

Heidegger Açısından Nietzscheci Sanatta Biçim Sorunu

The Problem of Form in Nietzschean Art in Terms of Heidegger

Feyruze Ciliz*

Özet

Heidegger 1936-1940 yılları arasında Nietzsche üzerine seminerler verir. Bu seminerlerde Nietzsche'nin sanat anlayışı Heidegger'in üzerinde durduğu ilk meseledir. Heidegger için sanatın coşkunlukla ilişkisi ise önemli bir konudur ve bu ilişkiyi beden, güzellik, sanatçı, alımlayıcı ve biçim gibi unsurlar bağlamında inceler. Bir yandan Nietzsche'nin sanat anlayışında Erken Grek düşüncesine uzanan düşünceleri açığa çıkarır, diğer yandan kendi temel ontolojisi bağlamında ele aldığı meselelere açıklık getirir. Bu çalışmanın konusunu ise sanatta coşkun yaratma ve biçim ilişkisi oluşturmaktadır. Heidegger Nietzscheci sanatta biçimin ne anlama geldiği, biçim ve coşkunluk arasındaki ilişki, böyle

Abstract

Heidegger gives seminars on Nietzsche between the years of 1936-1940. In these seminars, the first issue Heidegger focuses on is Nietzsche's understanding of art. For Heidegger, the relationship between art and rapture is an important issue and he examines this relationship in the context of factors such as body, beauty, artist, receptive and form. On the one hand, Heidegger reveals ideas that extend to Early Greek thought in Nietzsche's understanding of art; on the other hand, he clarifies the issues deals with in the context of own fundamental ontology. The subject of this study is the relationship between rapturous creation and form in art. Heidegger focuses on what form means in Nietzschean art,

* Arş. Gör. Dr. Mersin Üniversitesi, Felsefe Bölümü, feyruzeiliz@gmail.com
Bu çalışma doktora tezinden üretilmiştir.

bir ilişkisellikte yaratmanın nasıl ola geldiği üzerinde durur. Burada Heidegger'in amacı Nietzsche'nin sanat anlayışını Varlık tarihindeki önemi açısından yorumlamaktır.

Heidegger, Nietzsche'nin biçimden ne anladığı üzerinde önemle durur. Ona göre Nietzsche'nin biçimsel olandan anladığı şey Platon öncesi varlık anlayışı ile ilişkilidir. Başka bir deyişle Heidegger'in buradaki temel iddiası Nietzsche'nin biçim anlayışının Greklerin kökensel biçim kavrayışına karşılık geldiği yönündedir. Heidegger'e göre biçim, eserin sınırı ya da kenarlığı değil, eserde güç artışı ve bolluk duygusunu açığa vuran şeydir. Bu açıdan biçim, varolanda ışımaya, kendini göstermedir. Heidegger'in diğer bir iddiası Nietzsche'nin sanat anlayışında coşkunculuk ve biçim arasında bir ilişki olduğudur. Heidegger'e göre gizlilikten açığa çıkan varolanda hissedilen güç duygusu coşkunculuktur. Eserde açığa çıkan güç artışı ve bolluk karşısında sanatçı coşkunculuk duygusu yaşar. Heidegger, buradan bir adım daha öteye gider ve coşkunuğu tarihsel olan ile ilişkilendirir. Sanat eserinde açığa çıkan, bir halkın sahip olduğu geleneğin, kültürün, tarihin, savaşların, sefaletin, zenginliğin, Tanrı ve

the relationship between form and rapture and how creation occurs in such a relationality. Heidegger's aim here is to interpret Nietzsche's understanding of art in terms of its importance in the history of Being.

Heidegger emphasizes what Nietzsche understands from form. According to him, what Nietzsche understands formal is related to the pre-Platonic understanding of being. In other words, Heidegger's main claim is that Nietzsche's understanding of form corresponds to the original form concept of the Greeks. For Heidegger, form is not the limit or border of the work, but what reveals the feeling of power increase and abundance in the work. From this point of view form is radiance, self-revelation in the existent. Another claim of Heidegger is that there is a relationship between rapture and form in Nietzsche's understanding of art. According to Heidegger, the feeling of power felt in the existent that emerges from secrecy is rapture. The artist experiences a feeling of rapture in view of power increase and abundance revealed in the work. Heidegger goes a step further and associates rapture with the historical is. What is revealed in the work of art is the

kutsalın açıklığıdır. Coşkunluk ise bu açıklıkta deneyimlenen ortak bir duygudur. Bu anlamda coşkunluk hem Heidegger'in temel ontolojisi bakımından hem de Nietzsche'de sanatsal yaratmayı başlatan koşul olması bakımından önemli bir mesele olarak ele alınır.

Sonuç itibariyle Nietzsche'nin sanat anlayışında biçim ve coşkunluk güc istenci ile ilişkili olan bütünlüklü kavramlardır. Coşkulu yaratmanın olduğu her yerde biçim de vardır. Biçim varlığını güçte artışa ve bolluğa neden olan coşkunluğa borçludur ve her iki kavram da temelde ontolojik bir karaktere sahiptir.

Anahtar kelimeler: Sanat, Coşkunluk, Biçim, Güc istenci, Varlık

openness of tradition, culture, history, wars, misery, wealth, God and the holy that a folk has. Rapture is a common emotion experienced in this openness. In this sense, rapture is an important issue both in terms of Heidegger's fundamental ontology and in terms of a condition that initiates artistic creation in Nietzsche.

As a result, in Nietzsche's understanding of art, form and rapture are holistic concepts related to the will to power. Where there is rapturous creation, there is form too. Form owes its existence to rapture which causes an power increase and abundance and both concepts basically have an ontological character.

Keywords: Art, Rapture, Form, Will to power, Being

Giriş

Heidegger'in Nietzsche yorumunun sanatla ilgili kısımları 1936-1937 güz dönemi seminerlerini içerir. Bu dönemde Heidegger Nietzsche'ye dostane bir tavırla yaklaşır ve onun gerçek felsefesini açığa çıkarmak için görmediği ya da söylemeden bıraktığı düşünceleri üzerinde durur. Bu doğrultuda Heidegger Nietzsche'yi hem eleştirmekte hem de tamamlamaktadır. Eleştiri ve tamamlamaya dayalı yorumlar sonucunda bir yandan Heidegger'in felsefi kavrayışıyla uyumlu bir Nietzsche, diğer yandan Varlık sorununa çok uzak bir Nietzsche karşımıza çıkar. Heidegger Nietzsche'yi yorumlarken yayımlanmış eserlerinden ziyade geride kalan notlarına ve taslaklarına odaklanır. Çünkü Nietzsche'nin gerçek felsefesinin buralarda olduğuna inanır. Bu aşamada yol gösterici temel kavram güç istencidir. Heidegger güç istencinin en açık ve net bir şekilde sanatta görülebileceğini iddia eder. Ona göre Nietzsche'nin ele aldığı her kavramın güç istenciyle özsel bir bağı vardır. Sanatta biçim ve coşkunluk söz konusu olduğunda yine güç istenci başvurulması gereken temel bir kavram olarak belirir.

Nietzsche'nin sanat anlayışında coşkunluk kavramı Heidegger'in uzun uzadıya üzerinde durduğu bir konudur. Ancak bu yazıda sanat eserinde biçimin coşkunlukla ilişkisi ele alınacağından coşkunluk kavramına bu bağlamında açıklık getirilmelidir. Nietzsche sanatsal yaratmada coşkunluğu olmazsa olmaz bir duygu olarak ele alır. Heidegger coşkunluğun nasıl bir duygu olduğuna dair kısa ve özlü yanıtı *Putların Alacakaranlığı*'nda bulur. Burada Nietzsche şöyle der: "Coşkunluğun asıl özelliği gücün artması ve bolluk duygusudur" (akt. Heidegger 1979, s. 98). Heidegger artma (*enhancement*) ve bolluk (*plenitude*) sözcükleriyle ilgili şöyle der: Gelişme/büyüme (*enhancement*) nesnel bir güç artışı değil, bir ruh halidir, yani insanın coşku içinde kalmış olma duygusudur. Bolluk (*plenitude*) ise artma durumunu, dünyaya açıklığı ifade eder (Ioan 2019, s. 69). Duyguyu (*feeling, emotion*) ise kendi temel ontolojisinden hareketle açıklamaya çalışır. Heidegger'e göre duygular varlık tarzı bulunuşsal dünya içinde varolmak olan Dasein'a ontolojik olarak aittir (Heidegger 2011a, s. 145). O halde duygu Dasein'ın temel varoluş tarzıdır. Coşkunluk da tıpkı diğer duygular

gibi Dasein'in bulunuşsal varlık tarzına aittir. Bu noktada Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da ayrıntılı olarak ele aldığı duygu durumu (haletiruhiye) ve bulunuş tarzlarıyla coşkunluğun ilişkisini açıklık getirir. Coşkunluğun kendini aşan bir duygu durumu olduğunu ifade eder. Başka bir deyişle yaratmada coşkunluğun vazgeçilmez bir önkoşul olması güç artışı ve bolluk duygusu olmasının yanında kendini aşan bir duygu durumu olmasından gelir. Bu iki temel unsur yaratmanın özünde vardır. Sanatçının bir eser meydana getirmesinde gerekli olan coşkunluk duygusu bu iki deneyimin eşliğinde gerçekleşir. Ancak Heidegger, sanatta coşkunluğun kendini aşan yönünü farklı bir biçimde yorumlar. Şöyle ki, sanatta coşkunluk meselesi Heidegger tarafından Varlık ve insan arasındaki kökensel ilişkiye göre yorumlanır. Heidegger'e göre gizlilikten açığa çıkan varolanda hissedilen güç duygusu coşkunluktur. Eserde açığa çıkan güç artışı ve bolluk karşısında sanatçı coşkunluk duygusu yaşar. Heidegger, buradan bir adım daha öteye gider ve coşkunluğu tarihsel olan ile ilişkilendirir.

Heidegger coşkun yaratmada biçimin önemine ve coşkunlukla bağına dikkat çeker. Ona göre Nietzsche'de sanat eserinin biçimi ve meydana getirilmesi arasında bir bütünlük vardır. Her ikisinin de güç artışı ve bolluk duygusu olan güç istenci ile temel bir bağı vardır. Sanatın amacı yaşamı canlandırmak, geliştirmek ve artırmaktır. Dolayısıyla sanat bütün unsurlarıyla bu amaca hizmet etmektedir. Burada Nietzsche, sanatın Varlık'la kökensel ilişkisi noktasında yolumuzu aydınlatacak bir takım düşünceleri dile getirmiştir. Ancak Heidegger sanat eserinin biçimi ile coşkun yaratma arasındaki ilişkiyi kendi ontolojik kavrayışı ile yeniden yorumlayarak kökene giden düşüncenin yolunu tam olarak aydınlatır.

Nietzsche'de Biçimin Kökeni

Nietzsche'nin sanat anlayışında biçim ve coşkunluk arasında bir ilişki olduğu düşüncesi, kimi eleştirmenlere göre oldukça yanlış bir iddia olsa da, Heidegger'in ısrarla üzerinde durduğu bir konudur (Colony 2004, s.441). Bu doğrultuda öncelikle biçim konusu açıklığa kavuşturulmalıdır. Bu konuda Heidegger şöyle der: Nietzsche sanatla ilgili biçimin kökeni veya özünü açıkça ortaya koyan bir düşünce geliştirmez. Şayet Nietzsche aksini düşünseydi

onun çıkış noktası sanat eseri olurdu. Yine de daha fazla çaba sarf ederek, en azından yaklaşık olarak, Nietzsche'nin biçimle ne anlatmaya çalıştığını ortaya koyabiliriz (Heidegger 1979, s. 120). Heidegger Nietzsche'nin metafiziğindeki sanatın anlamını ortaya koymak için ontolojik biçim kavramını rehber edinerek, Nietzsche'de söylenmeden bırakılanı dile getirmeye çalışır.

Heidegger, Nietzsche'nin biçimden ne anladığının izlerini *Güç İstenci*'nde yer alan bazı düşüncelerde bulur. Örneğin; bu eserin 818 numaralı pasajında Nietzsche şöyle der: Bir sanatçı olmak için gereken şey, sanatçı olmayanların içerik olarak, yani "konunun kendisi" olarak "biçim" dedikleri şeyin bir deneyimidir. Elbette bu durum da insan tersine çevrilmiş bir dünyaya aittir. Çünkü artık içerik, sadece biçimsel bir şey haline gelecektir -kendi hayatımız dâhil (akt. Heidegger 1979, s.120). Heidegger'e göre biçim ile Nietzsche hiç-bir zaman sadece "biçimsel" olan şeyi, yani ihtiyacı olduğu içeriğin sadece dış sınırı olan, onu çevreleyen ama etkilemeyen şeyi anlamaz. Böylesi bir sınır sınırları belirlemez (Heidegger 1979, s.120). Biçim, sanatın gerçek içeriğidir. Bu durumda biçim tamamlayıcı bir içeriğe sahip olan biçimsel bir şey anlamına gelmez. Bu şekilde bir anlayış biçimi basit bir kenarlık konumuna indirger. Biçim içeriğe tutarlılık ve devamlılık veren şey değildir. Çünkü biçim mantıksal, geometriksel ve matematiksel bir kavrayış gerektirir (Kockelmans 1972, s.153). Bu noktada Heidegger, sanatsal hazzın mantıksal ve matematiksel duygulardan, yani insanın ruh halinin düzen, sınır ve genel bakış ile belirlenmesine izin veren duygulardan nasıl kaynaklandığını açıklamaya çalışır (Murphy 2008, s.76).

Heidegger'e göre, Nietzsche biçimin yasallığını belirmeye çalıştığında bunu eserin biçimi ya da özü bakımından yapmaz. Sadece bizim için en yaygın ve tanıdık olan yasallıktan, yani biçimin "mantıksal", "aritmetiksel" ve "geometriksel" yasallığından bahseder. Nietzsche, "estetik değer biçmeler'-yani bir şeyi güzel bulmamız- "zemin" olarak mantıksal, aritmetiksel ve geometriksel yasallıkla ilgili duygulara sahiptir" der (akt. Heidegger 1979, s.120). Buna göre örneğin; "Discobolus heykeli güzeldir" denildiğinde, bu değer biçmenin temelinde matematiksel ve mantıksal duygular olduğu iddiası vardır. Çünkü Nietzsche için biçimin yasallığı mantık, geometri ve matematik temelinden ortaya çıkar. Eserin biçimi düzen, oran, simetri gibi bir

takım ölçüleri barındırır. O halde Nietzsche'ye göre sanat, basitçe mantık ve matematiğe dayanan biçimsel yasallıktır, denebilir mi? Heidegger bu yasallık fikrini mantıksal duygularla ilişkilendirir. Mantıksal duygular estetik değer biçmenin dayandığı temeldir. Heidegger bu noktada yaşamın temel amacının güç artışı olduğunu yeniden hatırlatır ve her türlü estetik değer biçmenin temelini biyolojik hazza dayandırır.

Heidegger'e göre Nietzsche için mantık ve matematik sadece en saf yasa türünü temsil eden isimler değildir; daha ziyade, Nietzsche biçimin yasallığının düşünme ve Varlık açıklamasına karşılık gelen bir şekilde mantıksal tanımlamaya kadar izlenmesini ister. Biçimsel yasallığın bu şekilde izini sürmesi, Nietzsche'de sanatın mantık ve matematikten başka bir şey olmadığı anlamına gelmez. "Mantıksal duygular" ifadesi aldattıcıdır, yani duyguların kendilerinin mantıklı olduğu, düşünce yasalarına göre ilerledikleri anlamına gelmez. «Mantıksal duygular» ifadesi, bir kişinin ruh halinin düzen, sınır, genel bakış tarafından belirlenmesine izin veren bir duyguya sahip olduğu anlamına gelir. Nietzsche'nin belirleyici değerlemeleri yaşamın gelişmesi ve güvence altına alınması ile ilgilidir. Heidegger, Nietzsche'den yaptığı bir referansla şunları söyler: Nietzsche'ye göre temel mantıksal duygular, yani düzenli ve sınırlı zevk "tüm organik canlılar arasında buldukları koşulların tehlikesi veya besin bulma zorluğu ile ilgili hazsal duygulardan" başka bir şey değildir. Bu ifadede Heidegger her şeyin altında yatan şeyin biyolojik haz duyguları olduğunu iddia eder. Yaşam kendini öne attığında ve mücadele verdiğinde ortaya çıkan biyolojik haz duyguları; bunlardan önce, onlara hizmet eden mantıksal, matematiksel duygular; bütün bunlar estetik duyguların temelini oluşturur. Dolayısıyla biçimden türetilen estetik hazza, yaşam sürecinin belirli koşullarına kadar izleyebiliriz. Böylelikle başlangıçta biçimin yasallığına yönelmiş olan düşüncemiz bir kez daha saptırılır ve hayatın saf durumlarına yöneltilir (Heidegger 1979, s.121).

O halde, Heidegger'in yorumuna göre Nietzsche açısından bir şeyi güzel bulmamızın temeli biyolojik haz duygusuna dayanır. İnsanın yaşamda karşılaştığı engelleri aşması, yani estetik hazsızlık duygusunu aşmasının temelinde biyolojik haz vardır. Burada Heidegger'in Nietzsche'nin sanat fizyolojisinde değindiği şu maddeyi hatırlamak faydalı olabilir: "Güzel değerimiz tamamen insan merkez-

li olduğu ölçüde: büyüme ve ilerleme ile ilgili biyolojik varsayımlara dayanır” (akt. Heidegger 1979, s.94). Güzelin deneyimi yaşamda mücadele eden insan için güç artışı, bolluk ve gelişme duygusu demektir. Dolayısıyla Nietzsche’nin “bir şeyi güzel bulmamızın zeminini mantıksal, matematiksel duygulara bağlar” ifadesinin kökleri biyolojik hazlara ulaşır. Bu iki belirlenim bir birlik oluşturur. Ancak Nietzscheci biçimin mantıksal ve matematiksel temele ve bununda biyolojik hazlara dayalı bir yasallık içeriyor olması biçimle ilgili araştırmayı sonlandırmaz. Heidegger, Nietzsche’nin sanatta biçim sorununu kökensel olarak Grek düşüncesiyle ilişkilendirir.

Heidegger biçim ve coşkunluk ilişkisinde Nietzsche’nin asıl metafizik düşüncesinin gizli olduğu noktaları açığa çıkarmaya çalışır. Nietzsche *Güç İstenci*’nin 817 numaralı pasajında sanatçının temel özelliği şu şekilde açıklar: Sanatçı “şekil alamayan hiçbir şeye hiçbir değer vermez” (Nietzsche 2017a, s.516). Heidegger’e göre Nietzsche burada “şekil alma”yı “kendini bırakmak, kendini kamuya açık hale getirmek” olarak tanımlar. Her ne kadar ilk bakışta bu kelimeler oldukça garip görünse de biçimin özünü tanımlar (Heidegger 1979, s.118). Heidegger ve Nietzsche yorumcusu olan Colony’e göre Heidegger Nietzsche’deki biçimi *physis* ile ilişkilendirerek açıklar. Ona göre, Heidegger’in burada “kendini bırakma” ve “kendini halka açma” gibi ifadelerle önem vermesi estetik tarihinin ötesinde ve varolanların *physis* olarak Grek deneyimi bağlamında okunmalıdır (Colony 2004, s.448). Öyle ki, Heidegger Nietzsche’nin biçim kelimesi Grekçedir ve kökensel ve gerçek anlamda Grek *morphe*’sine kadar uzanır, der (Heidegger 1979, s.119). Ancak Heidegger kökensel biçim ile Nietzsche’deki biçim arasındaki ilişki üzerine bu derslerinde detaylı bir tartışma yürütmez ve biçim duygusunun üzerinde durulmayacağını ifade eder. Yine de Nietzscheci biçim ile Grek *morphe*’si arasındaki ilişki açıklığa kavuşmayı beklemektedir. Bu sorunun çözümü ile Nietzsche’de sanatsal biçimin ne anlama geldiği netleşecektir. Ayrıca bu sayede Greklerde biçim nedir, Nietzscheci biçim Greklerin *morphe*’si ile ne bağlamda örtüşür ya da örtüşmez gibi soruların yanıtını da bulmak mümkün olacaktır.

Heidegger Greklere özgü biçim ile Nietzsche’nin biçim anlayışını ilişkilendirirken, temel iddiası şöyledir: ”Aslında Nietzsche’nin biçim anlayışı Greklerin kökensel biçim kavrayışına karşılık gelmektedir.” Dolayısıyla He-

idegger'in biçimin kökensel anlamına referansları Greklerin fenomen deneyimleri açısından okunmalıdır. Bu bağlamda Grek düşüncesinde yer alan fenomen, *eidos*, *morphe* kavramları, Platon'un düşüncesindeki *idea* ve *eidos* ayrımı, görünüş ve benzerlik/görünümü kavramları dikkate alınmalıdır. Öncelikle Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da ifade ettiği ve Greklere özgü olan fenomen ve zevahir (benzerlik/görünümü/Schein) arasındaki ayrıma bakılabilir. Bu konuda Heidegger şöyle der:

Yunanca'da *phainomenon* (fenomen) tabiri; başka bir şey gibi görünme, "zahiri", "zevahir" gibi anlamlara da sahip olabilmektedir. Örneğin *phainomenon agathon* sözü, iyi gibi gözüküp de "gerçekte" kendini gösterdiği kadar iyi olmayan anlamına gelir. Fenomen kavramını daha iyi anlamak için, *phainomenon* sözcüğünün ardındaki iki anlamın (yani bir yandan kendini gösteren olarak "fenomen" ile diğer yandan zevahir olarak "fenomen" in) yapısal olarak nasıl bir rabıta içinde bulduklarını görmek gerekmektedir. Bir şey, sahip olduğu anlamı dolayısıyla kendini gösterme meyline sahipse (yani bir fenomen ise), kendini *olmadığı* gibi gösterebilme, "başka bir şey olarak görünme" *imkanına* da sahip olabilmektedir. *Phainomenon* sözcüğü "zevahir" anlamında kullanıldığında, sözcüğün asli anlamı (yani "ayan olan" anlamındaki fenomen) baştan itibaren sözcüğün içinde bulunmakta ve ikinci anlamı bunun üzerine temellenmektedir (Heidegger 2011a, s.29).

Bu pasajdan da anlaşılacağı üzere Greklerde fenomen kavramı "kendini kendisi gibi göstermenin" yanı sıra "kendini başka bir şey gibi gösterme" olanağına da sahiptir. Kendini başka bir şey gibi gösteren şey algısal biçime dayanır. Bu anlamda Heidegger, Nietzsche'nin biçim kavramını öncelikle Platoncu geleneğin biçim anlayışına yerleştirmiş gibi görünür. Ancak Greklerde kendini gösterenin "ne ise o" olması, yani ideası biçimden, görünmeden, *eidos*'tan ayrı değildir. Diğer bir deyişle kendini gösteren fenomenin özü başka bir yerde *eidos*'u başka bir yerde değildir. Fenomen bizatihi orada olanın kendini açığa koyması, ışmasıdır. Oysa Platoncu anlayış fenomenin içindeki özü duyuyüstü alana yerleştirerek onu nesne haline dönüştürür. Diğer yandan Nietzsche'nin kendi felsefesini tersine çevrilmiş Platonculuk olarak nitelen-

dirdiğini unutmamak gerekir. Dolayısıyla Nietzsche’de Platoncu anlamdaki öz ve biçim söz konusu olamaz.

O halde Heidegger Nietzsche’yi sırf Platoncu geleneğin tersine çevrilmesi olarak okumaz, daha ziyade Heidegger Varlık’ın Platoncu yorum tarafından *idea* olarak ele alınan ve böylece üstü örtülen fenomenliğin kökensel anlamını geri kazandırmak ister (Colony 2004, s.443). Öncelikle Heidegger Grek *physis*’inin nasıl biçim ya da *morphe*, yani bir varolanın sınırı, biçimlenişi olduğuna açıklık getirir. Grekler için *physis* kalıcı ve ölümsüz bir biçim anlamına gelir (Murphy 2008, s.76). Biçim, Platon öncesi varolanların belirli bir görünüşü ya da *eidós*’larının algısal *morphe*’de temellendiği varlıkla ilgilidir. Kökensel olan bu biçim, yani Platon öncesi fenomen anlayışı, varolanların kendilerini oldukları gibi gösterdiğini ifade eder (Colony 2004, s.444). Heidegger *Fenomenolojinin Temel Problemleri* adlı eserinde kökensel biçimin anlamını şu şekilde açıklar: Bir şeye baktığımızda onun ne olduğunu, şeyliğini, o şeye tesir eden özelliği görebiliriz. Bir varlığı algıda karşılaştığımız gibi alırsak, bir şeyin görünüşünün kendi karakteristik biçimine dayandığını söylemek gerekir. Bir şeye görünüş veren şekildir. O halde *eidós*, yani görünüş, *morphe*’de, yani biçimde oluşur ve temellenir. Oysa Grek ontolojisi için, *eidós* ve *morphe*, yani görünüş ve biçim arasındaki bağlantı tam tersidir. Görünüş biçimde temellenmez ama biçim, yani *morphe* görünüşte temellenir (Heidegger 1988, s.106). Heidegger’e göre biçim bir varlığı varolduğu hale getiren ve öyle tutan şeydir. Bu şekilde duran şey belirli bir varolanın kendini olduğu gibi göstermesidir, dış görünüşü, *eidós*’udur. Bu açıklamada, *eidós* biçime dayanmaktadır. *Eidós* halen bir görünüm sunma veya ortaya çıkma anlamına gelir, ancak görünen şey, kendi dışında varlıktır. Başka bir deyişle, varolanların görünüm sunmaları oldukları şeylerin tarzlarıdır. Platoncu düşüncede olduğu gibi duyuüstü bir özün ifade edilmesi değildir. Varlığın ve görünmenin bu şekildeki birliği varlıkların algısal görünümünü yorumlayan Platoncu düşüncede ele alınmıştır. Platon’un düşüncesi *morphe*’yi *eidós*’un duyuüstü birliğine dayandırarak bu kökensel ilişkiyi tersine çevirir. İlkel fenomen anlayışının bu şekilde bozulması, Heidegger tarafından *morphe* ve *eidós* arasındaki ilişkinin farklı anlaşılması açısından tanımlanır. *Eidós*’un bir varlığın kendi içinde durmasına izin veren biçime dayandırılan bu yorumu,

Heidegger'in anlayışına göre *eidōs*'un *morphe* ile Platoncu ilişkisi değildir (Colony 2004, s.444-445).

Heidegger'in biçimin anlamı hakkındaki yukarıda ifade edilen kısa yorumu, yani "Nietzsche'nin biçim kelimesi Grekçedir ve kökensel ve gerçek anlamda Grek *morphe*'sine kadar uzanır" yorumu, Nietzsche'de varlıkların görünüşünün bu kökensel temeli dikkate alınarak incelenmelidir. Algısal biçime dayandırılan bu kökensel *eidōs* anlayışı, bir varlığın belirli bir görünüşü, *idea*'nın kendi kendini göstermesi olarak yeniden algılandığı zaman Platoncu düşünce tersine çevrilir (Colony 2004, s. 444). Bu bilgiler ışığında Nietzsche'nin "sanatçı şekil almayan hiçbir şeye değer atfetmez" sözüne dönülecek olursa, Nietzsche için *eidōs* ile bu karşılaşma artık duyuüstü Varlık görünüşüyle ilgili değil, daha ziyade öznenin, *idea*'nın görünümünü sağlamak için kendi anlatımsal yeteneğiyle yüzleşmesidir. Biçim üretmenin daha derin "hakikati" ile bu yüzleşmede Nietzsche hakikati yeniden değerlemeyi önerir. Taşlaşmış, kalıcı bir görünüm olarak hakikat artık gerçek Varlığa ilişkin daha yüksek varolana değil, perspektifizmin metafizik gerçekliğine eşlik eden gerekli bir yalana işaret eder (Balay 2017, s.359). Heidegger'e göre Nietzsche'yi Greklerin fenomen kavrayışına yaklaştıran yer burasıdır. Platoncu anlamda değişmez, mutlak, zaman üstü, daimi bir *idea* tasarımına tutunmayıp, varolana kendinde görünen şey olarak yaklaşmasıdır. Pek tabii Nietzsche bunu Heideggerci bir dilde ifade etmez, ama Heidegger hermeneutik yöntem ile Nietzsche'de böyle bir düşünceye ulaşılır. Heidegger'in kavrayışında Nietzsche'nin varolanları perspektifsel olarak nitelendirmesi varolanların kendilerini kendilerinde gösterdiklerini ifade eder. Bu noktaya açıklık getirmek gerekir.

Heidegger Nietzsche'nin yayımlanmamış notlarından şu ifadelere dikkat çeker: "Anladığım kadarıyla 'benzerlik' şeylerin tek gerçekliği ve aslıdır." "Ben 'gerçeklik'in karşısına 'benzerlik'i yerleştirmiyorum, tam tersine imgesel bir 'hakikat dünyası'na dönüşmeye direnen gerçeklik olarak benzerliği alıyorum. Bu gerçekliğe özgü ad 'güç istenci'dir" (akt. Heidegger 1979, s.214,215). Perspektif, canlıların pratik ihtiyaçlarına göre yaşamlarını koruma ve artırmaları için geliştirdikleri bakış açıları ve yorumlardır. Her canlı kendi gücünü korumak ve artırmak için perspektifler geliştirir. "Duyusal olan gerçeklikte sayısız güçler vardır ve her biri kendi perspektifine sahiptir. Dolayısıyla her

varlık diğer varolanlara ve perspektiflere karşı kendi perspektifini savunur” (Schrift 1990, s.49). Bu anlayışa göre karşılaşılan her şey canlıların yaşam kapasitesi açısından yorumlanmalıdır. Perspektif, canlıların karşılaşılabileceği veya karşılaşamayacağı şeylerin ufuklarını çizer. Örneğin; bir kertenkele otların en ufak hışırtısını duyar, ama yakınında ateşlenen bir silahın sesini duyamaz. Bu canlı tesadüfen değil, ama yaşamın temel süreci olarak, çevresinin ve dolayısıyla tüm oluşumların bir tür yorumunu geliştirir. Dolayısıyla canlılar bir ufuk çizgisini çevreleyen perspektifsel bir ön izleme karakterine sahiptir ve bu kapsam içinde bir şey onun için ortaya çıkabilir (Heidegger 1979, s.212). Canlılar için yararlı olan şeyler kendi perspektiflerinden ortaya çıkar. Ancak nesnelerin deneyimlenmesine izin veren çerçeve güçtür. Güç, nesnelerin algılandığı ve ete kemiğe büründüğü ve nesnelerin nesnel haline geldiği nihai değerdir (Connell 2016, s.44). Diğer yandan Heidegger, Nietzsche’de bizi Varlık’ın anlamına götürecek bir kıvılcım görür. Gerçeklik, yani bütününde varolanların perspektiflere göre görünüşe gelmeleri Heideggerci açıdan heyecan verici olabilir. Nietzsche için benzerliğin gerçekliğin kendisi olduğu Heidegger’de varolanların açığa çıkması, gizlilikten sıyrılması anlamındaki Varlık kavrayışının yolunu açar. Heidegger şöyle der: “Gerçeklik, Varlık, perspektifsel parlamaya-bırakma (*letting-shine*) anlamında *Schein*¹’dır” (Heidegger 1979, s.215). Fakat daha derinlemesine düşünüldüğünde, tüm görünüşün ve tüm görünürlüğün ancak bir şeyin ön plana çıkıp kendini

1 * *Metafizğe Giriş*’te Heidegger, *schein*’in üç tarzını tanımlar. İlk olarak *Schein* parlar ve ışık saçar. İkinci olarak *Schein* ve görünen (*scheinen*) olarak görünme (*Erscheinen*) veya bir şeyin tezahürü (*Vor-schein*); ve son olarak yalnızca görünüm (*seeming*) olarak *schein*, yani bir şeyin yarattığı benzerliktir (*Anschein*). Ancak kendini gösterme anlamındaki *görünme* (*erschienen*), hem parlama anlamındaki görünüşe, hem de benzerlik anlamındaki görünüşe aittir (Heidegger 2014, s. 109). Heidegger, *Varlık ve Zaman*’da fenomen sözcüğü zevahir/benzerlik anlamında kullanıldığında, kendini gösteren anlamındaki fenomen baştan itibaren sözcüğün içinde bulunur ve ikinci anlamı bunun üzerine temellenir, der (Heidegger 2011a, s. 30). Heidegger burada fenomenin, yani kendini kendinde gösteren şeyin iki farklı biçimde görünme tarzından söz eder. Bir varlık kendini olmadığı bir şey gibi gösterebilir. Heidegger buna yanılısma ya da benzerlik der. Heidegger, “Yıldızlar ışık saçar; parıldayarak mevcudiyete gelirler. *Görünme* burada tam da *Varlıkla* aynı anlama gelir” der (Heidegger 2014, s. 110). Kısa söylemek gerekirse, görünme, yanılısma, benzerlik, yanıltıcı görünüş gibi sözcükler *schein*, yani görünüş sözcüğüne karşılık gelir. Her ne kadar varolan kendini farklı gösteriyorsa da temelinde kendini gösteren fenomen yatar. Asli olan bu fenomen kendini kendinde açığa vurur. Aslında fenomeni, yani doğrudan kendini gösteren şeyi incelediğimizde diğer tüm görünüş biçimlerinin bu ilk anlama bağlı olduğu görülür.

gösterdiğinde mümkün olduğu ortaya çıkar. Böyle bir görünmeyi mümkün kılan şey perspektifin kendisidir. Bu ışık saçan, kendi kendini gösteren şeydir. Perspektifler, altta yatan bir gerçekliğin görünme biçimi değildir, bunun yerine gerçekliğin kendisi perspektiftir. Nietzsche'nin "anladığım kadarıyla 'benzerlik' şeylerin tek gerçekliği ve aslıdır" sözünde gerçekliğin görünür bir şey olmadığı açıktır. Ama gerçek varlık kendinde perspektifseldir, yani bir görünüşe çıkarma, parlamaya bırakmadır. Gerçeklik, parlamadır. Heidegger'e göre burada gerçekliğin özneleştiği anlamı çıkmaz ama gerçek olanın perspektifsel bir görünüş kazandığı, kendi ışmasına yol açtığı anlamı çıkar (Heidegger 1979, s.215). Görünüşün gerçeklik olduğunu söylemek, varlığın perspektifsel parıltı olarak belirlendiğini, yani kendisini çoklu perspektiflerde gösteren şey olduğunu ima etmektir. Bu demek oluyor ki, gerçeklik birçok perspektifin, bakış açısının ışıyarak görünüşe gelmesidir. Aslında Nietzsche gerçekliğin ya da Varlık'ın perspektifsel parlama olduğunu örtülü bir şekilde ifade etmiştir. Bir şeyin ya da varolanın görünmesine izin veren perspektiftir. O halde, bütün varlık dünyası perspektiflerin inşasından ibarettir. Kertenkele örneğinde olduğu gibi bütün canlılar kendi varlık dünyalarını perspektiflere dayalı oluşturur. Perspektiflerin ardında bir kendinde varolan ya da ilk örnekler yoktur. Bütün varolanların özünde birbirlerine karşı mücadele içinde olan perspektifler vardır. Bu yorum doğrultusunda Heidegger, Nietzsche'nin sanatçı ve biçim arasındaki ilişkiyi estetik özne ve estetik nesne kutuplarına yerleştirmedeğini savunur. Örneğin; Antik Grek dönemine ait bir vazo resminde biçimsel olarak deneyimlenen nedir? Heidegger'in Nietzscheci biçim kavrayışına göre vazo estetik bir nesne olarak görülemez. Estetik nesne, estetik beğeni, estetik özne gibi ifadeler modern estetiğe aittir. Bu şekilde bir kavrayışla eser ve insan arasındaki ilişki köksüzleşir. Ontolojik kavrayışa göre biçim, vazunun vazo olarak açığa çıkmasını ve vazo olarak kalmasını sağlayan sınırdır. Bu anlamda Heidegger, Nietzsche'nin sanat anlayışındaki biçimin önemini açıkça takdir eder. Çünkü Nietzsche sanatçı ve biçim arasındaki ilişkiyi açıklarken, her ne kadar bunun farkında olmasa da, Erken Grek düşünme yapısındaki *physis*, *idea*, *eidos*, *morphe* kavramlarına geri dönmüştür.

Heidegger, biçimin anlamını modern anlamda, yani Kartezyen bir geometri içindeki nesnelere eylemsiz/durağan şekli olarak yorumlamak yerine,

sanatçının biçimle olan ilişkisini dolaysızlık/aracısızlık bakımından okur. Heidegger'e göre biçimin Grek köklerine dayalı deneyimi olarak yaratmanın anlamı sanatçının metafiziğin refleksif ve öznel yönelimlerinde kaybolan varolanlar ile dolaysızlık içine girmesi anlamına gelir (Colony 2004, s.448). Hatırlanacağı üzere Aristoteles'le birlikte başlayan varlığı kategorik bir yapıda düşünme tarzı *ousia*, *numen*, *tin*, *isteme*, *güç istenci* gibi metafizik kavramları ortaya çıkarır. Kategoriler vasıtasıyla varlığa yaklaşan böyle bir düşünme tarzı doğrudan ya da aracısız olamaz. Akıl, varlığı bir takım yapılar içine yerleştirerek kavramaya çalışır. Bu çaba öznel, bütünlüksüz, parçalayıcı ve kökensiz bir kavrayış sunar. Oysa biçimin Grek köklerine dayanan deneyimi Varlık'la kökensel, asli ve doğrudan bir ilişki zemininde gelişir.

Kısacası Heidegger, Nietzsche'nin sanatçının biçimle olan ilişkisini özne-nesne ilişkisinden ziyade ontolojik bağlamda açıklar. Başka bir deyişle bu ilişki açığa çıkma, görünme, gizlilikten sıyrılmayı ifade eden Grek ontolojisine dayanır. Heidegger'in yorumunda sanatçının biçimle ilişkisi herhangi bir temsil ya da ifadeye yönlendirilmez, çünkü sanatçının ulaştığı dolaysızlığa varolanların görünüşe çıkmasında karşılaşılır. Varlıkların görünüşte ışmasına izin veren şey olarak biçimin asli Grek anlamı, yalnızca *eidōs* ve *morphe*'nin Platoncu tersine çevrilmişliği değildir, Platon öncesi görünüş deneyimine geri dönmedir. Zamansız ve duyuyüstü bir *eidōs*'un ifade edildiği Platoncu yorumunun aksine, Nietzsche'nin düşüncesi varlık ve görünümün asli birliğine geri döner (Colony 2004, s.445,447). Bu tespit Heidegger'in Nietzsche yorumunda kendi felsefi pedagojisinin diliyle ifadelendirdiği önemli bir noktadır. Nietzsche'de biçim sanatçının malzemeye biçtiği sınır ya da kenarlık değildir. Sanatçının gerçekte varolan bir şeyi temsilen esere aktardığında ortaya çıkan biçim de değildir. O halde biçim ne akılda ne de nesnede temellenen şeydir. Biçim bir eserin yaratılmasında, yani açığa çıkmasında, görünürlük kazanmasında temellenir. Açığa çıkan, yaratılan şeyi ya da eseri o hale getiren ve o halde tutan şeydir. Dolayısıyla biçim eserin eser varlığının ışmasında, yani onun *eidōs*'unda kökleşen şeydir. Peki, *eidōs* ve *morphe* ilişkisinde coşkunluğun yeri nedir, coşkunluk sanatçı ve biçim ilişkisinde nasıl bir rol oynar?

Biçim ve Coşkunluk İlişkisi

Bu noktaya kadar Heidegger'in yorumlarından anlaşılana o ki, Nietzsche'nin sanatın ön koşulu olarak belirlediği coşkunluk aslında sanatın başlangıcı için gerekli bir koşul değildir. Oysa Nietzsche "Sanatın var olması için, herhangi bir estetik edimin ve bakmanın olması için, fizyolojik bir ön kabul kaçınılmazdır: coşku" der (Nietzsche 2017b, s.63). *Güç İstenci*'nin 817 numaralı pasajında ise "şekil alamayan (—kendini bırakamayan, kendini kamuya acık hale getiremeyen—) hiçbir şeye hiçbir değer vermeyen gerçek bir sanatçının aşırı tutkulu kayıtsızlığıyla ne işi olabilir ki?" diye sorar (Nietzsche 2017a, s.516). Heidegger, Nietzsche'nin sanat anlayışında coşkunluk ve biçim arasında bir ilişki olduğu konusunda ısrarcıdır. Bu iki referansa göre sanatçının yaratımı için coşkunluk vazgeçilmezdir ve diğer yandan sanatçı biçim almayan şeylere değer vermez. O halde sanatta biçimi oluşturan güç coşkunluktur. Heidegger bu düşüncesini temellendirirken Nietzsche'nin düşüncelerinden Varlık'a ya da varolanların açıklığına giden düşünceleri açıklığa kavuşturur. Heidegger Nietzsche'de coşkunluğun "biçim-oluşturan bir güç" olduğunu vurgularken, biçim kavramıyla Nietzsche'nin modern estetikten uzaklaştığını savunur. Biçim varolanda karşılaşılan şeyin ışınması, kendini göstermesi olduğundan ontolojik bir karaktere sahiptir. Benzer şekilde coşkunluk da Dasein'in bir haletiruhiyesi olarak ontolojiktir. Dolayısıyla hem biçim hem de coşkunluk Nietzsche'nin göremediği bir şekilde Varlık ve insanın kökensel ilişkisine aittir.

Heidegger'e göre biçim, karşılaştığımız şeylerin görünüşte parlamasına izin veren şeydir. Bu sayede biçim insanın varolanlarla yakınlığını belirler. Biçim, güç artışı ve bolluğun gerçekleşmeye başladığı alanı tanımlar ve sınırlar ve bu şekilde coşkunluğun mümkün olduğu alanı kurar. Biçimin olduğu her yerde coşkunluk da vardır (Heidegger 1979, s.119). Kısacası Nietzsche'de coşkunluk ve biçim arasında bir ilişki bu şekilde kurulabilir. Heidegger, Nietzsche'de "söylenmeyi" söylediğinde hem Platoncu metafiziğin bir tezahürü hem de Grek düşünce dünyasında Varlık'a dönmenin bir yolu ortaya çıkar. Varlık'la ilişkisi bağlamında coşkunluk Heideggerce şu şekilde bir bağlama kavuşabilir.

Heidegger'in Nietzsche'nin coşkunluk kavramı üzerine yorumunda iki temel nokta belirlenebilir; 1) Estetik coşkunluk, tarihsel bir halkın kaderinin

gerçekleşmesidir. 2) Coşkunkluk idealleşmeden doğan haz duygusudur (Surette 1994, s.189). Öncelikle coşkunkluk ve halk arasındaki ilişkiyi Heidegger “Nietzsche’nin sanat anlayışında coşkunkluk, biçimin en görkemli zaferidir” iddiası üzerinden kurar (Heidegger 1979, s.119). Peki, Heidegger en görkemli zafer ifadesi ile neyi kasteder? Heidegger bu soruyu çözümlenmeye Nietzsche’deki yaratmanın temel alanında yer alan gözlemcinin ve alıcının estetik anlayışını bir kenara bırakarak başlar. Biçimin en görkemli zaferi tarihtir veya bu zafer tarihsel halkın kaderidir (Surette 1994, s.189). Estetik coşkunkluk tarihsel bir halkın kaderinin gerçekleşmesidir. Bu noktada *Sanat Eserinin Kökeni* adlı esere yönelmek gerekir. Heidegger bu eserinde şöyle der: “Sanat eserinin kökeni (...) yani bir halkın tarihsel oluşunun kökeni sanattır” (Heidegger 2011b, s.73). Sanat eserinin kökenini ya da özünü araştırmak, yaşayan, canlı, yaratıcı, dünyada olan varoluşumuza dönerek çözümlenebileceğimiz bir şeydir. Yüzümüzü döndüğümüz bu alan aslında insanların, yani bizlerin tarihsel yaşantısıdır. Heidegger’in verdiği örneklerden biri olan Grek tapınağı ile mesele biraz daha aydınlatılabilir. Heidegger şöyle der: “Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir. Bu açık ilişkilerin hâkim genişliği tarihsel bir halkın dünyasıdır” (Heidegger 2011b, s.37). Demek oluyor ki tapınak, taşların, kilin, mermerin, kayanın estetik bir kaygıdan dolayı bir araya gelmesiyle oluşan bir şey değildir. Tapınak, geçmişin yaşanmışlıklarını, ritüellerini, acılarını, gecenin karanlığını, rüzgârın ve yağmurun hiddetini ve kutsal olanı açığa vurur. “Kendi duruşunda tapınak, nesnelere sahip oldukları çehrelerini, insanlara da bakışı verir” (Heidegger 2011b, s.38). Bu bakış ifade edildiği üzere hoşlanmaya dayalı bir bakış değildir. Anlamaya, yani eserin açıklığında duran bir açıklık olarak insanın kendisini anlamasına yönelik bir bakıştır. Peki, coşkunkluğu tarihsel olanla ilişkisinde nasıl anlamak gerekir?

Coşkunkluğun sanatla ilişkisine, sanatçının coşkun yaratımı ve izleyicinin de bu coşkunkluğu eserden hareketle deneyimlemesi üzerinden bakılırsa doğru bir yol izlenmiş olmaz. Aksine, coşkunkluğa eserden hareketle ve eserin bir toplumun, insanların yaşamında ne ifade ettiğinden, insanlar ile nasıl ilişki kurduğundan hareketle bakmak gerekir. Modern insanın tapınak karşısındaki tavrı ile antik dönem insanın tavrı aynı değildir. Modern insan tapınağa sütunların,

heykellerin ve taşın, mermerin muazzam bir el işçiliği meydana getirilişinin şaşkınlığını ve hayranlığını yaşar. Ancak bir antik Grek insanın bakışına sahip olamaz. Greklinin bakışında insanın Tanrı'yla bağı tapınak olarak orada açığa çıkar. Tanrı, toplumun kültürünün, yaşantısının, oluşumunun bir parçasıdır ve tapınak bu bağlamda orada olduğu sürece Tanrı da orada olacaktır. Greklinin tapınağa bakışında coşku, kendinden geçme hali söz konusudur. Ancak Grekliler bu duyguyu eser ile hemhal olmalarından, eserin varlığı ile içsel bir bağ kurmalarından alır.

Heidegger'in ontolojik çözümlemesine göre coşkunluk bir açıklık alanını açığa vurur. Bu alan insanın öznel düşüncesiyle belirlenemez ve bu nedenle kontrol edilemez. Aslında bir görünme ya da açığa çıkma olan bu açıklıkta insanın varoluşu şekillenir. Bu şekil coşkunluğunun şeklidir, yani Dasein'in kendinden geçmesidir (Maly 1990, s.41). Bu ifadeleri biraz daha açmak gerekirse, Heidegger'in özel bir duygu ya da ruh hali olarak tanımladığı coşkunluk, eserin açıklığında duran insan için bir açıklık olanağı sunar. Bu alan insanın sahip olduğu bir takım kategoriler ya da yetilerle belirlenemez. Burada biçim almış bir nesneye karşı öznenin yönelimi gibi bir türden yönelim olamaz. Coşkunluk eserin açığa çıkma alanını açığa vururken insanı da belirler. Sanat eserinde açığa çıkan, bir halkın sahip olduğu geleneğin, kültürün, tarihin, savaşların, sefaletin, zenginliğin, Tanrı ve kutsalın açıklığında duran insan aslında kendini açandır ve aynı zamanda anlayandır. Burada insanın tarihselliği dile gelir. İnsanların yapma, konuşma, iletişim kurma ve başarıma yeteneklerinin karşılıklı etkileşimi söz konusudur. Yunan tapınağı örneğinde olduğu gibi insanların oraya gidip ayin yapmaları, adakta bulunmaları, şarkılar söylemeleri, felaketlerden korunmak için dua etmeleri gibi birçok ritüelde ortak bir duygu deneyimlenir; coşkunluk ya da kendinden geçme. Bu anlamda coşkunluk eserin açıklık alanını deneyimlemeyi mümkün kılan bir duygudur. Şu noktaya da değinmek gerekir ki, Heidegger Nietzsche'nin sanat anlayışında temellenen coşkunluk ve biçim arasındaki ilişkiyi kurarken, gizlilikten açığa çıkan varolanda hissedilen güç duygusunun coşkunluk olduğunu düşünür. Başka bir deyişle eserde açığa çıkan güç artışı ve bolluk karşısında sanatçı coşkunluk duygusu yaşar. Heidegger Nietzsche'nin yarım kalan ya da açık olmayan düşüncelerini yorumlayarak bu sonuca varır. Yine

burada dikkat çekeceğimiz bir diğer husus, sanatta biçim ve coşkunluk ilişkisinde *aletheia*'nın yerinin ne olduğu sorusu olabilir. Heidegger için sanat hakikatin kendini görünüşe çıkardığı bir alandır. Biçim ve coşkunluk eserin eser varlığında kökleşen şeylerdir. Bir tapınağın tapınak olarak açığa çıkmasına ve insan yaşamı için bir anlam ifade etmesine olanak tanıyan şey biçim ve coşkunluğun o tapınakta kök salmasıdır. Her iki unsur tapınağın tapınak olmağını, yani *aletheia*'yı açığa vurur.

Sonuç

Nietzsche'nin yaşamın canlandırıcısı, olumlayıcısı, geliştiricisi olarak sanata yönelmesi ve Heidegger'in Varlık'ın unutulmuşluğuna çare olarak sanatı göstermesi her iki düşünürü ortak bir paydada buluşturur. Heidegger Nietzsche'nin sanat anlayışını unutilan varlık sorunu bağlamında ele alır. Heidegger'e göre diğer büyük filozoflar gibi Nietzsche de Varlık'a ve onu anımsamaya dair düşünceler geliştirmiştir. Bu noktada Heidegger etkili yorum gücüyle bu düşünceleri açığa çıkarır ve kökensele düşünmenin kaynağına kadar götürür. Bu tavır Heidegger'in ilk dönem Nietzsche yorumlarında görülür. Heidegger'in sanat üzerine yorumları da bu döneme aittir ve Nietzsche'nin kimi düşüncelerinde saklanan kökensele olanı açığa vurur. Sanat eserinde biçimin ne olduğu sorusu da Heidegger'in kavrayışında Erken Grek düşüncesine değin götürülür. Pek tabii, Heidegger'in bu yorumunun zorlama bir yorum olduğu söylenebilir ya da Heidegger'in Nietzsche'yi kendi yöntemine uydurduğu da iddia edilebilir. Ancak buradaki amacımız Heidegger'in Nietzsche'yi nasıl yorumladığını anlamaktır.

Heidegger'in Nietzsche'ye yaklaşımının hem bir kucaklaşma hem de bir hesaplaşma içerdiği söylenebilir. Öncelikle Heidegger'in Nietzsche'nin düşüncelerini anlama ve onda gizli olanı açığa koyma tavrı dostane bir çizgide ilerler. Bu yazıda ele alındığı üzere Nietzscheci sanatta biçim unsurunun kökensele düşünmeye kadar gidiyor olması bu açıdan iyi bir örnektir. Burada Heidegger aslında Nietzscheci biçimin ontolojik bir niteliğe sahip olduğunu ve Grek *morphe*'si ile uyumlu olduğunu gösterir. Heidegger'in Nietzsche ile hesaplaşması ise bu kucaklaşmanın uzağında değildir. Heidegger en başından beri Nietzsche'yi metafizik bir düşünür olarak ilan eder. Nietzsche'nin temel kavramı olan güç

istenci, metafizik kavrayışın dışına çıkmasına izin vermez. Sanat, güç istencinin kendini gösterme tarzıdır ve hatta güç istencinin en net ve şeffaf görünüşü sanattadır. Sanat tüm unsurlarıyla güç istencini yansıtır. Her ne kadar Heidegger Nietzscheci sanatta coşkun yaratmayı ve biçimi kendi temel ontolojisi bağlamında yorumlasa da bu, Nietzsche'yi metafiziğin ağlarından kurtaramaz. Yine de Heidegger bunun yolunu göstererek Nietzsche'nin büyük bir düşünür olduğunu ifade eder.

Kaynakça

- Balay, J. (2017). Heidegger on the Semblance of the Beautiful, *Rresearch in Phenomenology*, 47, 351–365.
- Colony, T. (2004). Twilight of the Eidos: the Question of Form, In Anna-Teresa Tymieniecka (Ed.). *Heidegger's Reading of Nietzsche's Thought Upon Art* (ss. 433-441). USA: Kluwer Academic.
- Connell, D. (2016). *Defending Nietzsche from Heidegger's Nietzsche: an Analysis and Critique of Heidegger's Understanding of Nietzsche's Ontology and Epistemology*, Unpublished master's thesis, Deakin University, Geelong.
- Heidegger, M. (1979). *Nietzsche, Vol. 1, the Will to Power as Art* (D. F. Krell, Çev.). New York: Harper and Row.
- Heidegger, M. (1988). *The Basic Problems of Phenomenology* (A. Hofstadter, Çev.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University.
- Heidegger, M. (2001a). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimler Çağı* (L. Özşar, Çev.). Bursa: Asa.
- Heidegger, M. (2001b). *Zaman ve Varlık Üzerine* (D. Kanıt, Çev.). Ankara: A Kitap.
- Heidegger, M. (2011a). *Varlık ve Zaman* (K. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora (Özgün çalışma 1927).
- Heidegger, M. (2011b). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki
- Heidegger, M. (2014) *Metafiziğe Giriş* (M. Keskin, Çev.). İstanbul: Avesta
- Ioan, R. (2019). *The Body in Spinoza and Nietzsche*. The Netherlands: Palgrave Macmillan.
- Kockelmans, J. J. (1972). *On Heidegger and Language*, Evanston: Northwestern University Press.
- Maly, K. (1990). From Truth to Ἀλήθεια to Opening and Rapture, *Heidegger Studies*, 6, 27-42.

- Murphy, P. (2008). The Pitch Black Night of Human Creation: Calling Heidegger's Philosophy of Terror to Account, In Vrasidas Karalis (Ed.). *Heidegger and the aesthetics of living*, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Nietzsche, F. (2017a). *Güç İstenci* (N. Epçeli, Çev.), İstanbul: Say
- Nietzsche, F. (2017b). *Putların Alacakaranlığı* (M. Tüzel, Çev.), İstanbul: İş Bankası.
- Schrift, A. (1990). *Nietzsche and the Question of Interpretation*, New York: Routledge
- Surette, L. (1994). Is Art Worth More Than the Truth?, *The Journal of Value Inquiry*, 28, 181-192.