmesidir. İnsan, *Lethe* ırmağından içtiği için unutulmuşluğun içine doğmuştur.

---

<sup>11</sup> Robert Graves, *Yunan Mitleri*, çev., Uğur Akpur, İstanbul: Say Yayınları, 2010, s.148, 149.

<sup>12</sup> Platon, *Devlet*, çev., Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.367, 368, 621a.

## 1.2. Geleneksel Hakikat Anlayışının Heideggerci Destrüksiyonu

*Ta ki, çıkarıcı bazı kişilerin, zihinsel tanrıları  
anlamaya ya da cisimlerinden soyutlamaya  
çalışarak avamı köleleştirdiği bir sistem oluşuncaya  
dek, ki böyle başladı Rahiplik.  
Şiirsel masallardan tapınma biçimleri seçerek.  
Ve an geldi,  
Tanrıların bu tür şeyler emrettiğini bildirdiler.  
Böylece insanlar, Bütün Tanrısal Varlıkların  
insanoğlunun gönlünde barındığını unuttular.<sup>13</sup>*

Bir önceki bölümde, *aletheia* kavramının etimolojik ve mitolojik kökenine dair kısa bir perspektif sunmaya çalıştım. Bu bölümde, geleneksel hakikat anlayışının ontolojik temellerini araştırarak, onun “türetilmişliğini” göstermeye çalışacağım. Heidegger’e göre; ancak bu “türetilmişlik” idrak edilebilirse asli hakikat fenomeninin görünür kılınması mümkün hale gelecektir.<sup>14</sup>

Antik Yunan’da felsefe, insanın doğayı (*phusis*) anlamaya, anlamlandırmaya ve her şeyin temeli (*arkhe*) olan o ilk maddeyi bulma çabası ile ortaya çıkmıştır. Thales ile başlayan bu serüven, Parmenides’e kadar varlığın kaynağını var-olanlara dayandırarak açıklamaya çalışmıştır. Parmenides, ilk kez *Doğa Hakkında* ismini verdiği epik şiirinde hakikat ve *doxa* arasında kesin bir ayırım yaparak hakikati, ontolojinin alanına dahil etmiştir. Bu ayırım, kesin olarak felsefi araştırmanın kaderini değiştirmiştir. Hatta “Aristoteles bu araştırmalara *philosophein peri tes aletheias*: “hakikat” üzerine “felsefe yapmak” veya

<sup>13</sup> William Blake, *Cennet İle Cehennemin Evliliği*, çev., Suat Kemal Angı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2003, s.36, 37.

<sup>14</sup> Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev., H. Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayınları, 2018, s.323.

*apophainesthai peri tes aletheias*: “hakikat” kapsamında ve ona bakarak ortaya çıkarıcı görünür kılma diyordu. Felsefenin kendisini ise, *episteme tis tes aletheias*: “hakikat” üzerine bilim olarak belirliyordu.”<sup>15</sup> Peki öyleyse söz konusu hakikat neye karşılık gelmektedir?

Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde, geleneksel hakikat anlayışının ontolojik temelini üç tezle karakterize etmiştir: “1. Hakikatin “yeri” beyandır (yargıdır). 2. Hakikatin özü, yargı ile nesnenin “uyuşumunda” yatar. 3. Mantıkbilimin atası Aristoteles, hem hakikate asli yeri olarak yargıyı tayin etmiş hem de hakikati “uyuşum” olarak tanımlanmanın yolunu açmıştır.”<sup>16</sup> Aristoteles’in yaptığı kategorik ayırım, esasen varlığın hakikatini keşfedici, ortaya çıkarıcı bir uğraş olan felsefenin gidişatını değiştirmiştir. Hakikat, Aristoteles’ten itibaren varlığın kendisinin değil, varlık üzerine ürettiği bilginin teması haline gelmiştir. Heidegger’e göre: Aristoteles’in “ruhun deneyimleri şeylere benzeşimlerdir” (yani *noemata* veya “temsiller”) çıkarımı, hakikatin özünü *adaequatio intellectus et rei*, yani akıl ve gerçeğin uyuşumu olarak tarif edecek formülün ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>17</sup> Bu formülasyon, silsile halinde günümüze kadar gelmiştir. Uyuşum, sahiden de hakikatin karakteristik özelliklerinden biri olabilir. Gündelik yaşantımızda bir şeyin hakikiliğini, hakkında yargıda bulunduğumuz şeyle beyanımızın uyumuna göre teyit ederiz sonuç olarak beyana; ya doğrudur ya da yanlıştır deriz. Gökyüzü mavidir yargısında bulunduğumuzda, gökyüzü ve mavi rengi arasında bir ilişki kurarız.

---

<sup>15</sup> Age, s.322.

<sup>16</sup> Age, s.324.

<sup>17</sup> Age, s.324.

Her uyuşum bir ilişkidir, hakikatin özü de bir uyuşum ise hakikat de bir ilişki olabilir.<sup>18</sup> Ancak, Heidegger'e göre; her ilişki, uyuşum barındırmayabilir: "Örneğin bir işaret, işaret edilene işaret eder. İşaret etme bir ilişki olsa da işaretin kendisi ile işaret edilenin uyuşumu değildir."<sup>19</sup> Görüldüğü üzere, geleneksel anlayışın, hakikatin özünü yargı ile nesnenin uyuşumu olarak tayin etmesi, tamamen yanlış olmasa da sorunlu bir yaklaşımdır. Uyuşum, ancak hakikatin karakteristik bir özelliği olabilir.

Geleneksel hakikat yaklaşımının bir diğer tartışmaya açık önermesi ise; hakiki olanın, (*das Wahre*) salt bir gerçek (*das Wirkliche*) olarak addedilip, "doğruluk" diye tanımlanmasıdır. Bu görüş ise, hakikatin bildiğimiz bir tanımı olarak, günümüze kadar ulaşmıştır. Heidegger, "Hakikatin Özü Üzerine" isimli makalesinde bu görüşü, sahici altın ve sahte altın karşılaştırmasıyla kritik eder. Bir masanın üzerinde duran sahici altın ve sahte altını birbirinden ayırt etmek için gerçek olan ve gerçek olmayan ayrımını yaparız. Sahici altına gerçek deriz; imitasyon olana ise, gerçek değil deriz. Sahte altını sahte yapan şey; onun nicel ve niteliksel değerlerinden kaynaklanır, ama yine de o sahici olan kadar hakiki bir şeydir. Öyleyse, sahici altını hakiki yapan şey; onun gerçek oluşundan kaynaklı değildir. Heidegger'e göre, burada devreye uygunluk teorisi girer: "Sahici altın, gerçekliği altın sözcüğü ile önceden ve durmaksızın "layıkı veçhile" adlandırdığımız şeye uygunluk arzeden (*in der Übereinstimmung steht*) gerçek

---

<sup>18</sup> Age, s.325, 326.

<sup>19</sup> Age, s.326.

altındır.”<sup>20</sup>

Hakikatin özünün uyuşum olarak sınırlandırılması, Hristiyanlık inancının tanrısal yaratılış düzeni ve tüm Hristiyanlık öğretisinin temellendiği skolastik felsefede görmek mümkündür. Çünkü, Hristiyanlık inancında; yaratan ve yaratılan vardır. Her şey yaratının zihninde, yani *intellectus divinusta* nasıl tasarlanmışlarsa o şekilde vardılar. Zira, insan aklı da tanrı tarafından yaratılmıştır.<sup>21</sup>

Heidegger felsefesindeki en önemli iki kavram; varlık ve hakikattir. Heidegger’e göre, bir kavramın özünü anlayabilmek için o kavramın ilk çıktığı yere, yani kökenine dönmek ve soruşturmak gerekir. Böyle bir soruşturmayı yapabilecek tek varolan ise *Dasein*’dır. Ancak gelenek, *Dasein*’a ait olan bu imkan ve kapasiteyi sahiplenmiştir. Çünkü *Dasein*, yalnızca dünyanın içine değil, dünyaya egemen olan geleneğin de içine düşmüştür. Gelenek tarafından: “aktarılan şeyler kendiliğinden anlaşılabilirlik derecesine taşınır ve geleneksel kategori ve kavramların kısmen ve hakiki biçimde derlendiği asli ‘kaynaklara’ erişimin önünü tıkar.”<sup>22</sup> İşte tamda bu nedenle, Heidegger, gelenekle hesaplaşmak için destrüksiyon kavramını öne çıkarır. Destrüksiyon, etimolojik olarak negatif bir anlam taşısa da Heidegger, kavramın yıkıcı etkisinden daha çok, pozitif olanaklarına odaklanır.<sup>23</sup> Destrüksiyon, geçmişle hesaplaşırken, geçmişi yok etmeye kalkışmaz. Tıpkı bir binanın yıkılarak ayrıştırılması sonucunda hangi

---

<sup>20</sup> Martin Heidegger, “Hakikatin Özü Üzerine”, çev., Nejat Aday, *Tezkire Dergisi*, sayı: 36-37, Ocak/Nisan (2004), s.127.

<sup>21</sup> Age, 129.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev., H. Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayınları, 2018, s.47.

<sup>23</sup> Age, s.49.

malzemelerden yapıldığı, bu malzemelerin zaman içerisinde hangi etkilerle bir serüven yaşadığı; içindeki demirin paslanma olmuşsa sebepleri, zamanın bu yapı üzerindeki izleri, ancak destruksiyon sonucunda doğru olarak anlaşılabilir. Bu da hakikatin daha iyi anlaşılmasına katkı sunar.

### 1.3. Heidegger'in Hakikat Fenomeni

*Aletheia* kavramının etimolojik kökenini araştırdığım bölümde bu kavramın; “gizli olmamak” anlamına geldiğine değinmiştim. Elbette Heidegger, bu kavramın etimolojik tanımlamasına dikkat çekerken sadece kelimenin anlamı ile ilgilenmez, bu kavramdan doğan deneyimi de gün yüzüne çıkarmaya çalışır.<sup>24</sup>

Heidegger, *aletheia* kavramı hakkında soruşturma yaparken, hocası Edmund Husserl'den devraldığı fenomenoloji yöntemini devam ettirir. Fenomen sözcüğü eski Yunanca olan *Phainómenon* sözcüğünden Latinceye aktarılmıştır. Antik Yunanlar bu sözcüğü görünür olmak, apaçık anlamlarına gelecek bir manada kullanmışlardır.<sup>25</sup> Heidegger'e göre, fenomenolojinin çalışma alanı ontolojidir. Çünkü fenomenoloji, var olanlarla değil, var olanların varlığı ile ilgilenir. Fenomen, mutlaka bir gizlilikten, örtüklükten kurtarılıp açıklığa kavuşturulur.

---

<sup>24</sup> Joseph J. Kockelmans, *On the Truth of Being Reflections on Heidegger's Later Philosophy*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p.4.

<sup>25</sup> [https://www.etymonline.com/word/phenomenon#etymonline\\_v\\_14843](https://www.etymonline.com/word/phenomenon#etymonline_v_14843)

Heidegger, fenomenin örtüklük (*verdecken*) veçhelerinden bahsederken bir fenomenin henüz ‘keşfedilmemiş’ olduğu için gizli olabileceğini ya da bir zamanlar keşfedilip üzerinin örtülmüş olabileceğini düşünür. Üzeri örtülmüş olan fenomenler tamamen unutulmuş olabilirler ya da onlar, görünüm olarak da var olabilirler. “Oysa” Heidegger, “ne kadar çok görünüş varsa, o kadar çok ‘varlık’ vardır. ‘Tedbil’ olarak bu örtüklük en yaygın ve tehlikeli olanıdır. Çünkü buradaki yanıltma ve aldatma olanakları daha inatçıdır.”<sup>26</sup> der. Heidegger’in değindiği tehlike, yaklaşık 2500 yıl önce yaşamış olan Parmenides’in öğütünde de karşımıza çıkar.

Zira var olmayan zorlanamaz var olmaya; / sense bu irdeleme yolundan esirge düşünceni; / ne alışkanlık bu kanıksanmış yola mecbur bıraksın seni, / ne de bel bağla / bulanık göze, uğuldayan kulağa, dile; / ayıkla logos ile muğlak kanıtı / benim söylediklerimden.<sup>27</sup>

Görünümlerin en temel özellikleri, kendilerini birer hakikat gibi gösterip asli hakikate giden yolları tıkamalarıdır. Sokrates’in de işaret ettiği cehalet koşulları, tam da algı ve muhakeme yolu ile oluşturulan nesnelere ibaret bir dünyanın bilgisini hakiki sanma yoluyla gerçekleşir. Bu nedenle olmalı ki Sokrates, Apollon Tapınağı’nın girişine altın harflerle yazılmış: *kendini bil* sözünü hatırlatır.

---

<sup>26</sup> Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev., H. Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayınları, 2018, s.67.

<sup>27</sup> Parmenides, *Doğa Hakkında Şiir*, çev., Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015, s.25.

Heidegger'e göre: "Hakikate bağlı samimi bilen bir adam bundan dolayı, körü körüne bir Hakikatin peşinden koşan biri değildir, aksine daima tüm bu üç yolu, Varlığın yolunu, Hiçolmanın yolunu ve Görünümsünün yolunu bilen kişidir."<sup>28</sup> Sözün özü, bu üç yolu bilerek ayırt edebilecek ve varlığın hakikatini keşfedebilecek tek var olan *Dasein*'dir. Çünkü, "*Dasein* fenomenolojisinin *logos*'u, *hermeneuein* karakterine sahiptir. Onun sayesinde *Dasein*'in kendisine ait varlık anlayışı içinde, varlığın sahih anlamı ve onun kendi varlığının temel yapıları *ifşa edilir*."<sup>29</sup> Fenomen üzerindeki örtünün kaldırılması, *logos* sayesinde gerçekleşir. Heidegger'in fenomenolojik yöntemi, hermenutiktir.

*Dasein*'in varlık *minvallerinden* biri de dünyaya fırlatılmışlıktır. Heidegger'in *Dasein* fenomenini soruştururken, "fırlatılmışlık" (*geworfen*) fiilini kullanması tesadüfi değildir. Çünkü, dünyada olmak bir tercih değildir. Bu anlamda "fırlatılmışlık", *Dasein*'in yazgısallığı olarak bir özgürlük noksanlığıdır. *Dasein*, dünya dahilinde kültürel ve tarihsel kodların içine düşerek toplumsal bir var olana dönüşür. Kolektiviteden kaynaklanan bir arada yaşama ihtiyacı, *Dasein*'in kendi benliğini aidiyet hissettiği komünite üzerinden tasarlamasına neden olarak öz benliği ile toplumsal benliğini kolayca birbirine karıştırmasına yol açar. Bu durum, *Dasein*'in kendine dair hakikatin üstünü örtmesine sebep olur.

---

<sup>28</sup> Martin Heidegger, *Metafiziğe Giriş*, çev., Mesut Keskin, İstanbul: Avesta Yayınları, 2011, s.131.

<sup>29</sup> Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev., H. Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayınları, 2018, s.69.

*Dasein*, gündelik yaşamın keşmekeşi ve sayısız kavram mistisizminin yarattığı anlam boşluğu içerisinde, Heidegger'in yukarıda bahsettiği üç yolu da unutmuştur. Daha önce antik Yunanların kullandığı *aletheia* kelimesinin bir diğer anlamının da unutmamanın değillenmesi olduğunu belirtmişim. Heidegger'e göre;

Parmenides'e kılavuzluk eden hakikat tanrıçasının onu iki farklı yolla (birincisi keşfetme, ikincisi örtüklük) karşı karşıya bırakması, tam da şu anlama gelmektedir: *Dasein* zaten hep hakikat ve hakikatsizlik içinde vardır. Keşfetme yolu yalnızca krinein logo yani ikisi arasında anlamsal ayırt etme ve tercih etme suretiyle kazanılabilir.<sup>30</sup>

Keşfetmek, *Dasein*'a ait bir beceridir. Bu durumda hakikat ise, ikinci anlamda keşfedilmiş olmak demektir. Dolayısıyla öncelikli olarak *Dasein*'ın kendi varlığının anlamını sorgulayıp açığa çıkarması gerekir ki, ancak kendi varlığından hareketle varlığın hakikati vuku bulabilsin. Heidegger'in ontolojiye dair fikirlerinde en önemli kavramlardan biri, temporalite meselesidir. Heidegger'e göre: "*Dasein* hiç yokken ve sonra *Dasein* artık var olmadığına, hakikat yoktu ve olmayacaktır. Çünkü o takdirde açılanmışlık, keşif ve keşfedilmişlik olarak var olamayacaktır."<sup>31</sup> Tam da bu nedenle, *Dasein*'ın sonlu, ölüme doğru bir varlık olduğunu kabullenmesi gerekir. Ölüm kaygısı bize, mütemadiyen yaşamı hatırlatır; tıpkı sesin sessizliği, uzağın yakını hatırlattığı gibi. Elbette kaygı (*Angst*) ile korku birbirine karıştırılmamalıdır. Kaygı sonucunda tefekkür gerçekleşir ve sonunda cüret edebilmeyi sağlar. Aksine korku,

---

<sup>30</sup> Age, s.335.

<sup>31</sup> Age, s.340.

refleksten başka bir şey değildir. Heidegger kaygı ile korkuyu şu şekilde ayıran bir gelenekten gelmektedir: Korkunun objesi vardır ve bu anlamda bir duygudur; kaygı ise ruh halidir (*mood*) ve objesi yoktur. Dasein'ın ontolojik olarak kendi varlığıyla baş başa kaldığı bir ruh halidir; tefekkür, onun için vardır.

İnsan, ölümü düşündüğünde aslanın pençesinden kurtulmaya çalışan bir ceylanın tedirginliğiyle hareket eder. Çünkü artık, o sınırla yaşamak mümkün değildir. Bu atmosfer, Tolstoy'un *İtirafımlarım* kitabında anlattığı şark hikâyesine benzemektedir. Vahşi bir hayvandan kaçan seyyah, içinde ejderhanın bulunduğu susuz bir kuyuya atlar. Son anda ejderhayı gören seyyah, bir ağaç dalına tutunur. Sımsıkı tutunduğu dal, biri siyah diğeri beyaz iki fare tarafından kemirilmektedir. Seyyah, ağaç dalının yapraklarındaki balı fark eder. Kuyunun dibini ve ucunu gören seyyah, baldan tatmaya başlar. Bir süre sonra balın tadından sıkılır ve sonunu beklemeye başlar.<sup>32</sup>

Ölümsüzlük arzusu, seyyahın sonunu bile bile yediği baldan daha tatlı değildir. Marcel Proust: “Hayata bağlılığımız, başımızdan nasıl atacağımızı bilmediğimiz bir ilişkiden başka bir şey değildir. Gücünü sürekliliğinden alır. Ama bu ilişkiyi koparan ölüm, bizi ölümsüzlük arzusundan kurtarır”, der.<sup>33</sup> Ölümsüzlük arzusu, keşfetmek için cesurca atılacak her adımı erteler. İnsan kaygılandığında o kaygının sebebini düşünür ve üzerindeki örtüyü ortadan kaldırmaya çalışır. Ancak, genellikle dünyevi dertler ya da Proust'un deyimiyle

---

<sup>32</sup> Lev N. Tolstoy, *İtirafımlarım*, çev., Dr. Orhan Yetkin, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2005, s.29, 30.

<sup>33</sup> Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde/Albertine Kayıp*, çev., Roza Hakmen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.232.

hayata olan bağıllık, insanı bu ruh halinden uzaklaştırır. Yine de kaygı, insanı varoluşu üzerine düşünmeye sevk eden önceldir. Belki de böylesi bir düşünme, *Dasein*'in otantik olarak özgürleşme yolunda attığı ilk adım ve tarihsel olarak kendini tamamlayabilmesinin olanağıdır. *Dasein*'in varoluşu üzerine düşünmesi ile birlikte kapasitesi ve imkanları da açığa çıkacaktır.

Özgürlük, Heidegger'in "Hakikatin Özü Üzerine" isimli makalesinde karşımıza çıkan en önemli kavramdır. Çünkü Heidegger'e göre hakikatin özü: özgürlüktür. Var olanın kendisini, var olanın açıklığına teslim edişidir. Teslim etmek kelimesi her ne kadar özgürlük kavramının karşısında duruyor gibi görünse de buradaki teslim olmak, oluruna bırakmak anlamına gelmektedir. "Hakikatin içinde özgürlük olarak kök salan var oluş [*Ek-sistenz*], böylesi bir var olanın açığa vurulmuşluğuna teslim olmadır."<sup>34</sup> Hakikatin özünün yargı ile nesnenin uyuşumu olarak belirlenmesi, metafiziğin ya da Heidegger'in deyimiyle, felsefenin içine düştüğü dipsiz bir kuyudan başka bir şey değildir. Heidegger'e göre: "Hakikat insani bir özne aracılığı ile bir nesne hakkında açıklamada bulunan ve hangi alanda olduğu bilinmeyen herhangi bir yerde geçerli olan doğru önermenin bir özelliği değildir; bilakis hakikat var olanın, bir açıklığın mevcudiyetini sağlayan açığa çıkartılmasıdır."<sup>35</sup>

Heidegger, hakikatin açığa çıkarılmasını özgürlük kavramıyla temellendirir. Hakikatin örtündüğü perdeyi kaldırmanın ve onu özgür bırakmanın

---

<sup>34</sup> Martin Heidegger, "Hakikatin Özü Üzerine", çev., Nejat Aday, *Tezkire Dergisi*, sayı: 36-37, Ocak/Nisan 2004, s.137.

<sup>35</sup> Age, s.138.

yöntemlerinden biri de *tekhne* faaliyetidir. Bu nedenle önümüzdeki bölümde *tekhne* kavramının doğasını tartışarak *aletheia*'nın ortaya çıkarılmasında nasıl bir imkana sahip olduğunu araştıracağım.

## BÖLÜM 2: *TEKHNE*

### 2.1. *Aletheia*'nın Bir İmkânı Olarak *Tekhne* Faaliyeti

*Tekhne*'nin nasıl ve hangi anlamda *aletheia*'nın bir imkânı olabileceğini tartışmadan önce, bu kavramın mahiyetini ve nereden geldiğini soruşturmak önemli olacaktır. Antik Yunanların anlam dünyamıza kazandırdığı *tekhne* kavramı, en geniş manasıyla, becerikli bir bilme eylemiydi. Bu nedenle antik Yunanlar, tüm sanat ve zanaat faaliyetlerini birbirinden ayırt etmeden *tekhne* (τέχνη) ismiyle nitelendirmişlerdir. *Tekhne* kavramı, yalnızca fiziksel beceri ile gerçekleşen eylemler için kullanılmamıştı, aynı zamanda zihinsel olarak yapılan faaliyetleri de kapsayan geniş bir anlama sahipti. Örneğin; siyaset yapmak da, hekimlik de, retorik bilmek de *tekhne* sahibi olmak anlamına geliyordu. Her ne kadar anlamları bakımından birbirlerine mutabık olmasalar da teknik sözcüğünün kökeni de *tekhne* kavramından türemiştir. Bu ayrımı, daha detaylı bir şekilde, modern tekniğin Heideggerci eleştirisi başlığı altında ele alacağım.

Antik Yunanlar, *tekhne* ve *episteme* arasında sıkı bir bağ kuruyorlardı. Çünkü, herhangi bir *tekhne*'yi icra edebilmek için o *tekhne*'yi var eden bilgiye bütünüyle sahip olmak gerekiyordu. Ancak, *tekhne*'deki bilmek fiili, *episteme* ile birlikte *poiesis* anlamını da taşıyordu. *Poiesis* sözcüğü, etimolojik olarak şiir, üretim, meydana getirmek gibi anlamlara gelmektedir.<sup>36</sup> Platon, *Şölen*'de *poiesis*'i

---

<sup>36</sup> [https://www.etymonline.com/word/poesy#etymonline\\_v\\_17527](https://www.etymonline.com/word/poesy#etymonline_v_17527)

bir tür yaratma sanatı olarak *yokluktan varlığa geçiş* anlamında kullanmıştır.<sup>37</sup> *Poiesis*'in bu anlamı, Heidegger için oldukça önemlidir. Çünkü Heidegger, *tekhne*'nin bu anlamından yola çıkarak *aletheia* ile olan ilişkisini tesis eder. Heidegger'e göre, *physis*'de (doğada) gerçekleşen meydana gelme de *poiesis* anlamını taşır.

Çünkü *physis* sayesinde mevcut-olan şeyde açığa-çıkma ait bir patlayıp açılma vardır; örneğin bir çiçeğin kendi içinde (*on he auto*) patlayıp çiçeklenmesi gibi. Buna karşılık zanaatkâr veya sanatçı tarafından açığa-çıkarmış olan şey, örneğin gümüş kâse, açığa-çıkarmaya ait patlayıp açılmayı, kendi içinde değil, fakat bir başka şey içinde (*en alloi*) yani zanaatkâr veya sanatçıda bulur.<sup>38</sup>

Bu anlamda sanatçı, gizi açmanın imkanına *physis* ile birlikte sahip olmalıdır. Ancak, *poiesis* anlamına gelen üretim faaliyeti, zaman içerisinde *praxis* ile birbirine karışmıştır. Özellikle çağımızda çalım atmak, kanlı bir et parçasını dişlemek, parasını verip nesli tükenmekte olan bir geyiği vurmak vb. gibi bir çok eylem için sanat sözcüğü kullanılmaktadır. Aristoteles, *poiesis* ve *praxis* arasındaki farkı, *Nikomakhos'a Etik*'in 6. kitabında özellikle vurgulamaktadır. Sanat, yaratma ile ilgili bir üretilimdir; ancak eylemin, yani *praxis*'in böyle bir özelliği yoktur. Bu bakımdan, birbirlerini içermezler.<sup>39</sup>

Agamben'e göre, *praxis* ile *poiesis*'in birbirine karıştırılmasının nedeni, aslında bir tür anakronizmden kaynaklanmaktadır. Çünkü, antik Yunanda yaşamın

---

<sup>37</sup> Platon, *Şölen*, çev., Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları, 2013, s.87,c.

<sup>38</sup> Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev., Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s.51.

<sup>39</sup> Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev., Saffet Babür, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2015, s.118, 1140b.

idame edilmesi anlamında çalışmak ve üretime geçmek, köleler tarafından gerçekleştirilmekteydi. *Poiesis* anlamında *tekhne*, böyle bir eylemsellik barındırmıyordu.

Yunanlılarda doğrudan eylemle ilgisi olmayan, ama varolan bir durumun temel özelliğini gösteren *ergon* ile *energeia*, Romalılarda *actus* ile *actualitas* haline gelir. Başka bir deyişle, *agere* düzlemine, bir etkiyi iradi olarak üretme düzlemine taşınır (çevrilir). En Yüce Varlığı bir *actuspurus* (saf edim) gibi düşünen Hıristiyan teolojik düşüncesi, varlığın edimsellik ve edim olarak yorumunu Batı metafiziğine bağlar. Modern çağda bu süreç, tamamlandığında, *poiesis* ile *praksis*'i, **üretim** ile eylemi ayırt etmeye yönelik her tür imkân yitirilir.<sup>40</sup>

Zaten kapitalizmin ilk olarak Batı'da ortaya çıkması, onun kendine özgü tarihsel koşulları kadar, Hıristiyanlığın çalışmayı ve girişimciliği vaaz eden ahlâk anlayışıyla mümkün olabilmıştır; bu ahlâk da Hıristiyan ahlâkıdır. Elbette bu ahlâk anlayışı, Hıristiyanlık teolojisinin temellendiği metafiziğe çok şey borçludur. Antik Yunanda *tekhne* faaliyeti, sadece yaşamı idame etmek için çalışmanın kölece doğasına karşı, bir tür direniş ve özgürleşme yolunda atılan cüretkâr bir adımdı. *Tekhne*, hakikatin üzerini örten perdeyi aralayan becerikli bir bilme sanatıydı. Heidegger'e göre: "üretime dayalı her imal etmenin imkanı, gizini-açmada yatar. [...] Teknik, gizini açmanın bir tarzıdır. Buna dikkat ettiğimiz takdirde, tekniğin özü hakkında tamamen başka bir alan bize kendini açar. Bu alan, gizini-açmanın, yani hakikat-olmanın (*Wahrheit*) alanıdır."<sup>41</sup> Özetle,

---

<sup>40</sup> Giorgio Agamben, *İçeriksiz Adam*, çev., Kemal Atakay, İstanbul: Monokl Yayınları, 2019, s.92.

<sup>41</sup> Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev., Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s.52.

*tekhne*'nin yeniden *aletheia*'nın bir imkanı haline gelebilmesi, ancak ve ancak onun sağih anlamını yeniden hatırlamakla mümkün hale gelebilir.

## 2.2. Modern Tekniğin Heideggerci Eleştirisi

*Bir dűřünce kemirip duruyor içimi:  
Ben değil miyim bu yeni tanrılara  
Bütün üstünlüklerini kazandıran?<sup>42</sup>*

Antik Yunanlar için en temel sorun, güç meselesidir; güç ise, tanrılara has bir özelliktir. Demokratik gelenek öncesi muktedir olan yalnızca tanrılardır. Şehir ile birlikte ortaya çıkan kamusal alanın ve onun mümkün kıldığı kamusal faaliyetlerin gerçekleşiyor olması, demokratik gelenek öncesi tanrılara ait olan muktedirliğin, insanlara da ait olabileceğini göstermiştir. Demokratik gelenek ile birlikte insanların kavuştuğu yaratma imkânı; yani sanatın, zanaatın, bilimin, eşyanın yapılabiliyor olması, tekniğin de kökenini oluşturmuştur. Şehirlerin kurulmasıyla birlikte tezahür eden bu dönüşüm, insan ile mitolojik gelenek arasına bir sınır çizmişti. Artık insan, hem kendi başına gerçekleştirdiği eylemlerin sorumlusuydu hem de kolektif bir yaşam bilincinden kaynaklı şehre karşı sorumluydu. Elbette, mitolojik gelenekten kopuş burada anlatıldığı gibi kolay olmamıştır.

---

<sup>42</sup> Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev., Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.19.

Kolektif yaşam bilinci bir çok alışkanlığın, sorumluluğun, değer ve inancın değişmesine neden olmuştur. Örneğin; antik Yunanların demokratik gelenek öncesi bağlı olduğu yasalar, *thesmoi* diye adlandırılmaktaydı. Bu yasalar, tanrısal yasalar olup, hafızada tutulur ve ozanlar ya da tapınak koruyucuları tarafından sözle aktarılırdı. Demokratik gelenek ile birlikte ortaya çıkan şehir yasalarına ise *Nomos* denmiştir. *Nomos*, herkesin ulaşabildiği, istediği zaman okuyabildiği yazılı yasalardır ve bu özelliğiyle güvence altındadır. *Nomos*'un *thesmoi*'den en önemli farkı ise doğa ile uyumlu, değiştirilebilir yasalar olmalarıdır; bu nedenle, *logos*'la kavramaya açıktır.<sup>43</sup> Bir taraftan şehrin getirdiği yasalar, diğer taraftan tanrısal yasalar karşısında duran insan, bir seçim yapmak zorundadır. Bu zorunlu seçimin yarattığı gerilim ve çatışma sonucu ortaya çıkan trajik olaylar, antik Yunan tragedyelerinin de konusunu oluşturur. İnsan yazgısının, belki de en çarpıcı şekilde anlatıldığı hikayelerden biri de Prometheus'un hikayesidir.

Prometheus, tanrılar tarafından acz ve çaresizlik içerisinde bırakılmış olan insan ırkına, Zeus'tan çaldığı ateşi bir rezene sapında saklayıp armağan eder. Ateş, bu hikayede teknik bilginin tümünü imler. İnsanlar, henüz böyle bir bilgiye sahip değilken acz ve çaresizlik içindelerdi, çünkü ne yalnızca tanrılara ait olan bu bilgiye erişimleri vardı ne de bu bilgiyi kullanabilecek bir yetiye sahip idiler. Aiskhylos'un yazmış olduğu *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasında Prometheus, acz ve çaresizlik içindeki insanlık halini şu sözlerle betimler:

---

<sup>43</sup> Michel Foucault, *Bilme İstenci Üzerine Dersler* (1970-1971), çev., Kerem Eksen, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012, s.148-151.

Önceleri insanlar görmeden bakıyor, / Dinlediklerini anlamıyorlardı, / Uzun ömürleri boyunca düş görüntüleri gibi / Düzensiz, gelişigüzel yaşıyorlardı. / Bilmiyorlardı duvar örmesini. / İçine gün ışığı giren evler yapmasını, / Ağacı kullanmasını bilmiyorlardı. / Yerin altında, karanlık mağaralarda / Karınca sürüleri gibi yaşıyorlardı.<sup>44</sup>

Prometheus, tanrıların tanrısı Zeus tarafından bitmek bilmeyen bir acıyla cezalandırılacağını bile bile, yine de vermiştir tekniğin bilgisini insanlığa, çünkü Goethe'nin söylediği gibi: düşmüştür bir defa yüreğine o kutsal ateş.<sup>45</sup> Peki Prometheus'un hikayesi ile bize anlatılmak istenen neydi? Politik bir açıklama getirmek isteseydik, bu bir iktidar eleştirisidir diyebilirdik belki de. Hatta, bu tutumumuzu destekleyecek şekilde, dönemin iktidar ilişkilerinin bir çok tragedya yazarı tarafından eleştirel bir bakış açısıyla yansıtıldığını da söyleyebilirdik. Kölelik sistemine getirilen bir eleştiri olduğunu ve Prometheus'un kendi özgürlüğü pahasına insanlığın özgürleşmesini sağladığını da söyleyebilirdik. Ya da Prometheus'un sadece bir intikam meselesiydi de diyebilirdik. Ancak, bu çıkarsamalar doğru olsalar dahi, bize tragedyada kökensel olarak ne anlatılmak istediğini vermeyecektir.

Hölderlin'e göre: "Tragedyaların anlamı en basit şekilde paradokstan kavranabilir. Tüm yetiler adaletli ve eşit biçimde dağıtıldığından, kökensel olan her şey baştaki kuvveti içinde değil, zayıflık içinde görünür, böylece yaşamın ışığı

---

<sup>44</sup> Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev., Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.19.

<sup>45</sup> Age, s.60.

ve görünümü bütünün zayıflığına ait olur.”<sup>46</sup> Peki bütünün zayıflığı hangi paradokstan kaynaklanmaktaydı? Bu sorunun cevabını Goethe, *Prometheus* şiirinde şu dizelerle cevaplandırır: “[...] Kim adam etti beni? / Güçlüler güçlüsü Zaman / Ve önü sonu gelmeyen Kader, değil mi? / Onlar değil mi / Senin de benim de efendilerimiz? [...]”<sup>47</sup> Bütünün zayıflığı zaman ve kaderdir, (*moira*) ama aynı zamanda varlığın hakikatinin meydana gelmesini (*genesis*) sağlayan olanağın da ta kendisidir, zaman ve kader. Prometheus’un zincirleri, hakikatin saklı kalmasına neden olan ve onu kilit altında tutan örtüdür aynı zamanda. Zincirlerin kırılması ve hakikatin ortaya çıkması *tekhne* ile mümkün olabilmiştir.

Peki nasıl oldu da bir zamanlar *aletheia*’nın ortaya çıkması için, kendi içinde imkan barındıran *tekhne*, modern tekniğe dönüştü ve bu özelliğini yitirdi? Heidegger, bu sorunun yanıtını, “Tekniğe İlişkin Soruşturma” makalesinde arar ve makaleye, teknik ile tekniğin özü arasındaki ayrıma değinerek başlar. Heidegger’e göre, teknik ile tekniğin özü, birbirine mutabık değildir. Farkında olmasak dahi teknik, her anlamda hayatımızı kuşatmıştır. Dolayısıyla, onu görmezden gelerek teslim olmak demek, tekniğin özünü kavrama karşısında bizi bir imkansızlığa sürükleyecektir.<sup>48</sup> Tıpkı tek tek var olanlar üzerinden varlığın özünü kavrayamayacağımız gibi, teknik olan bir şey üzerinden de tekniğin özünü kavrayamayız.

---

<sup>46</sup> Friedrich Hölderlin, *Şiir ve Tragedya Kuramı*, çev., Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: Notos Kitap Yayınları, 2018, s.62.

<sup>47</sup> Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev., Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.60.

<sup>48</sup> Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev., Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s.44.

Bir önceki bölümde, teknik kavramının özünde bilmek ve *poiesis* anlamında yaratmak fiilinin olduğunu söylemiş ve gizini açma anlamına gelen bir bilmenin de *aletheia* ile ilişkili olduğunu belirtmişim. Heidegger'e göre, tekniğin özünde var olan gizini açma, modern teknikte de vardır. Ancak, modern teknikteki gizini açma ile teknikteki gizini açma, birbirinden tamamen farklıdır. Çünkü, modern teknikteki gizini açma, *poiesis* yönünde bir temayüle sahip değildir. Daha önce, *physis*'nin *poiesis* anlamında en yüksek değere sahip olduğuna, çiçeğin tomurcuğunun kendi içinden patlaması sonucu açılma sağladığı örnek üzerinden değinmiştik. Bu anlamda *poiesis*, doğa temellidir. Ancak, modern teknikteki gizini açma, doğaya meydan okuyan ve onu hakimiyeti altına almaya çalışan bir yönelime sahiptir.<sup>49</sup> Heidegger, modern tekniğin bu yaklaşımını, eski yel değirmeni ile hidroelektrik santrallerinin ve maden ocaklarının çalışma prensiplerini karşılaştırarak analiz eder ve der ki: “Yel değirmeninin kanatları muhakkak ki rüzgarda dönerler; onlar dolaylı olarak rüzgarın esmesine terk edilmişlerdir. Fakat yel değirmeni, hava akımlarından gelen enerjiyi, onu depolamak üzere kilit altında tutmaz.”<sup>50</sup> Aslında Heidegger, tekniğe ya da bilime karşı değildir; onun, doğaya *meydan okuyan (stellen)* saldırgan tavrına karşı bir tutum içindedir.

Modern teknik, doğadaki tüm var olanlara hükmedebileceği bir nesne değeri biçer. At, bir yerden bir yere göç etmek için, eşek, yük taşımak için, toprak, altındaki maden için, denizler ise yeni sömürge kıtaları bulmak için değerlidir.

---

<sup>49</sup> Age, s.55.

<sup>50</sup> Age, s.55.

Heidegger, modern tekniğin özünü araştırırken, onun karakteristik bir özelliği ve yazgısı olarak çerçeveleme (*Gestell*) nosyonunu öne çıkarır. Heidegger'e göre: "Çerçeveleme, insana saldıran ve insanı, düzenleme tarzında el-altında duran olarak reel-olanın gizini-açma konumuna yerleştiren saldırıya ait olan bir biraraya toplayıcıdır."<sup>51</sup> Skolastik düşüncenin tanrıyı ve onun ilahi yaratılış planını merkeze alan metafizik felsefesi, modern çağda yerini Descartes'ın *cogito ergo sum* önermesi ile insanı merkeze alan Kartezyen felsefe geleneğine bırakmıştır. Kartezyen felsefenin neden olduğu özne-nesne ayrımı ise modern insanı merkeze alarak bilgiyi karşısında ele geçirilebilecek, tasarlanabilecek bir nesne konumuna getirmiştir. Eskiden tekniğin özünde yer alan *episteme*, modern teknikte ve bilimde araçsal bir işleve dönüşmüştür. Modern insan, modern tekniğin özü olan çerçevelemenin saldırgan tavrı karşısında teknolojinin ve modern bilimin tahakkümü altına girmiştir. Erich Scheurmann tarafından yazılan *Göğü Delen Adam*, Samoalı bir kabile şefinin Avrupa'da geçirdiği günleri ve Samoalıların Papalagi diye adlandırdıkları beyaz insanı, kendi dilinden kabilesine anlatmasını konu alan bir kitaptır. Kabile şefi Tuavii'nin Papalagi hakkındaki şu sözleri, belki de modern insanı ve Heidegger'in çerçeveleme derken ne kastettiğini anlamamız için biraz daha yardımcı olabilir:

Papalagi de yoksuldur, çünkü o tam bir "şey" düşkünüdür, "şeyleri" olmadan yaşayamaz. Saçlarını düzeltmek için, kaplumbağa kabuğundan bir alet yapsa ve saçlarını yağlasa, o alet için bir de kılıf yapar, sonra o kılıf için küçük bir kutu, küçük kutu için de büyük bir kutu. Her şeyi kılıfların ve kutuların içine yerleştirir. Bel örtüleri için, üst ve alt örtüleri için, iç örtüleri, ağız örtüleri ve diğer örtüler için kutuları vardır, el kılıfları, ayak

---

<sup>51</sup> Age, s.67.

kılıfları, yuvarlak metal ve ağır kağıt için, azıkları için, kutsal kitapları için, her şey her şey için kutuları vardır.<sup>52</sup>

Lakin modern insan, bu kadar varlık içinde yine de yoksuldur. Çünkü o, hakikatten ve onun özü olan özgürlükten yoksundur. Modern insan *Prometheus*'un binbir çabayla özgürlüğü pahasına tanrılardan çaldığı “ateşi” kendi elleriyle söndürmüş ve zincirlerini kendi elleriyle kilitlemiştir.

Heidegger'in modern teknik tartışması salt yıkıcı bir eleştiri değildir. Heidegger, geleceği öngörerek tehlikenin boyutlarını bize hatırlatır. Zira çağımızda yaşanan gelişmeler bu çağrışı haklı çıkarır niteliktedirler. Teknoloji ve bilme arasındaki uçurum derinleştikçe, gelecek, korkunç bir distopya olarak yüzünü gösterir. Heidegger'in haklı eleştirisi her ne kadar kötümser görünse de o, bu eleştirisinin sonunda, kapıyı Hölderlin'in şu mısraları ile açar: “Tehlikenin olduğu yerde, / Koruyucu güç de serpilip gelişir.”<sup>53</sup> Heidegger'e göre; bu koruyucu güç, dil aracılığıyla sanatta ve onun özelinde şiirde gerçekleşir.

---

<sup>52</sup> Erich Scheurmann, *Göğü Delen Adam*, çev., Levent Tayla, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s.47.

<sup>53</sup> Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev., Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s.80.

### BÖLÜM 3: *ALETHEIA* – SANAT İLİŞKİSİ

Her ne kadar *aletheia* ve *tekhne* arasındaki ilişkiyi tartıştığımız bölümde *aletheia* fenomeninin sanat ile nasıl bir ilişki dahilinde olduğuna değinmiş olsak da özellikle kurulmak istenen bu analogi, tezimin seyrini ve ritmini belirleyeceğinden ötürü, bu tartışmayı genişletmek önemli olacaktır. Bu bölümde, Heidegger'in geç dönem diye tabir edilen; dil, düşünme ve sanat üzerine yaptığı araştırmalar ekseninde bir tartışma yürütmeye çalışacağım. Ancak, bu tartışmaya girişmeden önce, buraya nasıl geldiğimizi hatırlamak önemli olacaktır, zira izlediğimiz yol, bizatihi bizi hakikat ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulamaya kendisi getirmiştir.

*Aletheia* başlıklı bölümde, tezimizde sıkça geçen *aletheia* kavramının etimolojik ve mitolojik kökenini hatırlayarak, bu kavramın gelenek tarafından nasıl tarif ve tahrif edildiğini göstermeye çalıştım. Bu bölümün sonunda, Heidegger'in *aletheia* fenomenine yaklaşımını inceledim. *Tekhne* başlıklı bölümünde ise, *tekhne* kavramının antik Yunanlarda nasıl bir deneyim olduğundan yola çıkarak, bu kavramın *aletheia* ile olan ilişkisine, hatta imkanına değindim ve son olarak Heideggerci perspektiften modern teknik hakkında bir kritik yapmaya çabaladım.

Heidegger'in özellikle geç dönemde dil, düşünme ve sanat hakkında yaptığı çalışmalarla birlikte, *Dasein* analitiğinden ve ontoloji geleneğinden koştugu düşünülebilir, ancak bu düşünce doğru değildir. Aksine, Heidegger

sanatı, varlığın hakikatinin ortaya çıkmasına bir dayanak ve kaynak olarak görmektedir. Dolayısıyla bu yeni düşünme pratiği, Heidegger'in ontoloji üzerine yaptığı çalışmalardan bir kopuş değil, bu çalışmaları temellendirme çabasıdır, diyebiliriz. Heidegger, sanat hakkında yaptığı araştırmada da diğer çalışmalarında olduğu gibi, kökene dair sorular sormaya devam eder. Heidegger şöyle yazar: "Köken kelimesi burada, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu anlamında kullanılmaktadır."<sup>54</sup> Bu soruların açacağı yol, sanat, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkinin doğasını görmemizi sağlayacaktır. Ancak bu ilişki gün yüzüne çıktığı takdirde, tezimin konusunu ve bir bölümünü oluşturan filmler hakkında yapacağımız çalışmanın sıradan bir film analizi değil; sanat, sanatçı ve sanat eseri arasındaki otantik ilişkiden yola çıkarak, sanatın, hakikati ortaya çıkararak ve onu kendi varlığında koruyan bir güç olduğunun ispatına dayanak sağlayacaktır.

### **3.1. Sanat Eserinin Kökeni Bağlamında Sanatın Neliği**

Sanat, meydana getirme anlamında yaratma faaliyetidir. Dolayısıyla bir yaratıcıya ihtiyacı vardır. Bu yaratıcıyı ise sanatçı diye adlandırırız. Sanatçının meydana getirme faaliyeti sonucunda ortaya çıkan şeye ise sanat eseri deriz. Sanat eseri izleyebildiğimiz, okuyabildiğimiz, dinleyebildiğimiz, dokunabildiğimiz, kimi zaman bir yerden bir yere taşıyabildiğimiz bir form biçimiyle nesneseldir. Ardı ardına gelen sözcükler şiire, yontulan parçalarıyla kalan bir mermer heykele,

---

<sup>54</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev., Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Yayınları, 2007, s.7.

tonal ya da atonal seslerin bir aradalığı ise müziğe dönüşmüştür. Heidegger'e göre: "Eser, bizi diğeri ile karşılaştırır, başkayı ifşa eder. Bu bir "alegoridir". Yapılmış bir nesne bizi eserde başka olanla bir araya getirir."<sup>55</sup>

Sanat eseri ile karşılaştığımız anda o, artık meydana getirildiği malzemeden ve karşımızda durduğu formdan daha fazlasını anlatır. Heidegger, nesne ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi aktarabilmek için, öncelikle nesnenin üç farklı veçhesiyle bizi karşı karşıya bırakır. Bunlar; salt nesnelere, araçsal olanlar ve sanat eserleridir. Salt nesnelere, doğada bulunan insan eliyle üretilmemiş her şeydir. Araçsal olanlar ise, belirli bir amaç doğrultusunda insan eliyle üretilmiş nesnelere. Sanat eseri de insan eliyle üretilmiştir, ancak o ne bu yönüyle araçsal olandır ne de belirli bir form haline gelirken meydana geldiği salt nesnedir artık. Ancak araç, üretilmiş olması bakımından, bir yönüyle sanat eserine benzer, dolayısıyla salt nesne ve sanat eseri arasında duran bir konumdadır.<sup>56</sup>

Heidegger'e göre, aracın araçsal varlığı, ancak eserden hareketle kavranabilir. Heidegger, bu durumu Van Gogh'un bir çift ayakkabıyı resmettiği tabloyu hermeneutik bir yaklaşımla çözümleyerek izah etmeye çalışır. Ancak Heidegger, o ünlü resmi yorumlamaya başlamadan önce, çiftçi bir kadının giydiği ayakkabıları hayal etmemizi ister. Ayakkabı, bir araç olarak ne amaçla kullanılacaksa öyle tasarlanmıştır. Çiftçi kadın, her gün evinden tarlaya giderken ve çalışırken giydiği ayakkabıları hakkında düşünmez. Ancak, kadının

---

<sup>55</sup> Age, s.10.

<sup>56</sup> Age, s.19.

ayakkabıları zeminin ve soğğun tehlikesine karşı ona güven verir ve bu amaçla hizmet eder. Zaten aracın araçsal varlığı, onun bu güvenilirliğinde ve hizmet etmesinde saklıdır. Yine de biz, bir çift ayakkabıyı düşününce ne aracın araçsal varlığını kavrayabiliriz ne de çiftçi kadının dünyası hakkında bir çıkarımda bulunabiliriz. Bu noktada Heidegger, Van Gogh'un bir çift ayakkabı resmini hatırlatır. Söz konusu resimde, kime ait olduğu bilinmeyen belli belirsiz bir zemin üzerinde duran bir çift ayakkabı vardır. Orada öylece duran ayakkabılar, zamanın, toprağın, sert mevsimlerin oluşturduğu izlerle; her gün sabahın ilk ışıklarında gidilen tarla yolunu, toprağa basmanın güvenilirliğini, emeği ve alın terini, çiftçi kadının dünyasını gün yüzüne çıkarır.<sup>57</sup> Ayakkabı aracının araçsal varlığı, ne bir çift ayakkabı imajının tahayyül edilmesiyle ne de onun nerede, nasıl, hangi amaçla üretildiğine ait bilgi verileriyle ortaya çıkmıştır. Ayakkabının araçsal varlığı, Van Gogh'un eseriyle karşılaştığımız an gizini açmış ve çiftçi kadının dünyasına bizleri davet etmiştir.<sup>58</sup> Gizin açılması, yani hakikat, sanat eserinde vuku bulmuştur. Dolayısıyla sanat eserini, hakikatin gizini açtığı bir alan olarak düşünebiliriz.

Sanat eserinin varlığını yalnızca estetik zevkler doğrultusunda ortaya çıkmış, alınıp satılabilen meta ya da bir bilimin araştırma nesnesi olarak tasarımılsak, onu dünyasız kılmış oluruz. Onlarla zaten bu amaçlar doğrultusunda bir koleksiyonerin evinde, müzayede salonunda ya da doktora

---

<sup>57</sup> Age, s.23,24.

<sup>58</sup> Age, s.26.

tezinin herhangi bir sayfasında karşılaşabiliriz. Ancak, eser bu noktada ait olduğu dünyadan koparılmıştır.

Dünyadan mahrum olma veya dünyanın çöküşü asla geri döndürülemez. Eserler, bir zaman ki halleri gibi olamazlar. Onlar, gerçi bizimle karşılaşır, ancak kendileri olmuş bitmiş, geçmişte kalmışlardır. Geçmişte kalmış olarak, taşıma ve koruma alanında karşımıza çıkarlar. Şimdi, yalnızca bu tür nesne olarak vardırlar.<sup>59</sup>

Heidegger'e göre sanat eseri, doğumunu bir dünya kurarak gerçekleştirir ve kurduğu bu dünyaya aittir; orayı yurt edinir. Bu duruma örnek olarak; mimari bir eser olan, Yunan tapınağını gösterir.

Mimari eser orada durarak kayalık zeminde dinlenir. Eserin bu dinlenişi kayadan bükümlenmemiş ve hiçbir şeye zorlanılmamış taşımanın karanlığını alır. Durduğu yerde mimari eser, güçlü rüzgarlara karşı kor ve böylece görünümünde rüzgarları da gösterir. Kayaların ihtişam ve parlıtısı, güneşin yardımıyla günün ışığını, gökyüzünün genişliğini gecenin karanlığını gösterir. Emin yükselme, havanın gözükmez mekanını görünür kılar. [...] Ağaç, çayır, kartal, boğa, yılan ve çırçır böceği onun yüce görünümüne girer ve zaten kendisi oldukları görünümle gözükürler.<sup>60</sup>

Yunan tapınağı bütün ihtişamıyla bize bir çok hakikatin kapısını aralamaktadır. Orada var-olanlar, bütün açıklığıyla vardır. Kockelmans'a göre, Heidegger'in hakikat ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi Yunan tapınağı üzerinden açıklaması, aynı zamanda geleneksel hakikat anlayışının uyuşum teorisini ve

---

<sup>59</sup> Age, s.31.

<sup>60</sup> Age, s.32, 33.

sanatın *mimesis* olarak görülmesini de yıkıma uğratar.<sup>61</sup> Aslında bu konuya daha önce geleneksel hakikat anlayışlarını tartıştığımız bölümde değinmişim. Hakikatin özünün doğruluk, uyuşum ya da gerçeklik olarak tanımlanması, sanat eserinde kendini gösteren hakikat fenomeninin de yanlış anlaşılmasına neden olmuştur. Sanat eserinin, bu anlama gelecek bir hakikati ortaya çıkarma misyonu yoktur. Tarkovsky'nin değindiği gibi: “Her sanat, kavramanın bir biçimi olarak gerçek olana eğilir, ancak gerçeklik, çevre tanımlanması ve doğalcılıkla eş anlamlı değildir. Yoksa Johann Sebastian Bach’ın bir ‘Choral Preludium’unun gerçekle hiç alakası yok mudur? Bu anlamda gerçekçi değil midir?”<sup>62</sup> Sanat eserinde gerçekleşen hakikati doğanın taklit edilmesi, yani *mimesis* bir faaliyet olarak idrak etmek, Platon ve Aristoteles’ten itibaren yaygın hale gelen geleneksel hakikat anlayışından kaynaklanmaktadır. Eğer bu çıkarım doğru olsaydı, resim ve heykel sanatında hiperrealist çalışmalar ya da sinema sanatında belgesel türü, hakikat kavramı açısından en yüksek eserler sayılırdı.

Heidegger’in sanat hakkındaki düşüncelerini temellendirdiği iki önemli kavram vardır. Bunlardan biri: dünya, diğeri ise: yeryüzüdür. İlki, yani dünya: “tarihsel bir halkın kaderinde basit ve önemli kararların geniş etkisinin kendisini açan açıklığıdır.”<sup>63</sup> Yeryüzü ise: “daimi olarak kendini kapatan ve böylece

---

<sup>61</sup> Joseph J. Kockelmans, *Heidegger on Art And Art Works*, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986, p.141.

<sup>62</sup> Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev., Füsun Ant, İstanbul: Agora Yayınları, 2008, s.141.

<sup>63</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev., Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Yayınları, 2007, s.39.

gizleyen, hiçbir şeye zorlanılmamış bir ortaya çıkıştır.”<sup>64</sup> Heidegger, dünya ve yeryüzü (*pyhsis*) arasındaki ilişkiyi, bir çeşit kavga benzetir. Elbette burada söz edilen kavga, alegorik bir biçimde kullanılmaktadır. Heidegger’e göre sanat eseri: bir dünya ve yeryüzü oluşturduğu için, kendi varlığı ile bu kavganın atılımını gerçekleştirir.<sup>65</sup> Örnek yerindeyse, bu kavga, büyüyüp gelişen ve artık rahatça hareket edemediği, sığamadığı ana rahminden çıkmak isteyen bir bebeğin tekmelerine benzer. Bebeğin verdiği refleksler, onun varlığını hatırlatır. Ancak karanlıktan, yani ana rahminden aydınlığa geçiş, yalnızca doğum anında gerçekleşir. Doğum, annenin sevincine, elemine; dünyaya gelen bebeğin, ilk kez kendi çabasıyla aldığı nefese, bakışa ışık olur ve bir hakikat olarak kendini gösterir.

Heidegger’e göre: “Sanat eserinin ve sanatçının dayandığı sanatın varlığı, hakikatin işe koyulmasıdır. Bu, sanatın şiir varlığından, onun varolan içerisinde açık bir yer açmasıyla gerçekleşir.”<sup>66</sup> Şiir, antik Yunanların kullandığı *poiesis* sözcüğünden türemiştir. Antik Yunanlar, *poiesis* anlamına gelen bütün üretimleri, *tekhne* diye adlandırmışlardır. Bizler ise, bu üretimi sanat diye adlandırırız. Dolayısıyla şiir, *poiesis* anlamıyla bütün sanatların özünü oluşturur. Şiir, şimdiye kadar görünmeyi, söylenmeyi dil aracılığıyla apaçık bir şekilde ortaya koyar. Bu nedendir ki dil, bütün sanatların ortak paydası ve de payıdır. Şimdi

---

<sup>64</sup> Age, s.39.

<sup>65</sup> Age, s.39, 40.

<sup>66</sup> Age, s.62.

sinemanın şiirsel bir dil haline dönüşürken gerçekleştirdiği süreçlerden bahsederek onun hakikat ile ilişkisini göstermeye çabalayacağım.

## **BÖLÜM 4: ALETHEIA – SİNEMA İLİŞKİSİ**

Aletheia fenomeni ve sinema sanatı arasındaki ilişkiyi incelemeden önce sinemanın hangi süreçlerden geçerek bir sanat dalı haline geldiğini tartışmakta fayda görüyorum çünkü sinemanın hakikatle ilişkisi ancak onun sanat varlığından hareketle görünür kılınabilir. Elbette bu noktada niyetim, kronolojik ve bütünlüklü bir şekilde sinema tarihini aktarmak değil zira bu amaç başka bir araştırmanın konusu olabilirdi. Burada naçizane çabam, sinemanın sanatsal bir dil haline dönüşürken gerçekleştirdiği evrimin bazı önemli detaylarına vurgu yapmaktır.

Fransız Auguste ve Louis Lumière kardeşler, sinemanın doğuşunu simgeleyen “sinematograf” ismini verdikleri o sıra dışı cihazı keşfettiklerinde muhtemelen sinemanın çok geniş kitleleri etkisi altına alacak bir sanat dalı olacağından habersizlerdi. Her ne kadar hareketli görüntüyü kayıt altına alma çalışmaları Lumière kardeşlerin icadından öncesine dayansa da sinematograf, hem görüntüyü kayıt altına alabilen hem de onu perdeye yansıtabilen işleve sahip ilk ve en gelişkin cihaz olma özelliğini taşıyordu.

Lumière kardeşler 1895 yılında patentini aldıkları sinematograf cihazı ile Paris’in Capucines bulvarında bulunan Grand Cafe’de *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* isimli ilk filmin gösterimini gerçekleştirmişlerdi. Bu filmle birlikte 1895 yılında Grand Cafe’nin bodrum katında bulunan salonda 1 dakikayı geçmeyen 10 adet kısa film gösterimi gerçekleştiren Lumière kardeşler, 1896

yılında *Trenin Gara Giriş*i isimli filmi seyirciyle buluşturmuşlardır.<sup>67</sup> Bu film, sinema tarihi açısından oldukça önemlidir çünkü seyirci ilk defa perdede kendisine doğru gelen bir trenle karşılaşınca dehşete kapılıp salondan korkuyla kaçmıştır.<sup>68</sup>

Lumière kardeşlerin filmleri sabit kadrajla, doğal anların kayıt altına alındığı birer belge niteliği taşımaktaydı. Çok uzun süre geçmeden Lumière kardeşler dünyanın çeşitli yerlerinden topladıkları bu filmleri para karşılığında seyirciyle buluşturmuşlarsa da ticari bir kaygıyla yaklaştıkları sinematograftan pek de umutlu değillerdi. Zaten bu doğrultuda 1900 yılına gelindiğinde sinematografin patentini Charles Pathe'ye devredeceklerdi. Öngörülü bir tüccar olan Charles Pathe, sinematografin gelecek yüzyıla damga vuracağını tahmin etmişti. Pathe şirketi kendi ekipmanlarıyla stüdyolarında ürettikleri filmleri kısa sürede dünyanın dört bir yanına satarak sinemayı büyük bir endüstri haline dönüştüren ilk şirket olmuştu. Ancak halk tarafından ilgiyle karşılanan bu ilk filmler sinema sanatının anlatım tekniklerinden yoksun eğlence amaçlı üretimlerdi.<sup>69</sup> Sinematografin icadı, sinemanın doğuşu açısından en önemli keşiflerden biri olsa da sinema henüz bir sanat dalı haline gelmiş değildi. Aristoteles'in deyimiyile: tek bir kırlangıç baharı müjdelemişti, ancak henüz baharı getirmemişti.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s.31.

<sup>68</sup> Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, çev., İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011, s.58.

<sup>69</sup> Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, İstanbul: De Ki Yayınları, 2010, s.35-49

<sup>70</sup> Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev., Saffet Babür, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2015, s.18, 1098a.

Sinemayı belki de yalnızca halkın talepleri doğrultusunda ticari bir kaygıyla üretim yapan endüstrinin metası haline gelmekten ve çevre tanımlaması anlamına gelecek bir doğalcılıktan kurtaran şey hayal gücü olmuştu. Lumière kardeşlerin sinematografi keşfetmelerinin üzerinden çok uzun bir süre geçmeden bu aygıtla tanışan Fransız illüzyonist Georges Méliès'in yapmış olduğu filmler, sinema dilinin evrimine öncülük etmişti. Méliès, hem sihirbazlık yetenekleriyle sinemayı birleştirerek çeşitli film efektleri kullanmıştı hem de sinemaya düş gücünü katarak birden fazla sahneden oluşan fantezi niteliğinde filmler yapmıştı. 1902 yılında, Jules Verne'nin *Ay'a Yolculuk* romanından uyarlayarak yapmış olduğu *Ay'a Seyahat* filmi, bir senaryoya sahip ilk film olarak sinema tarihinde milat olmuştu. Méliès'in sinemanın anlatım tekniklerine sağladığı katkı ve öncülük kısa sürede film yapan diğer yönetmenleri de etkilemişti. 1903 yılında Amerikalı film yönetmeni Edwin S. Porter *Büyük Tren Soygunu* isimli filmi çekmişti. Porter'ın bu filmde uyguladığı kurgu tekniği sayesinde anlatılan hikayede zaman, mekan ve olay birliği sağlanmıştı. Porter bu filmle sinemanın en temel iki plastik malzemesi olan zamanı ve mekanı etkin biçimde kullanarak dramatik bir hikaye anlatan ilk film yönetmeni olmuştu.<sup>71</sup>

Kısa sürede sinema bütün dünyaya yayılmaya başlamıştı. Filmler yapıldıkça talep artıyor talep arttıkça yeni filmler çekilmeye başlanıyor ve yeni filmler, yeni anlatım olanaklarını doğuruyordu. 1916 yılına gelindiğinde Amerikalı film yönetmeni David Wark Griffith, şuan için bile hatırı sayılır bir

---

<sup>71</sup> Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, İstanbul: De Ki Yayınları, 2010, s.51-72.

bütçeyle, dev dekorların kullanıldığı *Hoşgörüsüzlük* isimli başyapıtını tamamlamıştı. Griffith'in bu filmde ilk kez uyguladığı dramatik kesmeler, yakın plan çekimler, *şaryo*, *travelling*, *pan* ve *tilt* gibi kamera hareketleri bugün bile film yaparken kullandığımız tekniklerden bazılarıdır. Griffith *Hoşgörüsüzlük* filmiyle kurgu tekniği ve hikaye anlatımına da katkı yapmıştı. Bu filmde dört farklı hikaye anlatılarak çapraz kurgu tekniği ilk kez kullanılmıştı. Bu yeni anlatım tekniği, klasik sinema dilinin oluşmasına önyak olmuştu.<sup>72</sup> Griffith'in sinemanın anlatım olanaklarına yaptığı katkı Amerika'daki diğer bağımsız film yapımcılarının ve yönetmenlerin ilgisini çekmişti. Zaten bu bağımsız film yapan şirketler kısa bir sürede büyüyerek sinemayı dev bir endüstri haline getiren Hollywood'un kurulmasına vesile olacaktı.

Kısa sürede büyüyen Amerikan film şirketleri, I. Dünya savaşının yarattığı ekonomik tahribat karşısında direnemeyen Avrupa'da, etkin bir rol oynayarak film pazarını ele geçirmişti. Avrupa'daki film şirketleri artık yeni filmler yapmak yerine Hollywood yapımı filmlerinin distribütörlüğünü yapıyorlardı. Bu sırada sinema artık yalnızca seyirlik bir eğlence aracı olmasının dışında ona gönül verenlerin sohbetlerinin de ana konusunu oluşturuyordu.

1919 yılında, Moskova'da dünyanın ilk film okulu olma özelliğini taşıyan *Gerasimov Sinematografi Enstitüsü* (VGİK) kurulmuştu. Bu okul, sinemanın sanatsal bir dil haline gelmesi bakımından çok önemliydi, çünkü enstitüde bulunan sinema atölyelerinde ders veren; Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein ve

---

<sup>72</sup> Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s.78-83.

Vsevolod Pudovkin gibi Sovyet yönetmenler, sinemanın hem teorik hem de pratik olarak kurguya dayalı bir sanat olduğunu, geliştirdikleri tekniklerle kanıtlamışlardı.

Sinema hakkında teorik ve pratik tartışmalar arttıkça yeni akımlar ortaya çıkıyor, deneysel film yapan yönetmenler çoğalıyordu. 20. yüzyılın etkin sanat akımları, diğer sanat dallarına olduğu gibi sinemaya da sirayet ediyordu. 1920 yılında, Alman film yönetmeni Robert Wiene tarafından yapılan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmi, ekspresyonizmin sinemadaki yansımalarındandı. Yine 1929 yılında, senaryosunu Salvador Dali ile Luis Bunuel'in yazmış olduğu *Bir Endülüsk Köpeği* isimli film, sürrealist akımının sinemadaki etkili örneğiydi. Bu filmin anlatım tekniği, o zamana kadar görülmemiş bir biçimde çarpıcıydı. Filmin bütünlüklü bir hikayesi yoktu. Filmin hikayesi, Salvador Dali ve Luis Bunuel'in rüyalarına dayanıyordu. Filmin açılış sahnesinde, Bunuel'in oynadığı karakter usturasını bilir ve bulunduğu balkondan gökyüzüne bakar. Gökyüzündeki bir bulutun ayı kesmesine paralel olarak o da usturası ile kadın karakterin gözünü keser. Bu sahneyle başlayan filmin devamında, karıncaların üzerinde yürüdüğü bir el, arabanın ezdiği bir kadın gibi gerilimi arttıran çarpıcı rüya sekansları vardır. Film müziği olarak Richard Wagner'in *Tristan ve Isolde* operasının final bölümü kullanılmıştır. Bu film, bütün kışkırtıcılığıyla dönemin seyircisinde büyük bir öfkeye neden olmuştu; hatta Bunuel, bu filmden dolayı linçe uğramamak için cebinde bir tabancayla gezmek zorunda kalmıştı. Tarkovsky, Bunuel'in filmine gelen tepkiler ve onun sanatı hakkında şu sözleri söyleyecekti:

Sinematografiyi medeniyetin onlara bahşettiği bir armağan olarak kabul etmeye hazırlanan dar kafalı insanlar, aslında gerçekten de dayanılmaz olan bu filmin ruhları allak bullak eden, ürküten görüntüleri ve imgeleri karşısında dehşete kapılmışlar, adeta çileden çıkmışlardı. Ancak burada, bu filmde bile Bunuel, seyircileriyle yüzeysel değil, *duygusal* olarak allak bullak edici bir dilde konuşmayı başaran bir sanatçı olduğunu kanıtlamıştır.<sup>73</sup>

Bunuel ve diğer Avrupalı avangard yönetmenlerin filmleri, Hollywood endüstrisinin ürettiği filmlerden her haliyle farklılık gösteriyordu. Bu yeni dil, klasik sinema diline alışmış halk için ilk başlarda yabancı geliyordu. Elbette film dağıtım pazarının büyük çoğunluğunu elinde tutan Hollywood endüstrisi seyir kültürünü de belirliyordu. Bu dönemde Hollywood yapımı filmler, çoğunlukla edebi eserleri ve tiyatro oyunlarını sinemaya uyarlayarak, edebiyata ve tiyatroya has anlatım tekniklerini sinemaya musallat etmişti. Ancak bu anlatım unsurları sinemanın kendi doğasını sınırlamaktan başka bir şey değildi.

Sinema, en temel iki plastik malzemesi olan zaman ve mekanda sonsuz sayıda olanağa sahiptir. Sinemanın bu gücü, diğer sanat dallarından farklı olarak görüntü kurgusuna dayalı bir sanat olmasından gelir. Film yaratılırken edebi eserlerden ve resim sanatının; renk, ışık, gölge kullanımı gibi teknik niteliklerinden faydalansa da asla bir parça edebiyat bir parça tiyatro ve bir parça resmin bir araya getirilmesiyle oluşan bir sanat formu değildir. Sinema, kendine içkin bir sanat olarak diğer sanat dallarında olduğu gibi şiirsel bağlantılar ve

---

<sup>73</sup> Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev., Füsun Ant, İstanbul: Agora Yayınları, 2008, s.41.

nitelikler barındırır. Bu yönüyle de illa bir sanatla bağdaştırılacaksa bu pekala şiir olabilir.

Sinema, bir bakıma tarih sahnesinde yer alan insanın hikayesini anlatıyor; onun dünyadaki varoluşunu, iç hesaplaşmalarını, ilişki kurma biçimlerini gün yüzüne çıkararak insani hakikatin gizini ortadan kaldırıyor; doğalcılıktan uzak kalarak görüntünün şiirsel aşkınlığıyla doğayı anlatıyordu. Sinemanın *aletheia* ile ilişkisi buradan kaynaklanır.

Bazı insanlar, hakikati görmeye direnebilirler; hatta sırf o görünmesin diye yasaklara, şiddete bile başvurabilirler. Nitekim öyle de olmuştu. Ermeni asıllı Sovyet yönetmen Sergei Parajanov, filmlerinden ötürü yıllarca hapisanede tutulmuş ve 15 yıl boyunca film yapması engellenmişti. Andrei Tarkovsky'nin filmleri yıllarca sansüre uğramış ve en sonunda film yapabilmek için ülkesini terk etmek zorunda kalmıştı. İtalyan şair ve film yönetmeni Pier Paolo Pasolini, sokak ortasında linçe uğrayıp kafasının üzerinden arabayla geçilerek vahşice öldürülmüştü. Sinemanın otoriteler tarafından bir sanat dalı olarak kabul görmesi, hayatını ortaya koyan tutkulu film yönetmenlerinin yaratma arzusundan kaynaklanmıştır. Tarkovsky'nin de dediği gibi: “Sanatçı, durumun hakimi değil, hizmetkarıdır. Yaratıcılık, onun için yegane var oluş biçimidir ve yarattığı her eser, onun için gönüllü olarak kaçamayacağı bir eylemdir.”<sup>74</sup> Yıllarca hapisanede kalan Parajanov, film yapabileceği zaman gelene kadar *sıkıştırılmış film* diye

---

<sup>74</sup> Age, s.141.

adlandırdığı kolaj çalışmalarını üretmiştir. Lumière kardeşlerin sinematografi icadının sonrasında yaşanan bu çileli yol sayesinde sinema, şiirsel bir dil haline gelebilmiştir.

Dil Varlığın evidir. Dilin meskeninde insan ikamet eder. Düşünenler ve şiir yazarlar bu meskenin koruyucularıdır. Onlar bunu söylemleriyle dile getirdikleri ve dilde sakladıkları için, düşünenlerin ve şiir yazarların koruması, Varlığın Açılımının yerine getirilmesidir.<sup>75</sup>

Sinema, bir dil olarak Heidegger'in değindiği açılımı yani hakikati, eser aracılığıyla meydana getirir. Eserin kaynağı ise sanatçıdır. Bu konuda daha somut bir tartışma yaratabilmek adına; Abbas Kiarostami'nin sanat diline ve özellikle *Kirazın Tadı* filmiyle kurduğu dünyaya dahil olmaya çalışacağım.

#### **4.1. Ta'm e guilass**

1940 yılında Tahran'da dünyaya gelen Kiarostami, sinema sanatıyla doğrudan ilgilenmeye başlamadan önce; resim, grafik tasarım, çizerlik ve reklamcılık gibi alanlarda eserler vermiştir. 1960'lı yıllar boyunca bu alanlarda çalışmalar yapan Kiarostami; birçok film afişi tasarlamış, çocuk kitapları için çizerlik yapmış, İran televizyonu için çeşitli reklam filmleri çekmiştir. 1970 yılında, ilk kısa filmi olan *Ekmek ve Köpek*'i çeken Kiarostami, günümüze değin kısa film, çok yönetmenli yapımlar ve belgesel çalışmaları da dahil olmak üzere

---

<sup>75</sup> Martin Heidegger, *Hümanizm Üzerine*, çev., Yusuf Örneş, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2013, s.5.

40'tan fazla film yapmış; Cannes, Locarno, Venice gibi dünyanın önemli film festivallerinden birçok ödül almıştır.

Tezimin bu bölümünde, özellikle Kiarostami'nin sanat yaklaşımı ve *Kirazın Tadı* (1997) isimli eserini incelemek istememin nedeni, onun hakikate ve sanata dair yorumlarının Heidegger'in düşünceleriyle paralellik gösterdiğine inanmamdan kaynaklanmaktadır. Kiarostami'ye göre: "Sanat, açığa çıkarmadır, yeni bilgilerin yorumlanmasıdır."<sup>76</sup> Kiarostami, sanatın bu işlevini derin ferasetiyle birleştirerek eserleri aracılığıyla varlığa büründürür ve izleyicilerine sunar. Onun için gerçek de hakikati verebilir, yalan da. Önemli olan, açığa çıkarmadır. Bu durum ise sanatın özünden kaynaklanır.<sup>77</sup> Bu düşüncesi ve eserleriyle de hakikatin doğruluk tanımını tıpkı Heidegger gibi bir çeşit yıkıma uğratar.

Kiarostamin'nin filmleri tıpkı Japon Haiku'ları gibi dolaysız yoldan basit olanın altında yatan güzeli ve gerçeği göstermeyi amaçlar. Bu açıdan, eserlerinde de karşılaştığımız gibi filmlerini besleyen en önemli tür şiidir. Kiarostami, Haiku'lardan Hayyam'ın rubailerine, Rumi ve Hafız'dan modern İran şiirine kadar geniş bir birikimden beslenmiştir. Hatta *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* (1999) filmi ismini, modern İran'lı şair Furuğ Ferruhzad'ın aynı isimli şiirinden almıştır.

---

<sup>76</sup> Abbas Kiyarüstemi, *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*, Haz., Paul Cronin, çev., Pelin Arda, İstanbul: Redingot Yayınları, 2017, s.23.

<sup>77</sup> Age, s.8.

Kiarostami'ye göre: "İyi filmler, en basit ve en küçük anlardan doğar."<sup>78</sup> Bizler, genellikle hayatın keşmekeşi içerisinde böyle anları ya kaçıır ya da üstünü örtterek görmezden geliriz. Kiarostami filmleri, bu görülmeyen ya da üstü örtülen zamana yolculuk ederek bizi saf ve yalın olanın hakikatiyle karşı karşıya bırakır. Kimileri bu yönüyle, Kiarostami sineması için amatör sinema yakıştırması yapabilir, bu çıkarımı, Kiarostami'nin kuralları ve klasik sinema dilini yok sayan tavrıyla bağdaştırabilir. Ancak bu henüz rafine edilmemiş, esasen özle ilişkisi olmayan bir görüşün çıkarımıdır. Öyle ki, bu açıdan bakıldığında kimi antik metinleri, şiirleri, hatta Japon Haiku'larını yok saymak gerekir. Halbuki onlar, özü oluştururlar ve bir elmanın çekirdekleri gibidirler.

*"Kızıl, kıpkızıl bir güneş,  
kayıtsız zamana acımasızca,  
ama rüzgar unutmuyor  
erken soğukların verdiği sözü"*<sup>79</sup>

Örneğin; Başo'nun yolculuk esnasında yazmış olduğu bu haiku, saf bir doğa gözleminin ötesine geçerek bizi, zamanın geri döndürülemez bir anı ile karşı karşıya bırakır. Kiarostami'nin eserleri ile karşılaştığımızda da buna benzer bir deneyim yaşarız. Onun için, nerede olursak olalım film, bir görme işidir. Bunu, görebilme kabiliyetine bağlarken; hikaye bulmak için dergileri ve kitapları karıştıranları, bereketli ve balıklarla dolu bir derenin kenarında oturup da sardalya

---

<sup>78</sup> Abbas Kiyarüstemi, *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*, Haz., Paul Cronin, çev., Pelin Arda, İstanbul: Redingot Yayınları, 2017, s.5.

<sup>79</sup> Matsuo Başo, *Kuzeye Giden İnce Yol ve Diğer Gezi Notları*, çev., Coşkun Yerli, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994, s.101.

konservesi yiyen insanlara benzeterek, ironik bir göndermede bulunur.<sup>80</sup> İnsanları, hakiki yaşam ortamlarında görüntülemeyi tercih eden Kiarostami, bazen zihninde yarattığı kahramanı bulmak için aylarca dolaşır. Onu bulduğunu düşündüğünde ise film çekimlerine başlar. Kiarostami'nin genellikle sıradan insan hikayelerini konu edinmesi ve küçük bütçeli filmler üretme tarzını, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımına mensup film yönetmenleriyle kıyaslayabiliriz. Ancak bu açıdan, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ya da sinemada gerçekçilik kuramı gibi teorik sistemlerle anlamaya çalıştığımızda şekilsel ve teknik benzerlikten başka bir şey bulmak mümkün değildir. Kiarostami'nin sanatının içkinliği, film akımları ya da kuramsal teorilerden ziyade, onun hakikate yaklaşım biçimiyle anlaşılabilir. Kiarostami'ye göre: “Gerçek, yalanın zıddı değildir, bilinmeyenin keşfidir. Hakikat ve açığa çıkarma her daim realizmden daha önemli olacaktır.”<sup>81</sup>

Klasik Amerikan sinemasına, büyük, gösterişli prodüksiyonlara ve sulu dramatizme alışmış klişe bir seyirci, onun yalın ve ziyadesiyle derin sinemasını amatör ve yetersiz bulabilir. Oysa Kiarostami'nin sinema dili, klasik sinema anlayışına ve klasik dramatizme karşı bir başkaldırıdır. Dabaşı'nin aktarımına göre:

Kiyarüstemi, ‘gerçeklik’ kavrayışının tam kalbini hedef alarak, onu bildiğini iddia eden öznenin kafasını karıştırır. Gerçekliğin bilgisinin nesnesiyle karışması, etkili bir yeniden-özneleştirme

---

<sup>80</sup> Abbas Kiyarüstemi, *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*, Haz., Paul Cronin, çev., Pelin Arda, İstanbul: Redingot Yayınları, 2017, s.19,20.

<sup>81</sup> Age, s.12.

stratejisi olarak kullanıldığında hem özneyi hem de nesneyi problematikleştirerek, onların yapısını yeniden sorgulamaya açar.<sup>82</sup>

Bu yönüyle Kiarostami'nin filmleri, seyircisini düşündürterek onlara doldurulması gereken boşluklar bırakır; klasik anlatının tam aksine Kiarostami filmlerinde seyirci; edilgen değil, etken bir konumdadır. Ancak seyirciye bu boşlukları bırakmak demek, anlaşılabilirlikten uzak olmak anlamına gelmemelidir, zira bir şey hem anlaşılabilir olup hem de düşünmeye sevk edebilir. Tabii sanatçının bu boşlukları yaratırken, düşünme eylemini seyirciden önce gerçekleştirdiğini göz ardı etmemek gerekir. Camus'ye göre; "Düşünmek, görmeyi yeniden öğrenmektir; bilinci yönetmek, her görüntüyü ayrıcalıklı bir yer durumuna getirmektir."<sup>83</sup>

Kiarostami, görme duyusu ehlileşmemiş bir insanın fark edemeyeceği en basit insan hikayelerini özenle seçerek ve içselleştirerek yapıtına yüksek düzeyde bir şiirsellik kazandırır. Örneğin; *Köker* üçlemesinin ilk filmi olarak bilinen 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?*, İran'ın ufak bir köy okulunda öğrenim gören Ahmed Ahmed Poor isimli küçük çocuğun, yanlışlıkla aldığı sıra arkadaşının ödev defterini ona ulaştırmak için çıktığı yolculuğun hikayesi üzerine kurulmuştur. Kiarostami, her haliyle basit bir anın tecessümü olan bu hikayede, sıradan bir köylü çocuğun yaşamına dahi öyle bir noktadan bakar ki; öykü, bizim için artık sıradan olmaktan çıkıp, yaşamın anlamına değinen destansı bir havaya

---

<sup>82</sup> Hamid Dabaşı, *İran Sineması*, çev., Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Yayınları, 2013, s.59, 60.

<sup>83</sup> Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev., Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları, 2012, s.58.

bürünür. Ünlü yönetmen Mike Leigh, onun bu yönüyle, sinemayı emsalsiz bir saflık derecesine ulaştırdığını ve minimalist epiğin mucidi olduğunu söyler.<sup>84</sup>

Sheibani'ye göre: “Kiarostami'nin kamerası gerçekliğin felsefi ve şiirsel yorumunu açığa çıkararak bir araçtır. [...] Mizansene olan duyarlılığı kendine özgü estetik seçiminden gelir. Birçok filmde kırsal alan, bilgi ve saflık kaynağıdır, ancak bu bilgi politik ve kültürel izlerle lekelenmemiş bir bilgidir.”<sup>85</sup> Bu nedenle onun filmlerinde profesyonel oyuncularla çok da fazla karşılaşma imkanımız yoktur. Film karakterleri çoğunlukla bir taksi şoförü, köy okulunda öğrenim gören küçük bir çocuk ya da depremde evini kaybetmiş insanlar arasından olabilir. Kiarostami'nin bu seçiminin nedeni Fransız film yönetmeni Bresson'un çıkarımıyla benzerlik gösterir. Bresson'a göre: “Hakikiyle sahtenin karışımında, hakiki sahteyi öne çıkarır, sahte hakikiye inanmamızı engeller. Hakiki bir fırtınaya yakalanmış, hakiki bir geminin güvertesinde, batmaktan korkuyormuş gibi yapan bir oyuncu gördüğümüzde, ne oyuncuya inanırız, ne gemiye, ne de fırtınaya.”<sup>86</sup> Seyirci, filme inanmaktan vazgeçtiği anda kaçınılmaz bir biçimde kandırıldığını hissedecektir. Bu durum ise, sanatın özünü tutarsızlığa neden olarak bizleri, eserin kurduğu dünyaya dahil edemeyecektir. Hatta belki de böyle bir dünya, hiç kurulamamış olacaktır.

---

<sup>84</sup> Abbas Kiyarüstemi, *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*, Haz., Paul Cronin, çev., Pelin Arda, İstanbul: Redingot Yayınları, 2017, s.VII.

<sup>85</sup> Khatereh Sheibani, “Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği” çev., Sevcan Sönmez, *Sinecine Dergisi*, sayı: 1, Bahar, 2010, s.117.

<sup>86</sup> Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, çev., Nilüfer Güngörmüş, İstanbul: Küre Yayınları, s.22.

Kiarostami, sinemacı kişiliğinin yanı sıra şair, fotoğrafçı ve ressamdır. Sinemasının alışılmışın dışında bir ritme ve hikâye anlatma kabiliyetine sahip olması, onun çok yönlü özgün bir sanatçı ve saf bir doğa gözlemcisi olmasından ileri gelir. Örneğin; *Köker* üçlemesinin 1992 yapımı *Ve Yaşam Sürüyor* isimli ikinci filmi, 1990 yılında 40.000’den fazla insanın öldüğü, İran’da yaşanan büyük deprem sonrası, yönetmen bir baba ve oğlunun deprem olan bölgeye yolculuğunu konu edinir. Bu filmde yönetmeni canlandıran baba, *Köker* üçlemesinin ilk filmi olan *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin yönetmenidir. Depremden yıkılan bölgeye gitmesinin sebebi, filminin oyuncusu olan Ahmed Ahmed Poor isimli küçük çocuğun yaşamından endişe ediyor olmasından kaynaklanır. Kiarostami’nin bu filmi de diğer filmlerine benzer bir şekilde, yaşam ve ölüm kavramları üzerine kurulmuştur. Yarı belgesel nitelikler barındıran film, büyük bir depremle ölüme yaklaşan insanların yıkıntılar içinde olsalar dahi, yaşama nasıl umutla bakabildiklerini göstermektedir. Tarkovsky’nin de değindiği gibi: “[...] sanatın amacı, daha çok, insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır.”<sup>87</sup> Tıpkı, Dostoyevski, Pieter Brueghel ya da J. S. Bach’ın eserlerinde de karşılaşılabileceğimiz gibi.

Kiarostami’nin filmlerinde sıkça karşılaştığımız yaşam ve ölüm kavramları, sadece filmin hikayesini kurmak için eklenmiş birer öge değildir. Kiarostami, bu kavramları düşünsel bir boyuta taşıyarak, yaşamın anlamını hatırlatır ve bizi ölüme hazırlar. Tezimin bu bölümünde, özellikle *Kirazın Tadı*

---

<sup>87</sup> Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev., Füsun Ant, İstanbul: Agora Yayınları, 2008, s.32.

hakkında bir tartışma yaratmak istememin nedeni, filmin hikayesinin tam da ölüme doğru olan bir insanın yolculuğunu konu almasından kaynaklanır. Ayrıca bu film, Kiarostami'nin en kişisel filmidir: Onun, sanata yaklaşımını kavrayabilmemiz açısından oldukça önemli bir eserdir.

Kiarostami, *Kirazın Tadı* filminde son derece etkin ve özgün bir anlatım tekniği kullanmıştır. Film boyunca giden bir arabanın içinden ya da dışından yapılan çekimlerde, açı-karşı açı tekniği kullanılmış ve ikili çekime bir kaç sekans dışında neredeyse hiç yer verilmemiştir. Kiarostami, film boyunca biz izleyen olarak hiç fark etmesek de karakterleriyle konuşan kişi olmuştur. Film karakterlerinin hiçbiri profesyonel oyuncu değildir, hatta bazıları filmde oynadıklarından bile haberdar değildir. Bu özellikleriyle, önceki filmlerinde olduğu gibi belgesel nitelikler barındırdığı düşünülse bile bu, izleyici tarafından fark edilemeyecek bir biçimde kurgulanmıştır.

Kiarostami, *Kirazın Tadı* filminde seyircisine, yaşama dair bütün umutlarını yitirmiş, orta yaşlarda bir insanın hikayesiyle seslenir. Bedii bey (Homayoun Ershadi), artık acıdan başka hiçbir duygu hissetmediği yaşamını sonlandırma kararı almıştır. Bedii'yi böyle bir kedere sürükleyen duygunun kaynağını film boyunca öğrenemesek de onun ölüm düşüncesi karşısındaki kararlılığı bize, bu duygunun sahipsiz bir acıdan kaynaklandığını gösterir. Filmin açılış sekansında, Bedii'nin meraklı bakışları bizlere bir yeri, bir kişiyi ya da yalnızca bir şeyleri aradığı izlenimini hissettirir. Zaten filmin hikayesi de bu

arayış üzerine kurulmuştur. Bedii, nasıl öleceğini tasarlamıştır, fakat bu tasarımı gerçekleştirebilmesi için bir eksiği vardır. Bedii'nin planı, gece çöktüğünde uyku ilaçlarını içip, çorak bir tepenin ardında bulunan kiraz ağacının dibine kazdığı mezarın içine girmektir. Ancak, ölüp ölmediğinden emin olabilmek için sabah vakti ona seslenecek ve eğer ölmüşse para karşılığında mezarına yirmi kürek toprak atabilecek bir insan arıyordur. Bu işi teklif ettiği insanlara itiraf edemese de böylesi bir eylemin etik ve ahlaki zorluğunun bilhassa farkındadır. Bu nedenle de işi yaptırabilmek için daha çok zayıf ve yardıma muhtaç bir insan arayışı içindedir. Söz konusu kişiyi ararken ince eleyip sık dokur. Aracına alacağı insanlara yapacakları işi anlatmadan önce, sorduğu sorularla onların zayıf noktalarını tahlil etmeye çalışır. Ayrıca, bir yandan da korkar: ya anlaşmaya uymazsa ya söz verdiği halde gelmezse işi yapacak olan kişi. Bu nedenle de kendince ahlaklı, saf ve dürüst bir insan arar. Bu doğrultuda, Bedii'nin Tahran sokaklarında ilerlediği arabasıyla şehrin dışına doğru çıktığını görürüz. Belli ki, aradığı kişi şehirli değildir. Bedii'nin kendisine yardım edecek insanı şehirde aramaması kesinlikle bilinçli bir tercih miydi bilemeyiz, ancak bu çıkarımımızı doğrular bir biçimde, arabasına alacağı üç kişide şehir hayatından gelmemektedir.

Bedii, ilk olarak arabasına, sivil yaşamında İran'ın Kürdistan bölgesinde çiftçilik yapmakta olan genç bir askeri alır. Askerin traşlı yüzüyle belirginleşen çilleri, utangaç bakışları ve saflığı, doğduğu bozkırın timsali gibidir. Bedii, askerin kışlasına gitmesine bir saat kala, eğer onunla gelirse bol kazançlı bir iş teklif edeceğini söyleyerek, arabasıyla gezintiye çıkmak için onu ikna eder. Yolun

sonuna gelindiğinde, arabasını durdurarak genç askere bütün isteğini anlatır. Bedii için işin tanımı açıktır. 200.000 tümen karşılığında yirmi kürek toprak ya da eğer hala yaşıyorsa onu kazdığı çukurdan kurtaracak bir eldir, tek isteği. Elbette böyle bir istek genç asker tarafından korku ile karşılanmıştır: “Farz etki çiftçilik yapıyorsun ve ben ağacın köküne saçacağın bir gübreyim”, diye izah etse de yaptırmak istediği işi; Bedii'nin bu ısrarcı tavrı, genç askerin fırsatını bulduğu gibi arabadan korkuyla kaçmasına neden olmuştur.

Bedii'nin arabasına aldığı ikinci kişi, İran'da bir üniversitede ilahiyat seminerleri veren Afgan bir öğrencidir. Arabasına aldığı ilahiyat öğrencisinin zayıf noktalarını öğrenmek için ona sorular sormuş ve paraya ihtiyacı olduğunu anlayınca işi teklif etmiştir. Ancak ilahiyatçı için insanın kendisini öldürmesiyle bir başkasını öldürmesi arasında temel bir farklılık yoktur. Bu nedenle de Bedii'nin teklifini tereddütsüz bir şekilde geri çevirmiştir. Ancak Bedii, ölüm hakkında ilahiyatçı ile aynı fikirlere sahip değildir. Ona göre; insanın tükendiği bir an vardı ve bu noktada, artık tanrıyı bekleyemezdi. Bu tükeniş, adlandırılacak bir duygu değildir.

Bedii, ilahiyat öğrencisinin de teklifini geri çevirmesi üzerine, bu arayışına dair bütün umudunu kaybetmiştir. Arabasıyla ilerlerken, yol kenarında hummalı bir şekilde çalışan işçileri görünce arabasından iner ve onların çalışmalarını izlemeye başlar. İş makinaları ve kamyonlar, tozu toprağa katarak çalışmaktadır. Uzun, yoğun ve etkileyici görsellere sahip olan bu bölüm, sanki Bedii'nin içsel

tükenişinin imgeleri gibidir. Bedii, bir taşın üzerinde oturmuş, kendisini kalkması için uyaran işçiyi bile duymayacak şekilde derin düşüncelere dalmıştır. Bu noktada filmin atmosferi ve Bedii'nin ruh hali, onun amacına ulaşmada başarısız olacağı izlenimini uyandırır da bir sonraki sahne bizleri yanıltır.

Bedii'nin arabasına aldığı son kişi, Doğal Tarih Müzesi'nde çalışan Azeri bir tahnitçidir. Diğer iki karakterden farklı olarak yaşlı adam, Bedii'ye yardım etmeyi kabul etmiştir. Ancak, öncelikle Bedii'yi yol boyunca bu eyleminden vazgeçirmeyi dener. Çünkü, kendisi de henüz yeni evlenmiş genç bir delikanlıyken başından geçen kötü olaylardan sonra yaşamına son vermeyi düşünmüştü. Sabah olmadan yanına bir ip alıp yola koyulmuş. Dut ağaçlarıyla dolu bir bahçeye varmış. Ağacın dalına fırlattığı ipi bir türlü tutturamayınca ağaca tırmanmış ve ipi sıkı sıkı tutunduğu dala bağlamış. O an, eline yumuşak dokusuyla değen dutlardan birini hissedince koparıp yemeye başlamış. Tatlı ve sulu dutların tadına doyamamış ve yemeye devam etmiş. Bu sırada güneş, dağların ardından yüzünü göstermiş. Sabah okula giden çocukların sesleri gelmeye başlayınca, üzerinde durduğu dalı sallayıp onlara da dut ikram etmiş. Biraz daha dut kopardıktan sonra evine geri dönmüş.

Yaşlı adam, Nietzsche'ye öykünen bir ahlak anlayışına ve şiirsel mizaca sahiptir. "Nietzsche de eğer birisi bir çukurun başında atlamaya hazırlanıyorsa

arkasından yardımsever bir şekilde itmeliyiz diye yazmıştır.”<sup>88</sup> Sanılanın aksine Nietzsche, yaşamı olumsuzlamaz, onun için yaşamdan daha büyük hiçbir değer ve kanı yoktur. İnsana düşen ödev, acılarla ve çelişkilerle de olsa yaşamı sonuna kadar yürütmek, sürdürmektir. Yaşlı adam, bu durumun farkında olarak son bir umutla emin olmak ister ve Bedii’ye şu soruları sorar: “Sabah uyandığınızda, hiç gökyüzüne baktınız mı? Şafakta güneşin doğuşunu görmek istemez misiniz? Gün batımında, güneşin kırmızısını ve sarısını, artık daha fazlasını görmek istemiyor musunuz? Siz Ay’ı gördünüz mü? Yıldızları görmeyi istemez misiniz? Dolunaylı geceyi görmek istemez misiniz? Gözlerinizi kapatmak mı istiyorsunuz?”

Ancak, Bedii yaşlı adamı çalıştığı yere bırakana kadar tek bir kelime etmemişti. Yaşlı adam, Bedii’nin teklifine rağmen, işi yapmadan para dolu çantayı almayı kabul etmez. Bedii, yaşlı adamı bıraktıktan kısa bir süre sonra büyük bir endişeyle, adamın çalıştığı müzeye geri döner. Bu sırada, yaşlı adamın isminin Bagheri olduğunu öğreniriz. Bedii, Bagheri beyi öğrencilerine tahnitçilikle ilgili ders verdiği esnada camda görür ve onunla konuşmak istediğini el hareketleriyle ifade eder. Yaşlı adam yanına geldiğinde, sabah mezara gelirken iki tane taş getirerek kendisine atmasını, hatta omuzlarını da sarsmasını ister. Yaşlı adam sözünü tutacağını söyleyip, çalışmasına geri döner.

Bedii, yaşlı adamın gitmesiyle müzenin içinde bir banka oturur ve şehrin üzerinden batan güneşi belki de son kez seyre koyulur. Bir sonraki sahnede,

---

<sup>88</sup> Abbas Kiyarüstemi, *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*, Haz., Paul Cronin, çev., Pelin Arda, İstanbul: Redingot Yayınları, 2017, s.140.

Bedii'nin gece evden çıktığını görürüz. Bir taksi, onu kiraz ağacının dibine kazdığı mezara kadar götürür ve gecenin karanlığında kaybolur. Kazdığı mezarın içine girmeden, tepede oturup bir sigara içer ve sigarasını bitirmesiyle mezarın içine girer. Dolunayın aydınlattığı düşünceli yüzü, bulutların ayın önüne geçmesiyle birlikte karanlığa gömülür ve film sona erer.

Kiarostami'nin film boyunca Bedii'yi intihara sürükleyen duygunun nedenini ve onun ölüp ölmediğini hikayeye eklememesi, bizi tamamen ölüm ve yaşam kavramlarına odaklamak istemesinden ileri gelir. Çünkü, Bedii'nin intihar nedenini bilseydik, ölümü ya da yaşamı değil, bu neden üzerine düşünmeye başlayabilirdik. Kiarostami, film boyunca böyle bir amacının olmadığını kararlı tavrıyla ortaya koyar. Ona göre: “Yaşamayı seven insanlar, ölümden sonra olacıklara dair çok fazla kafa yorar. Ölüm, hayatımızı kendi ellerimizle tutmamızı, var olmamızın sorumluluğunu kabullenmemizi sağlar.”<sup>89</sup> Tıpkı, Heidegger'in *Dasein*'inin ölüme doğru bir varlık olduğunun ayırdına varması gibi. *Dasein*, ancak ölüm kaygısını bütünlüklü bir biçimde içselleştirebildiği anda kendi varlığını sorgulamaya başlar ve kendine dair hakikatin gizini ortadan kaldırabilme imkanı doğar. Filmde de benzer bir şekilde Bedii'nin ölüme yaklaştıkça keşfetme ve görme duyusunun ehlileştiğini fark ederiz.

Heidegger düşüncesinde, sanat yapıtının hakikati görünür kılma gibi bir işlevinin olduğunu ve bu işlevin en temelde onun doğasını oluşturan şiiirden

---

<sup>89</sup> Age, s.139.

kaynaklandığına değinmiştik. Kiarostami, şiiri her zaman anlamadığımız ve çoğu zaman yorumlayamadığımız gibi; sinemanın da kapalı olması, boşluklar barındırması ve bu yolla seyirciyi katılıma zorunlu kılması gerektiğini düşünür. Ona göre; şiiri anlamaya çalışmak beyhude bir çabadır, çünkü şiirde bir hikaye anlatmak yerine bir dizi soyutlamayla karşı karşıya kalırız. Özünde kafa karışıklığı barındırır, doğası gereği tamamlanmamış ve belirlenmemiştir. Tamamlamaya, boşlukları doldurmaya, noktaları birleştirmeye davet eder bizi.<sup>90</sup> *Kirazın Tadı* filmi de bu düşüncelere denk düşecek bir biçimde, baştan sona şiirsel bir imgelemeye ve kapalılığa sahiptir. Bu yönüyle, İran'lı şair Sohrap Sepehri'nin *Karşılaşma* isimli şiirinin şu dizelerini anımsatır:

Kendimi izliyordum karşıdan: / Bir çukur ölümle dolmuştu / Ve yola koyuldum kendi ölümde ben / Ayak seslerini işitiyordum uzaktan / Bir çölden geçiyordum belki de / Benimleydi bir kayıp bekleyiş. / Işık, bir ölüme gömüldü ansızın / Ve dirildim bir ızdırapla ben: / İki ayak izi doldurdu varlığımı / Nereden gelmişti? / Nereye gidiyordu? / İki ayak izi görülüyordu yalnız / Bir hata ayak basmıştı belki yere.<sup>91</sup>

Daha önce hakikatin gizinin en temelde bir özgürlük noksanlığından kaynaklandığına değinmiştim. Ölüm, unutkan *Dasein*'in özgürleşme pratiğindeki en önemli ve son aşamadır. Çünkü, ölüm gerçekleştiğinde *Dasein*'in oradalığı sonlanır ve varlık (*sein*) açılımını gerçekleştirir. Aynı zamanda bu, *Dasein*'in son keşfettiği hakikattir. Çünkü, ölüm de gerçekleşerek bir hakikat olarak kendisini

---

<sup>90</sup> Age, s.25.

<sup>91</sup> Sohrâb-i Sipihrî, *Sekiz Kitap*, çev., Prof. Dr. Mehmet Kanar, İstanbul: Şûle Yayınları, 1999, s.77.

gösterir. *Kirazın Tadı* filminde Bedii'nin ölüme doğru olan yolculuğu, yaşam ve ölüm hakikatine ontolojik bir biçimde yaklaşarak bu iki kavramın metafizik yorumlarını alaşağı eder. Dabaşı'ye göre: "Kiyarüstemi, 'gerçeğin' metafiziğini estetik olarak yıkarak, 'tarih,' 'gelenek,' 'kimlik,' ve 'dindarlık,' gibi metafizik temsillerin dayandırıldığı 'anlam'ın yapısal şiddetini radikal biçimde parçalarına ayırmanın yolunu açmıştır."<sup>92</sup> Benzer bir biçimde *Kirazın Tadı* filmi, ölüm kavramını ontolojik olarak ifşa ederek insanın sonlu bir varlık olduğunu hatırlatır. Bu durum, hem ölümsüzlük arzusundan sıyrılmamızı sağlayarak yaşamın mahiyetini hatırlatır hem de varlığın ezeli ve ebedî olduğuna dair metafizik inancı bir çeşit yıkıma uğratar.

Kiarostami'ye göre: "Özgür irademizle seçebileceğimiz yegâne şey yaşamak isteyip istemediğimizdir. İntihar ihtimali, tek gerçek özgürlüğümüz, bu dünyadan kaçışımızdır."<sup>93</sup> Kiarostami, bu çıkarımını *Kirazın Tadı* filminde şiirsel bir anlatımla temellendirerek yaşamı, tatlı ve sulu bir dut tanesinde görünür kılar, ancak ölümü de insanın tek gerçek özgürleşme pratiği ve imkanı olarak gün yüzüne çıkarır.

---

<sup>92</sup> Hamid Dabaşı, *İran Sineması*, çev., Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Yayınları, 2013, s.65.

<sup>93</sup> Abbas Kiyarüstemi, *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*, Haz., Paul Cronin, çev., Pelin Arda, İstanbul: Redingot Yayınları, 2017, s.139,140.

## SONUÇ

Bu çalışmada, 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden olan Heidegger'in *aletheia* fenomeni ve sanat arasında kurduğu ontolojik ilişkinin temellerini sinema sanatında aramaya çalıştım. Ancak, bu çalışmayı etik bir tartışmaya dönüştürebilmek için, zaman içerisinde çeşitli inanç sistemleri ve metafizik düşünce tarafından anlamları tahrif edilen bu iki kavramın, öncelikli olarak kökensel mahiyetlerinin hatırlanması gerektiği sonucuna vardım. Bu doğrultuda da ilk olarak *aletheia* kavramının etimolojik ve mitolojik kökenine dair bir araştırma yaptım. Bu araştırma sonucunda elde ettiğimiz bilgi: antik Yunanda *aletheia* kavramının *gizin açılması* anlamında *varlığın hakikatini* ortaya çıkaran bir mefhum olduğuydu. *Aletheia*, aynı anlama gelecek şekilde, Parmenides'in doğa hakkındaki didaktik şiirinde ya da Heraklitos'un *fragmanlarında* da karşımıza çıkmaktadır.

Ancak, *aletheia*'nın bu anlamının, Platon ve Aristoteles'ten itibaren değişime hatta bir tür yozlaşmaya uğradığını gördük. Bu yozlaşmanın nedenlerini araştırdığımızda, karşımıza çıkan sonuç şuydu: Platon'un öne sürdüğü *idea-doxa* ayrımı, Aristoteles'in yorumlarıyla, yargıyla nesnenin uyuşumu teorisine dönüşmüştür. Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini bir araya getirerek yeni bir söylem oluşturan Neo-Platoncular ise, zaman içinde batı felsefesini tamamen metafiziğe mahkum edecek skolastik felsefenin temellerini inşa etmişlerdir. Skolastik felsefenin, tanrı ve onun yaratılış planına göre tasarlanmış hakikat

anlayışı, modern insanı merkeze alan Kartezyen felsefe ile değişime uğramış olsa da bu düşünce de metafiziğin tahakkümünden kurtulamamıştır. Hatta Kartezyen felsefe, hakikati test edilebilir, doğrulanabilir bir bilgi konumuna getirmiştir.

Heidegger'in düşüncesine göre, ontolojinin alanından koparılan *aletheia* kavramının, artık *varlığın hakikatini* ortaya çıkarma gibi bir otantikliği yoktur. Bu noktada, batı felsefesinin temellendiği metafizik düşünce geleneğiyle hesaplaşmak gerekiyordu. Heidegger'e göre bu hesaplaşmada, destrüksiyonun tarihi bir misyonu vardı. Geleneksel hakikat anlayışlarını tartıştığımız bölümde, destrüksiyonun bu işlevini ortaya koymaya çalıştım. Destrüksiyonun yıkıcı anlamından daha çok, Heidegger'in araştırma yönteminde, bizi kökene doğru götüren bir işleve sahip olduğunu gördüm.

Heidegger, ardıllarından farklı olarak hakikate fenomenolojik bir yorum getirmişti. Ona göre, gizli açılması anlamına gelen hakikatin özü *özgürlüktü* ve bu gizi ortadan kaldırabilecek tek varolan ise *Dasein*'di. Dolayısıyla bu çalışmada, özellikle tezimi temellendirebilmek adına, Heidegger'in *Dasein* analitiği ve *Dasein*'in dünyadaki varoluş veçhelerine dikkat çekmeye çalıştım.

İkinci bölümde, antik Yunanlar için en önemli kavramlardan biri olan *tekhne* üzerine bir tartışma yürüttüm. *Tekhne* kavramı hakkında bilhassa durmamın sebebi, onun *aletheia* ile ilişkisinden kaynaklanmaktaydı. *Tekhne*, antik Yunanlar için deyim yerindeyse: hakikatin kilidi açan bir anahtar gibiydi. Bunun

nedeni: *tekhne*'nin özünün, *poiesis* olmasından kaynaklanıyordu. Ancak, bu kavram da *aletheia* gibi zaman içinde çeşitli değişimlere uğrayarak, *poiesis* özelliğini yitiren teknik bir üretime dönüşmüştü. Bu durum, sanat ve *aletheia* arasındaki sahil ilişkinin kopmasına neden olmuştur. Heidegger'in modern teknik eleştirisi bu ilişkinin yeniden kurulabilmesi yolunda önemli bir adımdı. Bu nedenle, tezimin ispatına dayanak sağlaması için onun modern teknik eleştirisini tahlil etmeye çalıştım.

Üçüncü bölümde ise, Heidegger'in sanat hakkında ileri sürdüğü düşünceler çerçevesinde bir tartışma yürüttüm ve fark ettim ki: Heidegger'in düşünceleri, sanat felsefesinin aksine, sanatın estetik ya da biçimsel özellikleriyle ilgili değildi. Hatta Heidegger, sanat eserinin nesnel özelliğiyle neredeyse hiç ilgilenmiyordu. Çünkü ona göre, sanat eserinin nesnelliği yalnızca bizi kurduğu dünyayla karşılaştırmak için vardı. Heidegger, son derece özgün ve alegorik bir anlatımla; sanat eserinin, yeryüzü ve dünya arasındaki çatışmadan doğduğunu ileri sürer. Sanat eseri, kurduğu dünyayla yeryüzünün gizini açar. Gizini açma anlamında hakikatin eserde işbaşında olması, sanat eserinin kökeninin sanata dayanmasından kaynaklanır. Çünkü sanat: meydana getirme anlamında, *poiesis*'tir. Hakikatin, gizini sanat eserinde açması; sanatın özünün, şiir ve dilde ikamet etmesinden ileri gelir.

Sonuç olarak, Heidegger'in sanata dair düşüncelerinde vardığım nokta: Sanatın, bütün yiten anlamlara rağmen kendi içkinliğiyle, *varlığın hakikatini*

ortaya koyan bir ediminin olduğuydu. Ancak, bu tez çalışmasını özgün hale getiren Şey: Heidegger'in, sanatı yorumlarken, sinema sanatından hiç bahsetmemiş olmasıydı. Biz, sinemanın endüstriyel bir üretim dışında kalan parçasının, sanatın özü olan Őiirden hiçbir zaman ayrılmadığını düşünüyoruz. Hatta, sinemanın sanatsal bir dile dönüşmesinin yegane kaynağını Şiir olarak görüyoruz. Bu nedenle de Şiirsel sinemanın en önemli sanatçılarından olan Abbas Kiarostami'nin sanat ve hakikat yaklaşımını göstermeye çalıştım. Vardığım sonuçta: Heidegger'in aletheia fenomenine yaklaşımıyla, Kiarostami'nin sanat ve onun aracılığıyla ortaya çıkardığı hakikat anlayışının örtüştüğünü gördüm.

## KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün. *Sessiz Sinema*. İstanbul: De Ki Yayınları, 2010.

Agamben, Giorgio. *İçeriksiz Adam*. Çev., Kemal Atakay. İstanbul: Monokl Yayınları, 2019.

Aiskhylos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*. Çev., Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Aristoteles. *Nikomakhos'a Etik*. Çev., Saffet Babür. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2015.

Başo, Matsuo. *Kuzeye Giden İnce Yol ve Diğer Gezi Notları*. Çev., Coşkun Yerli. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Bazin, Andre. *Sinema Nedir?*. Çev., İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.

Blake, William. *Cennet İle Cehennemin Evliliği*. Çev., Suat Kemal Angı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2003.

Bresson, Robert. *Sinematograf Üzerine Notlar*. Çev., Nilüfer Güngörmüş. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çev., Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2012.

Dabaşı, Hamid. *İran Sineması*. Çev., Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora Yayınları, 2013.

Foucault, Michel. *Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-1971)*. Çev., Kerem Eksen. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.

Graves, Robert. *Yunan Mitleri*. Çev., Uğur Akpur. İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çev., Kaan H. Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları, 2018.

Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev., Fatih Tepebaşı. Ankara: De Ki Yayınları, 2007.

Heidegger, Martin. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. Çev., Doğan Özlem. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Heidegger, Martin. *Metafiziğe Giriş*. Çev., Mesut Keskin. İstanbul: Avesta Yayınları, 2011.

Heidegger, Martin. *Hümanizm Üzerine*. Çev., Yusuf Örnek. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2013.

Heidegger, Martin. "Hakikatin Özü Üzerine". Çev., Nejat Aday. *Tezkire Dergisi*. sayı: 36-37, Ocak/Nisan (2004): 125-148.

Kiyarüstemi, Abbas. *Abbas Kiyarüstemi İle Sinema Dersleri*. Haz., Paul Cronin. Çev., Pelin Arda. İstanbul: Redingot Yayınları, 2017.

Kockelmans, J. Joseph. *On the Truth of Being Reflections on Heidegger's Later Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Kockelmans, J. Joseph. *Heidegger on Art And Art Works*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986.

Parmenides. *Doğa Hakkında Şiir*. Çev., Y. Gurur Sev. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015.

Proust, Marcel. *Kayıp Zamanın İzinde/Albertine Kayıp*. Çev., Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Rilke, Maria Rainer. *Duino Ağıtları*. Çev., Can Alkor. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Scheurmann, Erich. *Göğü Delen Adam*. Çev., Levent Tayla. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Sipih-r-î, Sohrâb-i. *Sekiz Kitap*. Çev., Prof. Dr. Mehmet Kanar. İstanbul: Şule Yayınları, 1999.

Sheibani, Khatereh. “Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği”. Çev., Sevcan Sönmez. *Sinecine Dergisi*, sayı: 1, Bahar, (2010): 97-122.

Smith, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology Vol II*. London: John Murray Publishing House, 1890.

Hölderlin, Friedrich. *Şiir ve Tragedya Kuramı*. Çev., Mehmet Barış Albayrak. İstanbul: Notos Kitap Yayınları, 2018.

Tarkovski, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*. Çev., Füsün Ant. İstanbul: Agora Yayınları, 2008.

Teksoy, Rekin. *Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2009.

Tolstoy, L. Nikolayeviç. *İtirafımlarım*. Çev., Dr. Orhan Yetkin. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2005.

## **İnternet Kaynakları**

[https://www.etymonline.com/word/poesy#etymonline\\_v\\_17527](https://www.etymonline.com/word/poesy#etymonline_v_17527)

<https://www.etymonline.com/search?q=aletheia>