

# Heidegger'in Felsefi Hermenötiği Açısından Abbas Kiarostami'nin Sanatını Okumak

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 09.09.2020

Öğr. Gör. Seyed Mehdi SEYED SAADATI  
Hacettepe Üniversitesi  
GSF, Resim Bölümü  
mehdisaadati@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-4633-2209

## Öz

Heidegger'in estetiğe karşı bir eleştiri olarak geliştirdiği sanat felsefesi, sanat eserinin hakikatle kopmuş olan bağı üzerine düşünür ve sanat eserinin kökenini araştırırken, hermenötiği kullanarak şiire ulaşır. Bu sonuç bir taraftan sanatla varlığın evi olarak dil arasındaki ilişkiyi açıklarken, öbür taraftan sanatçıyla varlığın ilişkisini aydınlatır. Sanat eseri hakikati kurarak değer üretir ve dünyayı anlamlandırır. Bunun temel şartı, süje / obje ikilemini reddetmek, yani metafiziği ve böylece estetiği çökertmektir. Metafizik sonrası ve felsefenin bittiği zaman düşünceye düşen, düşünce patikalarında yolculuk yapmaktır. Yol ve yolculuk kavramı, daha çok sinemasıyla tanınan Kiarostami için varoluşsal bir öneme sahiptir. Kırk senelik sanat kariyerinde şiir dahil birçok sanat alanında eser veren Kiarostami'nin çok yönlülüğü ve ayrıca şair oluşu, eserlerinin yorumunda Heideggerci bir bakış açısıyla okunmaya uygun bir zemin hazırlar. Kiarostami için sanat eseri, varlık üzerinden yeni bir perspektife sahip olmak amacıyla yapılan bir yolculuk gibidir. Şair yolculuğunda varlığın gizemini keşfeder. Bu gizem aynı zamanda gizlilik ve açıklığı içeren ve izah edilmekten çekinen meseledir. Sanatçı sanat eseri aracılığıyla bu meseleyi suskun bir şekilde konuşmaya çalışır.

**Anahtar Kelimeler:** Heidegger, Kiarostami, hermenötik, şiir, yol, hakikat

Seyed Saadati, S. M. (2020). Heidegger'in Felsefi Hermenötiği Açısından Abbas Kiarostami'nin Sanatını Okumak. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 29-51

# Reading Abbas Kiarostami's Art Through Heidegger's Philosophical Hermeneutics

## ABSTRACT

Heidegger's philosophy of art as a critique of aesthetics is thinking about the broken connection between the work of art and the truth and when it search the origin of the work of art using hermeneutics, it reaches poetry. This conclusion, explains the relation between art and language as the home of existence on the one hand, and on the other hand, illuminates the link between the artist and existence. The work of art creates value by setting up the truth and makes meaning the world. The basic requirement of this, is to deny the subject /object duality, in other words smashing metaphysics thus aesthetics. Post metaphysics era when philosophy comes to end, the task of the thinking is to make an expedition through the paths of thought. The concept of road and traveling has the existential importance for Kiarostami who is mostly known for his movies. He created works of art in many art branches including poetry during his forty years of his artistic career. Kiarostami's versatility also being a poet provides a suitable ground for the Heideggerian approach in the interpretation of his works. The work of art for Kiarostami is like a journey aiming to reach a new perspective of existence. In his journey poem explores the myth of existence. This myth is something that including concealment and unconcealedness at the same time, wincing to be explained. Artist tries to silent-tell about this issue.

**Keywords:** Heidegger, Kiarostami, hermeneutics, poetry, road, truth

## GİRİŞ

Heidegger sanatla ilgili yazdığı hiçbir metinde sinema ve fotoğraftan söz etmemiştir. Sanat eseri olarak odak noktası şiir olan filozof, her ne kadar 1930' da Van Gogh'un bir eserine değinmiş olsa da görsel sanatlarda şiirsellik ve düşünce olasılığını çok geç bir dönemde, 1946'dan sonra modern sanatın düşünsel bağlamda ulaştığı noktaları gördükten sonra daha fazla ciddiye almaya başlamıştır. Ama bu bile modern sanat üzerine yazması için yeterli bir sebep olmamıştır. Bu durum yine de görsel sanatlar veya günümüz sanatını okumak için onun sanatla ilgili kayda değer düşüncelerinden faydalanılamayacağı anlamına gelmez. Nitekim, Heidegger'den etkilenen Merleau-Ponty, Foucault, Gadamer, Deleuze ve daha birçok düşünür modern sanat hakkında önemli tezler ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla edebi olmayan modern bir metni Heideggerci yaklaşımla ele almak yanlış olmaz. Ancak bu süreçte, hem şiir hem de sinema, enstalasyon, video-art gibi farklı ve güncel medyumlarla üreten ve bu medyumlar arasında bir bütünlük sağlayan bir sanatçının eserlerini ele almak analizi çok daha derinleştirecektir.

Bu açıdan baktığımızda, Abbas Kiarostami çok uygun bir sanatçıdır. Üç şiir kitabı olmasına rağmen<sup>1</sup> o, şiirlerini eleştiren edebiyat eleştirmenlerine karşı hep şair olmadığını söylemiştir. Bu gerçek Kiarostami'nin şair olup olmamasından ziyade sanatı herhangi bir amaca ulaşmak için yapmadığını göstermektedir. Bu da onun sanatsal düşüncesini, tek ve merkezi bir okunuşu reddeden hermenötiğe yaklaştırmaktadır. Bu yakınlığı, sanatçının hayat boyu sürdürdüğü Yol konsepti açıkça dışa vurmaktadır.

Bu makalenin amacı Kiarostami'nin herhangi bir felsefi sisteme bağlı olduğunu ispatlamak değildir. Heidegger'in metafizikten kaçtığı kadar bir sanatçı olarak Kiarostami de felsefeden uzak durmaya çalışmış ve bu anlamda çok da başarılı olmuştur. Başkalarının yazdıkları ya da düşündüklerini değil; eserlerine hayat ve varlığın kendisini kaynak göstermiştir. Sanatsal kariyerinin başlangıcında *Kanoon*'da<sup>2</sup> çocuklar için film yaptığından dolayı, çocukların anda yaşayışlarını, keşfetme isteklerini ve keşfetme yöntemlerini örnek almıştır. Bu yazının hedefi, Kiarostami'nin

1 Kiarostami'nin şiirleri bir çok dile çevrilmiştir. Türkçeye tercüme edilen iki kitabı mevcuttur: Kiarostami, A. (2011). *Rüzgarla Yoldaş*. (Çev. U. Yıldırım). İstanbul: Pan. Kiarostami, A. (2019). *Rüzgar ve Yaprak*. (Çev. A. Rezvani). Van: Sıtav.

2 Çocuklar ve Ergenlerinin Düşünce Geliştirme Merkezi (Kanoon-e Parvaresh-e Fekri-e Koodakan ve Nojavanan). 1965'de kraliçe tarafından kuruldu ve günümüzde 1000'den fazla şubesi bulunmaktadır. Çocuklar için kültürel ürünler ve faaliyetler hazırlamakla yükümlüdür.

sanatını bir bütün olarak ele almak ve onu Heidegger'in hermenötiğiyle okumak için bir metot sunmaktır. Sanatçının bu çalışmada bahsi geçmeyen eserleri ya da en azından çoğu eseri bu yazıda sunulan yaklaşımla okunabilir.

## I. Heidegger ve Felsefi Hermenötik

Heidegger, özellikle ikinci dönemindeki düşüncelerinde, sanatın düşüncenin en zirvesinde olduğunu savunmuştur. Ona göre sanat eseri varlığın sırrını açığa çıkarır. Bu bağlamda bilhassa *varlığın tarihine*<sup>3</sup> odaklanıp *metafiziğin çöküşü* ismini verdiği projeye odaklanmıştır. Heidegger'e göre Batı düşünce tarihinde *idea* konseptinin icadından önceki dönemin yaklaşımı varlıkla doğru bir ilişki kurabilmişti. "İdea'nın icadından sonra... varlık kendini gizledi ve sonraki bazı düşünürlerin iyimser çabaları da bir sonuca varamadı ve sadece varlığa dair, Heidegger'in *ontik* olarak adlandırdığı bir görüş sunulabildi. Heidegger'e göre bu yaklaşım bir sonuç vermemektedir zira öncelikle *idea* veya *özün*, fenomenlerden veya onların açığa çıkma şeklinden ayrı olduğunu benimsemiştir" (Ahmadi, 2004, s. 523). Heidegger'e göre metafiziğin kuruluşundan önce, varlığın gizliliği ve aynı zamanda aşikâr olma ikilemi, varlığın içsel keşmekeşi olarak tanımlanabilir. Böylece varlık, kaosa neden olan gizemli ve anlaşılmaz tarafı ile onun bütünleştirici, düzen ve uyum veren yönünün bitmez savaşı olarak anlaşılmaktadır. Sokrates'ten önceki düşünürler için hakikati, *Aletheia*<sup>4</sup> olarak "açıklık ve gizliliği, varlık ve yokluğu birlikte göz önünde bulundurur bir şekilde ele almışlardır... Halbuki metafiziksel yaklaşım sadece hakikatin açık ve aşikâr yönüne, yani *Physis*'e yöneliktir" (Rikhtegaran, 2009, s. 17). Bu açıdan Heidegger'in düşüncesinde sanata çok önemli ve özel bir rol düşmektedir. "Hakikat eserde iş başındadır" (Heidegger, 2007, s. 50) ve "Eser varlığı demek, bir dünya kurmak demektir" (Heidegger, 2007, s. 39) gibi sonuçlara ulaşmak için, bir taraftan sanatın kökeni ve sanat eseri, öbür taraftan da sanat eseri ve sanatçı arasında bir hermenötik devir inşa etmiştir. Bu hermenötik devir kendi özünde felsefidir. Düşünür, bu devrin felsefi ya da daha doğrusu fenomenolojik kökenleri arasından en önemlisine yani hakikat ve sanat arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır. "Heidegger'e göre hermenötik, kavramlar ve manalar üzerinde tartışmak değil, esasında içimizde geçen şeyi aşikâr etmesi demektir" (Fathi, 2008, s. 113). Bu gerçek, Heidegger'in düşüncesinde hermenötiği birebir *Dasein*<sup>5</sup> kavramı ve dolayısıyla zaman konsepti

3 Seingeschichte

4 unconcealedness, gizli olmamak, "Aletheia: hakiki, gerçek, belli, açık, asil, doğru" (Inwood, 1999, s. 13).

5 being - there, presence, orada - varlık, oradalık

ile ilişkilendirir. Dasein konseptinin temeli, buradalık ve oluşu, dolayısıyla anlamı şimdi açığa çıkaran bir eylemdir. Bunu kabul ederek, Heidegger'in düşüncesinde hermenötiğin zamanla nasıl bir bağ kurduğu açıklanabilir.

Düşünürün 1935 yılında verdiği ve sonra kitap olarak yayımladığı ders dizini, onun sanat hakkındaki düşüncesinin gelişiminde önemli bir noktadır. Bu metin, sanat eserini materyal ve içerik açısından ele almamaktadır; kendisinden önce sanat felsefesi konusunda yazılan metinlere karşın sanatsal deha, estetik deneyim, duygu veya zevkten de söz etmemektedir. Özet olarak bu kitapta, sanat eserinin kökeni "hakikat kendini sanat eserinde yerleştirdiğinde, dünya ve yeryüzü ve aralarındaki çatışmaya" (Kocklemanns, 2012, s.152) bağlı olarak anlatılmıştır. Böylece, Heidegger'in deyişiyle dünya, Dasein'in hangi varlıklarla nasıl bir ilişki içerisinde olduğunun anlaşılmasının aracıdır (Heidegger, 2011). Bu yüzden de dünya zaten Dasein ile ilişkilidir. Bu kitabın diğer önemli bir özeliği ise sanatın kökeni olarak *şiiirin*, tarihsel bir halk için değer üretici önemini vurguluyor olmasıdır:

Sanatın varlığı edebiyattır. Edebiyatın varlığı ise hakikati kurmaktır... Biçim olarak işe koyulan hakikatin şiiirsel taslağı asla boşluğa ve belirsizliğe geçmez. Hakikat eserde, gelen koruyuculara yani tarihsel insanlığa fırlatılmıştır... Hakiki şiiirleştirici taslak, tarihsel olarak orada oluşun (Dasein'in) fırlatıldığı şeyin açılımıdır. Bu yeryüzüdür ve tarihsel bir halka ait yeryüzüdür, o bütün gizli olanlarla bir arada bulunan kendini kapatan temeldir (Heidegger, 2007, s. 71 ve 72).

Heidegger'den önce, şiiire yönelik böyle bir yaklaşımın benzerine Schopenhauer ve Nietzsche'de de rastlanıyor olsa da Heidegger'i önceki düşünürlerden ayıran önemli faktör, onun büyük projesi yani metafiziği çökertmekte şiiire ve dolayısıyla sanat eserine verdiği merkezi roldür. Düşünüre göre zaten metafiziksel problemler ortadan kalktığı zaman, şiiirsel düşünce (poesis) başlar. Bu, estetiğe karşıt bir düşüncedir, zira sanat eserini duyularla değil hakikatle ilişkilendirmektedir. Buradan anlaşılıyor ki Heidegger'in zihninde, büyük projenin önemli ve hatta bir açıdan merkezi olan kısmı, estetiği hakikatin lehine reddediyor olmasıdır.

Heidegger'in hakikatten kastettiği konsepti anlamak için, düşünürün başka yazıları, özellikle de *Felsefeye Katkı (Olaya Dair)*<sup>6</sup> kitabına başvurmak gerekir. Bu yazıda düşünür, hakikatten, varlığın hakikati ve kendine mal eden ve özümseyen olay yani *Ereignis*<sup>7</sup> olarak söz etmiştir (Heidegger, 2012). "Hakikat, ... gerçek olayın

<sup>6</sup> Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), Contributions to Philosophy (Of the Event).

<sup>7</sup> olay, etkinlik, hadise

gerçekleştiği ufuktur... varlıkların onun içinde bulunduğu açıklık ve gizli olmama halidir" (Ahmedi, 2002, s. 95). Başka bir deyişle hakikat dünyayı tanımlayan açıklık ufkudur. "Dasein'in temel yapısı, günlük yaşam dünyasını paranteze alarak değil bilakis o dünyadan hareketle anlaşılabilir" (Yılmaz, 2018, s.18). Dolayısıyla sanat eseri dünyayla bu şekilde ilişki kurduğunda hakikati açığa çıkartıp dünyaya anlam verebilir. Düşünüre göre hakikat, "dört parametrenin bileşimidir. Açığa çıkmamış mesele (yeryüzü), açığa çıkmış mesele (ontik anlamda dünya), aşikâr olma ufku (ontolojik anlamda dünya) ve gizlilikten açığa çıkarıcı olarak insan" (Young, 2002, s. 29). Heidegger bunu, sanat eseri olarak bir Yunan tapınağını örnek gösterdiğinde şöyle açıklar: "Kendi duruşunda tapınak, nesnelere sahip oldukları çehrelerini, insanlara da bakışı verir" (Heidegger, 2011, s. 38).

*Anlamak*<sup>8</sup> konusu ve onun yorumlamak ile ilişkisi, Dasein ve hermenötik arasındaki ilişki olarak ele alınırsa, Heidegger, *Varlık ve Zaman* kitabında, anlamak için üç *ön-yapı*<sup>9</sup> saymaktadır: *ön-sahiplik*<sup>10</sup>, *ön-görüş*<sup>11</sup> ve *ön-fikir*<sup>12</sup>. Bu üçgen Dasein'in anlama imkanlarını açıklar ve anlamayı yorumlamakla ilişkilendirir. "İnsani anlayışın yolu, ona özel eksistensiye konumundan kaynaklanan ön-anlayıştan geçer" (Grondin, 1994, s. 151). Bu noktada sübjektif sözcüğünü kullanmak, Heidegger'in düşüncesine aykırıdır, zira Dasein'in tanımı süje/obje ikileminin reddi üzerine kuruludur. Heidegger, kendi sözcükleri ile varlık imkanlarına göre tefsiri şu şekilde anlatır:

Anlama olarak Dasein, kendi varlığını imkanlara göre tasarlar. İşbu anlayarak imkanlara göre varolma, Dasein'a açılanmışlık olarak geri döndüğünden, ona varlık imkanı denir. Anlamanın tasarlanımı kendini teşekkül ettirme gibi bir zati imkana sahiptir. Anlamanın teşekkülüne tefsir diyoruz. Tefsirle birlikte anlama, anladığı şeyi anlayarak kendine mal eder. Tefsirle birlikte anlama başka bir şeye dönüşmez, kendisi olur. Tefsir eksistensiye bakımdan anlama üzerine temellenir, tersi değil. Tefsir anlaşılma olanın tasdikten ilamı demek olmayıp, anlama sırasında tasarlanan imkanların çalışması demektir (Heidegger, 2008, s. 157).

Desien'in imkanları ve yorum arasındaki bu birebir ilişki, Heidegger'den sonra ondan etkilenen düşünürlerde farklı şekillerde ele alınmıştır. Örneğin Gadamer, Dasein'in imkanlarını gelenekle ilişkilendirerek bir okuma öne sürmüştür (Gadamer, 2008). Halbuki, Herbert Dreyfus yorum ya da tefsiri, anlamanın türevlerinden birisi olarak ele almıştır. Ahmedi, Heidegger'in hermenötiğini şu şekilde okumaktadır:

8 verstehen, understanding  
9 vor-stuktur, fore-structure  
10 vorhabe, fore-having  
11 vorsicht, fore-sight  
12 vorgriff, fore-conception

“Nihayi bir yorum söz konusu değildir. Ben her daim anlamak yolundayım. Çünkü var olmak yolundayım ... yorumlar benim eylem ve faaliyetlerimin akışında gerçekleşir ve onlara bağlıdır ... yorum, eylem halinde olan Dasein'dir.” (Ahmadi, 2002, s. 92). Heidegger'e yönelik yapılan okumalardan tutarlı olarak nitelendirilebilecek olanların ortak noktası, düşünürün sadece son dönemini değil, bütün düşüncesini dil ve dolaysıyla da hermenötik ile bağlantılı olarak görüyor olmalarıdır. Bu husus, Heidegger tarafından her zaman açık bir şekilde ifade edilmese de yazdığı satırlar arasından okunabilir.

Heidegger'in, anlama ve yorumlama arasındaki ilişki üzerine ortaya koyduğu başka bir terim ise *açığa çıkartma*<sup>13</sup> konseptidir. “Her yorum, daha önce anlaşılmiş olan şeyin sahiplenilmesidir, ama daha önce anlaşılmiş olan şey hala gizlidir” (Leung, 2011, s. 23). Asıl Dasein, kendi varlığının veya varlığın imkanları hususunda *kaygı duyar*.<sup>14</sup> Çünkü yorumlanması, görevi haline gelen şeyin, kendi orada-varlığı olduğunu ve onun da geçiciliğini anlar. Dolaysıyla onun için yorumlama, kaçınılmaz bir zorunluluk ve bir yolculuk haline gelir. Bu şekilde “her doğru yorumda, ilk görev, kendi özünü düşünerek, kendisi için anlamın ön-yapısının farkındalığıdır” (Grondin, 1994, s. 156). Her cümle veya yargı, bireyi kendi varlığı konusunda yorumlama eylemine davet ettiği sürece fenomenolojik bir yaklaşımdır ve felsefi hermenötik çemberi içinde ele alınabilir. Hermenötiğin görevi, açıkça söylenmeyen veya söylenemeyen şeyi keşfetme yolculuğuna başlamaktır. Heidegger, 1959'da yazdığı *Dile Doğru*<sup>15</sup> kitabında hermenötik için iki farklı tanım önermiştir. Hermenötiği geleneksel okunuşa çok yakın bir şekilde “başkasının dilini, özellikle de yazılı dilini doğru anlama bilgisi veya tekniği” (Heidegger, 1971, s. 11) olarak belirlemiştir. Aynı kitapta hermenötik, “haberleri getiren bir açıklamadır, çünkü bu açıklama, bir mesajı dinleyebilir” (Heidegger, 1971, s. 29) şeklinde de tanımlanmıştır. Özellikle geleneksel olmayan hermenötik tanımı esas alınır, Heidegger'in fenomenolojik hermenötik ismini verdiği felsefi metodu ile sanatçının sanat eserini yaratmak için kullandığı metotlar arasında aslında bir nevi paralellik sezilebilir. Çünkü her ikisinde de temel konu, gizlilikten açığa çıkartma ve inkişaf çabası ve yolculuğudur. Yine de aynı kitapta yer alan *Hölderlin ve Şiirin Özünü* makalesinde, düşünür şiirin en masum uğraşı olduğunun altını çizdikten sonra ortaya koyduğu yargı hiç şaşırtıcı değildir: filozoflar, felsefe ve

13 enthüllung, unveiling

14 Sorge, concern for

15 On The Way to Language



düşüncenin özüne vardıklarında şaire dönüşürler; dahası, düşünmek temelden şairce bir eylemdir. Şiirin dil içinde barındığını ve Heidegger'in *varlığın evi* olarak tanımladığı dile verdiği önemi bir arada göz önünde bulundurulursa, varlık bağlamında şiirin ne denli esas rol oynadığı anlaşılır. "Dil, şiirin ilk hali olduğu edebiyat değildir, bilakis, dil edebiyatın asli varlığını sakladığı için, şiir dilde gerçekleşir, buna karşın inşa etmek ve kurmak, her zaman söyleme ve adlandırmanın açıklığında gerçekleşir... Bu yüzden onlar hakikatin nasıl etkili olacağına yolu ve tarzıdır" (Heidegger, 2011, s. 70 ve 71). Şairlik, *kurmak (yol açmak)*<sup>16</sup> yetisine sahiptir, hakikatin aletheia olarak temelini atar ve böylece dünyayı anlamlandırıp değerler hiyerarşisini düzenler. Ama bunu boşlukta yapmaz. "Sanat eserinde hakikat, onu korumaya özenen tarihi bir halka teveccüh eder" (Kocklemanns, 2012, s. 338). Felsefe ve sanata aynı kökeni tanıyan Heidegger, her ikisinin de tarihi özellik ve zemine sahip olduklarını savunmaktadır. Sanatı duyularla değil, metafiziğin icadından önceki Yunan düşüncesinde olduğu gibi tekrardan hakikatle ilişkilendiren düşünür için, Batı estetik düşüncesini eleştirip onu reddetmek, mantıksal bir zorunluluk haline gelir. "Heidegger için estetik düşünce tarih anlayışından yoksundur... Sanat yapıtı geleneksel felsefe tarihinde, tarihsellikten yoksun olarak, biçim, içerik, estetik deneyimin öğeleri gibi kategorik kavramlarla anlaşılmaya çalışılmıştır" (Bal, 2008, s. 52).

Heidegger'in hermenötiğindeki diğer bir önemli terim, *Patika*'dır. Düşünür 1950'de *Holzwege*<sup>17</sup> ismini verdiği kitapta daha önce yazılmış makalelerini yayımlamıştır. Ölümüyle aynı yılda, 1976'da yayımladığı, makalelerinden oluşan başka bir kitabı için de *Wegmarken*<sup>18</sup> adını seçmiştir. Bu durum, patika kavramının, özellikle de düşünürün 1930'lardan sonra sistematik felsefe dili yerine daha şiirsel denilebilecek bir dili tercih ettiği dönemde, daha çok önemini göstermektedir. Filozofun Patika (Holzwege) sözcüğünü, yol (wege) kelimesine tercih etmesinin sebebini anlamak için, Heidegger'in düşüncesinde patika ile deneyimler-tecrübe (Erlebnis) ve olay-vaka (Ereignis) arasındaki ilişkinin incelenmesi gerekmektedir. "Erlebnis bireyin hayatı boyu tecrübe ettiği'dir. Burada hayat, herhangi bir canlının oynadığı rol anlamında değil, bir bireyin doğuşundan ölümüne kadar sunulan

16 stiftten, establish. (Almancada stiftten fiili ayrıca hediye etmek anlamında da kullanılır. Ayrıca stift, isim olarak çivi anlamına gelir. Şiir ve aletheia arasındaki ilişkide tercüme edilemeyen bu anlamlara dikkat etmek gerekir).

17 patika, yaya geçidi. Bu kitabın İngilizcesi "Off the Beaten Track" ismiyle Julian Young ve Kenneth Haynes'in çevirisiyle Cambridge Üniversitesi tarafından 2002 yılında yayımlanmıştır.

18 yol işaretleri. Bu kitabın İngilizcesi "Pathmarks" ismiyle Julian William McNeil'in çevirisiyle Cambridge Üniversitesi tarafından 1998 yılında yayımlanmıştır.



imkanlar doğrultusunda ilerlediği istikamettir. Dolayısıyla Erlebnis mutlak bir şekilde *bana aittir*" (Ghassami, Asghari, 2017, s. 19). Heidegger, tecrübenin niteliği konusunda şimdiye kadar bize söylenenlerin hepsinin faydasız teorik bilgiler olduğuna inanmıştır. Şimdi tecrübenin somut birey olarak benim deneyimlediğim şeklide anlamının zamanı gelmiştir. Böylece gereken şey tecrübeyi teori öncesi bir terim olarak ele almaktır. Deneyimler bağlamında Heidegger, Ereignis (olay) kavramından söz etmeye başlar. "Yaşanmış tecrübe bir nesne gibi karşımdan geçen şey gibi vuku bulmuyor. Ben tecrübeyi kendime mal ediyorum. O da kendi niteliği kapsamında kendini benim için uygunlaştırır" (Heidegger, 2002, s. 75). Yaşamı teorize etmek, onu ruhsuzlaştırır (de-vivify) ve *bir bireye ait olan*<sup>19</sup> Ereignis (olay)'ı bir gösteri olayına<sup>20</sup> indirger. (2002, s. 74 - 75). Heidegger 1927'de yazdığı *Varlık ve Zaman* kitabından önceki makalelerinde bile, varlığın mutlak bir şekilde tanımını yapmanın mümkün olmadığını dile getirmiş ve varlık konusunda konsept kurmadan konuşmaya, suskun konuşma (silent telling) ismini vermiştir. Yazar, 1952'de yayınladığı *Düşünmek Ne Demektir?*<sup>21</sup> kitabında düşünülebilir meselenin her zaman insana sırt çevirdiğini izah etmiştir. Bu sırt çevirme, Ereignis (olay)'ın ta kendisidir. Düşünülebilir mesele bu kendini geri çekme yöntemiyle bizi kendine çeker ve böylece insanı düşünmenin patikasına yönlendirir (Heidegger, 2009). Maksadı belli olmadığı için ve hatta öyle bir noktanın olup olmadığı bile bilinmediği için yoldan ziyade bir patikadır. Belki de bir süre sonra ormanın içinde kaybolacaktır. Heidegger'in bu kitabın sıra dışı isminde kullandığı Almanca *heissen* fiili, çağırmak, talep etmek, yol göstermek ve işaret etmek anlamlarına gelmektedir. "Kelimenin geniş anlamında Heissen, bir şeyi yavaş, akıcı, sorunsuz ve göze gelmeden hareket ettirmek ve yola koymaktır" (Heidegger, 2009, s. 247).

Heidegger felsefesinde kullandığı patika ve yol işaretleri tabirleri Batı dışındaki düşünce okulları tarafından önemli oranda yanlış anlamalara yol açmıştır. Çin düşünce okulunda Tao, Japonya'da Mahayana, Orta Doğu mistisizminde İrfan gibi yol anlamına gelen anlatımlar mevcuttur. Heidegger hayatta olduğu süreçte defalarca bu yanlışlığa tepki göstermiştir. 1959'da yayınlanan *Dile Doğru* kitabının birinci bölümünde, Japon bir Alman dili ve edebiyatçısı, Tezuka Tomio ile gerçekleştirdiği söyleşisini zihninde tekrar canlandırarak kaleme almış ve bu yanlış

19 an event of one's own

20 vorgang

21 Was Heisst Denken?

anlamaya net bir cevap vermiştir. *Soran Biri ile Bir Japon Arasında Dil Üzerine Bir Diyalog*<sup>22</sup> ismini taşıyan bu yazıda, Heidegger, açıkça felsefi düşünce geleneğinin Batı medeniyetine ait olduğunu dile getirmiş ve *Sophia'yı sevmenin* ne anlama geldiğini bilmek için derinden Yunan medeniyetinden etkilenmiş olmanın gerekli olduğunu vurgulamıştır. Bu diyalogda, Batı dışındaki başka medeniyetlerde düşüncenin başka tarzlarının var olduğunun ama onların konulara yaklaşımları ile Yunan kökenli felsefenin yaklaşımının farklılığı vurgulanmıştır (Heidegger, 1971). Buna, düşünceden arınma çabasında olan Mahayana Budizmi'nin Zen okulu örnek gösterilebilir. Heidegger'in söylediği, gerçek Yunan felsefesiyle daha yakın temasta olan Orta Doğu düşüncesinde, felsefe ile hikmet gibi düşünce tarzları arasında ayırım yapılmasından bariz bir şekilde anlaşılabilir. Heidegger'in düşünce patikasıyla doğudaki yol anlayışlarının arasındaki temel fark, onun felsefi hermenötiğin bir sonucu olarak modernliğidir. Doğu medeniyetlerinde işaret edilen yolların hepsi bir nevi bilgelik veya vukuf peşindeler, halbuki hermenötiğin modern anlamı ve patika düşüncesinin esası, varılacak bir son noktanın olmamasına ya da Heidegger'in deyişle hakikatin her zaman geri çekilmesine dayalıdır. İslam dünyasında ise Ahmad Fardid ve Henry Corbin gibi felsefe hocalarının yanlış yorumları, Heidegger'in felsefesinin kökeninin teist olmadığını göz ardı ederek, onunla Sühreverdi'nin İshrâkiyye ve Molla Sadra'nın Transandantal Teosofi (Hikmat-al- Muta'âliyah) düşüncelerinin yakın olduğu izlenimine yol açıp uzun yıllar büyük bir coğrafyada Heidegger'in gerçek felsefesinin anlaşılmasına engel olmuştur. Alman üniversitelerinde İslam Teoloji dersleri veren Abdoldjavad Falaturi, Heidegger ile görüştüğünden sonra, onun düşüncesinin Tanrı karşıtı olmayıp ancak varlığa herhangi bir başlangıç tanımadığını söyleyerek, Heidegger'in felsefesini Molla Sadra'nın düşüncesiyle kıyaslamayı, insanı Tanrı ile mukayese etmeğe benzetmiştir (Falaturi'den aktaran Nazari, 1994, s. 42- 64).

## II. Abbas Kiarostami'nin Sanatını Heideggerci Bir Bakışla Okumak

Fardid ve Corbin'nin Heidegger'le ilgili yanlış yorumuna paralel ve çok benzer bir yanlış, basite indirgenmiş Batı perspektifinden Doğu'nun sanatına bakmakta da görülebilir. Örneğin bu bakış açısı, İran sinemasında her zaman egzotik ve oryantal unsurları arar ve hep de onu bulur. Zira "kapının arkasında sadece beklediğin şeyi bulursun" (Žižek, 1989, s.127). İran sinemasını konu alan mevcut Türkçe kaynakların çoğunda bu derin yanlış anlayışa rastlanır. Kiarostami, 1999'da çektiği *Rüzgâr Bizi*

22 A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer

*Sürükleyecek* filminde dahiyane ve ironik bir dille, sinemasına yönelik ortaya konan oryantalist yaklaşımı eleştirmiştir. Bu filmde bir grup sinemacı, bir köyde yaşlı bir kadının yakında öleceği haberini alırlar ve başkentte oturanlar için egzotik görünen yas töreniyle ilgili belgesel bir film çekmek için Kürdistan'ın uzak bir köyüne giderler. Ancak amaçlarına ulaşamazlar çünkü ölüm yatağındaki kadın bekledikleri gibi ölmez. Asıl yolculuk, köy halkının içinde bir süre yaşamak zorunda kalan yönetmenin ölümle yaşam ve egzotizm meselesi ile ilgili bakışında gerçekleşir. Ölüm gerçekten yaşlı kadının kapısındaiken yönetmen belgeseli çekmekten vazgeçip kente döner. Bu filmin “felsefi ve politik değerlerinin kaynağı, sinema medyumunu vasıtasıyla yabancı (egzotik) bir kültürün kaydı ile oryantal ve aslında sömürgeci eğilimi arasında kurduğu ilişkilere dayanmaktadır” (Abbott, 2017, s. 78) (Görsel 1).



**Görsel 1.** Abbas Kiarostami, "The Wind Will Carry Us"  
(Rüzgar Bizi Sürükleyecek), 1999, 98':11"

Buna karşın, İran'daki sinema eleştirmenleri, Kiarostami'nin filmlerinin İran'da ilgi görmemesine istinaden, onun Avrupa'daki film festivalleri için film yaptığını öne sürmüşlerdir. Halbuki Kiarostami'nin eserlerinin çok sayıda muhatap bulamamasının sebebi, günümüz dünyanın şiire uygun olmayan atmosferinde aranmalıdır, zira Heidegger'in deyişiyle çağımızın ruhu şiir veya din değil, teknolojidir (Heidegger, 1977).

Kiarostami, çok yönlü bir sanatçıydı. En bilinen eserleri sinema alanında olsa da, fotoğraf, resim, grafik, enstalasyon, sahne tasarımı, senaryo yazarlığı, opera yönetmenliği gibi alanlarda ve hepsinin ana kaynağı olan yani şiir alanında eserler vermiştir. Kendisi ilginç bir şekilde bu dallara marangozluğu da eklemiştir. “Resim,

şiiir, sinema ya da marangozluk arasında seçim yapmamın nedeni, o anda elimde bulunan imkanlardı" (Seminer, Indiana Üniversite Sineması, Mart 2014, 4':23", <https://bit.ly/30W8ZHY>). Sinemaya dair ise "filmlerinin seyircide güzel bir şiiirinkine benzer bir tesir bıraktığına işaret etmiştir" (Şefiki'den aktaran Aktaş, 2005, s.179). Kiarostami'nin çok yönlülüğü, sanatı Heidegger'in sanat yaklaşımıyla ele alındığında çok büyük avantaj sağlamaktadır. Bu avantajın en başında da hem düşünür hem de sanatçının şiiire verdikleri önem gelir. Kiarostami'nin hayatı boyunca (1940 - 2016) yirmi beş kitap yayınladı. Bunların üçü kendi şiiirleri<sup>23</sup> ve beşi Farsça dilinin en bilinen şairlerinden seçtiği mısra ve beyitlerden oluşmaktadır. Seçtiği şairlerin üçü klasik Fars edebiyatının ustaları; Hafız-i Şirazi, Sadi ve Mevlâna, diğer şair ise Farsçada yeni şiiirin kurucusu Nima Yuşic idi. Ancak Kiarostami seçtiği şiiirlerin kalıbını tamamen kırarak, kelimeler veya ibareleri birbirinden ayırıp onları kendi şiiir tarzına yakın bir şekilde yeniden düzenlemiştir. Böylece onların okunuş tarzını değiştirerek, şiiirlere yeni bir yorum eklemiştir. Bu serinin ilk kitabının yayınlanmasıyla birlikte, muhafazakâr klasik edebiyatseverler büyük bir yaygara kopardıkları için Kiarostami, Saadi'nin seçme şiiirlerini, radyo haber bülteni sunuşu tarzıyla okunmasından oluşan CD projesinden vazgeçmiştir. Bu serinin son iki ciltlik kitabı, 2015'de yayınlanmıştır. Bu kitap, Farsça şiiir yazar çeşitli şairlerin geceyi konu alan şiiirlerinden seçmelerin aynı şekilde konstrüksiyonu değiştirilerek oluşturulmuştur.

Bazı eleştirmenlere göre Kiarostami'nin şiiire böyle yaklaşımının kökeni, Japon şiiirindeki Haiku tarzıdır. Özellikle üç satırda yazılan şiiirlerin bazıları ister istemez Japon Haiku'larını hatırlatsa da Haiku tarzının Japonca dilindeki hecelere dayalı olduğu ve bu anlamda çok kısıtlı kalıplarda yazıldıklarını unutmamak gerekir (Safariyan, 2016, <https://bit.ly/2X0cGuX>). Klasik Farsça şiiirinin nazım kurallarını değiştirmeye çalışan Kiarostami, şiiirini başka sınırlarla boğmak istemesi de mantıklı değildir. Örneğin aşağıdaki şiiirin temeli Haiku tarzına yani doğayı gözetlemeye dayalı değil, içsel ruh halini anlatmaya yönelik ve görsel imgenin dolaysız bir şekilde aktarabileceği olanaklardan oldukça uzaktır:

"Geri sayım

Benim ölüm günüm

23 Kiarostami, A. (1999). Rüzgarla Yürümek. Tahran: Honer-e Iran. Kiarostami, A. (2005). Pusuda Bir Kurt. Tahran: Sokhan. Kiarostami, A. (2011). Rüzgar ve Yaprak. Tahran: Nazar. 2002 yılında ilk kitabın orijinali İngilizce çevirisiyle birlikte Harvard Üniversitesi tarafından yayınlandı. Kiarostami, A. (2002). Walking with the Wind. (Çev. A. Karimi-Hakkak ve M. Beard). Cambridge: Harvard University Press.

Başladı

Tam doğum anından" (Kiarostami, 2005, s. 135).

Sanatçının ister kendi şiirlerinde ister başka şairlerden aktardığı seçmelerde olsun, en belirgin unsur, hem içsel dünyaya hem de doğadaki olay veya konuya bir fotoğrafçı gözüyle bakıyor olmasıdır. Bu özellik, kalıptan bağımsız olarak Kiarostami'nin şiirlerini bazen Haiku ustalarının şiirlerine yakınlaştırır fakat bazen de tam tersine uzaklaştırır. Bilindiği üzere, her sanat eserini yaratmak için bir kadraja ihtiyaç vardır. Kiarostami'nin başarısı, çektiği fotoğrafları şiir üzerinden, yazdığı ya da seçip değiştirdiği şiirleri de fotoğrafları üzerinden kadrajlamış olmasındandır. Heidegger, *Teknolojiye İlişkin Bir Soru* isimli kitabının üçüncü bölümünde *Dünyanın Resimleri Çağı* başlığı altında, çağımızda dünyanın kendisinden koptuğumuzu ve sadece onun kadrajlanmış ve kayda geçilmiş haliyle temasta olduğumuzu söyler (Heidegger, 1977). Yunan'ın parlak çağında yani dünyanın imgeye dönüşmediği çağda, "var olan şey, kendini meydana çıkararak ve açarak şey idi ... kendini mevcudiyet bulana açarak kişiye aşikâr eder ve bu şekilde anlaşılır olurdu. Mevcut olan şey, insanın ilk önce ona bakmasıyla var olmaz; kaldı ki imgelemek (temsil etmek) anlamında bakmak, sübjektif algılamaya özelliğine sahiptir" (Heidegger, 1977, s. 131). Çağımızda teknolojinin yoğun etkisiyle birlikte insanın sübjektivitesi yükseldiği derecede, dünyanın da aynı derecede objeliği artmıştır. Dolayısıyla insan, örneğin bir ağaca varlığını açmadığı için, ağaç da mevcudiyetini ona açmaz olmuştur; ağaç dünyanın imgesinin bir parçası olarak onun yanında değil, her zaman obje olarak karşısındadır. Böyle bir bakış açısı sanatçının fotoğrafik yaklaşımına daha yakın şiirlerinde sezilebilir. Örneğin:

"Kaşıyor suyun yüzeyini

Kırık köprü

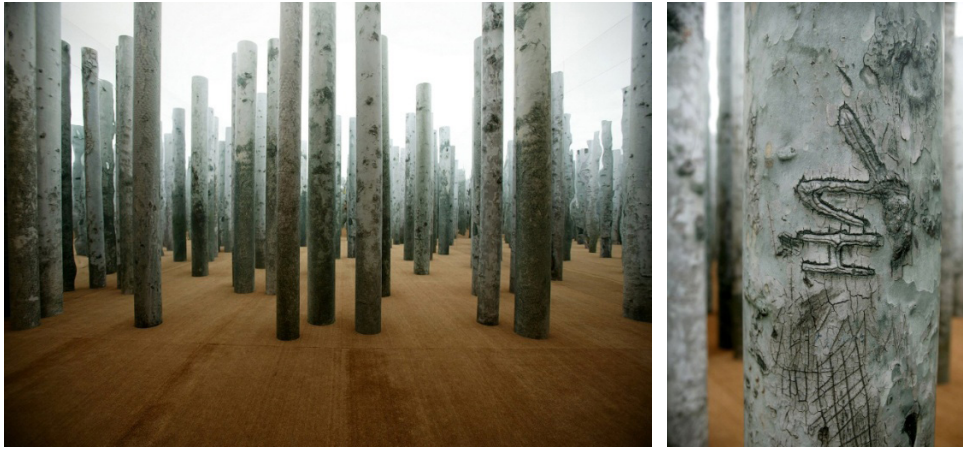
Ay ışığı

Boşa harcanıyor" (Kiarostami, 1999, s. 70).

Bu anlamda Kiarostami'nin sanatı dijital teknikleri kullansa da kendi çağının ruhunun tersi yönünde hareket eder ve özünde teknolojik değildir. Belki de eserlerinin bu özelliği, dünya çapında onlara duyulan ilginin nedenidir (Görsel 2). "Biz bakmayı unuttuk" (Seminer, TIFF Bell Lightbox, Ocak 2016, 9':35", <https://bit.ly/3jUNpfV>). Heidegger'in deyişiyle, teknoloji çağının insanı, kendine şişirilmiş süje olarak yapmacık



bir pozisyon yaratmış ve insanlığı geliştiren bir şey olarak kasten ve ısrarla bu rolü oynamaya devam etmektedir (1977, s. 132). Heidegger'e göre sibernetiğin yeni bir temel olarak yakın bir zamanda günümüzün bilimlerini istila edeceğini öngörmek için herhangi bir kehanete ihtiyaç yoktur. Sibernetik, dili haberler ve verileri aktarmak için bir araca dönüştürecek ve böylece sanatları verileri düzenleyen birer araca dönüştürecektir (1993, s. 434). Dilin, varlığın evi olmaktan bir araç haline dönüşmesi, şiir ve *Büyük Sanat* yaratmayı imkansızlaştırır ve böylece sanat, tarihe ait bir fenomen olarak kalabilecektir. Kiarostami'nin çağın ruhuna uymamasının anlamı da tam burada gizlidir: şiiri imkânsız kılan çağda şair olma çabası.



**Görsel 2.** Abbas Kiarostami, "Forest Without Leaves" (Yapraksız Orman), 2005, enstalasyon, PVC üzerinde fotoğraf, ayna ve ışık kutusu, Londra, Victoria & Albert müzesi, <https://bit.ly/3g7oFyp>.

Kiarostami, fotoğraflarının çoğunu, film çekimleri için mekan ararken ve genelde arabayla yolculuk yaparken çekmiştir. Kendisi fotoğraf çekme ihtiyacını şu şekilde anlatmıştır: "Sihirli bir ışık altında, bulutlu göğü ve ağaçların sarmaşık köklerini yalnız düşünmek zordur. Başkasıyla birlikte etkileyici bir manzarayı görme hazzını keşfedememek işkence gibidir, bu nedenle ben fotoğraf çekmeye başladım. O duygu ve keder anlarını ölümsüzleştirmek istedim" (Kiarostami'den aktaran Amiri, 2009, s. 16). Sanatçı seri halinde olan fotoğrafların çoğuna belli bir tarih atmamış ve otuz seneyi bulan uzun bir süre içinde yol, yağmur, kar, kapı, duvar, karga ve ağaç gibi belirlediği konular üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Fotoğraf, sinemada hikâye anlatımını minimuma düşürmeye çalışan Kiarostami için bir özgürlük alanıdır. "Eser, konusunun yokluğunda kendi dünyasının habercisi olur" (Ahmadi, 2004, s. 534). Eserin dünyası "... gözümüzün önündeki objelerin dünyası değil, dünyalaşmakta olan

dünyadır" (Heidegger'den aktaran Ahmadi, 2004, s. 534). Heidegger sanat eserinin üretiminden söz ederken *Her-stellen* fiilini kullanmıştır. Bu fiile daha derinlemesine bakıldığında, "zorluklara rağmen tesis etmek" anlamına geldiği görülmektedir. Heidegger eserin dünyasından söz ettiğinde üç tabiri birbiriyle ilişkilendirir: ikamet etmek, ev kurmak ve düşünmek (Ahmadi, 2004). Bu üç anlam insanın tek vatani ve sanatın kökeni sayılan şiiirde tecelli bulur. Düşünme konusu ele alındığında, Heidegger'in hermenötiğindeki dağlıkta dolaşan düşünce, yani patika konsepti tekrar vurgulanmalıdır. Bu anlamda her-stellen fiilindeki zorluk, her an kaybolabilecek ve sonu bilinmeyen bir patikada yol bulmakla paralellik göstermektedir (Görsel 3).

"Dağlık patikada  
Aksakallı köylü yolda  
Bir gencin sedası uzakta" (Kiarostami, 1999, s. 69).



**Görsel 3.** Abbas Kiarostami, "Roads" (Yollar), 1989, fotoğraf,  
<https://bit.ly/33cBMdY>.

İlk bakışta sinema eserlerini diğer sanat eserlerinden ayıran mesele, sanat eserinin nesneselliğidir. Heidegger'e göre "bütün eserlerin nesnesel bir yönü vardır" (Heidegger, 2011, s. 11). Yüzeysel bakışla güncel sanat ufkundan bakıldığında Heidegger'in 1930'da ortaya koyduğu bu yargı geçersiz gibi görünebilir. Ama Heidegger kitabının aynı sayfasında sanatın nesnesel yönüne örnek olarak müzikte ses ve edebi eserlerde sözcükleri gösterir. Buna istinaden, her ne kadar bir sinema eseri, resim kadar tarihsel bir geçmişe sahip olmasa da, onu tamamen tarihi bir



varlık ve Heidegger'in sanat düşüncesinin dışında sanmak da yanlış olur. Kiarostami 2010'da yönettiği *Aslı Gibi (Certified Copy)* filminde sanat eserinin tarihselliği ve orijinalliği konularını ele almıştır. Böylece, Heidegger için önem taşıyan konular üzerinde çalıştığı görülmektedir.

Kiarostami, hayatı boyunca *Yol* konseptini farklı şekillerde sinema eserlerine yansıtmıştır. Yönetmenin kendi filmleri arasında en çok beğendiği iki filmden biri<sup>24</sup> olan *Yakın Çekim (Close Up, 1990)*, sanatçının bakış açısından, yolun başlangıç noktası, ilerleyişi, vardığı nokta ve yol boyunca keşif süreci gibi deneyimlere dair ufuk açıcı bir örnek teşkil etmektedir. Filmin ortaya çıkış hikayesi şu şekildedir: Kiarostami gazetede, bir dolandırıcının, kendini ünlü sinema yönetmeni, Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtarak gittiği bir evde, aileyi bir süreliğine dolandırdığına ve bunun sonucunda tutuklandığına dair küçük bir haber okumuş ve haberi takip edip ederek cezaevinden çıktıktan sonra dolandırıcı Sabzian ve aile ile birlikte, hikâyeyi olduğu gibi yeniden canlandırmışlardır.

Bu film, bir yandan yönetmenin gerçeği sinema medyumunu aracılığıyla elde tutma çabasını göstermekte diğer yandan da sinemada gerçeklik ve sanallık kavramlarını sorgulamaktadır. Heideggerci bir yaklaşımla *Yakın Çekim*'de, düşünce patikasında yolculuk yaparak eserini ortaya çıkarmaya çalışan sanatçı, kendini daha önce başlamış bir hikâyeye dahil eder. Zaman içinde gelişen ve Kiarostami'nin olaya karıştığı anda cezaevine varan bu hikâye, Sebzian'ın yolculuk yaptığı patikadır. Yönetmen patikanın başlangıç noktasını görmese de, onun hakikatin ters tarafı, yani bir yalan yönünden geldiğini bilerek, kendi gerçek kimliğiyle ve elbette kamerası eşliğinde bu yola dahil olup onu takip eder ve sonunda film çekildiğinde, düzenbaz Sebzian'ın o evde bir film çekeceği yalanı da gerçeğe dönüşür. Böylece film vasıtasıyla hakikat olmayan noktadan gelen patika hakikate ulaşmış olur. Bu yolculukta Kiarostami, patikanın daha gerisini keşfederek ilk başta ona gizli olan gerçekleri öğrenir. Gerçek ifadeleri kullanarak tekrar canlandırılmış yargı sahnesinde Sebzian, kendini sahte Makhmalbaf olarak tanıttasının nedenini, cebinde hiç parası yokken çok aç olduğu ve niyetinin herhangi bir evde bir öğün yemek yiyip sonra çekip gitmek olduğu şeklinde anlatır. Ancak bir sinema yönetmeni olarak

24 Diğer filmi ise 2008'de çekilen *Şirin (Shirin)* filmidir. Sanatçı bu iki filmde yönetmen rolünü minimum seviyeye düşürmekte daha başarılı olduğunu dile getirmiştir. Böylece yönetmen müdahale etmeden olayı takip eder ve aktörlere kendi varlıklarını kamera önünde sergilemelerine olanak tanır.

kapısını çaldığı o evde kendisine o kadar kibar davranılmış ve saygı gösterilmiştir ki, başlattığı çocukça oyunu, sonu belli olsa da, sürdürmeye karar vermiştir. “Biz bir yolun ortasında doğar ve başka bir yolun ortasında ölürüz. Ardımızda kesilmiş bir yol ve önümüzde kesilecek bir yol vardır. Maksada varmak ve durmak, yeterince nefes aldım ve daha almayacağım demeye benzer ve bu, yaşadığımız sürece mümkün değildir” (Akrami, 2003, 8':07"- 12':35").

Kiarostemi'nin yaptığı bu yolculuk sayesinde bir sanat eseri olarak yarattığı *Yakın Çekim* filminde, gizlilikten açığa çıkan hakikat bir yanıla evrensel olarak insani varlık durumunu gösterirken diğer yandan İran'a özgü yerel bir özelliğe de sahiptir.

Film, sekizsenelik bir savaşın hemen ardından felaket ve yoksulluk içerisindeki bir toplumu ve aynı toplumda bir sinema yönetmenine gösterilen saygıyı anlatmaktadır (Görsel 4). Kiarostemi, sanatın tanındığı topraklarda kök saldıgını savunurken, ağaç metaforunu kullanmıştır. “Eğer uluslararası tanınmış bir sanatçı olmak istiyorsanız, ilk önce yerel olmanız gerekir” (Seminer Maxwell School of Syracuse University, Nisan 2014, 10':16", <https://bit.ly/33bPRIK>). Bu ifade, Heidegger'in sanat eseri ve dil konusunda ortaya koyduğu anlayışı destekler niteliktedir. Düşünür, Hölderlin'i Almanlar nazarında, eseri var etmeyi başarmış şair olarak tanıtır (Heidegger, 2011, s. 74). Kiarostami'nin bu tercihi, yönettiği *Koker* üçlüğünde daha bariz şekilde görülebilir. Kendisi, otuz sene İran'da yönetmenlik yaptıktan sonra başka ülkelerde ve kültürlerde de film yapmaya başlamıştır.<sup>25</sup>

25 1997'de Cannes Film Festivali'nde *Kirazın Tadı* filmi ile Altın Palmiye ödülünü kazandıktan sonra, İran hükümeti tarafından film çekme iznine el konuldu. Bu tarihten sonra yönetmenin, İran'da izinsiz olarak çektiği filmlerin yanı sıra, Angola, İtalya, Fransa, Japonya gibi ülkelerde de çalışmıştır. İzinsiz olarak çektiği filmlerin hiçbiri İran sinemalarında vizyona girmemiştir.



**Görsel 4.** Abbas Kiarostami, "Close Up" (Yakın Çekim), 1990, 91':34".

Sanatçı, yol ve yolculuk konseptini tüm kariyeri boyunca düşünmüş ve her defasında bir hermenötik devir içinde kendine aynı soruyu sormuştur. Bu soru Heidegger gibi Kiarostami için de yolun nereden başladığı ve nereye gittiği değil, yolda nasıl yüründüğüyle ilgilidir. "Sanat aslında bilmediğimiz şeyleri keşfetmekle ilgilidir" (Seminer Maxwell School of Syracuse University, Nisan 2014, 46':03", <https://bit.ly/33bPRIK>). Bu düşünce, sanatı Aletheia olarak, yani bir şeyi gizlilikten açığa çıkarmak ve hakikatin yolcusu olarak tanımlamaktadır. Hakikatin açığa çıkmak için sanata ihtiyacı vardır; çünkü bu açıklık da zaten gizlilik içerir. Sanatın kökeni olan şiir, "tüm yaşama anlam veren bir anın ayrıcalığından başka bir şey değildir. Şair kendi iç dünyasından haberdar olmuş bir mecnun değil, o varlığın içinden agah olur: gizemden" (Heidegger'den aktaran Ahmadi, 2004, s. 538).

"Çınar yaprağı  
Yavaşça düşüyor  
Ve dinleniyor  
Kendi gölgesinde  
Sonbahar öğleni" (Kiarostami, 1999, s. 57).

"Kiarostami'nin işi, kaydetmek eylemini kaydetmektir. Dünya ve dünya içindeki insanların açığa çıkışını kaydetmek: tezahür etmenin kendisini açığa çıkarmak: bu onun sinemasının poetik görevidir" (Abbott, 2017, s. 109). Abbott'un Kiarostami'nin sineması için yazdığı bu ifade, sanatçının tüm eserlerini kapsamaktadır. Sadece

bu ifadede kullanılan “görev” sözcüğü yerine “yolculuk” sözcüğü kullanılması Kiarostami'nin eserlerinin içeriğine ve onun sanat anlayışına çok daha uygundur. Zira sanatçı yer yer sanatla görev tabirinden çok uzak çocuk dünyası ve oyun arasındaki yakınlığı vurgulamıştır.

Kiarostami filmlerinde, profesyonel oyuncu olmayan kişilere öncelik tanıyarak onlardan kamera önünde kendi gerçek karakterlerini sergilemelerini istemiştir. Bu seçimle kendi yaşamından tecrübelerle, karakterlerin kendi yaşam deneyimlerini (Erlebnis) kamera aracılığıyla kaydetmek ve sinematografik birer imgeye dönüştürmek (Ereignis) istemiştir. Ama Heidegger'in söylediği gibi olay, her ulaşmaya çalıştığımızda, daha uzağa çekildiği için, Kiarostami'ye göre sanat hermenötik bir devire dönüşür. Sinemada onun ulaşmak istediği olay, yapılmamış filmidir (non-made film). Buna en çok *Şirin* (*Shirin*, 2008) ve *On* (*Ten*, 2002) filmlerinin yaklaştığı söylenebilir. Onun için diğer bir olay ise insan varlığını tanımaktır.

Kiarostami, ister sinemacı, ister edebiyatçı olsun başka sanatçıların eserlerinden değil, hayatın kendisinden etkilendiğini dile getirmiştir (Seminer, Indiana Üniversitesi Sineması, Mart 2014, <https://bit.ly/30W8ZHY>). Böylece söylenmesi mümkün olmayan bir meseleden, gizemden söz etmeyi hedefler. Bütün hikayelerden üstün, merkezi önemde ve diğer bütün hikayeleri etkileyen bir hikâye yoktur. Her karakterin kendi yolculuğunda karşılaştığı hikayeler vardır. Kiarostami *Şirin* filminde, aktrislerin hikayelerini izleyiciye anlatmaz, hatta kendisi de o hikayelerden haberi yoktur. Bu filmde yönetmenlik pozisyonunu ortadan kaldırmak isteyen Kiarostami, evinin bodrum katının duvarına beyaz bir A4 kâğıdı asarak karşısına üç sandalye ve sabit bir kamera yerleştirerek evinin sinema gibi görünmesini sağlamıştır. Daha sonra, İran sinemasında rol almış (Juliette Binoche hariç) 114 aktrisi, zamanları oldukça teker teker gelmelerini istemiş, onları altışar dakika boyunca kamera karşısında oturtup beyaz kağıda bir sinema perdesiymiş gibi bakmalarını ve kendi yaşam deneyimlerinden aşka dair bir hikayeyi veya çok beğendikleri bir filmde duygusal bir sahneyi zihinlerinde canlandırmalarını istemiş ve sabit kamera ile yüz ifadelerini, sanki bir sinema salonunda oturan birer izleyicilermiş gibi kayıt altına almıştır. Montaj aşamasında, klasik dönem şairlerinden Nizami'nin 12. yüzyılda yazdığı Hüsrev ve Şirin hikayesini modern Farsça ile yapılan bir tür müzikal radyo tiyatrosu gibi hazırlayıp çektiği görüntülere eklemiştir. Bu metin Ermeni prenses Şirin ve İran şahı Hüsrev'in

aşk hikayesini anlatmaktadır. Hikaye, şahin oğlu tarafından öldürülmesi ve cenaze töreninde prensesin intiharıyla bitmektedir (Görsel 5).



**Görsel 5.** Abbas Kiarostami, "Shirin" (Şirin), 2008, <https://bit.ly/39EpSuK>

Şirin filminin çekiliş yöntemini bildikten sonra akla ilk gelen soru filmde yer alan karakterlerin pozisyonudur: Acaba onlar hala aktris olarak mı sandalyede oturmuşlardı, yoksa reaksiyonları kendi yaşamlarından duygusal bir anı hatırlamaktan mı kaynaklıdır? Yönetmenlik koltuğunu bir nevi terk eden Kiarostami onların beyaz kâğıtta ne canlandırdıklarını bilmediği kadar bu sorunun cevabını da bilemez. Filmin sonunda normalde oyuncuların isimlerinin yer aldığı jenerik kısmında Kiarostami, onların isimlerine izleyiciler başlığı altında yer vermiştir. Ama asıl izleyici sanatçının eser yaratmak için kullandığı kameradır. Aslında filmi anlamak için, görüntüye eklenen öykünün pek de önemi yoktur. Kiarostami'nin keşfetmek üzere yola koyulduğu "olay" için sadece bir ip ucudur. O "olay" sanatçıya göre en komplike varlık olarak kadın ve onun dünyasını gizlilikten açığa çıkarma çabasıdır. Bu çabaya "Aslı Gibi" ve "On" filmlerinde de tanık oluruz. Kiarostami bir röportajında, bir erkek olarak kadın dünyasını tanımmasının imkansızlığından bahsetmiştir (Röportaj, Voice of America, 2012, <https://bit.ly/3gdJ7xP>). Anlatılan öyküde, Hüserv, krallığını geri almak, isyanları bastırmak gibi çoğunlukla erkekler için öncelikli olan konularla uğraşmaktadır. Bunun için hatta Şirin'e olan aşkını bırakıp Rum padişahının kızıyla evlenmek gibi birçok hata yapar ama eril mantığın anlayamayacağı bir şekilde Hüserv'in ölümüyle Şirin intihar eder. Kimdir bu Şirin? Kiarostami'nin kamerası her bir aktrisin portresine odaklandığında tekrar bu hermenötik devir başlıyor ve soruyor: Kimdir bu Şirin?

## SONUÇ

Heidegger'in Hölderlin, Rilke ve Trakl'in şiirlerini yorumlamak için kullandığı hermenötik, görsel sanatlarda da kullanılabilir. Zira görsel sanatlar ve müzik dahil kültürle ilgili hiçbir fenomen dilden bağımsız değildir. Bu, şairlerin eserlerini anlayarak yani yorumlayarak gerçekleştirilebilir. Şiirin içeriğini daha iyi kavramak için hermenötik devirde bir veya birkaç halka daha ilerlemeyi kast etmiştir. Heidegger'e göre şiirin özü sanatın kökenini oluşturmaktadır. Aynı zamanda şiir, varlığın asil ve tek vatani sayılır.

Her sanatçı gibi Kiarostami'nin de sanatı bir bütün olarak ele alınmalıdır. Bu şekilde aşırı yorumların (örneğin onu mistisizm veya nihilizmle ilişkilendirmek isteyen yorumlar) önlemi alınabilir. Hermenötik, tüm yorumların doğru olduğu anlamına gelmez. Mümkün yorumlar, metnin anlam ufkunu oluşturur. Aşırı veya yanlış olmayan yorum bu ufukta olmalıdır. Buna karşın her yorum yöntemi gibi hermenötikte de sübjektif taraf, yani yorumcunun sahip olduğu ön-yapının (fore-structure) varlığı da inkar edilemez. Bu yazının yazarının da düşünmek için sahip olduğu ön-yapı, Kiarostami'nin sanatının yorumunda, yol konseptinin çok önemli olduğunu tespit etmiştir. Kiarostami için sanat eseri yolun sonucunu sorgulamak değil, yolda yürüyüşün kendisidir; maksatsızdır ama daha önce bilinmeyenleri gizlilikten açığa çıkarır ve var olanlardan değil, daima varlığın varoluşundan yani gizemli meseleden, konuşulması mümkün olmayan konudan söz etmek ister. Kiarostami için bunun ön koşulu sadakattir. Sinema yönetmenliğinde onun için sadakat, bazen kameranın süreçte var olmasını gizlememek, (*Kirazın Tadı*, 1997, son sahne), bazen profesyonel aktör veya aktris kullanmamak (*Koker Üçlemesi*, *Arkadaşımın Evi Nerede*, 1987, *Yaşam Sürüyor*, 1992, *Zeytin Ağaçları Altında*, 1994), bazen profesyonel olmayan aktörün yaşadığı hikayeyi yeniden canlandırmak (*Yakın Çekim*, 1990), bazen profesyonel olmayan küçük dijital kamerayla belgesel çekmek (*ABC Afrika*, 2001) ve bazen de senaryoyu aktrisin karakterine göre yazmak (*Aslı Gibi*, 2010) anlamına gelmektedir.

Kiarostami'nin şiiri fotoğrafının, fotoğrafı ise şiirinin kökenidir. Sinemayla kıyasla video-art, sanatçının daha özgür hissettiği bir alandır. Şiir de bazen sadece doğanın bir anlatımı gibi görünse de, asıl unsur şairin iç dünyası ve onun halleridir. Onları Kiarostami'nin yönetmen kişiliğinin gölgesinde değil, onun sanatının kökeni olarak görmek gerekir.



## KAYNAKÇA

- Abbott, M. (2017). *Abbas Kiarostami and Film-philosophy*. (Çev. S. Nejafi). Tehran: Lega.
- Ahmadi, B. (2002). *Structure and Hermeneutics (2. Baskı)*. Tehran: Gam-e No.
- Ahmadi, B. (2004). *Truth and Beauty; Lectures on the Philosophy of Art (8. Baskı)*. Tehran: Markaz.
- Akrami, J. (Yönetmen). (2003). *A Walk with Kiarostami* [Film]. İrlanda: Jamsheed Akrami.
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. (2. Baskı). İstanbul: Kapı.
- Amiri, M. (2009, 18 Nisan). Tahran'da Kiarostami'nin Fotoğraf Sergisi. *Etemaad*, 16.
- Bal, M. (2008). *Martin Heidegger'in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sistemantik Felsefe ve Mantık Bölümü, Ankara.
- Fathi, A. (2008). Philosophical Hermeneutics or Hermeneutics of Philosophy (Introduction to Heidegger's Hermeneutics). *Marifat*, 128, 113-122.
- Ghassami, H. ve Asghari, M. (2017). Heidegger'in Düşüncesinde Ereignis Kavramını, Düşünmek Kavramı Üzerinden Tekrar Okumak. *Biannual Journal Of Philosophical Meditations University of Zanjan*. 19, 11-35.
- Gadamer, H.G. (2008). *Hakikat ve Yöntem* (Çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan). 1.Cilt. İstanbul: Paradigma.
- Grondin, J. (1994). *Introduction to Philosophical Hermeneutics* (Çev. J. Weinsheimer). New Haven: Yale University Press.
- Indiana Üniversite Sineması, Mart (2014), [Seminer], <https://bit.ly/30W8ZHY> Erişim: 2020.06.17.
- Inwood, M. (1999). *A Heidegger Dictionary*. Massachusetts: Blackwell.
- Heidegger, M. (1971). *On the Way to Language* (Çev. P.D. Hertz). New York: Harper & Row Publication.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays* (Çev. W. Lovitt). New York: Garland.
- Heidegger, M. (1993). *Martin Heidegger: Basic Writings* (Çev. D. Farrell Krell). San Francisco: Harper.
- Heidegger, M. (2002). *Towards the Definition of Philosophy* (Çev. T. Sadler). London: Continuum PUB.



Heidegger, M. (2007). *What Is Called Thinking?* (Çev. S. Jamadi). Tehran: Ghoghnoos.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (Çev. K.H. Ökten). İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni (2. Baskı)* (Çev. F. Tepebaşı). Ankara: De Ki basım.

Heidigger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)* (Çev. R. Rojcewicz and D. Vallega-Neu). Bloomington: Indiana University Press.

Kiarostami, A. (1999). *Rüzgarla Yürümek*. Tahran: Honer-e Iran.

Kiarostami, A. (2005). *Pusuda Bir Kurt*. Tahran: Sokhan.

Kocklemanns, J. (2012). *Heidegger on Art and Artworks* (Çev. M.J. Safiyan). Tehran: Porsesh.

Leung, K.W. (2011). *Heidegger's Concept of Fore-Structure and Textual Interpretation*. Ljubljana: Diapositiva.

Maxwell School of Syracuse University, Nisan 2014, [Seminer], <https://bit.ly/33bPRIK> Erişim: 2020.05.06.

Nazari, H.R. (1994). Martin Heidegger's Thoughts. *Keyhan-e Andisheh*. 57, 42-64.

Rikhtegaran, M.R. (2009). *Hakikat ve Onun Sanatla İlişkisi (2. Baskı)*. Tahran: Sore-e Mehr.

Safariyan, (2016), <https://bit.ly/2X0cGuX> Erişim: 2020.04.22.

TIFF Bell Lightbox, Ocak (2016), [Seminer], <https://bit.ly/3jUNpfV> Erişim: 2020.04.11.

Voice of America, (2012), [Röportaj], <https://bit.ly/3gdJ7xP> Erişim: 2020.05.14.

Yılmaz, E. (2018). Metafizikten Fenomenolojiye: Özne Metafiziğine Heideggerci Eleştiri. *Divan*, 23, 1-26.

Young, J. (2002). *Heidegger's Late Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.