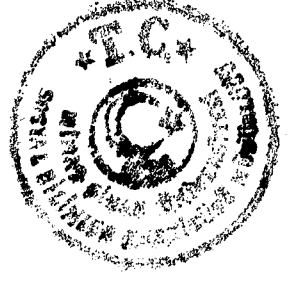


53449



-T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANA SANAT DALI  
HEYKEL PROGRAMI

# VAROLUŞÇU YAKLAŞIMLA HEYKEL SANATI

( SANATTA YETERLİK TEZİ )

95119 AYDIN AŞKAN

DANIŞMAN: Prof. Dr. SITKI M. ERİNÇ

İSTANBUL - HAZİRAN 1996

## İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... vi

SUMMARY ..... vii

TEŞEKKÜR ..... viii

1. GİRİŞ ..... 1

Amaç ..... 2

Sorun ..... 2

Alt Sorunlar ..... 3

Yöntem ..... 3

Sınırlamalar ..... 4

Tanımlamalar ..... 4

### BÖLÜM I

#### 1. VAROLUŞÇULUK

1.1. Tanım ve Tarihçesi ..... 6

1.2. Varoluşçuluğun Özellikleri ve Önemli Filozofları ..... 10

1.2.1. F.Nietzsche ..... 10

1.2.2. S.Kierkegaard ..... 12

1.2.3. M.Heidegger .....	13
1.2.3.1. Varlık ve Zaman I .....	18
1.2.3.1.1. Gerçeklik .....	18
1.2.3.1.2. Varoluşçuluk .....	19
1.2.3.2.3. Kaybolma .....	20
1.2.3.1.4. İnsan .....	21
1.2.3.2. Varlık ve Zaman II .....	21
1.2.3.2.1. Korku .....	22
1.2.3.2.2. Vicdan .....	23
1.2.3.2.3. Kader .....	25
1.2.3.3. Şiir ve Dil .....	27
1.2.3.4. Heidegger'in Sonraki Çalışmaları .....	27
1.2.3.4.1. Önceki ve Sonraki Çalışmaların Karşılaştırılması .....	28
1.2.3.5. Hiçlik .....	29
1.2.3.6. Yabancılaşma Tarzları ve "Das Man" Kategorisi .....	31
1.2.3.6.1. Özel Yabancılaşma Tarzları: Tek Bir Etkinlik Tarafından Belirlenmenin Yolaçtığı Yabancılaşma .....	40
1.2.4. J.Paul Sartre .....	43
1.2.4.1. Sartre ve Varlık Hiçlik .....	45
1.2.5. A.Camus .....	47

1.2.6. Diğer Varoluş Filozofları .....	47
1.3. Varoluşçuluk ve Psikoanalitik Konular .....	49
1.4. Eleştiri ve Açıklama .....	51
<b>BÖLÜM II</b>	
<b>2. SANAT YAPITLARI VE VAROLUŞÇULUK .....</b>	<b>54</b>
2.1. Varlıkların Veriliş Tarzı Bakımından Sanat Yapıtları .....	54
2.1.1. Yazın Sanatında Tabakalar ve Varoluşçuluk .....	56
2.1.2. Plastik Sanatlarda Tabakalar .....	72
2.1.2.1. Yapı Eserinde Varlık Tabakaları .....	72
2.1.2.2. Heykel Sanatında Tabakalar .....	81
2.2. Sanatın İççeliği ve Moment Kavramı .....	91
2.2.1. Sanatın İççeliği .....	92
2.2.2. Moment Kavramı .....	93
2.3. Heykel Sanatında Varoluşçuluk Örnekleri .....	95
2.4. Ülkemizde Varoluşçu Heykel Örnekleri .....	119
2.5. Araştırma ile İlgili Üç Boyutlu Çalışmalar .....	124
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>140</b>
1. SONUÇ .....	143
2. ÖNERİLER .....	144
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>147</b>



## ÖZET

Bu çalışmada, ilk defa yazın sanatında ortaya çıkan ve örneklerini veren varoluşçuluk felsefesinin, sanatın iç içeliğinden yola çıkılarak heykel sanatına taşınması düşüncesiyle hareket edilmiştir.

Bu bağlantının kurulabilmesi için, Birinci Bölümde varoluşçu felsefe genel hatlarıyla tanıtılıp , özellikleri ortaya konulmuştur.

İkinci Bölüm'de genel olarak sanat yapıtlarının, yazın sanatından başlayarak, plastik sanatlarda ontik yapılanmaları ve tabakaları ele alınmıştır.

Son bölümde ise;

Bu Tabakalar yardımı ile varoluşçuluğun göstergelerinin ve özelliklerinin heykel sanatında da bulunması yolu sayesinde varoluşçuluk ile heykel sanatı arasında bağlantı kurulmuştur.

Varsayımlar ve bulgular önce farklı ulusların sanatçılarıyla sonra da Türk heykeltıraşlarıyla betimlenmeye çalışılmıştır.

Nihayet bu araştırmadaki savları vurgulayan, araştırmacının yapıtlarına yer verilmiştir.

## SUMMARY

In this study, in a very general term, the philosophy of existantialism which had been arisen and exemplified in literature through its products is the central, point of this study to carry this thought from literature to the art of sculpture besides bearing in mind that the art goes hand in hand with literature in the field.

In order to have link between literature and sculpture , the first part of the study covers the introduction of the philosophy of existantialism with its general outline and features.

Second part includes artistic works, and the literature as the place of beginning, the ontological structuring and its layers in plastic arts were under investigation.

Owing to the fact that there has always been the features and indications of existantialism in sculpture, in the final section, through the help of those layers of ontological structuring, the relationship between existantialism and the art of sculpture has been tried to be settled.

Assumptions and data firstly managed to be described by artists from different nations then by Turkish colleagues. Consequently, the works of researcher, which has put stress upon the theses that govern this study, took place in this dissertation.

## TEŞEKKÜR

Ele alınmıő bulunan dűőüncenin, oluőumuna sebep olan tüm varoluőu FELSEFE USTALARI'na, konunun ele alınıp, derin bilgileri, usta yönlendiriciliği, sınırsız ve sürekli yardımları ile değerli hocam Sayın Prof.Dr. SITKI M.ERİNÇ'e, kaynakçaların bulunmasında her türlü fedakarlığı yapan ROBINSON C. Kitapevi, KİBELE Kitapevi, ANADOLU ÜNİVERSİTESİ KİTAPLIğI, HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ KİTAPLIğI ÇALIŐANLARINA, çevirilerin yapılmasında yanımda bulunan dostum SELAMİ ERÖKTEN'e, yazıların yazılmasında yardımcı olan FİLİZ DUTDİBİ hanıma ve geceleri sıcak kahveleriyle uykusuzluğuma katılan ve enerjimi sürekli taze tutan Eőim SERAP ŐENOL AŐKAN'a sonsuz teőekkür ederim.

## GİRİŞ

XX.yüzyıl ve çağdaş sanat teorilerinin ışığı altında sanata yaklaşımda temel prensibin hümanistlik (insancıl) görüş olduğu söylenebilir.

Bu bakış açısından ele alındığında da sanatın bir olgu olarak varlığı kadar sanat eserinin de bir obje olarak varlığı kaçınılmazdır. Ancak alıcısı ile sanat ürününün varlığı olası bulunduğundan, sanatta işlev, yani alıcıya verdiği, ön plandaymış gibi gelmektedir. Alıcıya göre ise sanat ürünü iki işlev üstlenir. Bunlar;

a-Alıcıda estetik kaygı yaratmak

b-Alıcıya bir iletide bulunmak.

İleti, yine çağdaş sanat teorilerine ve hümanistik bakışa göre “insan ve insana bağlı değerler” ile ne kadar bağlantılı ise sanat ürününün zaman ve yer bakımından kalıcılığı da o kadar uzun olabilir diye düşünülebilir.

Ayrıca, sanatın tüm olduğu, sanat alanlarının bu tüme bilinen bir bakış açısından, bilinen bir metodla baktığı düşünülecek olunursa herhangi bir sanat alanındaki temanın diğer alanlarla etkileşmemesi olası değilmiş gibi gözükmektedir.

1930’lu yıllarda yazın sanatında incelenmeye alınan ve bugün hâlâ önemini koruyan, uzantılarının bile önemini kaybetmediği varoluşçuluk, müzik alanına ve plastik sanatlar alanına da zorunlu olarak sıçramış bulunmaktadır.

Kısaca varoluşçuluk; felsefi deyişlerle söyleyecek olursak, “her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (veya varoluş) ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Öz ve varlık’ın yerleri, bu düşünce içindeki farklı anlayışlara göre değişir. Kimilerine göre önce öz vardır, sonra varlık gelir, kimilerine göre ise, önce varlık vardır ve varlık öz’ü yaratır.” (J.P. Sartre, Varoluşçuluk, s.8) şeklinde tamamlanabilir.

Varoluşçuluğun bir uzantısı olarak kabul edilen yabancılaşma ise G.S. Kızıltan'ın notlarında “tek tek her kişinin önce ve çoğunlukla içinde bulunduğu günlük yaşamda, insan takılıp kaldığı zaman, onun kendi kendisiyle kurduğu ilişki, insanın kendi varlığından kaçış onu unutma şeklinde olur” biçimiyle açıklanmaktadır (G.S.Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu'ndan özetle).

Gerek Batı'da, gerekse ülkemizde felsefe-sanat ilişkisinin yoğun yaşandığı bu dönemde özellikle sanat eğitimi veren kurumlarda bu ilişkinin olabildiğince derinlemesine irdelenmesi bir zorunluluk gibi değerlendirilebilir.

### **Amaç**

Yapılan bu çalışmanın amacı, hem bir biçimleme yöntemi olarak, hem de bir ileti olarak heykel sanatında varoluşçuluğun, özellikle de ülkemizdeki konumu araştırılmak istenmektedir. Bu erek hiç olmazsa sınırlı bir alan için yani ülkemizde, hem sanat-felsefe ilişkisinden, hem de bu ilişkinin tarihsel sürecinden yola çıkarak konumuzu ortaya koymayı bir yöntem olarak benimsemiştir.

### **Sorun**

Araştırılan bu konunun, temel sorunu şöyle söylenebilir “heykel sanatında bir ileti (bildiri) olarak varoluşçuluk nasıl konumlandırılabilir? Bu sorunun çözümlenebilmesi için varolan belli birtakım alt sorunların da çözüme ulaşması kaçınılmaz olsa gerek.

Bu alt sorunları ise şöyle söyleyebiliriz.

### **Alt Sorunlar**

Temel sorun yani “heykel sanatında bir ileti olarak varoluşçuluk nasıl konumlandırılabilir?” sorusu bir sonucu ifade ettiğine göre, bu sonuca varabilmek için çözümlenmesi gereken alt sorunlar ise şöyle sıralanabilir;

-Varoluşçuluk kavram olarak ne ifade eder?

-Sanat yapıtı ontik olarak veya grubu içinde nasıl bir varlık durumundadır?

-Varoluşçuluk ile sanat ürünleri nasıl ve nerede çakışmaktadır?

-Heykel sanatında kimler, nasıl varoluşçuluğu ele almışlardır?

Bu ve bunun gibi alt sorunlar çözümlendiği takdirde yapılan bu çalışmada esas hedefine varabileceği öngörülmektedir.

### **Yöntem**

Dökümanter taraması, izlenen ilk yöntem olmuştur bu konunun araştırılmasında. Kaynak araştırılmasında, Anadolu Üniversitesi Kütüphaneleri, Hacettepe Üniversitesi Kütüphanesi, Akademi Kitapevi, Robinson Cruso Kitapevi, Sahaflar Çarşısı, Kibele Kitapevi, Turkuaz ve diğer bazı kitapevleri taranmıştır.

Özellikle varoluşçuluğu ele alan felsefe kitapları ile varoluşçuluğu tema olarak alan edebiyat ürünleri ve bu felsefeyi plastik sanatlara aktaran sanatçıların yapıtlarını veren ve analiz eden basılı belgeler bu araştırma sırasında değerlendirilmiştir. İkinci olarak bu edinimler bir atelye çalışması ile eskiz, desen ve heykele dönüştürülmek istenmiştir.

### Sınırlamalar

İngilizce ve Türkçe kaynaklardan yararlanmak zorunda kalınmış olması ve az sayıda Almanca çevirilerin yapılması bu araştırmanın oluşumunda, dil sorununu en büyük sınırlama ve dolayısıyla darboğaz olarak gösterilebilir.

Ayrıca güzel sanat yapıtlarına, Batı heykel sanatının son ürünlerine ancak Türkiye'ye ulaşabilen dergilerle erişilebilmiştir.

Gerek kapsamın genişlememesi için, gerekse konunun dağılmaması için sanat alanları örneklenirken örneğin müzik, resim kapsam dışı tutulmuştur.

### Tanımlamalar

Çalışma içinde geçen temel kavramlardan, terimlerden ne kastedilmek istendiği kısaca şöyle gösterilebilir:

- Ekstase** : Kendi dışına yerleştirilmiş bir varlığın durumu.
- Das Man** : İnsanın kendi varlığından kaçışını, kendi unutulmasını ifade eden, sıradan günlük yaşamın öznesidir.
- Sfer** : Sanat ürünündeki alan, tabaka, yapı, dünya.
- Real sfer** : Gerçek-görünen yapı.
- İrreal sfer** : Hissedilerek algılanan yapı.
- Moment** : Sartre'ın varoluşçuluğunda, gerçekte ve bilinçte yaşanan toplam zamandır. Sözcük anlamıyla "dakika" olan moment, Sartre düşüncesinde bu anlama gelmez.
- Objektivasyon** : Bir nesnenin (örneğin bir kartonun) bir tasarımla bir daha ayrıştırılmayacak şekilde birleştirilmesi.
- Yontu** : Heykel formlarının taş, ahşap gibi malzemelerde parça çıkarılarak elde edilmesinden oluşan yapıt.

**Heykel** : Işık, gölge sistemini oluşturan formlar ile boş ve dolu alanların organize edilmesiyle ortaya çıkan sanat yapıtı.

**Anıt-Heykel** : Adanan kişi veya düşüncenin etkilerini üzerinde taşıyan heykel.

**8 Eleştiri** : Teknik eleştiri-Felsefi eleştiri.

Bu çalışmada yapıtlara yalnızca felsefi eleştiri ile yaklaşmıştır. Teknik eleştiri, tıpkı psikolojik, sosyolojik, estetik, tarihi vb. eleştiriler gibi konu dışı bırakılmıştır.





## BÖLÜM I

### 1. VAROLUŞÇULUK

#### 1.1. VAROLUŞÇULUĞUN TANIMI VE TARİHÇESİ

Varoluşçuluk Nedir?

Şimdiye kadar pek çok, pek çeşitli cevaplar almıştır bu soru.

Weil'e göre bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Benda'ya göre usdışıcılık.....

Ancak bütün bu karmaşa içerisinde temel özellikleri ile açıklanacak olduğunda ise; Jean-Paul Sartre şöyle der; "Varoluşçuluğu tanımlamak mı çok kolay bir iştir bu! Felsefe terimleri ile söylersek her nesnenin bir özü bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (actif) olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. Örneğin bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter, yuvarlaklaşırlar... Bu düşünüş köklerini dinden alır. İnsanları Tanrının yarattığına inanan kimseler şöyle düşünürler: Tanrı, insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan, inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe bağlanırlar: nesne, ancak

özüne uyduğu zaman varolur. XVIII.yy. hep şuna inandı: Bütün insanlara özgü ortak bir öz vardır; bu değişmez özün adı insan doğasıdır.

Varoluşçuluk ise tam tersini söyler bunun: İnsanda -ama yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır: sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşıarak yavaş yavaş kendisini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır.” (J.P.Sartre, Action, 1944)

Fakat bunca farklı tanım arasında anlaşıldığı gibi Sartre da tam anlamıyla tanımlamıyor Varoluşçuluğu. Birkaç temel özelliğini açıklamakla yetinip bırakıyor. Tümel bir tanıma ulaşmıyor. Ulaşsa idi “Varoluş özden önce gelir” ilkesi apayrı yorumlara uğramazdı. Jaspers, Heidegger ve Sartre gibi önde gelen Varoluşçular temel konularda anlaşmazlığa düşmezlerdi. Çatışmaları öyle bir duruma gelmişti ki varoluşçuların çoğu bu adı bile kullanmazken, Heidegger derslerinin birinde ona karşı konuşmuştur. Jaspers, varoluşçuluğu varoluş felsefesini öldürdüğünü öne sürmüştür. (Jean Wahl- Existentialisme’in Tarihi, çev.Bertan Onaran, 1964, s.7)

Heinemann varoluşçuluğun hiçbir zaman tanımının yapılamayacağını söyler. “Çünkü varoluşçuluk sözcüğünü kucaklayan tek bir öz, tek ve değişikliğe uğramayan tek bir felsefe yoktur. Bu sözcük aralarında derin ayrımlar bulunan çeşitli felsefeleri gösterir.” (J.P.Sartre, Varoluşçuluk, çev. Asım Bezirci, s.9).

Varoluşçuluk hem teolojide hem de politikada hemen hemen her görüş için uygundur. Kierkegaard, 1848’deki hareketlerin monarşik baskısını onaylayan konservatif biriydi; Jaspers, liberal; Heidegger kısa bir süre için

Nazi; sartre ise Komünist yanlıydı. Ama Varoluşçulukta en azından üç sistematik politik temanın varlığından söz edilebilir.

Birincisi, bir tür dinsel hümanizmdir. Bu görüşün modern toplumun temelindeki yetersiz değer sistemiyle etkileşmesi amaçlanıyordu. Jaspers ve Marcel teknoloji ve bürokrasideki gelişmeleri Avrupa'da conformism, bireyselliğin sona ermesi ve iç yaşantıların dış etkilere feda edilmesine yol açacağına inanıyorlardı. Heidegger de bireylerin bireyselliğe karşı görüşler tarafından tehdit edildiği görüşündeydi. Jaspers ve Marcel dinsel değerlere genelde önem verirken, önerebilecekleri özel bir sosyal reform programı da yoktu.

İkincisi irrasyonellik üzerindeki varoluşçuluktur. Bu zaman zaman ekstrem irrasyonelliğe ulaşabiliyordu. Bunların en ünlüsü Heidegger'in politikaya uyguladığıdır. Nazizm'in savunucularının, bireylerin önemindeki varoluşçu baskıyı gözardı etmelerini söylemeye gerek yoktur.

Üçüncüsü, genelde varoluşçuluk komünizmle benzeşmektedir. Bu çoğunlukla Satre'in etkisinden kaynaklanmaktadır. Ama Sartre, birden fazla tutum takınmıştır. Savaş öncesi yazıları politikayla az ilgiliydi. Savaş sırası ve sonrası siyasi amaçları -radikal demokrat- varoluşçuluktan uzaklaştığını göstermektedir. O dönemlerde Ortodoks Marksizmini yadırgıyordu. Çünkü Marksizm, Sartre'in "seçenekler ve amaçlar"ı açısından açıklamaya çabaladığı davranışlara nedensel açıklamalar getiriyordu. Ama sonraki yazılarında siyasi ve teorik uygulamalar için Marksist yaklaşımı kabul etti. Onun siyasal yaşam düşüncesi bir Marksisten daha ileri gidiyordu. (The Encyclopedia of Philosophy, Existentialism and Politics, s.151)

Gerçekten de, varoluşçu sayılan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Nietzsche, Sartre gibi filozofların “üzerinde anlaştığı bir ilkeler topluluğu” yoktur. Ama yine de belli bir topluluk olarak ortadadırlar. Cevapları özdeş olmasa bile, aynı yöne çevriktir ve aralarında içten içe bağlılık vardır. Bir başka deyişle, varoluşçuluk sözcüğü belli bir düşünme biçimini, özel bir davranışı, ruhsal bir akımı göstermektedir. (F.H. Heinemann-Existentialism and the Modern Predicament. çev.Selahattin Hilav, A Dergisi, 1.5.1959) Daha doğru bir deyiş ile “belli bir iklimi ve ortak bir havayı” belirlemektedir.

Bu ortak yapılanmanın temel eğilimleri ise şöyledir: Bireyciliğe aşırı yer vermek (bireyin özgürlüğüne), kişioğlunun varoluş sorununa büyük ilgi göstermek de “herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmek; sığığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsememek. Bütün bunlar, Kierkegaard’ın, Jaspers’in, Heidegger’in olduğu gibi Nietzsche’nin de belli başlı özellikleri ve “varoluşçuluğun çıkış noktasıdır.” (W.Kaufmann Dostoyevskiden Sartre’a varoluşçuluk. çev. Akşit Göktür. De Yayınevi 1964, S.22, s.6)

Kuşkusuz, birşeyin tanımlanamaması yok olduğunu göstermez. Onun için, varoluşçuluğu tanımlamaya çabalamaktansa belirtileri, ürünleri, kaynakları, konuları ve özellikleri üzerinde durmak daha uygundur.

Ritter’e göre varoluşçuluk, “köklerinden kopmuş (...), toplumda yabancılaşmış (...) mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren” bir felsefedir. Bu felsefe daha çok “toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (...), günümüzle gelenek arasındaki bağın koptuğu (...), insanın manasız bir varlık

haline geldiği (...), kendi kendini yitirme tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar. (J.Ritter, Varoluş Felsefesi, çev.Hüseyin Batuhan, 1954, s.4-10)  
(Kaynakça: J.P. Sartre-Varoluşçuluk, çev.Asım Bezirci)

## 1.2. VAROLUŞÇULUK: ÖZELLİKLERİ VE ÖNEMLİ FİLOZOFLARI

### 1.2.1. Friedrich Nietzsche

XIX.yüzyılın ikinci yarısında düşünce ve edebiyat adamı olarak ortaya çıkan Nietzsche, özellikle Yunan uygarlığının değerlerine bağlı kalıp, tanrı tanımaz anlayışı içinde yüzyılımızı etkilemiş ve Hıristiyan değerlerine savaş açmıştır. Evrim fikrine karşı çıkarken Yunan düşüncesinin sürekli devinen, dönüşen özelliğini kesintisiz savunmuştur. Tanrının bir kurgu olduğunu, insanı “güç istemi”yle kendini aşacak bir varlık olarak kabullenip “üstinsan” düşüncesini ortaya atmıştır. Bu arada frengi hastalığına ve onun getirdiği bunalımlara karşı koyarken, üstün bir insan gücü ortaya koymuştur. İlk yapıtları tamamen sanat üzerine olmuştur. Sanatı dionysos’cu (müzik) ve apollon’cu (plastik sanatlar) olmak üzere ikiye ayırıp, bu iki ilkeyi bütünselleştirip en yetkin olgunun Wagner dramalarında olduğunu söylemiştir.(Afşar Timuçin’in Düşünce Tarihi’nden özetle)

Düşüncesi tam anlamıyla bireycidir. Nietzsche’nin iç çatışmalarını ve çelişkilerini tamamen yansıtır. Çelişki onun yaşamının odağıdır. Büyük sarsıntılar içindeki Avrupa’da ve dolayısıyla Almanya’da kurtuluşu atılımda arayan bir değer tanımazlıktır. Bu yanı ile geleceğin Milliyetçi

toplumculuğunun bir bildiricisidir. En ünlü yapıtı “Böyle Buyurdu Zerdüşt”de “size üst insanı öğretiyorum. İnsan, aşılması gereken bir şeydir. Onu aşmak için ne yaptınız? Bütün varlıklar şimdiye kadar kendilerini aşan birşeyler yarattılar. Siz bu büyük dalganın sönüşü olmak ve insanı aşmaktan çok hayvana geri dönmek istiyorsunuz. (...) Eskiden insan maymundu, bugün insan herhangi bir maymundan daha maymundur. (...) Üstinsan toprağın anlamıdır. (...) İnsan, hayvanla üstinsan arasında bir iptir, bir uçurumun üstündeki bir ip.” diyerek üstinsanı anlatır Nietzsche (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.562-563 özeti).

Tanrı tanımazlığını ise tanrının, insanın, insan olmasını istemediği, yaratıcılığını engellediği, onun sürekli tehditkar olmasına karşı bir tavır olarak koyar.

Nietzsche’ye göre insanın temel niteliği yaratıcılıktır ve bunu da onun istemi sağlar: “Benim yaratma istemim beni her zaman insanlara itiyor”. İstem kavramını yaratma kavramından ayıramayız: “İstem yaratıcıdır.”

Yaratıcılık insanın kendini aşmasının ta kendisidir.

“Kendi kendini aş” formülü Nietzsche düşüncesinin ilk ilkesidir.

Kendi kendisini aşan insanlar, yaşamı da aşmışlardır ve bu insanlar büyük insanlardır Nietzsche için. Ama kendini aşamayan insanlar nedir? Yine Nietzsche bu insanlar için “Onlar gereklidir. Her zaman büyük insanlar kadar küçük insanlar da gereklidir, yaşam büyüklerle küçüklerin kurduğu bir bütünlüktür. Küçük insanlar elbette üstlerine basılıp yükselinecek insanlardır” der.

Kendini aşan insan yalnız insandır ve yalnızca üstün insan yalnızdır. Bu yalnızlık öylesine bir yalnızlık değildir. Onun yalnızlığı değerli bir yalnızlıktır. Geçici bir yalnızlıktır. İşte üst insan bu geçici yalnızların arasından çıkacaktır, o zaman güçlü insanlar çoğaldıkça bu değerli yalnızlık bitecektir.

Nietzsche'nin "yalnızlığı" öyle bir yalnızlıktır ki, onun düşüncesi bir insancılıksa bile, insanı yok etmeye yönelik bir insancılıktır. Nietzsche'nin bu ters insancılığı aslında Almanya'nın siyasal açmazlarına bir tepkidir. Onda "öfkeyle değil, gülerek öldürülür." "Bilgiyi arayan insan düşmanları sevmekle kalmamalı, dostlarından nefret etmeyi de bilmeli" tümceleri onun insancılığını betimleyen önemli verilerdir. (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi'nden alıntı, s.564).

İ.Kucuradi'nin "Nietzsche ve insan" adlı kitabında Nietzsche'ye göre insan, sürekli bir devinim içinde kendini aşması gerekir. Kendini aşamayan insanlar, küçük insanlardır onun için, tanrı tanımazlığı ise bir tepkiden öte gitmez. Yani tanrı, insanın, insan olmasını istemediği için, insanın yaratıcı yanını engellediği için Nietzsche tarafından kabul edilmez. Çelişkiler ve çatışmalar insanoğlunun yaratıcılığında odak olur. Nietzsche'nin varoluşunda kendini aşan insan, üstün insandır. Ve bu üstün insan hep yalnızdır. Amaçladığı hep yalnız olan insanların birlikteliğinden ortaya çıkan üstün insanlar topluluğudur.

### 1.2.2. S. Kierkegaard

Danimarkalı düşünür S.Kierkegaard, varoluşçu felsefenin gerçek öncüsüdür. Kierkegaard'ın Avrupa'da tanınması oldukça geç olmuştur. Yaz-

dıkları Almanca'ya biraz geç çevrilmiştir. Kendisi bir din bilimciydi, ancak papazlık mesleğini seçecekken vazgeçti. “Yüce varoluş için kavga veren, varoluşun yüce sevinçlerinden yoksun kalmalıdır.” diye düşünüyordu Kierkegaard. O bir çelişkiler düşünürü oldu. Hegelci düşüncenin usçuluğuna karşı, tutkuyu önermekteydi. Ona göre varolmak istemli ve tutkulu olmaktı. Tarihse, kutsalın tarihi olup insanın dünyadaki durumunu açıklamada yol gösterici olmasıydı. Bu aydınlatma işinde Sokrates ve İsa'nın kişiliklerinin incelenmesi ise büyük önem taşımaktadır. Amacı Hıristiyan inancının dışına düşmek değildi. Tersine sıkı sıkıya Hıristiyan dogmalarına bağlıydı. Lukacs'ın belirttiği gibi gününün inancı ile kavgaya girmişti, o kadar. Doğrular dogmalardaydı onun için, dogma doğrunun ta kendisiydi. “Sevmek benim tek mülküm” diyen Kierkegaard'ı “duygusal bir Sokrates” olarak nitelendirir Lukacs. “Kierkegaard Platoncuymdu, duygucuydu ve duygusaldı.” (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.703).

Nietzsche de görülen üstün insanların oluşumu ve birliktelikleri ile ortaya çıkan yalnızlıktan kurtulma sonucu, Kierkegaard da tam tersine hep yalnızlık olarak kalır. “Yüce sevinçler” artık Kierkegaard da yoktur. Onun tam anlamıyla hıristiyan dogmalara bağlı oluşu, onu hıristiyan hümanist varoluşçular arasına sokar. Tanrıyı tanımasıyla Nietzsche'den ayrılır. Kendisi, 1848'deki hareketlerin monarşik baskısını onaylayan konservatif bir varoluşçuydu.

### 1.2.3. Martin Heidegger

Gerçek anlamda varoluşçu filozofların ilki, insanın özünü tanımlamaya yönelik, insanın özünü onun varoluşu sayan Martin Heidegger'dir.



Düşüncesi ancak ve ancak Varlık ve Dasein kavramları ile anlaşılabilir. G. Granel'in çıkardığı şemaya göre "1.Varlık Dünyadır; 2.Varlık bir 'orada'dır (Dasein) yani bizim olduğumuz şeyde kökel bir açılımdır. Bununla birlikte insan değildir; insanın varlığıdır; 3.Dasein sonluluktur. - "İnsanda sonluluk"- varlık'ın kavranılması olarak sonluluktur. Varlıksa Heidegger'e göre olan anlamında değildir. Olanlar arasında kendini gösterendir. Varlık hem kendini gösterir hem de gizlenir, ama onun kendisini göstermesi hiçbir zaman tam bir açılım değildir. Varlık bir bütünlük ortaya koyar.

Heidegger'e göre insan Varlık'a uyduğu ve onunla diyaloga girdiği için insandır. "Herşeyden önce 'varolan' şey Varlıktır.

Heidegger'de 'varolan' daha çok insanı, "olan"da insanı da içine alacak biçimde tek tek şeyleri anlatır. Heidegger "İnsan olanlar arasında bir olandır." der (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.705).

Dasein ya da "orda olmak" varolma biçimini ve Varlıkla ilişkide olma biçimini belirler. Bir taş bir taşla, bir ağaç bir ağaçla yan yana durabilir ancak iki insanın ya da birçok insanın yan yana gelişi bu durmak'dan daha çok bir şeydir. İşte Dasein bu çok başka şeyi, dünyada öbür insanlarla olma durumunu anlatır. Kuşkusuz insan yönelimleri olan bir varlıktır, yaşamı ve geleceği olasılıklar arasında belirsiz, kesinleşmemiş olduğundan sıkıntılı bir varlıktır. Bundan dolayı bu bağlamda Dasein insanın kendi özünü benimsemesidir. Özü gereği insan kendi olmayanla ilişki içindedir, bu insan varoluşudur, bu da Dasein'in dünyadan koparılamazlığı sonucunu verir. Sonuç olarak Dasein, insan zorunlu olarak vardır, varolmak onun özüyle ilgili bir durumdur. Bu noktada ise Heidegger, Sartre'dan ayrılır. "Onun özü

onun varoluş biçiminden başka birşey değildir; onun varoluş biçimi de aşılmaz ve köklü bir kesinliksizlikte belirlenmiş durumdadır” (Waelhens) (Aynı eser, s.705). Bu durumda farklı insan anlayışları ortaya çıkar. Sartre ve Heidegger değişik insan anlayışları ile birbirinden ayrılır. “Gerçekten, yalnızca insanların bulunduğu bir ortamdayız” derken Sartre, (Aynı eser, s.705) Heidegger ise “Gerçekten, herşeyden önce Varlık’ın bulunduğu bir ortamdayız” der (Aynı eser, s.705) veya Sartre’ın dediğini düzeltir.

Heidegger felsefesinin temel kitabı olan Sein und Zeit (Varlık ve Zaman) birkaç temel kavramı sunar, aralarındaki ilişkiyi gösterir. Bu kavramların arkasına geçip Heidegger’in temel dünya görüşüne ulaştığımızda bu dünya görüşünün insanı ayrıcalı bir yere yerleştirdiğini görürüz. Heidegger bireyi toplum içinde kendi öznel eğilimlerine göre devinen kendini aşan bir varlık olarak belirler. R. Munier, Heidegger için o, “insanı, bilgisinin ve eyleminin nesnesi olarak alınan olan’ın ortasında özne olarak belirler, özne olmakla o bu nesne üzerinde tüm gücünü göstermektedir.” der (Aynı eser, s.705). Bunun için olan’ın efendisi olarak tanımlar insanı Heidegger. Onun insancılığı çoktandır unutulmuş olan Varlık’ı yeniden konu edinmeye, insanı Varlık araştırmasına yöneltmeye, buna bağlı olarak dile ve düşünceye yeni bir anlam vermeye dayanır.

Şöyle der Munier: “Şimdi sözkonusu olan, insanın temel yabancılaşmasına bir son vermektir. Varlık’ı unutuluştan kurtarmak ve insanı bu unutuluşun getirdiği yabancılaşmadan kurtarmak, şimdiki ‘değerler’ karmaşasında öncelikli çaba budur. ‘Temel varlık bilim’in tek anlamı budur. Bu varlıkbilim ahlak konusunda karara varılacak değildir, tanrısalın olasılığı üzerine ya da yokluğu üzerine bir ön yargıda bulunacak değildir. Bu varlıkbilim insanı yeniden özünün yoluna koymayı amaçlar. Yalnızca ona bir ‘yurt’ sağlamak ister.

Heidegger Varlık'ın bilgisine ulaşma yolunda yeni bir düşünce biçimi, yeni bir bakış biçimi tasarlar, bu noktada felsefe ve düşünce karşıtlığını ortaya koyar. Bir anlamda eskiye, Yunan düşüncesinin ilk zamanlarına dönüş düşünülmektedir. Heidegger şöyle der: "Uzun zamandan beri, çok uzun zamandan beri düşünce kuru toprağa çakıldı. Bugün düşünceyi kendi ögesine yerleştirmeye yönelik çabayı 'usdışılık' diye adlandırabilir miyiz?" Heidegger'in arzuladığı dönüş gerçek düşünceye dönüş olacaktır. Bu yolda usçu düşünceyi, katı belirleyici düşünceyi, gidimli düşünceyi, devinmeyen düşünceyi bir yana bırakıp gerçek düşünceye yönelmek gerekmektedir. Heidegger ise şöyle demektedir: "Çoktandır izm'lere güven duyulmuyor. Ama halk görüşü pazarı onu durmaksızın yeniden istiyor. Bu isteği karşılamaya hazır olunuyor her zaman. Mantık, ahlak, fizik gibi terimler kökel düşüncenin çöküntüye uğradığı anlarda ortaya çıkıyor. O büyük çağlarda -çağlarında- Yunanlılar bu tür etiketlere başvurmadan düşündüler. Düşünceyi felsefe diye adlandırmıyorlardı." Zaman içinde felsefe ilk sebeplerle düşünme, ilk nedenlerle açıklama tekniğine dönüşüp, insanlar düşünme yerine felsefe yapmayı yeğlemişlerdir. Oysa Heidegger "Düşüncede Varlık dile gelir", düşüncenin işi Varlık'ı açıklamaktır der. Bu deyişler dil sorununu gündeme getirir. Ama bu dil kuru felsefe dili veya reklamacılığın "diktatörya"sı altına girmiş olan dil değildir. O hatta dilbilgisi kurallarının bile dışına çıkmış, yeni düzenlenmiş bir dildir. Düşüncenin dilidir.

Heidegger felsefesi insancı yanı ile insanı apayrı bir varlık olarak ele alır: "İnsan bedeni bir hayvan organizmasından kökel olarak ayrı bir şeydir." Bu ayrılığın en çarpıcı noktası insanın bir dili olmasıdır. "Bitkilerin ve hayvanların dilden noksan olmalarının sebebi onların Varlık'ın aydınlığına özgürce yerleşmeden kapatılmış olmalarıdır. İnsan dışındaki canlının

belirlenmişliğine karşın insanın böyle bir belirlenmişliği yoktur. Yani varoluşsal bir varlıktır, özgür bir varlıktır. Heidegger'e göre varoluşumuz iki biçimde dışlaşır: gerçek varoluş; özgürlük nedeni ile belirgindir, insanın özgür olduğunu duymasıyla, buna bağlı olarak yazgısını kendi elleriyle kurmasıyla ortaya çıkar, bu da gerçek anlamıyla bunalım deneyiyle gerçekleşir.

Gerçek olmayan varoluş; insan topluluklarının varlığında ortaya çıkar, çünkü bu insan toplulukları bunalımdan kaçarlara ve genel görüşlere sığınirlar.

Bunalım insanı insan yapar: insan kendi isteminin, kendi insiyatifinin dışında dünyaya bırakılmış ve ölüme adanmıştır. İnsan için ölümsüzlük yoktur. Varoluş işte bu bırakılış ve ölüm arasındadır. Bu Varoluşu sürdürebilmek için hep seçimler yapar seçimlerse özgürlük deneyimini ortaya koyar. Bu da kendini yaratmak kendini aşmak demektir. İnsan hep kendini aşma durumundadır.

“Ekstase” durumu kendi dışına yerleştirilmiş bir varlığın durumudur. Waelhens'in belirttiği gibi, algıyla birlikte, algının gerçekleşmesiyle birlikte bilinç “ekstatik” bir içsellik olarak kendini gösterir, yani kendinden başkasına doğru bir devinim olan bir içsellik olarak kendini gösterir. Bu aşma durumunda oluşan tanrısal bir anlamı ya da tanrıyla hiçbir ilgisi yoktur.

Heidegger burada tanrı tanımazlığını açık açık ortaya koymaz hatta yanaşmadığını da söyleyebiliriz. Ancak tanrı tanımazlık onun görüşlerinden çıkan bir sonuçtur (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi'nden özetle).

### *1.2.3.1. Varlık ve Zaman*

**Varlık ve Zaman (Bölüm 1):** “Varlık ve zaman” Heidegger’in bütün düşüncelerinde olduğu gibi varlık için araştırma yönünde olmasına rağmen prensip olarak insanoğlunun veya kişinin fenomenolojik geleneği içinde geniş bir analizi içerir.

Varlıklar arasında insanın oluşunu araştıran yine yalnız insandır ve bu varlık’ın araştırılmasında öncelikli olarak gerekli olan şeydir. Bölüm 1 insanın gerçek olmayışını ya da hergünkü sıradan mevcudiyetini açıklar. Heidegger’in bulgularına göre insan üç önemli durumu yansıtır. Bununla birlikte, bunların hepsi özde tek bir yapıyı oluştururlar. Bu durumlar gerçeklik, varoluşluk, kaybolmadır.

### *1.2.3.1.2. Gerçeklik*

Gerçeklik insanın daha önce her zaman bir dünyada olduğu ve bu dünyaya kendi isteği dışında geldiği anlamındadır. Bu örnekte “dünya” kainatın büyük ve belirsiz genişlikteki düzeni anlamında kullanılmaz. Buna da “dünya”, “spor dünyası” (herkesin bildiği bir ilgi ve aktivite alanı), “Shakespeare’in Dünyası” (Bir kişiliği etkileyen ve etkilenen zaman ve toplum) veya belkide en tipik örnek olarak iki ayrı insana ait “başka dünyalar” anlamında kullanılır. Daha önce ve her zaman kendi dünyamın kendi dünyam olduğu bir dünyadayım: bensiz bir dünyadan ziyade onsun ben kendim olamam. Heidegger’in dünya ya da dünyadaki şeyler hakkındaki görüşü bazen John Dewey’inkilere benzetilir.

Kesin olarak söylenebilir ki, nesnelere tercümesi konusundaki teorisi belirgin bir şekilde pragmatiktir. Dünyadaki şeyler onun içindir. Karteziyen için değil bizim özgür mevcudiyetimiz içindir: Onlar kullanılmak (gebrauch) için birer madde (zeug) ve tutmamız (hantieren) için yanımızdalar (zuhander). Heidegger için, Bergson için de olduğu gibi, insan “Homo Sapiens” olmadan önce “Homo Faber”dir: yapıcıdır: çevresinde buldukları da materyaller, oyuncaklar, fırsatlardır.

Bu sadece Descartes veya Newton’un basit dünya görüşüne karşı Heidegger, Dewey ve Bergson’un bir yirminci-yüzyıl isyanına katıldıklarını ifade etmektedir. Bu yeni trend içinde, Heidegger’in gerçeklik görüşü, derin anlamıyla, Dewey’inkinden farklı bir yöne işaret eder. Bunu destekleyen, yaşantılarımızı sıradan iyi duygularla yeniden düzenleyebilen pragmatizm üzerindeki Yeni Dünyanın (ABD) etkisi değil, tarihsel bağımlılık ve karışıklık konusundaki Avrupa’nın derin duygusudur. Böyle bir olayın kaçınılmazlığı içinde özgürce buna adapte olan ben olmama rağmen kendi yapımım olmayan bir dünyaya atıldım. (The Encyclop. of. Philos.)

### **1.2.3.1.2. Varoluşçuluk**

Dünyamı kendi dünyam yapma şeklindeki bu ayırım hareketi insanın değişmez üç özelliğinden ikincisidir: varoluşçuluk ya da deneyüstülük. Varoluşçuluk terimi Kierkegaard’la birlikte sözde teknik bir terim olan ünvan (designation) anlamındaki içteki kişisel mevcudiyet manasındadır. İnsan kendi imkanlarının beklentisi olarak varolur: İnsan kendi kendine ileride var olur ve bu durumunu ne olması gerektiğinden ziyade ne olabileceğine yönelik yeteneğine bir meydan okuma olarak idrak eder. İnsan her zaman

kendisinin ötesine erişir; bu özelliği ile henüz olmadığı şeye oluşmaya muktedirdir. Kendine ait olan bu tasarı bile asla ona verilen dünyanın sınırlarını aşmaz: bu tasarı dünya ile dünyanın ve dünya içindedir. Varoluşluk insanın kendi kendinden ve aynı zamanda kendi dünyasından beklentisidir: dünyayı böyle anlar ve daha önemlisi dünya ve kendisi ayrılamaz.

### **1.2.3.1.3. Kaybolma**

Kendi tasarısı ve kendi deneyüstülüğü içindeki insan daha sonra hemen kendi dünyasını anlar ve kendisi olur. Dünya bizim yaratıcı enerjimiz için bir materyal olduğu gibi aynı zamanda kendimizi anlamak ve yaratmak için gerekli gayretten bizi alıkoyar. İnsan sadece dünyada bulunmakla yetinmez, kendi dünyasında şekillendirir: Kendi yaratıcı gayreti süresince dünyaya rehin olur yani kaybolur. Kaybolma insanın üçüncü önemli vasfıdır ve ontolojik (gerçeği araştıran bilim) olarak “varlık” ferdi oluşlar için ihmal etmemiz anlamına gelir. Bu insan düşüncesi içinde, bu, insanın hergün çevremizde bulunan insanlara ve nesnelere, zihni şaşkırtıcı ve rahatsız edici günlük merak ve endişelere gösterdiğimiz gerekli dikkat içinde kaybolması demektir. Böylece, kaçınılmaz bir şekilde ve devamlı olarak çaba sarfeder “ben” inatçı “onlar”a feda edilir. “İnsan kimdir?” sorusu cevaplamamız gereken asıl sorudur. “Belirsiz ve isimsiz kalabalık insandır (das man)”. İnsan hergünkü şekli içinde karmakarışık biçimde halktır; kendisi olma şeklindeki asıl görevden uzaklaşarak başkalarıyla ve başkaları için yaşar.



#### ***1.2.3.1.4. İnsan***

Bu ilk analizin sonucu nedir? En önemli teması oluşmuş insan olarak açıkladığı çifte gerginliktir. İnsan özgürdür diye ifade edilir fakat özgürlüğü esir edilir. Şimdi burada isem, burada oluşumun ve çevrenin bana yaptığı bu durumda bunlar ve dönüşümlü olarak benim de onlara yaptığım bunlardır. Fakat hepsi bundan ibaret değildir. Benim için tamamıyla gerekli olan bu topyekün çabalama bütün hayatım içinde günlük uğraşlar, sıkıntılar ve terslikler arkasında kalır ki, bunlara bir “ben”e, bir “yaşam”a, bir “kişi”ye ulaşılmaz. Spinoza, Leibniz ve Kant hepsi insanı özgür fakat yine bağımlı olarak açıklarlar. Fakat Heidegger’in gösterdiği bu bağımlılığın çifte doğasıdır. Özgürlük tarihin gerginliğinde durumumun, vücudumun, ailemin ve ülkemin meydan okuyuşunda yaşar. Fakat özgürlük aynı zamanda ve eşit oranda tarihsizliğin, dedikoducu komşuların, mutfağın ya da ofisin gürültüsünün, yolculuktan veya televizyondan kaçışların, o andaki ya da geçen ruhsal durumların gerginliğinde de yaşar.

#### ***1.2.3.2. “Varlık ve Zaman” (Bölüm 2)***

Hergünkü kayboluşlara ve güvenilmez varoluşa karşı “Varlık ve Zaman”ın ikinci bölümü gerçek bir varoluşu inceler. Heidegger’in tarihsel zaman ve varoluş hakkındaki görüşünü geliştirdiği yer burasıdır. Biraz dolambaçlı olan bu görüş bu çalışma sırasında geliştirilen üç önemli kavramın açıklanmasıyla izah edilir. Bunlar, korku, vicdan ve kaderdir.



### ***1.2.3.2.1. Korku***

İnsanın günlük yaşamında ufak tefek ehemmiyetsiz dertlerinden dolayı şaşırıldığını görüyoruz. Bu durumda, akla birkaç soru geliyor: Bu kaybolma durumundan bir çıkış yolu var mı? Eğer kendin kendinden ayrıldığın durumlarda düşünce ve doğrudan kendi oluşunla yüzyüze gelerek kendine geri dönebilir mi? Bu, Heidegger'in ortaya koyduğu şu soruyla eşittir: insanda herhangi bir bütünlük ve başıboş ve dağılmış parçalar halinden ziyade onu tamamıyla idrak etmek ve kavramak için bir yol var mıdır? Bunun cevabı kişinin anlık durumlarını belirleyen zihinsel ve ruhsal hallerine bakmakla bulunur. İnsanın kendisini ele vermesinden kendini anlamaya kadar olan duygularını uyandıran bir tek ruh hali vardır, o da korkudur. Diğer ruh halleri ve hırsların dünya içinde günlük gayeleri vardır; korku böyle isimlendirilemez; ayrı bir gayesi vardır: yüzyüze geldiğimde beni yakalayan hiçbirşeysizliğin, hedefsizliğin duygusudur. "Bu" veya "O" şey ya da "kişi" değil fakat dünyada kendin olmanın bütün özelliğini içerir. Kendi dünyam olan kendi yaşamımı bütünlüğü içinde gördüğüm zaman sonunu yani ölümü de görürüm. Korku bütün yaşamdadır, yani, son, toprak ve hayatın sınırı olarak ölüm. Yaşam kendi bütünlüğü içinde ölümle yüzyüze gelen yaşamdır. Bütün ruh hallerinden sadece korku bu bilinci uyandırır. İnsanı, kendini ihmalden uzaklaştırarak bütünlüğünü, yani kendisinin birgün öleceği bilincini kazandırır. Sadece korku insana en uygun özgürlüğü getirir, değişmez gerçeğin uygunsuz saçmalıklarını kendi varlık'a yönelik gerekli fırsatlar haline dönüştürür. Heidegger'in sözlerindeki gibi "ölümle birlikte olan heyecanlı, kendinden emin, arzulu bir özgürlükle "onlar"ın hayal ve kuruntularından kurtularak özgür ol.

İnsan kendi bütünlüğü, gerçekliği içinde ölümlle birliktedir. Heidegger bu sonuca varırken korkuya sadece basit bir biçimde araştırılması gereken ruh hali olarak bakmadı, aynı zamanda insanın ölümlle birlikteliğinin, kendi sözleri olan, “ontolojik mümkünlüğünü” ortaya çıkararak somut bir tartışmayla da inceledi. Bu tartışmanın iki yanı vardır ki bunlar şu ana kadar aynı sonuca işaret ederler. Eğer insan bütün olmak zorunda ise, sadece, sonuyla yani ölümlle bütünlüğü halinde bu mümkün olabilir. Eğer insan kaybolma durumundan kurtulup gerçekliğe ulaşmak zorunda ise bu sadece engel olucu “onlar”dan soyutlaması durumunda olabilir. Sadece ölüm ya da ölümlle bütünlük böyle soyutlanmayı sağlar. Heidegger’in ifadesiyle, ölümlüm hayatımda sadece benim olan tek olaydır; gerçektir çünkü benim kendimindir.

#### **1.2.3.2.2. Vicdan**

Şimdi burada, insanın varoluşundaki herhangi bir olgunun bu olabilirliği gerçekten mümkün kılıp kılmayacağı yani bu ontolojik sonucun gerçekten tamamlanıp tamamlanmayacağı sorusu ortaya çıkıyor. Heidegger’in bu soruya cevabı böyle bir olgunun olduğudur ve buna vicdan denir. (Korku, ihtimal o ki, duyulduğu durumlarda insanın vicdanının sesine açık olduğu, onu dinlediği bir ruh halidir ve vicdan korku içinde ifade edilen daha dolu bir yapıdır). Vicdan oluşumu içinde insan hakkındaki bütün bu üç görüşü örneklendirir. Vicdan kendisi olmak gibi kendisine ait sorumluluğun yalnız kendisine itiraf etmekle, kendisini ihmal etmenin yarattığı karışıklığı gizli ve sessiz konuşarak kendisine söyleyen sesdir. Böylece vicdan kişinin kaybolmanın dışına çıkarak gerçekliğe ulaşmak için kendisine seslenmesidir.

Bununla birlikte, böyle bir sesleniş ancak benim seçimim olmayan bir dünyaya atıldığımı, olmam gereken benim bana verildiğini ve bu durumumun muhtemel özelliğinin de, kendime rağmen, seçeneğin gerektirdiği kişi olduğunu kabullenmekle olabilir.

Böylece, vicdan içindeki kişi kendisine henüz elden çıkarılamayacak durumda olan gerçekliği de geçmesini ona üstün gelmesini emreder. Vicdan olgusu, başka bir deyişle, daha önce insanın özelliği olarak ortaya çıkan çifte gerginliği birkez daha açıklar. İnsana esirlikten özgürlüğe kaçmasını telkin eder ve tarihsel kaderciliği kararlılığa dönüştürmeyi önerir. Bu gerginlik her iki yönde de ihtiyaçtır. “Kaybolmaktan asla kaçmam: gerçeklik mevcudiyetimin elden çıkarılamayacak garip bir özelliğidir.” Her iki taraf (kaybolma ve gerçeklik) eşit bir biçimde zorunluluktur. Vicdan sabırla bana bunun ya da onun içinde kaybolmam ve kendimi ihmal etmem yerine kendi iç yeteneklerimle yüzyüze gelmem gerektiğini söyler. Buna rağmen, kendi kendime acı vermesine izin vermekten ziyade durumumu kesin olarak bana ait hale getirmem gerekir. “Fakat bu mecburiyete rağmen bu yapılamaz ve bu ihtiyaç hâlâ devam eder: bu durumda kişinin kendisine ödenemeyecek borcu vardır. Ve bu borcun hemen tanınması hala kendisi olmak sorununa çözüm getirmez. Kendini gerekli bir borcun içinde tanımakla bütün yapabilecekleriyle birlikte bilinçli olarak kendini de tanır. Almanca “schuld” sözcüğü bizim için iki anlam taşıdığı için; ilk anlamı borç veya zorunluluk, ikinci anlamı da suçtur, kişi kendisini suçlu olarak görür. Bununla birlikte, Heidegger bu varsayımın şu veya bu şekilde günah ya da ilahi suç ile bir ilgisi olmadığında ısrar eder: bunun sadece insanın bu sıfatla fenomenolojik analizinin sonucu olduğunu söyler. Ve kendi bencilliği içinde geleneksel ahlaki görüşten çok farklıdır.

### **1.2.3.2.3. Kader**

Fakat, acaba bu tartışmaya yönelik diğer düşünce tarzları nelerdir? İnsan nasıl bir bütün olur? Sonunda varoluş zamanının yapısı ve anlamının ortaya çıkması ve insanın tarihsel yani kadere sahip olduğunun bulunması bu bölümdedir. Varoluş zamanı nedir? Öncelikle, bu sadece bir zaman değil benim zamanımdır: hayatımın kısa bir dönemi. Zaman bu anlamıyla insanın doğru bir şekilde ve derin anlamıyla ne olduğudur ve onun ontolojik alanıdır. İkinci olarak, varoluş zamanının asıl kipi gelecek zamandır. Geçmişten şimdiye ve sonra geleceğe doğru hareket etmez ancak geçmiş ile şimdi içinde geleceğin dışına doğru hareket eder. Geleceğin dışına ulaşarak şimdiyi meydana getiren geçmişle benzeşmek için geriye döner. Üçüncü olarak, sonu vardır. Zamanım sona erecek. Gelecekle yüzyüze gelirim, bu karşılaşmam gereken en son gelecektir. Bu durumda, gelecek sonu olan zaman olmalıdır: İnsan için bu ölüm zamanıdır. Fakat hâlâ başka bir mesele daha var. Kişisel zaman iki yönden sonludur: eğer sona erecekse, bunun yanında başlangıcı da vardır. Sonunu dört gözle bekleyerek hayatının o kısa süresini bir bütün olarak görerek insan ayrıca başlangıcıyla bir varoluş ilişkisi bir anlama ve benzeşme ilişkisi olduğunu varsayar. Kendine ait bir olmayışın beklentisinden yani ölümün yüzünü görmekten vazgeçerek başlangıcı ile ona verilen, ancak kendi sorumluluğu ile değil kendi sorumluluğu için ona verilen kendi tarihiyle özgürce yüzyüze gelir. Doğru sorumluluk kişisel zamanın yapısı içinde doğru biçimde öğretilir. İnsanı zaman olarak gördüğümüz an vicdanı da özgürlük zaman içinde kökleştiği ve zamanda sona erdiği için, insana ölümlü olmayı kabullenerek özgürlüğünü telkin eden ses olarak tanımlarız. Ve suç da yani vicdanın insana katlanması gereken mesuliyet olarak gösterdiği, ayrı köke sahiptir: “Verilen geçmiş ile yaratmam gereken fakat asla yaratamadığım bütünlük arasındaki farklılık duygusudur.”

Sonuç olarak kaderle aynı içerik içindedir. Geçmişle gelecek, ölümle doğum arasındaki bu ilişki içerisinde şimdiki zaman kendi başına kendi kaderim olan kaybolma durumundan bir geleceğe bir şimdiye ulaşır: yani zamanım içinde ve zamanım için kendi seçimim olmayan, oyuncu olarak seçildiğim rolü özgürce oynamak, seyircisiz ve alkışsız oynamak, fakat sadece kendimin ben olduğumu ve bununda ötesinde hiçbirşey olduğumu göstermek için oynamak.” Heidegger’in söylediğine göre kader sadece “Varlık içinde ölümlü olma, suç, vicdan, özgürlük ve sonu olma ile birlikte aynı kaynaktan durdukları zaman mümkündür.” Sadece böyle bir “varlık” uygun bir şekilde tarihseldir: sadece böyle bir “varlık”ın kaderi vardır. Herkes için bir kader yoktur: Kader sadece korku ve sessizlik içinde hiçbirşeysizlikleri ile yüzyüze gelen ve hayatını bu tesadüfün ışığı ya da karanlığı içinde şekillendiren nadir kişiler tarafından başarılabilir.

Heidegger’e göre kaderin bu şekli içinde yaşamak tarihsel olarak yaşamaktır. Fakat tarihe ulaştığımızda, kesin olarak, ölüm korkusu olan kişinin ufkunun ötesine geçiyoruz. Gerçekten, Heidegger ferdi kader (schicksal) ile insanın hikayesini diğerleriyle birlikteliği içinde anladığımız kolektif kaderi (geschick) birbirinden ayırmıştır. Buna ek olarak, Heidegger çalışmasının bütün amacının Yorck’un historic (tarihi) ve ontic (gerçek ve tam bir varoluş statüsüne sahip olma) arasındaki farklılık anlayışına hizmet etmek olduğunu söyleyerek Wilhelm Dilthey, Poul Yorck Wartenburg ve Nietzsche’in tarihsel teorilerini destekler. Bir bütün olarak “varlık ve zaman”da bile kişinin kendi yaşlıları arasında ve onlarla birlikte kökleşmişliği gibi tarihin anlaşılabilir bir kavramında hayli eksiklikler olduğu görülüyor. “Varlık ve Zaman”ın en önemli teması kendi çözümsüzlüğünün manzarasıyla karşı karşıya gelmek ve kendine uygun

özgürlüğü kavramak için korku tarafından ortaya çıkartılan sıkıntı verici bir arzunun evhamıdır.

### *1.2.3.3. Şiir ve Dil*

Heidegger'in misyonu bizi ya da en azından ihtiyacı olan Alman vatandaşlarını hiçlik felsefesine ait kaderden uzak tutmaktır. Çalışmasında sürekli vukubulan bir başka konuya, yani şiire filozofik yaklaşımı da aynı köke sahiptir. Heidegger'in kullanımında dil sihirlidir ve tartışmalarında kelime oyunları hakimdir. Dil sihirlidir çünkü, kendi sözleriyle, "Dil, bir çoğunda olduğu gibi insanın sahip olduğu basit bir oyuncak değildir: nedir karşısında açıklıkla durabilmemizi mümkün kılan dildir." (Erläuterung zu Hölderlins Dichtung, s.35). "Bu, emin olun ki, saçma dedikodularımızı ya da bazen boş bazen sıkı bilimselliğimizi veya yalancı bilimsellik terminolojimizi durdurmaz. İfade ettiği "kültür" gibi bu tür konuşmalar "Varlık" konusunda devamını yitirir. Kendini beyenmiş bayağılığını ifade ettiği insan yığını gibi köksüzdür." Fakat kendi doğru bölgesinde dil farklıdır; kendi doğru bölgesinde dil şiirdir ve şiir, tarihsel insanın içinde "varlık" bulduğu ilk dildir. Ve dönüşümlü bir şekilde, bu nedenle, büyük şairler dili ilk kullanıldığı zamanki gücüyle kullananlardır.

Böylece Heidegger kendine ait bir dil anlayışının temellerini atar: bu "Varlık"ın evi hatta temeli olarak tanımladığı dildir. Hiçlik felsefesine yönelik kaderimiz, kaybolmadan kurtulma umudumuz gibi şu soruya bağlıdır; ihtiyaç duyduğumuz bir zamanda niçin bir şair olunur? Şiire başvurmak aynı zamanda ilhama başvurmaktır: Şair kutsal diye isimlendirilir. Şair "Varlık"ı konuşur." Heidegger'in Rilke hakkındaki

makalesinde söylediği gibi “Kanının gecesine gözden kaybolmuş ilahların izini getiren şair “Woodpaths”dir. İnsan, Nietzsche’nin dediği gibi, bu sıfatıyla bir şans işidir. Şairler bu işe daha fazla atılan insanlardır: daha fazla cesaret edenler doğru yolu bulucu ve aynı zamanda bütün olan kutsallığın yolunda olanlardır. Bütünlüğe eşit olan “doğru yolu bulma” yolundadırlar.

#### ***1.2.3.4. Heidegger’in Sonraki Çalışması***

Bu çalışma, Heidegger’in etkisinin büyük oranda nedeni olan “Oluş ve Zaman”ın içinde varoluşçu analiz hakkında olmasına rağmen Heidegger’in de kendisi bir ontolojisttir. Kendine ait izahı hakkında, fakat sadece bir konuda “Varlık” için bir tartışması vardır. Bu tek tartışma içinde “Varlık ve Zaman” bir bilimin sözcükleri ile sadece Max Müller’i yargılar. “Varlık”ın sonsuz sorgulaması ile yüzyüze gelmek için insanın sonu olan güçlerini kullanarak bir alanı temizlemek”. (Existenzphilosophie im Geistigen Leben der Gegenwart, s.52). Heidegger’in filozofisini genel anlamıyla değerlendirmek zorunda isek, bunun için, son yayınlarındaki bazı konuların özelliklerine bakmalı ve bu geniş çalışmayla ilgisini bulmalıyız.

#### ***1.2.3.4.1. Önceki ve Sonraki Çalışmaların Karşılaştırılması***

Heidegger’in ifadesiyle, her büyük düşünür bir ek düşünce düşünür ve bu, bu dusturun kendisine ait olduğunu kanıtlamasına yardımcı olamaz. “Varlık”ın araştırılmasına olan bu düşkünlük içinde. Heidegger ve onun disiplinleri bize sürekli olarak onun hayat boyu çalışmasının kesintisiz bir bütünlükte olduğunu söyler. Yine de “Varlık ve Zaman” ile onu takip birçok



başlık arasında göze çarpıcı farklılıklar vardır. İlk olarak tarzda belirgin bir fark vardır. Daha önceki kitabı sanki bir balyozla yazılmış gibidir: ağır dilli sürekli tekrarlamalar, belirgin bir şekilde devrik kelime dizisi ve ikilemler. Daha sonraki çalışmaları daha kolay anlaşılirdir: başlangıçtan sonuna kadar kelime oyunları önceki çalışmalarında olduğu gibi olmasına rağmen, sözcük sihrinin, Heidegger'in tekniğinden kaynaklanan yeni bir pürüzsüzlüğü vardır. Bu daha anlaşılır teknikle, kelime oyunlarının oranı da değişmiş gibi görünüyor. “Varlık ve Zaman” adına ve bütün kendi anlamsızlıklarına rağmen özde bir doğrulukları var. Heidegger'in daha önceki kavramlarının kabullenilen harmonisine rağmen, özellikle bunların empoze edilişleri ve sistematığıne “Metafiziğe Giriş” gibi son çalışmalarında ne olduğunu gözleyerek yukarıda belirtilen bu çok genel ifadeyi destekleyebiliriz. Bu tür üç kavram hiçbirşeysizlik (veya hiçlik) tarih ve dünya burada incelenecek.

### ***1.2.3.5. Hiçlik***

“Varlık ve Zaman”da korku ve onun hedefinin üstlendiği hiçbirşey olma rolünü gördük. Bu, bütün kitabın amacı ve ona ivme veren ölümlü olma ve insanın “hiçlik”le karşılaşması kavramının keskin kenarıdır. Korku yanı olmayışımızın korkusu kaybolmadan gerçekliğe bir köprü, vicdanın ve niyetin de desteğidir. Beni insan yapan, şekil veren ve doğru biçimde düzenleyen içte sonu olan yaşam, Locke veya Leibniz'in renksiz somut bilinçliliği değil, yakın olan varoluşsuzluğumun dramatik ve tiksindirici bilincidir.

“Metafiziğe Giriş”de Heidegger ölüm korkusu kavramına devam ederken bunun azalan rolü konusunda daha dikkatli davranıyor. Bu korkuyu



(güzel ve basit bir yanlış tercümeyle) Sophocles'in Antigone'sinde buluyor: "Çaresiz hiçbirşeye gelen insana çaresiz hiçbirşeye gelmesi söylenir." Bu ölüm insanın hakkından gelir. Sophocles'in söylediği gerçekten budur: fakat "ölümü" Heidegger'in hiçlik'i ile eşitlemek tamamen Heidegger'in ithalidir. Bununla birlikte, bu bölümden başka "Varlık ve Zaman"ın hiçliğinin onun daha sonraki çalışmalarında çok daha az rolü vardır. Bu çalışmalarda "hiçlik" iki farklı düşünce bakımından önemlidir. Biri, hiçliğe ait kavram, yani içinde yaşadığımız "varlık"ın ihmal edilmişinin kavramı. Bu, doğru biçimde "varlık"ın oluşlar için ihmal edilmesi anlamına gelen kaybolmanın geçerli tanımıdır: Ve, bu durumda, bir kez daha, önceki ve sonraki çalışmalarında formal bir bütünlük vardır. Ve ayrıca bu tanımın bütünlüğünü daha yakından incelersek ne kadar karışık olduğunu görebiliriz. Hiçlik (Nihilizm) bir çeşit kaybolma, ölümün (west) çöküşü, (verfall) "varlık"ı ihmal etmenin hiçliğidir. Fakat korku, insana vicdanının ve niyetinin gerçekliğinin farkında olmasını sağlayan bir ruh halidir. Hiçlik ile karşılaşmak yani "hiçbir şey içinde olmak", hiçbirşeyden önce "varlık"ın unutulmasının ve ihmalinin üstesinden gelmektir, yani, nihilizmin üstesinden gelmek. Korkunun, "hiçlik"i, bu nedenle, hiçbirşeysizliğin çok zıttındadır; ve Heidegger'e göre Nietzsche'in trajik bir şekilde kişiselleştirdiği "varlık"tan soğumadır. Yine de açık bir şekilde, bu iki kavram arasında bir köprü olduğunu söylemek mümkündür. Yani "varlık" hiçliğin içinden çıkarılmayarak, sadece hiçbirşey olarak görülmesidir.

Böylece, Heidegger "varlık" sorusunu şu şekilde sokar: Niçin bütünüyle birşey vardır ve hiçbirşey yoktur? Ve bu hiçlik'in bu ikinci yeni anlamının, aynı insan gibi "varlık"ın kendisinde hiçlik ile yüzyüze getirilmesi gerektiği için, korkunun ontolojik dalı olduğu söylenebilir.

Fakat bir kez daha, bu formal birleşme insanı doğru korku kavramından uzaklaştırır ve aynı zamanda nihilizmin tarihsel teorisini saçma hale getirir. “Varlık”ın hiçliği işgal etmesi gerekiyorsa eğer, hiçlik de yaşayan insanlar, bu durumda “varlık”ta yaşayan insanlardır. Bütün bunlardan sonra, bu insanlar kaygı değil güvende olanlardır.

Kısaca burada, bize üç görüşün safsatalı karışımı sunuldu. İlk olarak, Heidegger’in “Varlık ve Zaman”ının içindeki kullanımından farklı bir ölüm korkusu kavramı vardır. İkinci olarak Heidegger’in de hakkında gerçekten söyleyecek birşeyi olduğu ancak diğer yazarların üzerinde daha bir bütünlük ve ikna edici şekilde durdukları nihilizm kavramı vardı. Ve üçüncü olarak, Paul Tillich veya Rudolf Bultmann tarafından ilahi terimlere tercüme edildiği zaman mucizevi olan ve anlamlı bir kavram olabilecek “hiçliğin” “varlık” ile birleşimi kavramı vardı. Bununla birlikte, Heidegger’in buna neden olarak ya da uyulması gereken riayet olarak verecek birşeyi yoktur. Ancak bu görüş ona sadece hareketi görülmeden, “korku” kavramından “varlık” kavramına geçmesi için bir araç olarak görünür. (Aynı eser, s.463).

### *1.2.3.6. Yabancılaşma Tarzları ve "Das Man" Kategorisi*

Heidegger, felsefe tarihi boyunca metafizik ile uğraşanların her zaman varolan ile varlık kavramlarının birbirine karıştırdıklarını düşünür. “Metafizik Nedir?” adlı kitabında şöyle der:

“Metafizik hiçbir yerde varlığın hakikatı sorusuna yanıt vermez, çünkü bu soruyu asla sormaz. Sormaz, çünkü varlığı ancak, varolanı varolarak tasarımıladığı sürece düşünmektedir. Onun demek istediği şey varolandır,

ama söylediği varlıktır. Ona varlık adını verirse de, söylemek istediği varolan olarak varolandır.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.115)

Böyle bir karıştırmanın Heidegger için ifade ettiği anlam nedir?

Heidegger’e göre, bu yaklaşımıyla metafizik, şimdiye kadar, varlık ile insanın neliği (Menschenwesen) arasındaki ilişkiyi görebilme yolunu insana kapatmıştır. Çünkü Heidegger insanın diğer varolanlar gibi bir varolan, şeyler arasında birşey olarak düşünülemezliğini vurgulamak ister. İnsan varlığını soruya vuran, kendi varlığının kendisi için bir problem oluşturduğu tek varolan olarak varlık ile özel bir bağıntı içine girer. Bu bakımdan, Heidegger’e göre, insanın neliği varlık ile ilişkisinde ortaya çıkar. İnsan, kendi öz varlığı kendisi için problem olan bir var-olan olarak “burada” vardır. (Desein). Diğer bütün var-olanlar ise, “kaya, ağaç, at” sadece...’dir (ist) ve yukardaki anlamda (Desein) mevcut değildir (existiert nicht). Ancak, Heidegger bununla “yalnızca insanın gerçek bir varolan olduğunun, diğer varolanların ise gerçek dışı, salt bir kuruntu (Schein) ya da insanın tasarımları olduklarının asla düşünülmemesi” gerektiğine işaret eder. Bu bağlamda gösterilmek istenen, insanın ancak kendi varlığı ile kurduğu ilişki yoluyla anlaşılabilen bir varolan olduğudur. O nedenle Heidegger “Varlık ve Zaman” adlı temel yapıtında insanı “kendi varlığının sorumluluğu kendisine verilmiş bir varolan” olarak tanımlar. Bundan dolayıdır ki, insan bir imkanlar dünyasında yaşayan bir varlıktır ve bu anlamda “imkan gerçeklikten daha yüksek bir yerde bulunmaktadır.” Ancak, bu imkan, mantıksal bir çerçevede düşünülmediği gibi olumsal (contingent) bir duruma da işaret etmez. İnsan, Heidegger’e göre, her zaman belli bir imkanın içindedir. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.116)

Heidegger, insan için iki temel imkanın sözkonusu olduğunu düşünmektedir: halislik (Eigentlichkeit) ve halis olmama (Uneigentlichkeit). Böyle adlandırılmakla birlikte bu imkanlar Heidegger’de yüksek-aşağı, değerli-değersiz, iyi-kötü vb. niteliklerle yüklü değildir: “Halis olmama, daha az bir varlık, ya da aşağı bir varlık derecesi anlamına gelmez”. Bu tarz bir varolma içinde de insan için kendi öz varlığıdır önem taşıyan, ama burada insanın varlığı ile kurduğu ilişki sıradan günlük yaşam (Durchschnittliche Alltäglichkeit) tarafından belirlenir ve onunla sınırlıdır. Tek tek her kişinin önce ve çoğunlukla içinde bulunduğu günlük yaşamda, insan takılıp kaldığı zaman, onun kendi kendisiyle kurduğu ilişki, insanın kendi varlığından kaçış, onu unutma” şeklinde olur.

Heidegger’e göre, bu tarz imkanın ötesine geçemeyen insanın “dünya ve diğer kişilerle gerçek bağlarının, ilişkisinin kopması” kaçınılmazdır.

İnsanın kendi varlığından bir kaçışını, kendi unutmasını ifade ettiği söylenen sıradan günlük yaşamın öznesi kimdir? Heidegger bu soruya “das Man”dır, yanıtını verir. burada “Kim” ne budur, ne şudur, ne bazılarıdır ve ne de hepsinin toplamıdır. Kim, belirsiz olandır, “Das Man”dır. Bu bağlamda, “Das Man”, hiç kimse ve herkestir: Belirli olmayan, toplam olarak değilse de herkes olan “Das Man” günlük yaşamın varlık tazını önceden belirler.” “Das Man”ın varlık alanı kamu’dur (Öffentlichkeit). Onun varlık nedeni bu özelliğine bağlı olduğundan, neyin uygun, geçerli, başarılı, başarısız olarak görülmesi konusunda, “Das Man”ın elinin altındaki tek ölçek de sıradanlıktır. “Das Man” sferi bu niteliğiyle “dünyaya ve insana ilişkin bütün yorumları önceden belirler ve her şeyde haklı olma iddiasındadır.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.117)

“Das Man” bir tarzdır, yaşam üslubudur. “Bağımlılık ve halis olmama” onun genel niteliğidir. Bu sfer içinde “her bir kişi, bir ötekidir (Ander) ve hiç kimse kendi kendisi değildir”. Çünkü, “das Man” kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermez, o insanı aynı kalıplar çerçevesinde düşünmeye, aynı normlara göre davranmaya, aynı amaçlar için harekete geçmeye, aynı şekilde sevmeye, inanmaya zorlayan bir “diktatör”dür. “Das Man” sferi içinde: “Herkes neden zevk alır ve nasıl eğlenirse, biz de ondan zevk alır ve öyle eğleniriz. Sanatı ve edebiyatı herkes nasıl görür ve yargılsa, biz de öyle okur, görür ve yargılarız. Aynı şekilde, herkes “büyük kalabalık”lardan nasıl kaçınırsa, biz de öyle kaçınıyoruz. Herkes neyi öfkelenecek birşey olarak görürse, biz de onu öfkelenendirici buluyoruz. Hiçbir belirliliği olmayan ve toplam olarak değilse de “herkes” olan “Das Man” bize günlük yaşamın varlık tarzını kabul ettirir.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.118)

Das Man” sferi içinde insan kendisini ve çevresini Heidegger’e göre, hangi yollarla anlayabilir ve yorumlayabilir?

“Das Man”da takılıp kalındığı sürece ancak şu üç yol ile anlaşılabilir, dolayısıyla yönetilebilir dünya: a)gevezelik (Gerede), b.merak, c.iki anlamlılık (Zewideutigkeit). Bunların hangisinde olursa olsun, “Şeylere anlam veren insan, bu anlamı o şekilde verir ki, bu sayede kendi varlığından kaçır”. Ayrıca, anılan üç yol birbirlerini şart koştukları gibi, belirlerler aynı zamanda.

Gevezelik, Heidegger’e göre, insanın herhangi bir varolana, onunla bir varlık ilişkisine girmeden yönelmesidir. Gevezelik, sıradan ve kulaktan dolma (Von hörensagen) bildirilerdir. Ayrıca, “das Man” zaten herşeyi

anlamış olma iddiasındadır ve “ona kapalı olan hiçbir şey yoktur.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.119)

Merak ise, “Man” dünyasında, tanımak, anlamak, bilmek için değil, sadece görmek için görmek istediğinden kaynaklanır. O nedenle, merak “her yerde ve hiçbir yerdedir”. Çünkü böyle bir merakın amacı “bilmiş olmak için bilmektir”. Merak, daha çok gevezelik tarafından yaratılır ve beslenir: “nelerin görülmesi, nelerin okunması gerektiğini o söyler”. Tıpkı gevezelikte olduğu gibi, meraka da kapalı olan herhangi bir alan yoktur.

Sıradan günlük yaşamda, insan dünyayı ve kendisini gevezelik, merak yoluyla anlamaya, yönetmeye çalışırken, daha doğrusu herşey bir maske altında sunulurken, bir süre sonra neyin gerçekten anlaşılabilir, neyin anlaşılabilir, neyin yönetilemez olduğu hakkında bir belirsizliğe düşülür. “Herşeyi bir yandan gerçekten anlaşılabilir, kavranmış gibi gözükürken, öte yandan ve aynı zamanda aslında böyle olmadığı şeklinde ya da tersine, her şey gerçekten anlaşılabilir, kavranmamış gibi gözüküyor halde aslında böyle olduğu şeklinde bir iki-anlamlılık kazanır. Bu tarz bir iki-anlamlılık, halis olanla olmayanı birbirinden ayırma konusunda da “Das Man” dünyada herhangi bir ölçütün bulunmayışından ileri gelir. Buna bağlı olarak da “das Man” sferinde genellikle halis ve dolu dolu bir yaşam sürdürüldüğüne ilişkin bir kuruntu egemendir: “Her şey en iyi şekilde düzenlenmiştir (in bester Ordnung). Bu kuruntu, “das Man”ın en büyük tesellisi ve aynı zamanda halis olan herşeye karşı körleşmesidir.

“Man” sferi, ölüm karşısında da tam bir körlük içindedir, Heidegger’e göre “Kamu” günlük yaşamın birlikteliğinde ölümü “ölüm olayı” olarak her zaman meydana gelen bir olgu gibi görür. Yakında ya da uzakta bulunan biri “ölür”. Tanımadıklarımız her gün ve her saat ölürlər... “Das Man” ölüm için

şöyle bir yorumu egemen kılmıştır: ...sonunda ölünür bir gün, ama önce bundan uzak kalınır. Ölüm bir kimsenin kendisi için henüz mevcut değildir, bundan dolayı da onu tehdit etmez. Ölünür: ama ölen bir başkası değil de ben neden olayım?: Çünkü burdaki ölünür'ün öznesi hiçkimsedir". (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.120)

Görüldüğü gibi, "Das Man", belli duyuş, düşünüş, davranış kalıplarının, değerlendirme tarzlarının egemen olduğu genel bir yaşam üslubudur. Çağdan çağa, toplumdan topluma değişebilen "das Man"ın değişmeyen özelliği yüzeyselliği, sıradanlığı ve bilgisel temelinin bulunmayışıdır. Denilebilir ki, İsa'yı çarmıha geren, Sokrates'i ölüme mahkum eden, Nietzsche'yi, Van Gogh'u, Kafka'yı, Faulkner'i... yıllarca unutulmaya terkeden, daha sonra ise, yine anlamadan, ama kendi değişen yapısına herhangi bir biçimde uydurabildiği oranda bunların heykellerini diken de "Das Man"dır. "Das Man" bütün değerlerin, bu arada ana değer olarak insanın değerinin içeriğinden yalıtılarak yozlaştırılmasıdır. İnsanın genel-geçer yargılar dışında kendini düşünmesine, onun kendisi için önemli olanın ne olduğunu anlamasına, görünenin ötesine geçmesine, hileli oyunu bozmasına yol açacak hiçbir şeye izin vermeyen önyargıların, şablonların, değer yargılarının kendi içinde tutarlı bir sistem oluşturduğu bir bütündür "Das Man". Burada takılıp kalan insanın bütün kalıpları kapalı olduğu halde, bunların açık bulunduğu ilişkin bir kuruntu sürekli canlı tutulmak zorundadır. Ancak, bütün bunlar "das Man"da bilinçli olarak yapılan işler değildir, çünkü bu sferin belirgin özelliği, kendinden başka bir yaşam üslubunun imkanı konusunda herhangi bir bilgi ve sezgiden tümüyle yoksun oluşudur. Bilinç, bu anlamda, sadece, "Das Man"ın maskesi düşerken sözkonusu olan bir etmendir. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.121)



Sartre'in "Bulantı"sındaki Roquentin, çağdaş insanın içinde bulunduğu "Das Man" sferinin maskesini düşürmesini bilen bir kişidir. Ancak, Roquentin "Das Man"ın bilincine varmakla birlikte, kendisini insanın etkinliklerinden birine (sanat) adanmak istemekle, yabancılaşmanın özel bir türünün temsilcisi olmaktan öteye geçememiştir. Roquentin, gerçeklik dünyasında "Das Man"dan başka bir imkanın sözkonusu olamayacağına inanmaktadır. Ona göre, insanın önünde iki apayrı dünya vardır: a.Gerçeklik dünyası, ki burada yüzeysellik, kesin bir anlamsızlık ve kaos egemendir, b.Gerçekliğin ötesinde, varoluşun dışında (quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence... et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence) ve buna zıt bir dünya olarak sanat. Birincisi sahte, utanılacak, ikincisi ise, ideal ve kurtuluş vaad eden bir dünya: "Ben de olmak istemişim. Hatta bundan başka birşey istemedim. İşte hayatımın gizli temeli. Aralarında ilişki yok gibi görülen bütün çabalarımın altında aynı isteği buluyorum: Varoluşu içimden atmak onları yağlarından sıyırmak, bükmek, kurutmak, kendimi temizlemek, katılaştırmak, sonunda bir saksofon notasının kesin ve belirli sesini verebilmek. Bu kıssa konusu bile olabilir: Şöyle anlatabiliriz: yanlış dünyaya gelmiş bir zavallı vardı. Öteki insanlar gibi, parkların, kahvlerin, ticaret şehirlerinin dünyasında varolup gidiyor ve... bambaşka dünyalarda yaşadığına kendini inandırmak istiyordu. İyice sersemlik ettikten sonra durumu kavradı: artık gözleri açılmıştı. Bunda bir yanlışlık olduğunu anladı: ... ben bir budalayım diye düşündü. Tam bu sırada, varoluşun öbür yakasında, ancak uzaktan görülebilen ve yaklaşılamayan öteki dünyada ufak bir melodi dans etmeye, şarkı söylemeye başladı.

Söylüyor. İşte kurtulmuş iki kişi: Musevi ve Zenci kadın.. varoluş günahından temizlemişler kendilerini. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.122)



İnsanın böyle dünyalara bölünmesinin yapaylığı ve onun somut yaşamında bunun bir karşılığının bulunmadığı daha önce gösterilmişti. Aynı şekilde, insanın kendine özgü etkinliklerinden birine indirgenmesi sonucunda onun yabancılaşmasının kaçınılmaz olduğuna işaret edilmişti. Ancak, yine de, Roquentin'in güncesinde çağdaş insanın, "Das Man" olarak yaşam üslubunun gözönüne serilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Çağdaş insan kendisini ve diğer kişileri belli bir bütünlüğü olan bir kişi olarak değil, toplumsal işlevine, bu işlev çerçevesinde edindiği role göre değerlendirir: "Ne olacak sanki? Herkesin hesabı ayrı: Onun gözünde kahvesine gelen müşterilerin farkı değilim ki". O bir meslek sahibi, bir koca, bir baba vb. olarak bir "öteki" (les autres)dir. Ötekiler, beklenmedik olaylar, "tatsız kazalar" meydana gelmedikçe kendilerini "her zaman evinde hisseder", "korkuları olmayan", yalnız olduklarını kendilerinden saklayan, dünyanın hangi yollarla yönetildiğini hep bilen, bunlardan hiç kuşku duymayan "Bu sevinçli, akıllı uslu insan sesleri.. Bu adamlar vakitlerini dertleşmekle, aynı fikirde olduklarını anlayıp mutluluk duymakla geçiriyorlar. Aynı şeyleri hep birlikte düşünmeye ne kadar önem veriyorlar."(Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.123)

Şimdi bir de Sait Faik'in "Alemdağ'da Var Bir Yılan" adlı öyküsünü ele alalım.

"...Günlerden pazartesi. Yine vapurun alt kamarasındayım. Yine hava kirli. Yine İstanbul çirkin..

Yan sokakları çamurludur, molozludur. Geceleri kuskukludur. Evlere güneşe sırtını çevirmiştir. Sokaklar dardır. Esnafı gaddardır. Zengini lâkayttır. İnsanlar her yerde böyle. Yıldızlı karyolalarda çift yatanlar bile tek.

Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar herşey. Burda herşey bir insanı sevmekle bitiyor...”

“...Panco'nun arkadaşı ile beraber getirdiği kahveyi hiç bilmezdim. Kapısında alüminyum tencereler, naylon bardaklar satan hırdavatçı bulunan. Bu binanın birinci katındaymış bu kahve. Onların bu kapıdan içeriye girdiklerini görünce merak ettim. Ben de girdim. Baktım karşımda cam bir kapı. Cam kapının içinde büyük bir salon. İçerde insanlar tavla ve iskambil oynuyorlar. Daha köşede bir bilardo masası var. İçeriye girince herkes bana baktı. Buraya gelenler hep aynı müşteri olmalı ki beni baştan aşağı süzdüler. Oturup bir kahve içmek bile cehennem azabı gibi birşey olucaktı. Birini arıyormuş gibi yaptım. Olmazsa Luka efendiyi soracaktım. Baktım ki Panco, Luka efendiyi siper ederek kendini bana göstermeye çalışıyor. Eskiden tanıdığım birisi niçin geldiğimi anlamış gibi bana baktı. Gülümser gibi idi. Döndüm giderken bir daha dönüp baktım. Yine pardösüsünün yakasındaki kürkü gördüm.

Kürkü görünce rahatladım. Tavşanı, kekliği, o ılık, harikulade kaygan ve güzel yılanı, karatavuğu, Alemdağı'nı, Taşdelen suyunu, çürümüş yaprakları, yaprakların üzerine yağın pelte pelte güneşi hatırladım.” (Sait Faik, Bütün Eserleri 7 alemdağ'da var bir yılan, “Alemdağ'da Var Bir Yılan” adlı öyküden, s.39, 30, 32, 33'den özetle).

İşte, cam bir kapıdan bakıldığında içeride görülen ve yabancı olan birini yadırgayan insanlar yani “Das Man”lardır. Ve onlardır yılanı, bir başka insana güzelleştiren, çürümüş yaprakları daha da görkemli kılıp insana yeni bir yaşam üslubu veren. Kısaca yabancılaştıran.!

**1.2.3.6.1. Özel Yabancılaşma Tarzları: Tek Bir Etkinlik Tarafından Belirlenmenin Yolaçtığı Yabancılaşma**

İnsanın neliğini oluşturan kendine özgü bütün etkinliklerin asgari düzeye indirilmesi sonucunda ve kişilerin kendi kendileriyle, çevreleriyle kurdukları ilişkilerde herhangi bir etkinlikleriyle derinden hesaplaşmanın, yüzyüze gelmenin sözkonusu olamamasından ileri gelen genel yabancılaşmanın yanısıra, somut yaşamda başka tarzlarda ortaya çıkan yabancılaşmalara da raslanmaktadır. Bunlar, kişinin tek bir etkinliğinin diğerini engelleyecek, bunlara ket vuracak şekilde geliştirilerek ön plana gelmesiyle beliren özel türden yabancılaşmalardır. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.138)

Ancak, bu bölümde incelenecek yabancılaşma tarzları, genel olarak uzmanlaşmanın yol açtığı durumlar değildir. Çünkü, uzmanlaşmanın mutlak olarak özel türden bir yabancılaşmayı beraberinde getireceğini öne sürmek doğru olmaz. Diğer yandan, uzman kişilerin büyük çoğunluğunun yaşam üsluplarının bir önceki bölümde işlenen genel yabancılaşma kategorisine girdiği rahatlıkla söylenebilir. Uzmanlar tarafından geliştirilen tek bir etkinliğin diğerlerini belirlemesi her zaman sözkonusu olmadığı gibi, onların bu etkinlikleri çerçevesinde kendileriyle ve çevreleriyle bir hesaplaşma içine girdiklerini önceden kabul etmek mümkün değildir. Onlar da genellikle, herhangi bir konuda daha çok bilen, üreten kişiler olsalar da, çoğunlukla “herkes” gibi düşünmekte, içinde buldukları toplumun moraline, değer ve önyargılarına bağlı olarak eylemekte, amaç koymakta, sevmekte, inanmaktadırlar. Bu bakımdan, özel koşullar belirmiyorsa, bu tip uzmanlaşmayı da bir önceki bölümde incelenen “das Man” kategorisinin içerdiğini düşünmek yerinde olur.

Bu bölümde ele alınacak olan, kişinin tek bir etkinliğinden hareketle kendisini ve çevresini yeniden değerlendirmesi, bu etkinliği ile hesaplaşırken diğer insani etkinliklerini yadsıması sonucunda beliren yabancılaşma tarzlarıdır. Burada, “das Man”ın belirlediği yaşam üslubunda takılıp kalmamanın yabancılaşmadan kurtulmak için tek başına yeterli olmadığı, böyle bir yaşam üslubuyla çatışan bir durumun bile, belli koşullarda koyu bir yabancılaşmaya işaret edebileceği gösterilmeye çalışılacaktır.

Elias Canetti'nin “Körleşme” adlı romanının başkışı Profesör Kien'in yaşamı, kendisini diğer bütün insana özgü etkinlikleri yadsıyarak bilime adanmış bir kişinin yabancılaşmasının alabileceği boyutu gözönüne sermektedir. Kien'in tüm benliği seferber ettiği bir alan vardır: Bilim. Buna bağlı olarak da -Çünkü “Bilim ve hakikat eşanlamlı kavramlardı onun düşüncesinde”- kendi kişiliği ile ilgili ve büyük bir coşku ile gerçekleştirmek istediği şey şudur:

“Tek bir tutkusu vardı tüm yaşamı boyunca: gerçekten ne ise, o olarak kalmak: kendi kişiliğini salt biray, ya da bir yıl süreyle değil, ama ömrünün sonuna dek yitirmemek.”

Kien'e göre, insan kendi kendisiyle ve çevresi ile ilgili hakikatlere ancak bilim dünyasında ulaşabileceğinden, o kendini dış dünyadan bütünüyle soyutlayarak onbinlerce cilt kitabıyla evine kapanmıştır. Bir önceki bölümde incelenen “das Man” tarzı yaşam üslubundan nefret eden Kien, günlük yaşamın içine sadece günde bir saat, o da kitap vitrinlerine bakmak için, adımını atmaktadır. Kien, diğer etkinliklerinden ve “öteki” kişilerden uzaklaştığı oranda hakikate yaklaşacağını düşünmektedir:

“Günlük yaşam, yalanlardan kurulu yüzeysel bir düzendi. Yanından geçenlerin herbiri yalnızca bir yalancıydı. Bu yüzden zahmet edip suratlarına bakmıyordu bile. Kitleyi oluşturan şu kötü oyuncuların hangisinin yüzü çekici gelebilirdi ki ona! Gerçekten yüzlerini her an değiştiriyorlar, bir gün bile aynı rolde kalmıyorlardı.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.145)

Oysa Kien’in yüzü, ki o kendi “yüzünü” bile “yalnızca kitapçı vitrinlerindeki yansılardan üstünkörü biliyordu” hiç değişmiyordu. Kien’e göre, tek uğraşı bilim olmayan, yalnızca bilimi amaç edinmeyen her kişinin ait olduğu yer kitledir. Kien’in en büyük arzusu, bundan dolayı, Kien’den başka diğer bilim adamlarını da içine alan kitlenin dışında kalmaktadır:

“Yapıyorlar, ama ne yaptıklarının bilincinde değiller: bir takım alışkanlıklar edinmişler, ama bunun nedenini bilmiyorlar: ömürleri boyunca dolaşıp durdukları halde yollarını bulamıyorlar: kitleden ayrılmayan, koyun gibi onun peşinden gidenler için doğaldır bunların tümü.

...İnsan her zaman kendisini kitleden ve onu oluşturanlardan korumasını bilmelidir.”

Kien için üniversiteler de, öğrencileri ve bilim adamları ile birlikte, kitle kategorisine girmektedir. Bu nedenle, Kien, “zamanının en büyük sinologu” olarak haklı bir ün kazanmış olmasına ve çalışmaları “meslektaşları” tarafından “bütün ayrıntılarıyla neredeyse ezbere bilinmesi”ne karşın, herhangi bir öğretim kurumunda ders vermek istememekte, her defasında önce kendisine sunulan kürsü başkanlığı görevlerini geri çevirmektedir. Hatta bilimsel kongrelere de on yıldan bu yana bizzat katılmamış, başkası tarafından okunmak üzere bildirimlerini yollamakla yetinmiştir. Çünkü Kien’e

göre, diğer bütün bilim adamları kitlenin birer şarlatanı olmaktan öte bir anlam taşımazlar. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.146)

#### 1.2.4. Jean-Paul Sartre

Varoluşçu felsefenin en çok bilinen ve bu felsefeyi belirsiz tanımlar içinde en iyi şekilde yerli yerine oturtan bir filozofudur. Tanrı tanımaz ve “solcu” olmasının yanısıra önemli bir edebiyat adamı olması da önemli özellikleri arasındadır. Siyasal olaylar içinde olması ve olaylar içinde kararlı tavırlar alması onun daha da önemsenmesine yol açmıştır. Russell’la birlikte çağdaş sorumlu aydın simgesi olmuşlardır. Bu onun insancı yanını da ortaya koyar. “Cellatlarına saygı gösterdikleri zaman kurbanlardan tiksiniyorum” derken Sartre (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.707), bireyin insanlık onuru adına sonuna kadar direndiği bir dünyayı özler. Özgür olmak direnmektir bir bakıma.

Heidegger’in yaptığı gibi gerçek olan veya olmayan varoluş gibi ayrımlara girmez ve şöyle der: “Bir insan, bir başka insandan daha çok insan olamaz çünkü özgürlük her insanda sonsuzdur.” (Aynı eser, s.707) İnsanı önemli önemsiz diye ayırmadığı gibi, eylemlerini de sınıflamaz. “Her insani macera, ne kadar küçük görünsede görünsün, tüm insanlığı bağlar” der. (Aynı eser, s.707)

Sartre felsefesi bir yaşam felsefesidir. İnsan kendi istemi ve insiyatifinin dışında bu acılı, bu sıkıntılı dünyaya bırakılmıştır. Ona göre: “yaşam ateş almış tiyatrodaki panik”tir. Bu acıyı ve sıkıntıyı dengeleyen tek güç bireyin

özgür olmasıdır. “İnsan özgürlüğü ile öldürür içindeki Tanrıyı”. İnsan özgürlüğü ile insanlaşır. (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.709’dan özet).

Sartre, İkinci Dünya Savaşı sonunda, felsefi yapıtları kadar, romanları ve oyunlarıyla da bütün dünyada yankı uyandırdı. Sartre’in mutlak özgürlük ve sorumluluk ahlakı, onu, çoğunlukla Marksçı ve ilerici hareketlerin yanında yer almaya götürdü. Ne var ki felsefi çıkış noktası ve yönteminin temelindeki idealist görüş, onu düşünce açısından, Marksçılıktan ayırıyordu, her ne kadar eylemde Marksçılar ve öteki devrimcilerle aynı safta yer alsa bile. Çünkü Sartre için, tıpkı Husserl’de olduğu gibi, temel gerçek bilinçti: kesin doğrular, ancak bilinç verilmiş olan ve bilincin dolaysız olarak görüp kavradığı doğrulardı. Sartre’in gözünde, bilinçten bağımsız bir maddeden, ya da bağımsız madde konusunda bilgi edinebileceğimizden söz etmek gücü. Maddenin özelliği olan kendinde varlık, ancak, bilincin temel belirlenmesine, yani kendisi için varlık olmasına göre tanımlanıyordu. Bundan dolayı Sartre, insan dünyasında (bilinçte) bir diyalektik gelişme olduğu halde, doğada, böyle bir gelişmenin olup olmadığını söyleyemeyeceğimizi; hatta böyle bir gelişmenin olmadığını ileri sürdü.

Fakat bütün bunlara rağmen Sartre, Marksçılığı yaşadığımız çağın aşılmaz felsefesi olarak görür ve kendi varoluşçuluğunu Marksçılık içinde “kapalı bir alan” olarak ele alır.

Marksçılığın, bireysel varlık olgusu, -bireyin özgürlüğü- üzerinde yeterince durmadığını; insanları, bağlı bulunduğu sınıfların edilgen bir aracı olarak gördüğünü; fenomenolojinin kavrama yönteminden ve psikanalizden yararlanmadığını; yeni yöntemlerin ve bilimsel bulguların Marksçılık içinde özümlelenip yerlerine konmadığını ileri sürer.



Ancak Sartre bütün bu eleştirileri, Marksçı yöntemin özüne değil; Marksçılık adına ortaya konmuş olan resmi ve kalıpcı öğretiye yönelttiğini söylemeliyiz. Bu eleştiriler, Lukacs, Karl Korsch, Wilhelm Reich, Lefebure, Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirileriyle belli bir takım noktalarda birleşir. (Selahattin Hilav, Felsefe el kitabı, Gerçek Yayınevi, 1981)

#### *1.2.4.1. Sartre ve Varlık-Hiçlik*

Sartre'a göre varoluş olgusundan başka bir olgu yoktur. Felsefenin tüm özelliklerini "Varlık ve Hiçlik"de açıklar. Varlık'ı bu varoluş olgusu oluşturur. Bu Varlık'a temel olan başka bir Varlık'ın varolduğunu düşünemeyiz. Olgu, varoluşsal gerçekliği içinde, zihinsel sezgiye açık olan şeydir. Varlık ve hiçlik'de Sartre: "Varlıkbilimsel araştırmada rastladığımız ilk varlık olarak görünür olan varlıktır" der (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.707) ve varoluşsal varlık her yerde olup herşeyi kucaklayacağını ekler. Bu varoluşsal varlık insana bulantı duygusu verir, bu duygu varlık'ı bir kendinde şey olarak sezmemizi sağlar.

Şöyle der Sartre: "Varlık, sıkıntı gibi, bulantı gibi bazı dolaysız giriş araçlarıyla bize açık kılınacaktır ve varlıkbilim varlık olgusunun hiçbir aracı olmadan görüldüğü biçimiyle tanıtlanması olacaktır." (Aynı eser, s.707) Buna göre Sartre, Heidegger'den öz ve varoluş kavramlarına yüklediği anlamla ayrılır. Ona göre öz varoluşta değildir, varoluş özden önce gelir, öz varoluşa göredir. Bilinç, herhangi birşeyin bilincidir. Sartre'a göre "öz nesnede değil, öz nesnenin anlamıdır", ayrıca "nesne varlığı örtmez, açmaz da". Böylece varoluşsal varlık'ı bir kendinde şey olarak belirleyen Sartre, insan bilincini de "bir kendi için şey" olarak belirler.



Sartre kendinde varlığı etkinliğinde edilgenliği de olmayan bir Varlık olarak belirler. Kendinde olmaksızın ne etkin ne de edilgen olmamaktır.” İnsan etkindir, insanın kullandığı araçlara edilgin denilebilir.” Sartre’a göre “kendinde şeyin gözleri yoktur, kütleli bir şeydir o”. O yalnızca vardır, “ne olasıdır ne olasılık dışıdır”. Kısacası: “Varlık vardır. Varlık kendindedir. Varlık olan şeydir.” Hiçliğe gelince, “o, kökenini olumsuz yarıdan alacaktır, bütün bu yarıların aşkın birliğini kuran bir kavram olacaktır, ‘x değildir’ türünden oranlı bir işlev olacaktır. İşte bu olumsuzlayıcı yanıyla insan düpedüz yıkıcı bir varlık özelliği gösterir.” Elbette bir anlamda insan bir yıkımın gerçekleştiği tek varlıktır. Jeolojik bir kıvrılma, bir fırtına yıkmaz, hiç değilse bunlar doğrudan doğruya yıkmazlar: bunlar yalnızca varlık kütlelerinin dağılımını değiştirirler.”(Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.707’den özet).

“Yıkım insana özgü bir şeydir.”

Diğer varoluşçularda olduğu gibi Sartre’da da insan dünyaya bırakılmış bir varlıktır. Onun dünyada duyacağı ilk duygu bulantı olacaktır. Ama bu bulantı kişinin kendinde değil, etrafında, duvarlarda, her yerde olacaktır.

İnsan, kendi yaşamının dışında başka yasaya sahip olmamaya mahkum edilmiştir. Ancak kendi yolunu izleyebilir. Herşeyin tuzak olduğu bir dünyada başka yasalara sahip olan insanlarla birarada yaşar ve kendisine konulan engeller bu insan tarafından. Bireyin onarılmaz uyumsuzluğu işte burdadır. Oysa birey tek başına olamaz çoğu zaman, birliktelikler kurduğunda ise de nesneye indirgenme problemi ortaya çıkar.

### 1.2.5. Albert Camus

Denemelerinde, incelemelerinde, romanlarında, oyunlarında bu felsefe ile ilgili bir takım sorunların üzerine gitmiş, bazı temel kavramlarına açıklık getirmiştir. Camus'nun sıkça üzerinde durduğu kavramlardan biri "başkaldırma" kavramıdır. Bu başkaldırış yasal yetkinin dışında, çok daha çok insanın kendisini engelleyen, kendisine boğuntu veren şeylere karşı bir başkaldırıştır. "İnsan bu dünyada boyun eğen değil, inatla arayan bir varlıktır. Yaşamın saçmalığı ancak bu şekilde aşılabilir." der. (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, s.712)

Umutsuzluk Camus'da zorunlu bir yaşam denemesi olarak belirlenmiştir. Onun için yaşama umutsuzluğu olmadan yaşama sevincide olmaz ve umut, vazgeçişle eşdeğerdir.

Camus, "saçma" kavramına karşı "intihar" kavramını koyar. Ona göre gerçek anlamda felsefi sorun tektir, o da intihar sorunudur.

### 1.2.6. Diğer Varoluş Filozofları

Bu felsefenin sorunlarına farklı açıdan bakan diğer filozoflar ise; Gabriel Marcel gibi dinci açıdan bakan, "başarısızlık bizi aşkınlık'a yani Tanrıya yönelten bir durumdur" diyen Karl Jaspers, Maurice Merleau-Ponty gibi isimlerdir.

Avrupa'nın çalkantılı ve bunalımlı döneminde ve de özellikle Almanya'da siyasal çkiş arayışlarının yoğun olduğu dönemde ortaya çıkar varoluşçuluk düşüncesi. İlk örneklerini Almanya'daki siyasal çıkmaza ve bu

yapılanmaya tepki olarak ortaya çıkan Nietzsche de verir. Yalnızlığı ve çelişkiler varlığını insanın, özellikle de üstinsanın oluşmasının odağı olarak görür. Tanrı tanımazlık Nietzsche’de tanrıya bir tepkidir. Çünkü onun düşüncesine göre, tanrının varlığı, insanın yaratma gücünü engellemektedir. Üstinsan ise, sürekli yalnızdır. Bu yalnızlık onun yaratıcılığını kamçılar, onun için yaratmaya ve üretmeye iten bir güçtür. Toplumda üstinsanların artması ve onların birlikteliğinde üstinsan bu yalnızlıktan ve de bunalımdan kurtulacaktır. Nietzsche’de görülen bu bunalımlı ve çelişkiler düşünürü olma özelliği Kierkegaard’da da vardır. Hegel’in usçu düşüncesine karşı çıkmıştır. Nietzsche’nin tam tersine kendisi hıristiyanlığı ve protestanlığın ilkelerini varoluşçuluk ilkeleriyle bütünleştirir. Bu özellik onu hümanist-hıristiyan varoluşçu kategorisine sokar. Konservatif varoluşçudur. Martin Heidegger’de ise varoluşçuluk için belli bir sistem vardır artık. Bu sistemde insanın özü hep ön plana çıkar. Dasein veya “orada olmak” kavramı ile de varolma biçimini ve Varlık’la ilişkide olma biçimini belirler. Sartre’la ve Heidegger’in insan anlayışından farklı bir anlayış getirir ve derki “herşeyden önce Varlık’ın bulunduğu bir ortamdayız.” Bu tümce Sartre’da “herşeyden önce insanların bulunduğu bir ortamdayız” biçiminde belirlemiştir. Yani “varolan” daha çok insanı, “olan”da insanı içine alacak biçimde tek tek şeyleri anlatır. Heidegger’in tanrı tanımazlığı ise yazılarından çıkan bir sonuçtur. Direkt olarak bunu söylemez. Sartre’da varoluşçuluk tüm tarihsel gelişimine bakıldığında gelişimini tamamlamış olarak karşımıza gelir. Artık Sartre’da insanın küçüğü, büyüğü yoktur, “her insani serüven bütün insanlığı bağlar.” Bireyin özgürlüğü ve Moment kavramları artık devreye girmiştir.

### 1.3. VAROLUŞÇULUK VE PSİKOANALİTİK KONULAR

Varoluşçuluğun psikiatrik temalara değindiği çeşitli noktalar vardır. Karl Jaspers aslında bir psikiatristtir. Allgemeine Psychiatrie (1913) adlı eserinde alışlagelmiş bilimsel psikolojiyi ve ona bağlı psikoterapiyi eleştirmektedir. Geleneksel psikoterapinin gereksizliği ve yanlış yönlendirici şekilde kararcılığına bağlı pozitivist kurama da aynı şekilde yaklaşmıştır. Hasta yaşamının gerçek sonuna “kaçınılmaz son” olarak bakmaktadır. Jaspers’a göre bilimsel incelemeler insanın seçim yapmadaki özgürlüğünü ortaya çıkaramaz. Deneysel araştırmalarda kullanılacak kişilik elimizdedir, ama olayın kişilikle ilgisi olmadığından bilimsel çalışmaların ortaya çıkaracağı şeyler yersiz ve anlamsızdır. Bilimsel benlikten başka, Jaspers’a göre bir de gerçek benlik vardır. Gerçek benlik karamsarlık, suç, endişe ve ölümle karşılaşıldığında ortaya çıkar. Bu durumlarda sorumluluk ve seçim özgürlüğümüzün farkına varırız.

“Varoluşçu psikiatri” adını başka bir düşünce akımından almıştır. Bu düşünce Heidegger ve onun en önemli meslektaşısı olan Ludwig Binswanger’dan çıkmıştır. Binswanger’ın Daseinanalyse adını verdiği analiz sistemi Freud’un iki temel kavramını eleştirmektedir. Freud’a göre bir yetişkindeki sinirsel bir belirtinin (rahatsızlığın) sebebi geçmişteki bir olaydır. Bu bilinçaltına atılmıştır ve bazı nedenlerden dolayı bilinçaltından çıkıp varlık göstermektedir. Ama Binswanger’e göre bu hastanın bilinçaltı işleviyle ilgili değildir, bilinciyle ilgilidir ve bu nedensel olarak değil anlamsal olarak açıklanabilir. Bir yetişkin herhangi bir duruma tepki gösterdiğinde, bilinci bu duruma bir anlam verir. Geçmiş yaşantıların etkisi yadsınamaz. Bunun nedeni de geçmişteki ve yaşanan olaylar arasındaki ilişkidir. Bundan dolayı dikkat hastanın bilincine odaklanmalı. (Hastanın bi-

linici dünyaya yaklaşımı ve onu anlamasıyla ilgilidir.) Davranışın açıklaması şu andaki duruma bağlı olmalıdır, geçmişe ya da bilinçaltına değil.

Binswanger'ın farklı bilinç türleri düşüncesi Heidegger'den esinlenmiştir. O “dünyada bulunma”dan bahseder ve varoluşçu felsefenin psikiyatrye katkısından sözeder. İnsan davranışlarının biyolojik gelişimini gözardı eder (sadece çok az önem verir). Ama davranışı, biyolojik alanda da olsa anlama bağlamaktadır.

Bu görüş Sartre tarafından da tekrar edilmektedir. Sartre duygu ve davranışın nedensel teorilerini kasıt doktriniyle eleştirir. Sartre, James-Lange'ın duygu teorisine ve Freud'un bilinçaltı teorisine karşı çıkar. Çünkü bu iki teori de “kasıt” ve “amaç” faktörlerini gözardı etmektedir. Sartre'ın “duyguların kastettiği amaç yönüyle anlaşılır olması ve nedensel türden açıklanamayacağı” görüşüne sahip olma nedeni açık değildir. Binswanger gibi Sartre de Freud'un tekniğini onaylamaktadır. Baudelaire ve Flaubert hakkındaki yazılarında, ilk çocukluk (çocukluğun ilk evreleri) devresini geliştirici deneyimlerden bahseder. Bu konulardaki belki de en ayrıntılı çalışması Jean Genet (Saint Genet, Comedion et Martyre, 1952) adlı kitabıdır.

Sarte'ın önceki ve sonraki yazıları R.D. Laing tarafından Şizofreni çalışmalarında kullanılmıştır. (The Divided Self). Sarte'ın bir kişinin diğer bir kişi için varolduğu (bir nesne gib) görüşü Laing tarafından diğer bir kişinin kararlı davranışlarının hasta (tarafından) yönünden kişilik kaybına sebep olması gibi durum saptamalarında kullanılmıştır. Laing'in çalışması bize Sartre'ın açıklamadığı “insan bilincinin temelinde yatan şeyleri” ve bazı anormal bilinç türlerini (bunlar zihinsel hastalıklarda dominant (baskın)

olabilir). Ama Laing'in kendisi Sartre'ı eleştirmez ve Sartre'ın "Critique la raison dialectique (1960)" adlı kitabında ifade ettiği bazı kavramlardan normal aile yaşantısını anlatan çalışmasında bahsetmiştir (The Encyclopedia of Philosophy, s.152'den özetle).

#### 1.4. ELEŞTİRİ VE AÇIKLAMA

Kimilerine göre varoluşçuluk hayal kırıklığına uğramış rasyonalizm (akılcılık) olarak görülmektedir. Varoluşçuluğun geleneksel rasyonalist metafizik kavramlarındaki yetersizliği köktenci bir anlayışa sahiptir. Eğer evrenin absürd olduğu basit bir varsayımsa ve evren, Leibnizci mantık ile reddediliyorsa, tıpkı Leibniz'in de yaptığı gibi bu durum ayakları yere basan bir mantığa dayanacaktır. Varoluşçu görüşü benimseyen birey rasyonalist bireyin dünyayı tanımadığı terimleri sorgulandığında, aynı zamanda rasyonalist kavramlar bütünü de üstlenmiş (sahiplenmiş) ve rasyonalist düşüncenin ortaya koyduklarını inkar etmiş olur. Dahası, varoluşçu bireyi yalnızca sürükleyen şey nesnelere doğasının pozitif tanımlamasına ilişkin inkarlarıdır.

Varoluşçunun (bireyin), empiristlerin savunduğu rasyonalizme karşı mantıklı noktalara sahip olduğu ileri sürülür; ancak varoluşçu, bu mantığı daha çok dramatik bir hale sokar. Bunun açıklaması belki de rasyonalist metafizik ve bunu destekleyen teolojik fikirlerin ileri sürdüğü "yeterli mantık-sebep ve nihai kanıtlar yoktur" görüşünün keşfinin sadece varoluşçu felsefecilere özgü olmamasıdır. Toplumsal yaşam durağan oldukça, toplumsal çelişki yıkıcı olmadıkça, bir çok insan için nihai-kanıtların sorgulanması önemsiz kalmaktadır. Diğer yandan, 1914'ten bu yana

Avrupa’da çok sık görüldüğü gibi, uygar yaşama verilen geleneksel destekler geri çekilirse, halk tabakasından insanlar normalin aksine sorgulamaya zorunlu hissedeceklerdir. Kierkegaard’ın yalnızlığı ve öz-sorgulaması yaygınlaşacaktır. Bunun da ötesinde insanlar olağan ve normal tepkilerinin dahi sorgulandığını göreceklerdir; aldanma ve öz-aldanış temel sorun haline gelecektir. Yerleşmiş yararçı kanıtlarla ortaya çıkan ve toplumun olurlu alan eylemler, yanıtı bulunamayacak bir karanlığın içine sürüklenecektir. Oldukça yaygın bir şekilde, varoluşçu romanlardaki karakterleri yalnızlık ve şüphe içerisinde yaşayan insanların oluşturduğu görülür, fakat varoluşçuluğun kavramsal psikolojisinin ekstrem durumlardan elde edilmiş örnekler üzerinde eşit olarak yer aldığı gerçeği pek önemsenmez. Aksi takdirde özgün insanın doğasının ortaya çıkarıldığı tek ortam olan ekstrem durumlar (Jaspers bu durumlara sınır durumlar adını vermektedir) olduğunu ileri süren insanlar için nasıl geçerli olabilirdi? Fakat varoluşçu yazarlar sıradışı durum ve insanları bile normal ve sıradan gösterdikleri eleştirisine açıktırlar. Sıradan olgu-olaylar ile sıradışı olgular arasındaki zıtlıklar ortadan kaldırıldığı için sınır-durumlar da kaybolmaya eğilimlidir.

Varoluşçular kendi sistemlerini oluşturmaya başladıkları zaman, karşı karşıya kaldıkları en bariz eleştiri; kullandıkları dilin dilbilgisel ve anlamsal boyutuna karşı pek de duyarlı olmadıklarıdır. Böylece, Kierkegaard’ın özel bir durum ya da olguya ilişkin “hiçbir şeylik” korkusu ortaya çıkar. Aslında burada korkulan şey “Hiçbir şey” olgusudur. Böylece Heidegger temel unsurlar olarak “Olmak” ve “Hiçbir şeylik” hipotezini ileri sürer. Jaspers metafizikte geleneksel çerçeveyi reddeder; fakat “transcendent” olgusunu bazı güçlükleri çoğaltan olgu anlamıyla dile getirir. A.J. Ayer, Sartre’ı “Olmak/to be” fiilini sistematik bir biçimde yanlış kullanmakla suçlamaktadır.

Ayer varoluşçuluğun felsefi bir eleştirisi yapıldığında toplumsal bir açıklamanın (bu görüşün kullanımına ilişkin açıklama) beklenmesinin önemli olmadığını savunur. Yine Ayer, Alman varoluşçuluğunun 1918'deki bozgunu takip ettiğini ve Fransız varoluşçuluğunun 1940 sonrası ortaya çıktığını söyler. Fakat Sartre varoluşçuluk kimliğini 1939'dan önce yakalamıştır. Ve, sonraki varoluşçu kimlik saf felsefi ve geçmişini unutulmamalıdır. (The Encyclopedie of Philosophy, Volume Three, s.152).





## BÖLÜM II

### 2. SANAT YAPITLARI VE VAROLUŞÇULUK

#### 2.1. VARLIKLARININ VERİLİŞ TARZI BAKIMINDAN SANAT YAPITLARI

Sanat ontolojisi, sanat eseri dediğimiz var-olan'ı somut bir varlık olarak ele alıp çözümlemek ister. Nasıl maddi, organik ve ruhi var-olan'lar varsa, aynı şekilde, bir şiir, bir resim, bir heykel, bir yapı ve bir müzik parçası gibi sanat eseri dediğimiz var-olan'lar da vardır. Nasıl maddi, ruhi, organik, vs. var-olan'ları ontoloji dediğimiz bir felsefe araştırıyorsa, sanat eseri dediğimiz var-olan'ların da aynı şekilde somut birer var-olan olarak araştırılması, çözümlenmesi gerekir. İşte, sanat eserini var-olan birşey olarak inceleyecek felsefe yine bir ontoloji olacak, ama sanat ontolojisi olacak” (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, Önsöz)

Varlıklarının veriliş tarzı bakımından sanat yapıtlarını ayrı ayrı incelemek bir zorunluluk gibi görülmektedir. Böyle bakıldığında Hartmann Ontolojisi de bir yöntem olarak kullanılabilir.

Varlık tarzı yönünden sanat eserinin iki sfer'i vardır. Biri duyulur algıda bize verilen real sfer; ikincisi, 'ikinci kavrama'da bize verilen arka, yapı, yani irreal sfer. Varlık yapısı bakımından ise, estetik obje, varlık tabakalarından oluşur. Sanat eseri, ontik tabakaların bir bütün'üdür, bu anlamda “polyphonik” bir yapıdır. Burada hemen şunu söyleyelim, sanat ontolojisi, genellikle ontik tabakalar bakımından genel-estetik-obje ile sanat-eseri arasında önemli bir ayrılık yapar. “Bütün estetik objeler, gerçi

tabakalara sahiptir, ama bütün estetik objeler objektivation değillerdir. Yalnız insan ilk planda yalnız sanat eserlerinde tabakalar arasındaki ilgi, onların varlık karşıtlığı ve onların birbirleriyle olan bağıntısı kavranabilir.” (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.101)

Bunun için, varlık tabakaları ele alınırken, genellikle estetik obje değil de, özellikle sanat eseri gözönünde bulundurulacaktır. Çünkü “sanat eseri tinsel varlıktan doğar” yani onda bir objektivation sözkonusudur. Bu durumda sanat eserlerini ele aldığımızda varlık tarzlarından hareket etmeliyiz.

Varlık tarzı bakımından karşılaştığımız ilk sfer, real varlıktır. Bu real varlık homojendir. Homojen yapıda ise tabakalar düzeninden söz edemeyiz. O bize duyulur algı ile verilmiştir. Bu şartlarda, tabakalar düzeni arka-yapıda, irrealite alanında aramak gerekir. “Buna karşılık, görünen arka-yapı, ide’lerin yarı karanlık tabakalarına varıncaya kadar tabakalara bölünür; direkt değil de başka tabakaların aracılığı ile; aracılık eden bu tabakalarda aynı şekilde irrealdır ve estetik bakımdan temellidir. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.101) Burada asıl mesele şudur: bu genel olan şey (tabakalı yapı), soyut kavramlı olarak değil de, somut ve konkret olarak görünür”. Gerçekten de irrealite sfer’i heterojen bir sfer olup, bu yönden tabakalıdır. Ancak bu tabakalar nelerdir, sayısı nedir, bunu baştan söylemek mümkün değildir. Çünkü, “tabakaların birbirini kovalaması, bunların sayısı, eserin materialı ile beraber değişir. Bundan başka, görüş biçimi ve bu görüş biçimine uyan form verme ile, yani stil denen şeyle değişir.” (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.101) Bunun için bir sanat eserinde şu kadar tabaka vardır diye önceden söyleyemeyiz. Ne resimdeki tabaka sayısı şiire, ne müzikteki tabaka sayısı heykele, ne de mimarideki tabaka sayısı şiire uymaz. Hartmann’ın söylediği gibi stil’lere göre de bu tabakaların düzeni ile sayısı değişir. Ancak şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Tabakalar, irreal sfer’in real

sfer ile oluşturduğu sınırdan başlayarak gitgide arkaya doğru uzanır. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.102)

Hartmann, sanat yapıtlarını verilişlerindeki tarz bakımından dörde ayırır.

Bunlar;

a.Yazın sanatı

b.Resim sanatı

c.Plastik sanatlar

d.Müzik

Bu araştırma da salt örnek olması açısından önce yazın sanatı alınacak sonra da, anıt-anıt heykel ve heykel (Hartmann'ın tabakalarıyla plastik sanatlar ve mimari) ele alınacaktır.

### 2.1.1. Yazın Sanatında Tabakalar ve Varoluşçuluk

Yazın sanatına gelindiğinde, yine tabakalar vardır ortada. Bir real sfer ve bir irreal sfer. Görünüş ise bir irreal sfer olarak eserin bütünlüğüne katılmış olur. Yazın sanatını derin bir metafizik anlam içinde kavramak, yazın sanatının hiç de özüne ters birşey değildir. Bunun için pek çok düşünür, (Hartmann, Heidegger, Jaspers gibi) aynı anlayıştadırlar. Jaspers şöyle der: “Edebiyat öyle bir organdır ki, biz bu organ aracılığı ile evreni ve özümüzün bütün içeriğini en doğal ve en açık olarak kavrarız.” (İ.Tunalı, Sanat Ontolojisi’nden s.120 özet) Heidegger de, bu bakımdan yazın sanatını sanatlar arasında mutlaklaştırır. Ona göre, “edebiyat, eserini dil alanında ve dil maddesi ile yaratır.” Dil ise, ona göre “varlığın evidir.” Buna öre, bütün

sanatların eninde sonunda edebiyata dayanacağı açıktır. “Sanatın özü edebiyattır. Edebiyatın özü ise, hakikatın temellendirilişidir.” Heidegger, yine bunu bir başka yerde şöyle söyler: (Aynı eser, s.120 özetle) “sanatın özü edebiyat ise, o zaman yapı sanatı, resim sanatı, heykel sanatı, müzik, şiir sanatına geri götürülmelidir. Edebiyat sanatının böyle özce belirlenmesi, onun existential olarak temellendirilmesi anlamına gelir. Böyle bir belirleme ve temellendirme, ontolojik temellendirmeden farklıdır.

Hartmann’ın edebiyat eserinde bulduğu tabakalar işe şöyledir; her edebiyat eseri, heterojen olarak iki varlık sfer’inden oluşur. Biri real, zaman ve uzay içinde yer alan real varlık, öbürü de real zaman ya da uzay dışında bulunan irreal varlık. Hartmann’ın tabakalar teorisi, bu ontik karşıtlıktan doğar. Çünkü bu iki varlık sfer’i iki anavarlık tabakası olarak da düşünülebilir. Nitekim Hartmann’da bunları sanat eserinin iki anatabakası olarak görür. Bunlardan real olanı yani görünen olanı sözcüklerdir. Fakat edebi bir eser salt sözcüklerden ibaret değildir. İrreal bir zaman ve uzay, yine irreal eylemler ve düşünceler de vardır ki bu irreal varlıktır. Yani irreal arka-yapıdır. Sözcüklerden oluşan real yapı homojen, irreal arka yapı ise heterojendir. İşte bu heterojen yapı bir takım tabakalardan oluşur. Şimdi önyapının sınırından itibaren arkaya doğru derinleşerek bütün arka-yapıyı, irreal sfer’i oluşturan tabakaları irdeleyelim.

1."en ön tabaka, resim ve plastikte duyulur olan şeyi karşılar. Plastikteki duyuların aracılık ettiği görülebilir olan tabakaya karşılık olan tabakadır.

2.tabaka, öntabakanın hemen ardından gelir ve ön tabakanın aracılığı ile ve onda görünüşe ulaşır. Bu tabaka “hemen ve bütünüyle iç tabaka değildir, tersine doğrudan doğruya eylemlerin, dış davranışın, etki ve tepkilerin, başarı ve başarısızlığın oluşturduğu tabakadır. Dolaylı olarak ona amaçlar, çatışmalar, çözümler yüklenebilir.

3.tabaka, ruhi tabakayı karşılar.

4.tabaka, tabakalar düzeninde en derin tabakalardan birini oluşturur. Bu tabaka, artık insanın ruhi içi ile değilde onun yaşamının bütünü ile ilgilidir. Hartmann, bir de bunlara çok ender olarak rastlanan iki tabakayı daha katar. Bunlardan biri, bireysel ide tabakası, ikinciside genel insanlık ide'si tabakasıdır. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.130 ve 131'den özet)

Şimdi Bukowski'nin "Kasabanın En Güzel Kızı" adlı öyküsünde bu tabakaları irdeleyelim: (C.Bukowski, Kasabanın En Güzel Kızı, s.513)

Cass, beş kızkardeşin ve de kasabanın en güzel kızıdır. Ya çok neşelidir ya da hüünlü. Arası yoktur Cass'ta. Hem kafa vardır hem ruh. Resim yapar, dans eder, şarkı söyler, biri incindiğinde ta içinden duyar onların acısını.

Deliliğe yakın bir hiddeti vardı; bazıları hiddetine delilik derdi. Alkolden ölen bir babası, kızlarını terkedip giden bir annesi vardı. Bir süre akrabalarının yanında sonra da manastırda yetişmişlerdi.

"Manastırdan çıktığının ertesi günü Batı Yakası Barı'nda tanıdım onu. Tek kelime söylemeden yanıma oturdu. Kasabadaki en çirkin adam bendim; belki de bunun için beni seçmişti.

"İçki?" diye sordum.

"Tabii niye olmasın?"

"Konuşmamızda kayda değer birşey yoktu. Kolumu beline dolayıp öptüm."

"Beni güzel buluyor musun?"

"Evet..."

“İnsanlar beni hep güzel olmakla suçluyorlar, gerçekten güzel miyim sence?”

“Güzel kelimesi yeterli değil.”

Cass elini çantasına soktu. Uzun bir saç iğnesini çıkarttı. Davranmama fırsat vermeden iğneyi burnuna geçirdi, yanlamasına sokuvermişti iğneyi. Korku ile karışık bulantı hissettim. Bana bakıp güldü. “Beni hâlâ güzel buluyor musun?”

İğneyi çıkarıp mendilimi kanayan burnuna tuttum.

“-Ben burnuma iğne sokunca senin canın mı yanıyor?”

Öptü beni gülerek. Bar kapanınca kaldığım eve gittik. Bira içip konuştuk. Sabaha kadar. Sabahsa seviştik. Daha sonra, giyinip arabamla barın kapısına bıraktım onu.

Sonraki günler de, her gün ben banyodayken geliyordu. Altı ay için şehri terkettim. Serserilik yapıp geri döndüm. Cass’ı unutamamıştım. Batı Yakası Barı’nda yarım saat oturdum, içeri girip yanıma oturdu.

“Demek döndün it.”

Birer içki içtik, beraber çıktık. İnsanlar sokakta Cass’a hâla bakıyorlardı.

Evime gittik. Bir şişe şarap açıp konuştuk. Akıcı zorlamasız muhabbet. Sırlar yarattık beraber. İyi bir tane yakalayınca o eşsiz gülüşünü gülerdi. O gece arzulandık ve yatağa girdik. Elbisesini çıkardı ve o zaman boynundaki korkunç yarayı gördüm. Geniş ve uzun.

“Allah canını alsın, ne yaptın?”

“Kırık bir şişe ile denedim bir gece. Beni beğenmiyor musun artık. Güzel değil miyim?”

“Bazı müşteriler on dolar verdikten sonra yarayı görüp vazgeçiyorlar. On dolar da bende kalıyor. Amma matrak.”

Sabah kahvaltıdan sonra sahile götürdüm onu. Mutluyduk beraber. İki sandöviç, biraz cips ve içecek birşeyler aldım, kumlara uzanıp atıştırdık. Sarılıp uyuduk bir süre. Sevişmekten bile güzeldi bu. Gerilimsiz bir beraber akış. Uyandıktan sonra eve döndük. Yemek pişirdim. Yemekten sonra beraber oturmamızı teklif ettim. Uzun uzun baktı bana birşey söylemedi. Sonra yumuşak bir sesle “Hayır” dedi. Bara bıraktım onu, çıkmadan önce eline bir içki verdim.

Fabrikanın birinde bir ambalaj işi buldum. Bütün hafta öyle geçti. Dışarı çıkamayacak kadar yoruluyordum. Ama Cuma akşamı Batı Yakası Barı’na gittim. Oturup Cass’ı bekledim. Saatler geçti. Barmen yanıma geldiğinde kafayı iyice bulmuştum. “Sevgilin için üzgünüm” dedi.

“Ne var ki”

“Özür dilerim, duymadın mı?”

“Hayır.”

“İntihar. Dün gömdüler.”

“Kız kardeşleri gömdüler onu.”

“Nasıl oldu.”

“Gırtlığını kesti.”

Cass. Beşkızkadeşin en güzeli. Kasabanın en güzeli. Arabayı eve sürerken düşünüyordum. ÜSTELEMELİYDİM “Hayır” dediğinde.

Gece üstüme geliyodu ve yapabileceğim tek şey yoktu.”

Bukowski'nin bu öyküsünü irdelediğimiz zaman ilk karşımıza çıkan sözcüklerden oluşan real bir yapıdır. Bu real yapı tamamen homojen olup, diğer heterojen ve tabakalı yapının sınırını oluşturur. Bu yapı ise irreal arka yapıdır. Şimdi Hartmann'ın tabakalarına göre bu heterojen, irreal arka yapıya baktığımızda;

1.tabakada; duyumsanan ilk şey kasabanın birinde “en güzel kızı” olma özelliğindeki genç bir kızın öyküsüdür. Yani “Cass”ın öyküsü olarak karşımıza çıkar. Öyküde “Cass”ın biraz daha izlendiğinde ise karşımıza ikinci tabaka çıkar.

2.tabaka, doğrudan eylemlerin, dış davranışların, etki ve tepkilerin oluşturduğu tabaka olduğuna göre, bu tabakada “Cass”, Batı Yakası Barı'nda, erkeklerin ilgi odağı olan, yine aynı barda tanıştığı bir adamla ilgili başından geçenleri görüyoruz.

3.tabakada; “Cass”ın ruh hali dikkatimizden kaçmıyor. Bazılarının, “Cass”ın hiddetine delilik demesi, tepkisel ve ani davranışları, iğneyi burnuna sokabilecek kadar veya kırık şişeyle boynunda derin yaralar açabilecek kadar tepkisel olması, onun öfkeli bir ruh halinde olduğunu gösteriyor.

4.tabaka bize “Cass”ın yaşam biçimini veriyor. “O” alkolden ölen bir baba, beş kız kardeşiyle beraber onları terkeden bir annenin kızıdır. Manastırda yetişmiştir. “Normal aile” yapılanmasının dışında. Yirmi yaşında bir barda tanıştığı bir insana bağlı olarak yaşamına son vermiştir.

Ancak bu öyküde tabakalar bu kadarla sınırlı değildir. Öyküye biraz daha dikkat verildiğinde Hartmann'ın ender olarak bulunabileceğinden bahsettiği bir ide'ye rastlanmaktadır. Bu ide “Cass”ta hem kafa hem ruh vardı. Resim yapar, dans eder, biri incindiğinde ta içinden duyardı onların acısını. Çirkin erkeklere yanaşmak gibi bir huyu vardı. Yakışıklı erkeklerden



iğrenirdi. “Hayat yok onlarda” derdi. “Mükemmel kulaklarından, burunlarından başka bir bok düşünmezler. Tamamen yüzeyseldirler, içleri yoktur” alıntıları ve “Benlen ben olduğum için ilgilenemezler mi sanki” cümlesiyle beraber, “Cass”ın yaşam biçiminin “das Man” kategorisi dışında olması nedeni ile insanlık ide’sine rastlanmaktadır.

Şimdi yine Bukowski’nin bir başka öyküsünü ele alalım. Bu öykü “Onbeş Santim” olsun. (C.Bukowski, Kasabanın En Güzel kızı, s.21) Öykü evli bir çiftin yaşadıkları ile ilgilidir. Yedek parça dükkanında çalışan bir adam ile Sarah adlı kadının tanışıp evlenmesiyle başlar öykü. Evliliğin ilk üç ayı son derece güzeldir. Ancak daha sonra adamın biraz “şişmanlaması” Sarah’ın egemen çabaları ile evlilikleri farklılaşır.

“...Birgün eve geldim; “çıkart pis elbiselerini be!” dedi.

“Anlamadım sevgilim?”

“Duydun beni köpek, soyun!”

Onu hiç böyle görmemiştim. Elbiselerimi ve çamaşırlarımı çıkarıp kanepeye fırlattım. Gözlerini dikip bana baktı.

“İğrenç” dedi. “Bok çuvalından farkın yok!”

“Anlamıyorum ruhum.”

“Şu yanlarından sarkan yağlara bak.”

Haklıydı biraz yağlanmışım. Belim biraz sarkmıştı. Sonra iki elini yumruk yapıp yanlarıma vurmaya başladı. Sert vuruyordu.

“Yumruklamamız lazım bu bok tabakasını. Yağları eritip, hücreleri...”

Sarah kalorimi hesaplamaya başladı. Kızartma, ekmek, patates ve salata soslarını yasakladı, fakat biramdan vazgeçmedim. Evde kimin pantolon giydiğini bilmeliydi.

“Hayır işte, hayır, hayır!... Biramdan vazgeçmem. Seni deliler gibi seviyorum ama birasız olmaz!”

Her akşam eve döndüğümde aynı soruyu sorardı.

“Yumrukladın mı yanlarını bugün?”

Sokakta kendimi yumruklayarak dolaşmaya başlamıştım. Gelip geçenler garip garip bakıyorlardı, umursamıyordum. Herşey yolunda gidiyordu. 114 kilodan 100 kiloya düştüm önce, sonra 100’den 92’ye...

“Bak” dedim. “1.84 boyum var. Nedir arzu edilen kilo?”

Sarah acayip bir cevap verdi.

“ ‘Arzu edilen ağırlık’ demedim. ‘Arzu edilen boyut’ dedim”

Bir gün tartıldım. Kilo kaybetmeme rağmen incelmediğimi farkettim. Garip bir olay.

“Aman salak. İnsan çeker mi? Kemik erimez yavrum.” Boyum 1.68’di şimdi.

Kısa bir süre sonra patron beni görmek istedi. “Bak Jones, sizi dikkatle izledik. Korkarım bu iş için uyun değilsiniz artık” derken ben karşısındaki iskemleye tırmanmaya çalışıyordum.

“Biliyorum Jones ama artık bir kişinin yapması gereken işi yapamıyorsunuz.”

Kovdular beni. Sarah ile aynı evde kalmaya başladım. Sarah beni 15 cm'ye indirdi.

“Oyna küçüğüm, danset benim minik şarlatanım” derdi.

Örümceklerden ödüm patlıyordu, sinekler kartal büyüklüğündeydi. Geceleri uyuyamıyordum. Ölüm korkusu, aşağılık kompleksi, paranoya sarmıştı beni. Her nedense Sarah 15 cm'de tutuyordu beni. Sebebini bilemiyordum. Hemen hemen hiçbir şeyin sebebini bilmediğim gibi.

Derken bir gece iğrenç birşey oldu. Sarah çırılçıplak yatağa uzanmış elinde şarap gülüyordu.

“Şimdi sıra son deneyde” dedi.

Ve biramı bitirdiğimde Sarah benimle sevişmeye başladı. Cildim yanıyordu, nefessiz kalmıştım. Nefes nefese kaldığını duyuyordum. Ne kadar çabuk biterse o kadar az acı çekeceğimi biliyordum. Öne doğru her itildiğimde sırtımı ve boynumu eğiyordu.

....Sarah beni ışığa tutarak boynumu, omuzlarımı öpmeye başladı, kendi keyfi için bir seksüel oyuncak gibi kullanıyordu...”

Ve Sarah uyumaya başlayınca, başındaki saç iğnesini gördüm. Binbir zorlukla 22 cm'lik iğneyi aldım. Kalbinin yerini bulduktan sonra olanca gücümle iğneyi batırdım.

Kalbini dinledim.

1, 2, 1, 2, 1, 2...

Ve durdu.

Oradan kaçıp, güç bela bir marketin deposunda kaldım günlerce, artık herşey yiyebiliyordum. Bu arada boyumun yavaş yavaş uzadığını gördüm.

Ve nihayet 90 cm'lik olunca, bir gece marketin kasasındaki 23 bin dolar nakit para ile Hollywood tepesine büyüyerek yürüyordum.

Yine bu öyküde karşımıza ilk çıkan, sözcüklerden oluşan homojen, real bir yapıdır. Bu real yapının hemen ardında ise heterojen irreal bir yapı daha vardır ki, bir önceki örnekte olduğu gibi Hartmann'ın tabakalarına bu irreal yapıda rastlayabiliyoruz.

1.tabakada; Karısının her dediğini kabullenen, iyi niyetli Jones ve karısı ile ilişkisini duyumsuyoruz.

2.tabaka bize Jones'un ruh halini veriyor. Bu öyküde Jones,paranoyak, aşâğılık kompleksi ve ölüm korkusu içindedir.

3.tabakada, silik kişiliğinin edilgenliğinin sonucu olarak Jones küçülme-ktedir. Tavırsız ve pasif kalması sonucu hem küçülür hem de olumsuzluk-lara karışmıştır.

4.tabaka bize evrensel ideayı veriyor. Dünyanın her yerinde insan ilişki-leri, ki bu karı-koca ilişkisi olsa bile, tavırsızlık, kişiliksizlik, insan ilişkileri-nin zora girmesine ve olumsuzluk yüklenmesine sebep olmaktadır. Sıradan-lık yanıyla da bu tabaka sayesinde yine varoluşçuluğun temlerine sokabiliriz bu öyküyü.

Yazın sanatının irdelenişinde de diğer sanatlarda görüleceği gibi gözden kaçırılmaması gereken genel fakat önemli bir açıklama ise, yine Heidegger'den geliyor. Bu açıklama daha önce de belirttiğimiz üzere şudur: "Düşüncede varlık dile gelir, düşüncenin işi Varlık'ı açıklamadır." Bu deyişler dil sorununu gündeme getirir. Ama bu dil ne kuru bir felsefe dili ne de reklamcılığın "diktatorya"sı altına girmiş olan dildir. O dilbilgisi kurallarının bile dışına taşmış yeni düzenlenmiş bir dildir. Düşüncenin dilidir. Ve bu dil beraberinde ifadeyi getirir. Yazın sanatındaki ifade temelde aynı olmak şartı ile plastik sanatta biçim değiştirir. Bu kullanılan

malzemenin zorunluluğudur. Yazın sanatında sözcüklerde dile gelen ifade Heykel sanatında formlarla oluşur. Ortaya çıkan oluşumların tümünde hep insanın özü ön plana çıkar. Yani “varolan” daha çok insanı, “olan”da insanı içine alacak biçimde tek tek şeyleri anlatır.

Varoluşçu filozoflar, bu felsefenin temel ilkelerini ve sorunlarını araştırırken bir yandan da dünya görüşlerinin doğrultusunda, zaman zaman bu felsefenin sorunlarını irdeleyen, zaman zaman dolaylı öğretilen olarak ele alan edebi ürünlerde verdiler.

Bir kısmı ise (Albert Camus gibi) yalnızca edebi alanda çalışmalar yaptılar. Bu yapıtlarda, varoluşu, yakalamak, anlamakda hiç zor değildi. “...Kimse bize birşey sormadı; bu dünyaya gelmek için... Dünya kötü, insanlar, haksız, Tanrıysa tamamen sağır.. ama herşeye karşın bu dünyaya geldiysek eğer, yaşamı güzelleştirmekte elimizde” diyordu. Albert Camus. (A.Camus, Yabancı’dan özetle) Nietzsche’de ise bu öğretiyi “böyle buyurdu Zerdüş’t’de Zerdüş’ün ağzından şöyle aktarılıyordu “Size üstinsanı öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir. Onu aşmak için ne yaptınız? Bütün varlıklar kendilerini aşan birşeyler yarattılar. Siz bu dalganın sönüşü olmak ve insanı aşmaktan çok hayvana geri dönmek istiyorsunuz” ya da “..Üstün insanlar mı? (...) üstün insanlar yoktur, hepimiz eşitiz, her adam öbürü kadar değerlidir, Tanrı karşısında hepimiz eşitiz! Tanrı karşısındamı! Ama Tanrı öldü.” (Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi’nden özetle)

S. de Beauvoir, Pyrrhus ile Cineas, Başkalarının Kani, Ateş Hırsızları, Konuk Kız yapıtlarıyla

Borris Vien, Günlerin Köpüğü gibi eserlerde de aynı varoluşçu etkileri görebiliriz.

J.P. Sartre; Bulantı da bu felsefeyi edebi alana taşıırken, Sinekler adlı oyunundada aynı felsefeyi aynı endişelerle taşır. Sineklerin III perde,

II.sahnesinde Oreste, kendisini boyun eğmeye zorlayan Jüpiter'e şu yanıtı verir: "... beni özgür yaratmamak gerekirdi (...) Bir kez beni yarattıktan sonra da, artık ben sana ait olmaktan çıktım (...); artık gök yüzünde hiçbir şey yok, ne İyilik, ne Kötülük, ne de bana buyrukta bulunacak bir kimse (...) Bir daha senin yasanın altına girmeyeceğim: Benim bundan böyle, kendi yaşamdan başka bir yaşam olamaz (...) Çünkü ben bir insanım, Jüpiter; her insanın kendi yolunu kendisi seçmesi zorunludur." (Paul Foulguie, Varoluşçuluk'tan özetle)

Ingeborg Bachmann'ın "Otuz Yaş" adlı yapıtında kişisi, otuz yaşına kadar "das Man" tarzında bir yaşam sürdürdükten sonra ilk kez kendi bütünlüğü problemiyle, "Kim idi? Kim olmuştur?" sorusuyla yüzyüze geldiğinde, bu soruyla hesaplaşmaya başladığı zaman bunun farkına varabilecektir: "Çünkü, şimdiye kadar sadece dünden bugüne yaşadı, her gün bir başka denemede bulundu ve kötülükten uzak kaldı. Karşısında pek çok imkanlar gördü ve sözgelisi her şey olabileceğini düşündü: Büyük bir adam, bir yol gösterici, bir dahi filozof."

Aynı şekilde dostlukları, sevgileri yaşamış "bütün bunları da eğreti olarak, sonradan yine hayır demek üzere yapmıştı." O güne kadar "Asla düşünmemişti ki..."Neydi onun asla düşünmediği?

"Şimdiki gibi otuzuncu yaşın eşiğinde perdenin kalkacağından, kendisi için başlama işareti verileceğinden ve günün birinde şimdiye kadar neler düşünüp neler yapabileceğini göstermesi, neye önem verdiğini açıklaması gerekeceğinden bir an olsun korkmamıştı..

Asla düşünmemişti ki...

Hiçbir şeyden korkmamıştı.

Kendisinin ne kapana kısıldığını ancak şimdi anlıyordu.”(Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.125)

Bachmann’ın “kapan” olarak adlandırdığı, kişinin kendi kendisiyle yüzyüze gelmesini engelleyen, onu pek derinden ilgilendirmeyen ve “hazır kurallara dayanan bir oyunun hiç dışına” çıkarmayan “das Man”dan başkası değildir: “Bana eklediklerini üzerinden sıyırıp atsam, ben kim olurum bu altın Eylül ayında? Bulutlar uçuşmaya başlayınca kim? ...Çünkü düşündüğüm hiç bir şeyin benimle bir ilişkisi yok. Her düşünce, yabancı tohumların yeşermesinden başka bir şey değil. Beni ilgilendiren hiç bir şeyi düşünecek güçte değilim, hep beni ilgilendirmeyen şeyler düşünüyorum. Politik, sosyal ve diğer birkaç katagori içerisinde oluyor düşüncelerim, yer yer yalnızlık içinde ve amaçsız düşünüyorum, ama hazır bulduğum kurallara dayanan bir oyunun hiç dışına çıkmıyorum. Bir ara belki kuralları değiştirmeyi düşünüyorum, ama oyunu değil. Oyunu asla.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunları’ndan)

Bu “Kapan”ın bilincine vardıktan sonradır ki, “Das Man”da takılıp kalanlara, “ötekiler”e şöyle seslenecektir: “İsterdim ki, kafalarının eşsizliğine ve düşüncelerinin sağlam rayicine inanan herkese şöyle sesleneyim: Siz yine güzel güzel inanın: Ama şingırdatıp durduğunuz bu akçeler tedavülden kaldırılmıştır henüz haberiniz yok sizin. Üzerlerindeki kuru kafa ve kartal resimleriyle tedavülden çekin bunları... İtiraf edin ki, ...görüşlerinizin tümünü kirayla edindiniz, dünyanın imgelerini kira karşılığında ele geçirdiniz..Bir hayali istasyondan bir hayali istasyona koşan, bir yere varmış olmayı önemsemeyen yolcular”. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s. 126)

Camus’nün “Yabancı” adlı yapıtının başkişisi Mersault’yu, bu “Olur olmaz konuşmayan” ve “içten görünmeye iyi niyetli olmaya hakkı olmadığını bilen” genç adamı ölüme mahkum eden de “das Man”dır.



Mersault, yaşamın son anlarına kadar genel olarak bu kapan içinde kalmakla birlikte bu dünyaya yürekten katılmayan, “das Man”ın değerlerini paylaşmayan ve bu sferde kutsal olarak sunulan her şeye sıradan, yüzeysel bir anlam yüklenmiş olduğunu sezen bir kişidir. Onun gözünde, “das Man”ın sevgisi, dostluğu, aile anlayışı vb. hep yüzeyseldir. Bundan dolayı da Mersault’nun en çok kullandığı sözler “bence hepsi bir” ile “hayır”dır. Mersault’nun asıl suçunu oluşturan da işte onun bu tutumudur.

“Yabancı”da “das Man” nasıl gözönüne serilmektedir? Her şeyden önce, onu yargılayan jüri belirsiz bir kitledir, üyelerinin yüzleri yoktur: “...Oturdum, jandarmalar iki yanıma geçtiler. O zaman karşımda bir dizi insan yüzü gördüm. Hepsi gözlerini bana dikmişti: bunların jüri heyeti olduğunu anladım. Ancak, birbirlerinden ayrı yanları neydi, pek söyleyemeyeceğim. Bana sanki bir tramvay banketi önündeyim de bütün bu adsız yolcular yeni gelenin gülünç tarafını bulmaya çalışıyorlardı gibi geldi.”

Mahkeme salonunu dolduran, içinde Mersault’nun sevgilisinin, dostlarının da bulunduğu tüm kalabalık için de yine aynı şeyleri söylemek mümkündür: “Aynı zamanda, bu kapalı salondaki bütün bu kalabalık önünde şaşkına dönmüştüm. Mahkeme salonuna bir kez daha baktım, ama hiç bir yüzü ayırtedemedim... O ara, dört bir yana göz gezdirdim: herkes sanki aynı sosyeteden adamların buluştukları bir kulüp teymiş gibi güle oynaya görüşüp konuşuyorlardı. Aynı zamanda kendimi niçin burada fazla, adeta bir sığıntı gibi hissettiğimi anladım.”(Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s. 127)

Kalabalık bakımından Marsault’nun davası sadece “das Man”a özgü bir merak konusudur. Bu merakı oluşturan da gevezeliği her tarafa yayan, geniş kitlelere neyin nasıl görülmesi gerektiğini dikte ettiren ve bu niteliği ile “das Man”ın en güçlü araçlarından biri olan gazetelerdir: ‘...Gazeteci gülümseyerek bana döndü: İnşallah her şey yolunda gidecek’ dedi. ‘Sağ



olun' dedim. O da 'Biliyorsunuz, sizin davayı biraz da biz hazırladık. Bilirsiniz, yaz mevsimi gazeteler için ölü mevsimdir. İşe yarar cinsten, bir sizin davanız vardı: bir de baba kaatilininki' diye ekledi.

“Bu şekilsiz kalabalığı” Mersault’dan “son derece nefret etmesi” gerektiğini öğreten de “das Man”dır. Çünkü “das Man”ın temsilcileri onlar, ötekiler olarak bu adsız, belirsiz kitle her şeyi bilmektedir. Öyle ki, Mersault’nun durumunu da ona hiç söz vermeden bütünüyle anlamıştır: “Benim davamı beni işe karıştırmadan çözümlüyor gibiydiler adeta. Her şey benim araya girmeme kalmadan geçip gidiyordu. Düşüncemi sormadan kaderimi karar altına alıyorlardı. Arada bir, herkesin sözünü kesip ‘Ama bu kadarı da olmaz yani: Sanık kim burada? Sanık olmak önemli bir şeydir. Benim de söyleyecek sözüm var’ demek geliyordu içimden.”

Ancak, herşeye rağmen “das Man” a özgü iki-anlamlılık da kaçınılmaz olduğundan Mersault’nun avukatı şöyle bağırarak zorunda kalacaktır sonunda: “İşte bu davanın aynası. Her şey doğru ama, hiç bir şey doğru değil.”(Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s. 128)

Mersault ise, ilk kez kapatıldığı ölüm hücresinde, “das Man”ın bilincine varacak, yaşamı boyunca içinde biriktirmiş olduğu öfkeyi bu iki-yüzlü, yüzeysel, bütün değerleri değersizleştiren ve her şeyden emin olan dünyaya, böyle bir dünyaya, böyle bir dünyanın belirlediği yaşam tarzına vargücü ile boşaltacaktır. Seçtiği kimse, bu yaşam üslubunun önde gelen temsilcilerinden ve misyonerlerinden biri olan papazdır: “Ne kadar da dediklerinden emin görünüyordu değil mi? Oysa onun emin olduğu şeylerden hiç biri bir kadın saçının bir tek teline bile değmezdi. Yaşadığından bile emin değildi: Bir ölü gibi yaşıyordu çünkü.”

Bundan sonra Mersault’nun tek bir isteği vardır: “das Man”ın temsilcisi olmadığını bir kanıtı olarak onun temsilcileri tarafından nefretle

uğurlanmak: “...Benim için artık, idam gününde bir sürü seyirci bulunmasını ve beni nefret çılgınlıklarıyla karşılamalarını dilemekten başka bir şey kalmıyordu.” (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s. 129)

Çağımızın en belirgin özelliği, insanın varolanlar arasında bir varolan, şeyler arasında bir şey, bir sayı, kurumlarla ilişkisi merkeze alınarak değerlendirilen adsız bir birey olma yolunda hızla ilerliyor olmasıdır. Günümüz insanı, boyutları gittikçe genişleyen bir “Man” sferi içine girmiştir. Basma-kalıp düşünceler, normlar, bir örnek davranışlar, değer yargıları, daha çok bunları yayan kitle iletişim araçlarının da büyük ölçüde etkisile geniş kesimlerin yaşam üsluplarına egemen olmaktadır. Bu alan içinde, insanın kendine özgü etkinliklerine çoğunlukla ancak değer biçildiği” rahatlıkla söylenebilir. Bu takdirde, ne sözkonusu olan etkinliklerin kendilerini ne de etkinliklerin öznesi olan insanın kendisini doğru değerlendirmek mümkün olabilmektedir. Bu durumda, insanın kendine özgü etkinlikleri çerçevesindeki birliğin çapı genel anlamda asgari düzeye indirilmiş olduğu gibi, bunların insan için taşıdığı önem de gözden kaçmaktadır. Bunun sonucunda, insanın düşünen, bilen, amaç koyan, seven bir varlık olmaktan daha çok, kendisine (çok çeşitli ve karmaşık mekanizmalarla) herhangi bir şey düşündürülen, neyi nasıl bilmesi, sevmesi gerektiği öğretilen, hangi amaçları benimseyeceği dikte ettirilen edilgin bir varlığa dönüşmesi kaçınılmazdır. Böyle bir durum, insanın kendi öz etkinliklerinin hiçbirinin hakkının verilmemesinden ileri gelen genel bir yoksullaşmaya işaret etmektedir. Başka bir deyişle, bunun genel bir yabancılaşma olarak tanımlanması mümkündür. Çünkü, insanın neliğini kendi etkinliklerinin birliği oluşturduğundan, bu tarz bir yoksullaşma onun kendi varlık yapısından uzaklaştığını, hatta varlık yapısının niteliklerinin yozlaşmış olduğunu gösterir. Günümüz insanı doğru değerlendiremediği, egemen olmadığı kendi etkinliklerinin ürünleri tarafından o denli yönetilmektedir ki,

tarihte ilk kez kendisinin bir varlık olarak ortadan kaldırılması tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir. (Güven Savaş Kızıltan, Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, s.130)

### **2.1.2. Plastik Sanatlarda Tabakalar**

Plastik sanatlarda varoluşçuluğu irdelemeden önce mimarının, resmin, heykelin ontolojik açıdan ele alınması gerekir." Sanat ontolojisi", çağdaş sanat felsefesinin en önemli yaklaşımından biridir.

Şimdi bu bakış açısı altında plastik sanatlara geçilip "olan"ın irdelenmesinde anahtar olabilecek şey, yine Hartmann'ın tabakalar teorisi olacaktır. Ancak daha önce, mimari anıt, anıt heykel ve heykel kavramlarının açınımının yapılması gerekmektedir.

#### ***2.1.2.1. Yapı Eserinde Varlık Tabakaları***

Gündelik yaşantımızda yapı eserlerini mimarlık sanatı oluşturur. Bu eserler, en basitinden içinde oturlan evler, eğitim alınan okullar, ibadet edilen cami, kilisedir, sinemadır. Bu yapıların tümüne bakıldığında fonksiyonel bir değeri ön plana çıkıyor. Örneğin ev, barınmak için, bir tiyatro veya sinema, içinde bir oyun veya film seyretmek üzere yapılmış yapılardır. Bu bakımdan, mimari eserlerin herşeyden önce önemli bir fonksiyon değeri vardır. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.155) İçinde yaşanmamak için bir ev, yapılmış olsun diye yapılmaz. Her yapının pratik bir hedefi vardır. Ancak bu hedef mimarlık sanatının belirleyicisi olan tek determinant değildir.

Bu pratik hedefin dışında, yapı sanatını belirleyen bir estetik erek, sanat olma ereği vardır. Diğer sanatlarda ise mimarlıkta olduğu gibi pratik bir hedef sözkonusu değildir. Bu yanıyla mimarlık sanatı, öbür sanatlardan kesin olarak ayrılır. Bu ayrılıkta önemli bir fenomen de kendini gösterir. Bir heykel, bir resim güzellik kategorisinde de varlığını elde eder. Bir heykel güzelse, heykel olarak vardır. Bir resim de güzelse, bir estetik obje olma varlığına sahip olabilir. Ama, aynı durum mimarlık için geçerli değildir. Bir yapı önemli veya önemsiz olmaksızın da yine bir yapıdır. Çoğu zaman yapı sanatına hakim olan şey estetik erek olamaz da, pratik-fonksiyonel bir erek olur. Günümüzde bu tür örneklere de rastlanır. Bu durumlarda bir yapı yapmakla bir gemi yapmak arasında öz farkı tamamen ortadan kalkar.

Dolayısıyla bu extrem durum dışında, günümüzde de yapı sanatı çoğu bir sanat olarak düşünülür. Yapılacak olan yapı blok veya kütle mimarisi olsa bile yine de estetik bir görüşün kılavuzluğu ışığında ele alınır. Gaudi'nin yapıları buna en güzel örnektir.

Mimarlığa, ontolojik açıdan baktığımızda ise diğer sanatlarda gördüğümüz tabakalı yapıyı burada da görürüz. Ancak bu yapı öbür sanatlara kıyasla çok daha kompleks, çok daha karmaşıktır.

Yapı'nın oluşumunda ilk karşımıza çıkan sorun, plan ve yapı arasındaki ilişki sorunudur. Mimar denilen sanatçı yapıyı tasarlayan, düşünen ve planı yapan kimsedir. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.156) Fakat, pratikte koşullar gereğince proje, mimarlıkla ilgisi olmayan kişilerce de uygulanabilir. Bu durumda ortaya çıkan sonuçsa yeni bir soruyu düşündürüyor. Bir yanda projeyi yapan sanatçı diğer yanda bunun konkret olarak gerçekleşmesi var. Burada estetik kategoriler projede mi yoksa estetik varlık somutlaşmış olan yapıda mı kendini gösterir?



Fotoğraf 1. Gaudi'nin yapıtlarından bir örnek.



Kuşkusuz böyle bir problem yapı sanatıyla beraber sanatın bütün dallarında da kendini gösterir. Tabi ki her sanat eseri somut bir yapıdır, bir objektivasyondur. Böyle bir objektivasyon da, zorunlu olarak bir real yapıyı koşul kılar, “çünkü her sanat eseri irreal bir sfer’in real bir yapıda görünüşe ulaşmasıdır.” Bu görünüşe ulaşma hali çeşitli sanatlara göre bir karakter bir özellik gösterir.

Bu ön-yapı edebiyatta sesler ve sözcükler, resimde renk ve tuvaldir, heykelde taş, metal, ahşaptır. Mimarlıkta da, irreal sfer’in objektivleşmesi için, somut bir yapıyı ortaya koyabilmek için, böyle bir real yapıya ihtiyaç vardır. Bu real yapı, taş, ahşap olabilir. Bu bakımdan, bir yapı, bir yapı olarak, somut ve duyusal olarak bize hitap etmeli ve bu duyusal yapı, arka-yapının bir taşıyıcısı olma görevi ile ortaya çıkmalıdır. Buna göre, projede, bu somut, duyulur sfer ortaya çıkmadığından, arka-yapıyı, anlam sfer’ini de görünüşe ulaştıramaz. Şu halde bir yapı, yapı eseri olarak üzerimizde estetik bakımdan etkili olacaksa, onun taş veya ahşapta objektivleşmesi gerekir. “Yapı, somut materialde mimarın sanat ide’sini canlandırdığı takdirde, ancak, bundan sonra mimari bir eser ‘realize edilmiş’, ‘yaratılmış’ olur, her ne kadar daha önce-yalnızca bir katedral planı olarak- yalnız intentional olarak düşünülmüş ve hatta duyusal olarak düşünülmüş bile olsa”. Çünkü, bir yapı, bir yapı olarak bir somutlaşma ve bir objektivleşme içinde ancak bir yapı olur. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.157) Bu şöyle bir soruyu da akla getirebilir: Bir plan yetkin ve iyi bir yaratma eseri olabilir de, onun uygulanması böyle bir nitelikten yoksun olabilir; hatta plan hiç uygulanmazsa durum ne olur? Bu güç gibi görünen soru da, aslında yukarıdaki anlayışın ışığı altında çözümlenmelidir.

“O zaman meydana gelen şeykötü bir eserdir, bir sanat eseri olabileceken, gerçekte pratik amaçları gerçekleştiren, ama, sanat yönünden

yetkin olmayan bir şey bir sanat eseri ide'sine yaklaşan, ama onu bütünüyle gerçekleştirilmeyen bir şey olur." Şu halde, bir mimarlık yapısı, böyle bir yapı olabilmek için, zorunlu olarak bir real yapıda somutlaşmalı, objektivleşmelidir.

Her mimari yapıda da estetik yapılanmayı göremeyiz. Bu yapılar yalnızca real olan bir varlığı gösterir; bu real varlık, pratik ve fonksiyonel bir değeri gösterir. Onun bütün gerçeklik alanı bu belirlenme içinde oluşur, arıca bir irreal, bir intentional sfer onda sözkonusu olamaz. Ama sanat eseri olan bir yapıda, bu real sfer'de bir başka sfer'in de görünüşe ulaştığı, pratik-fonksiyonel değerin başka, daha üstün bir değerle aşıldığı görülür. Böyle bir yapı, artık sadece bir ön-yapı, bir real sfer'den ibaret olmayıp, onda bir arka-yapının somutlaşması da kendini gösterir. Böyle bir yapı artık mimari sanat eseri karakterini elde etmiştir. Sonuç olarak mimari bir eser ile herhangi bir real yapı özdeş değildir. Bunlar çatışabildikleri gibi çatışabilirler.

Artık mimari bir eserde ontik tabakaları rahatlıkla sorgulayıp irdeleyebiliriz. Roman Ingarden'e göre bir mimari eserde iki tabaka sözkonusudur. "1.Visuel görme'ler: Bunlarda mimari eserin uzay içindeki biçim görünüşü kendisini gösterir. 2.Bu eserin (ktetral, tiyatro) üç boyutlu biçimi ki bu da görme'ler içinde ortaya çıkar." Buna göre Roman Ingarden içinde bir mimari yapı, tabakalı bir yapıdır. Ona göre yine "bir mimari yapı şu iki faktöre dayanır: 1.Çeşitli estetik değer niteliklerine sahip objektif uzay şekli; 2.Bir görüş şemaları çokluğu ki, uzay şekli bunlarla görünüşe ulaşır, eğer bir seyirci kendi yaşantısı içinde bu şemaları aktueleştirir, somutlaştırırsa bu şemalar, kendi içeriği içinde belli estetik değer ve özellikle de dekoratif değerleri içersin diye." Ancak mimari bir eser ne yalnızca visuel bir perspektif içinde kavradığımız bir uzay biçimidir ne de onu üç boyutlu bir perspektif içinde bize bildiren bir üç boyutlu görünüşten ibarettir. O çok daha kompleks bir yapıdır.

Nicolai Hartmann ise bu kompleks yapıyı çok daha iyi görüp ontolojik olarak çözmüştür. Ona göre bir mimari yapı yine real bir önyapı ile irreal arka-yapıdan oluşur. Bu diğer sanatlarda olduğu gibidir. Yalnız, bir mimari yapının öbür sanatlardan bu yönden ayrıldığı önemli bir nokta, mimari yapıda irreal sfer'in kendi içinde dış ve iç tabakalar diye ayrılmasıdır. Nicolai Hartmann iç ve dış tabakaları ele alırken üç dış tabakayı birbirinden ayırır. “Her yapı eserinin pratik bir amacı gerçekleştirmesi, uzay orantıları içinde hareket etmesi ve salt madde direniyle savaşması gerektiğinden hareket edilirse, o zaman onda üç dış tabaka ayırd edilebilir:

1.Erek Komposition'u (en açık olarak planda temsil edilebilir)

2.Uzay Komposition'u-orantı, kütle dağılımı

3.Dinamik Komposition-Maddeye hakim olma ve madde kanunlarından yararlanma” Dış tabakalar tamamen bunlardan oluşur, ancak bunlardan birinci tabaka en üstün, en başat tabakadır. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.159).

İkinci tabaka ise; bu uzay-komposition'udur. Yapı eserinin uzay yönünden biçimlendirilmesidir. “Bu sanat tarihinde ve sanat kuramlarında kendisinden en çok söz edilen bir tabakadır”

Mimarlık sanatının uzay içinde bir biçim verme işi olduğu düşünülürse, bu tabakanın önemi daha açık belirir. Yapının karakterini işte bu tabaka belirler.

Üçüncü tabaka, direkt olarak maddeye ve onun yasalarıyla maddeye hakim olmaya dayanan dinamik komposition tabakasıdır. “Her uzay biçimi,



her maddede gerçekleştirilemez. Bunun için uzay komposition'u doğrudan doğruya dinamik komposition'a bağlıdır. Yapı sanatı tarihi, aslında bir yapı tarihidir." Bu açıdan ele alındığında dinamik komposition'un yapısının da bir zorunlu durumu vardır. Ancak kuşkusuz ki, yapı tarihini yapı tekniği tarihi anlamında görmek de eleştirilebilir. Örneğin, böyle bir görüşe karşı daha vaktiyle Alois Riegel sanat tarihini bir yapabilme (teknik) tarihi olarak değil de, bir sanat istemi (irade) tarihi olarak görmek gerektiğini öne sürmüştü. Bunun için, dinamik komposition'u fazla mutlaklaştırmamalıdır. Ama "burada, dinamik komposition'da gerçekten yapı eserinin bir estetik tabakasının sözkonusu olduğu, salt teknik bir yapının sözkonusu olmadığı görülür" diyor Nicolai Hartmann. Bu, uzay formlarını belirleyen bir temel tabaka olarak kabul edilmelidir.

Bunlar mimari yapının irreal dış tabakalar varlığını oluştururlar. Fakat bu sfer, yalnızca bu üç dış tabakadan oluşmuş değildir. Bunların ardında arka yapı yani irreal varlık alanı bulunur. "Ama yapı sanatında genel olarak iç tabakaların bulunduğu, öbür sanatlarda olduğu gibi pek öyle tabii değildir. Bu, yapı sanatının bağımlı, pratik ereklere bağımlı olmasından ileri gelir. Ve bu pratik erekler çok dışardan ve estetik olmayan bir tarzda izlenebilir." (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.160) Bunun nedeni, yapı eserinin fonksiyonel ereklerinden ileri geliyor. Ama, insan hayatının girdiği ve oluşturduğu yapıda, insan hayatından bir anlam da onda yansıyacaktır. Bunun için, "insan hayatıyla bağlılığın var olduğu yerde, hayat ve insanın özünden olan bir şeyde yapı eserlerinde görülebilir." İşte, bu münasebet içinde, yapı eserlerinin irreal varlık alanının derinlik ve iç tabakaları oluşturur, bu oluşum yine bir takım tabakalar halinde kendini gösterir. Bu heterojen irreal iç tabakalar sfer'i, özellikle üç tabaka halinde kendini gösterir.

“1.Pratik ödevlerin çözümündeki ruh ve anlam.

2.Parçaların ve bütün'ün bütünsel izlenimi: İkinci ve üçüncü tabakaya dayanarak, yani uzay komposition'u ve dinamik komposition'a.

3.Yaşama isteminin ve hayat formunun ortaya çıkışı; bilinçli olmayan ve daima pratik bir erekle belli bir zıtlık içinde olan şeyin ortaya çıkışı; bu, dünya görüşüne kadar uzar.”

İlk tabaka, yani pratik ödevlerin çözümündeki ruh ve anlam tabakası, pratik ödevlerin çözümünde hakim olan görüş noktasını gösterir. “Bir pratik ödev, çok farklı yandan ele alınabilir ve buna uygun olarak da yine farklı bir şekilde çözülebilir.” Bu her farklı çözüm, bir farklı görüş noktasını ifade eder ve “bu görüş noktası, hayat formuyla verilir, özellikle de ortak hayat ile” Bu bütün yapıları direkt olarak etkiler. Gotik bir eser dinsel ereğe hitap eder, bir Barok kilise de. Ama bu ereği realize etme, birbirinden farklıdır. Barok bir sarayın başka, neo-klasik sarayın başka olması gibi.

Yapı eserinin parça ve bütün ilişkisini gösteren tabaka ise ikinci tabakadır. Burada bütünlük izlenimi gösterilir. Bu da uzay ve dinamik komposition'lar yönünden olur. “Özel bir konstruktivide takip etmeksizin, pratik ereği gerçekleştirmek nasıl imkansız ise, aynı şekilde yaratılan formlara bir ifade vermeksizin bir uzaysal ve bir dinamik komposition meydana getirmek de imkansızdır.” Nicolai Hartmann'a göre bu cinsten bir ifadenin öze bir adı yoktur. Bu tabakada, yapı eserini karakterize eder. Bu bağlamda “biz, Pompei villasından, Bizans kilise yapısından, Tirol köyevinden, Çin tapınağından söz ederiz. Ve böyle bir adlandırma, yapı eserinin bir iç karakterini ifade eder; bu iç karakter ne yalnız erekten, ne de yalnız uzay formu ve dinamik konstuktion'dan ibarettir, tersine bunun

dışında insanların karakterinden ve ortak özünden bir şeyi ifade eder; insanlar, pek çok kuşakların birbirini kovalaması içinde bu formları yaratırlar. Kuşkusuz yapı eserlerinde insani olanın dile gelmesi, uzun geleneklere dayanarak oluşur.

Üçüncü tabaka, yaşama isteminin ve hayat formunun kendini göstermesi ile ilgilidir; bu tabaka, irreal sfer'in derinlik tabakalarından üçüncüsüdür. “Bu üç tabakaya, yapı eserinin ide tabakası adı verilir. Bu tabaka, pratik tabakadan en uzak olan bir tabakadır. Yapı eserinin ereğinin ideal bir erek olduğu yerde, bu iç tabaka, yapı eserinin ereğiyle karşılaşır, tapınaklarda, kiliselerde, kültür yapılarında, saray ve bunlara benzer şeylerde olduğu gibi.”

Bu tabakada artık insani olanın dışına çıkmıştır. “Monumental yapıların ideal ereği, onlarda ifade bulan insan ide'si ile özdeş değildir. Bu, açık olarak, tapınak ve kilise yapılarının büyüklüğünde görülebilir: Bunlar, belli tanrıların şerefine kurulur, ama onlar çağları aşar geçerler; onları belli bir Tanrı adına bağlayacak hiçbir insan olmayınca da, yine onlar aynı idealite içinde bulunurlar; yani insan ölçüsünün dışına çıkan bir büyüklüğün ve istem'in ifadesi olarak daima hissedilir.” Bu tabaka, büyük mimariyi gösterir. İnsan, metafizik ide'leri, ölümsüzlüğü bu tabakanın aracılığı ile gerçekleştirir. Buna en çarpıcı örneklerse Mısır piramidleri, Yunan tapınakları, Gotik katedraller, büyük islami camilerdir. Bu tür yapılarda, artık, individüel insan değil de, metafizik-evrensel olan şey dile gelir. Dolayısıyla bu tabaka, her yapı eserinde değil de, büyük monumental eserlerde anlam bulur. (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.162)

Mimari anıt açımını yapmak için ise önce yüzeysel de olsa genel mimariden yola çıkmak gerekir. Genel mimaride, bize geleneksel ve çağdaş mimari diye iki ayrı yön verir. D.Kuban'a göre statik açıdan geleneksel

strüktür, örtü ile taşıyıcılar arasında bir denge sistemi olarak tanımlanır. (D.Kuban, Mimarlığın Kavramsal Sözlüğüne Giriş, 1980, s.33)

Geleneksel yapı tasarımında örtünün tasarlanması ve gerçekleştirilmesi mimarinin baş sorunuydu. Tasarlanması yukarıda başlanan yapı, aşağıdan yukarıya inşa ediliyordu. Kuşkusuz bu tasarım fonksiyon ağırlıklıydı. Çağdaş mimaride veya modern mimarlıkta ise fonksiyon beraberinde plastik endişeleride getiriyordu. Ki bu örneklenmesi gerektiğinde Gaudi'ye kadar gelebilir. Artistik yapı örneklerine baktığımızda yine Hartmann'ın tabakalarına rastlayabiliyoruz.

Anıt mimari ise artık fonksiyonel özellikleri minimuma hatta yok dereceye kadar indirgenmiş, başka kaygılar taşımaktadır. Anıtsal mimarlık yeni yaratmalarla aşkın olmayı amaçlar. (Arel Ayda, Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar, 1982, s.1-2) Ve taşımış olduğu etki, anıt heykel etkilerinde olup ancak ifadede mimari dili kullanılır. Mutlaka bir mesaj iletir. “Rosa Luxemburg Anıtı”, Alman ihtilalinde ölenler için yapılan “Ieana Anıtı” gibi.

### ***2.1.2.2. Heykel Sanatında Tabakalar***

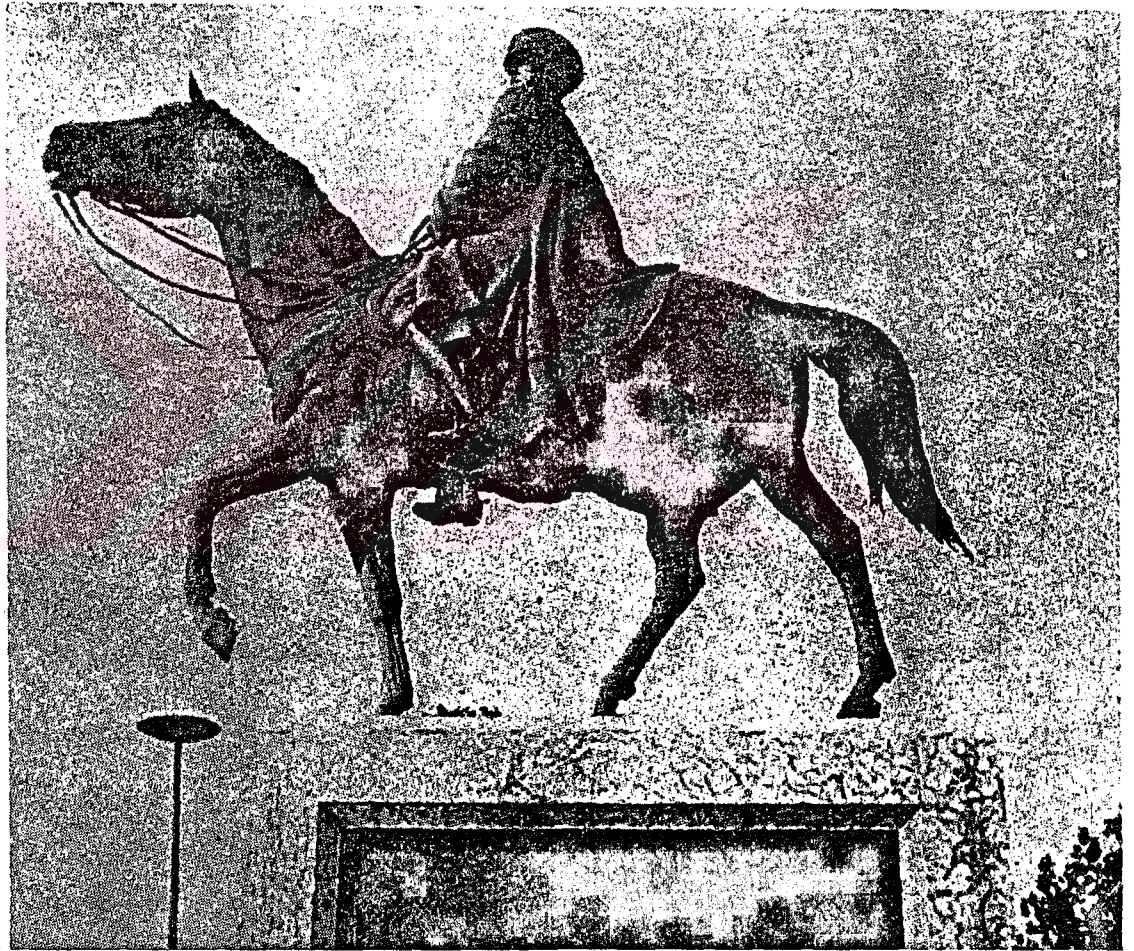
Anıt heykelde ise artık durum biraz daha farklıdır. İfade edilen şey heykelin diliyle anlatılır. Veya bir başka deyişle, “Var olan” heykelin diliyle ifadeye ulaşır. Anıt heykelde, büyük veya küçük olmaktan öte taşımakta olduğu etkiden dolayı heykel anılaşır. L.C. Rojers, Sculpture adlı yapıtında, “hacim, üçboyutlu formun (duyu ile ilgili olarak) cm<sup>3</sup> ile ölçülebilen özelliğinden tamamen ayrılır. Ufak boyutlu bir heykeldeki geniş görüş açısı

fazla bir hacim yaratmaz. Bununla beraber ince görünümlü bir heykel, bize heybetli bir abideden daha fazla hacim hissi verebilir. Bu fikri veren onun ölçüleri değil, boşluktaki algılanışı ve yorumlanmasıdır. Bu durumu küçük Afrika heykellerinde rahatlıkla görürüz” der. (Sözkonusu alıntı Doç.Aytaç Katı'nın özel çevirisinden)

Plastikte de varlık tabakaları, resimde olduğu gibi heterojendir. O da bir objektivation olarak bir real ön-yapı ve bir irreal arka yapıdan oluşur. Bu heterojen sfer'lerin bir heykelde nasıl kendini gösterdiklerini bir örnek üzerinde ontik tabakalarıyla beraber çözümlenmeye çabalayalım.

Canonica'nın atlı Atatürk anıtına bakalım. Anıt, yürüyen hareket halinde olan bir at üzerinde Atatürk figürünü gösteriyor. Bu anıtta da bir bronz kütlesi, bir maddi kütle var; fakat öte yandan bu maddi kütlede görünüşe ulaşan bir hareket vardır. Ama, bu hareket gerçek bir harekte değildir. Üstelik, hareket uzayı da dar bir kaide ile sınırlanmıştır. Onun içinde hareket ettiği uzayda yine bir irreal uzaydır; artistik bir uzaydır... O, kendi başına değil, sanat gözüyle gören 'için' vardır. O, biçimlenen bronz'un cansız sertliği içinden ve bu cansız sertliğe zıt olarak görülen bir hayattır. Realite sanısını vermeksizin, plastik formu içinde 'görünür'. O, yalnızca 'görünen' hayattır. (Fotoğraf 2) (Hüseyin Gezer, Türk Heykeli, s.81.)





Fotoğraf 2. Canonica "Atlı Atatürk Anıtı".

Anlaşıldığı gibi, her plastik eserde, resim sanatında bulunduğumuz bir tabakalı yapı ile karşılaşırız. Bu tabakalı yapı, yine real ön yapıdan

başlayarak, bütün irreal tabakalar sferini bir bir geçer. N.Hartmann'a göre, bir plastik eserde başlıca dört ana tabaka bulunur.

Bunlar;

“1.Salt uzay formu olmasıyla maddi-real yapı.

2.Aynı somutluk içinde görünen, ama realitenin bir sanısı olmayan irreal arka yapı.

3.Arka-yapının ön-yapı ile olan sağlam bağılılığı.

4.Seyretme sırasında varlık tarzlarının zıtlığının korunması, real ile irreal arasındaki bağılılık çözülmeksizin ve irreal içindeki somutluk aşağı görülmeksizin.” Böyle bir tabakalaşma, herşeyden önce tabakalaşmanın ilkelerini gün ışığına koyar. Bu ilkeler, heterojen iki varlık sfer'inin bir yandan kesin olarak birbirinden ayrılığını gösterir, öbür yandan da sıkı sıkıya birbirine bağılılığını gösterir.

Şimdi H. Özkan'ın Mimar Sinan heykelini ele alarak bu tabakalaşmayı daha yakından ve daha somut olarak görelim. Heykel, ilkin bize bir real ön-yapı olarak kendini veriyor. Bu da, onun taş kütesidir. Ama yalnızca taş kütesinden ibaret değildir; bunun üzerinde bir irreal sfer geliyor. Bu irreal ser'de, ayakta duran, sol elini bacağına koymuş bir insan figürü görüyoruz. Bu gerçek bir insan değil, ama, bir irreal figürü gösteriyor, 'görünüş' halindeki bir figürü gösteriyor. Buna irreal sfer'in ilk somut tabakası diyoruz. Bize betimlenen bir insan biçimini veriyor. Bu heykelde betimlenen bir insan figürü var. Sinan dediğimiz mimarın belli bir yaşantısı, yaptığı belli eserler var. Bunu hemen irreal sfer'in ikinci tabakası takip eder. Betimlenen figür, belli bir hareket ve durum içindedir. Bundan sonra üçüncü tabaka gelir. Bu

figürün asıl sahip olduğu canlılık, yani psişik eylem ve davranış tabakasıdır. Burda, örneğin Mimar Sinan heykelini karşımızda yalnız irreal bir hareket içinde bulunan bir figür olarak görmüyoruz. Aynı zamanda, bunun “canlı” olduğunu, “birazdan” hareketleneceğini, düşünce içinde yeni tasarımlar yapacağını hissediyoruz. Bu psişik canlılık tabakasında real değil, tersine irreal bir canlılıktır ve taş kütesinde, bu real yapıda hep bunlar ‘görünüşe ulaşırlar.’(Bkz. Fotoğraf 3) (H.Gezer, Türk Heykeli, s.360)

Son olarak, Sinan’ın olağanüstü bir güce sahip olduğunu, yine bir irrealite tabakası olarak yaşıyoruz.

Kuşkusuz, bütün tabakalar (son tabaka hariç), çoğu plastik eserlerde bulunurlar. Ve her heykel, zorunlu olarak dayandığı bu ön-yapı üzerinde irreal sfer’in bazı tabakalarını gösterir. Ancak, bu tabakalar eşit olarak heykelin varlığına katılıp ondan pay almazlar. Bazı eserlerde real sfer’e yakın ve bitişik tabakalar ağır basar, bazı eserlerde de sfer’in arka tabakaları... (İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.155)





**Fotoğraf 3.** Hüseyin Özkan, Ankara, Dil, Tarih Coğrafya Fakültesi önünde Mimar Sinan heykeli-mermer.

Böyle heterojen tabakalardan önyapıya yakın tabakanın ağır basmasıyla eserler stil özellikleri elde ederler. Bu stil özellikleri ya naturalisttir ya da natüralist olmayan bir yön içinde kendini gerçekleştirir. İrreal sfer'in real sfer'e yakın tabakalarının, tasvir edilen olay ve figür ve maddi hareket ve canlılık gibi tabakaların ağır bastığı eserler daha çok naturalist bir eğilimi gösterir; ruhi tavır ve karakter tabakalarının ağır bastığı eserler ise, natüralist olmayan bir eğilimi gösterir. Ama ister natüralist, ister anti-natüralist eğilimli olsun, her plastik eserde böyle bir varlık alanının tabakalı bir düzeni vardır ve bu tabakalı düzen içinde heykelin ontik bütünlüğü ortaya çıkar. Ön yapıdan yoksun bir plastik olamayacağı gibi, arka-yapıdan yoksun bir plastik de olamaz. Ne var ki, bu arka-yapı tabakaları, bazı eserlerde ve stillerde bütünüyle değil de, bir ya da birkaç tabakasıyla görünüşe ulaşır.

Anıt heykelde tabakaları irdelediğimizde bu tabakalara artı olarak mesaj ve Heidegger'in "varolan" daha çok insanı, "olan"da insanı içine alacak biçimde tek tek şeyleri anlatır" cümlelerindeki "idea" yüklenmiş olur. İşte bu idea heykel sanatı ve varoluşçuluk arasındaki köprüyü kurar. Ancak verilen bu örnekler, şimdilik yalnızca Hartmann'ın tabakalarını nasıl irdelediğimizi gösterir.

Şimdi bu dediklerimizi bir heykel ve bir anıt üzerinde irdeleyelim. Mehmet Aksoy'un "Amerikalı Zenci Kardeşim" adlı mermer heykelini ele alalım. Nikolai Hartmann'ın tabakalarını daha yakından ve somut olarak görelim.

Heykel, ilkin bize bir real ön-yapı olarak kendini veriyor. Bu da, onun taş küttlesidir. Ancak yapıt yalnızca mermer küttleden ibaret değildir; bunun üzerinde bir irreal sfer bulunmaktadır. Bu sferde mermer kütle ile plastik anlamla bütünleşmiş mengenenin sıkıldığı acı çeken, diz çökmüş bir zenci figürü görülmektedir. Bu irreal sferin ilk tabakası betimlenen bir insan figürüdür. İkinci tabakada betimlenen figür, belli bir hareket ve durum içindedir. Yani zenci figürü kendini sıkkan mengene içinde diz çökmüş, başı geriye düşük, elleri öne doğru uzamış, kasılma halindedir. Üçüncü tabakada, figürün psişik durumu, davranış biçimini görüyoruz. Bu da figürün acı, sıkıntı içinde kıvranmasıdır. Bu tabaka sayesinde irreal canlılık, taş kütlede “görünüşe ulaşır”. Son tabakada yani dördüncü tabakada figürün her ne kadar acı içinde olsa da, vargücü içinde direndiğini görüyoruz.

Yapıtın taşıdığı mesaj; ırkçılığa karşı, siyah insanların ezilmek istenmesi ve bu insanların direnmesini vermektedir.

Yapıtta gizli görünen idea ise, “olan”da insanı içine alacak biçimde tek tek anlatılan şeydir. Burada, bu heykelde, “olan”da anlatılan şey ise yine Heidegger’in dediğinden yola çıkılacak olunursa, “insanın küçücük serüveni insanlığı bağlar”. Burada insanlığı bağlayan ırkçı davranışlar veya siyahları asimile etmek isteyen “beyaz” tavırlardır. (Bakınız Fotoğraf 4) (Sezer Tansu, Çağdaş Türk Sanatı, s.326)

Yine insanın serüveniyle bağlantılı olarak, bir anıt-heykeli ele alalım. Bu sefer bir başka serüvenden insanın iklimle olan serüveninden bahsedelim. İsveç’te yaşayıp, orda ölen İlhan Koma’nın “Akdeniz” anıtını irdeleyelim. (Bakınız Fotoğraf 5) (Sezer Tansu, Çağdaş Türk Sanatı, s.322) Anıt, her bir parçası üzerinde farklı, irili, ufaklı çıkıntılar bulunan metal çubukların, bir dolu bir boş alan yaratacak şekilde biraraya gelmesinden oluşmuştur. Bu oluşum, kollarını iki yana açmış huzurlu bir kadın figürünü vermektedir. Her bir metal çubuğun üzerindeki çıkıntılar ise bütünü içerisinde oluşturduğu doku ile Akdeniz’in sularındaki sakin, küçük kıpırtıları anımsatmaktadır.



Fotoğraf 4. Mehmet Aksoy "Amerikalı Zenci Kardeşim"





Fotoğraf 5. İlhan Koman "Akdeniz"

Şimdi bu heykelde, bir metal kütle, bir maddi kütle vardır. Öte yandan bu maddi kütlede görünüşe ulaşan bir hareket bulunmaktadır. Yani kollarını iki yana açmış bir kadının hareketi. Ama, bu hareket gerçek bir hareket değildir. Hareket ettiği uzaysa yine bir irreal uzaydır. Realite sanısını vermeksizin, plastik formu içinde “görünür”. O, yalnız “görünen” hayattır.

Dolayısıyla ilk tabakada karşımıza çıkan maddi real yapı yani metal küttlesidir anıtın.

İkinci tabakada rastlanan ise, birinci tabakaya dayalı olarak görünen, realite sanısı olmayan kadın figürüdür.

Üçüncü tabakada, bu kollarını açmış kadının psişik durumunu görüyoruz. Yani huzurlu, sakin bir ruh hali. Bu arka-yapının ön-yapı ile olan sağlam bağıllığını vermektedir.

Son yapıda ise herşeye kollarını açmış beklemekte olan cömert bir gücün etkisini görüyoruz. Anıt aynı zamanda bir mesajı da beraberinde getirmektedir. Bu mesaj; İskandinavya'nın, güneşi az, karanlığı ve soğuşu bol şartlarında, güneşin ve sıcaklığın özlemi içerisinde “Akdeniz”e öykünmedir.

Yapıtın arkasındaki idea ise, soğuşun ve karanlığın, bunalım ve intihar sebebi olduğu İskandinav insanının bu şartlardaki serüvenidir. Bu öykünmede bu serüven içindedir, yaşam şartlarının rahat, iklimin olumsuz olduğu diyarlarda.

## 2.2. SANATIN İÇİÇELİĞİ ve MOMENT KAVRAMI

Şimdi buraya kadar olan kısımda bir sanat eserinin tabakalarını gördük. Örneklerle irdelemeye çabaladık. Ama bir sanat eserinin oluşumunu düşünöcek olduğumuz zaman, ya da sanat yapıtlarının verilüş tarzlarıyla

beraber ele aldığımızda (her ne kadar ayrı ayrı ele alınsa bile) karşımıza yeni bir şık çıkıyor. Bu; Sanatın İççeliği ve Moment Kavramı.

### 2.2.1. Sanatın İççeliği

Alt yapıda ekonomik ilişkiler üst yapıda kültürü oluşturur. Üst yapıdaysa sanatın bütün dalları birbirinin alt yapısı veya başka bir deyişle iççeliği ortaya çıkar. Tümü için geçerli olan diller teknik ve malzeme olguları ile beraber aynı dilin farklı aksanları olarak önümüze gelir. Bir şiirin resmi yapıldığı gibi bir resmin de şiiri yazılabilir. Heykelse; üzerindeki kütlelerin ritmi, karşıtlığı ile resimde de olduğu gibi bir anlamda dondurulmuş müziktir. Kullanım teknikleri ve malzemeleri açısından bir kısmı göze bir kısmı ise kulağa hitap eder. Sorun burda yalnız ve yalnız malzemelerin ele alınış sorunudur. Şiirin malzemesi sözcüklerdir, resmin renk, müziğin sesleridir. Heykelde ise bu malzemeler taş, metal, ahşap, kil vb. olarak karşımıza çıkar. Ancak bu kadar farklı malzemelerle birbirlerinden farklı gibi görünen sonuç ürünler, kendi üzerlerinde aynı plastik endişeleri, aynı estetik kaygıları, kendi içlerinde birlikteliklerinde uyum ve çatışma problemleri ile aynı dilin farklı aksanlarının varlığını ortaya koyar.

Her bir sanat dalında belli bir dünya görüşünü veya bir felsefeyi görebileceğimiz gibi varoluşçuluğu da görmek mümkündür. Örneğin Edebiyatta görülen varoluşçuluk neden, müzikte, resimde, heykelde görülmesin. Belli bir felsefi zemine oturtulduğunda sanatın bir alanında görülen felsefi yapılanma sanatın iççeliği gereği diğer sanat alanlarında da görülür. J.P. Sartre'ın edebiyat alanında söylemiş olduğu "Sanatçı sırrından bir parçasını yaptığı işe aktaramazsa yapılan işte sanatı da bulamazsınız" deyişi kuşkusuz resimde de, müzikte de, heykelde de geçerli bir deyiştir. İspanya iç savaşını Gitar Konçertosunda müzikle anlatan Rodrigo veya

Picasso'nun Quernika'su, Odd Nedrum'un Faşizm tablosu, bu deyişin yaşam ve her tür sanat ürünü arasındaki bağ için geçerli olabileceğini gösteren en akla gelen örneklerdir.

Ancak bu örneklerin tümü bize yalnızca sanatın iççeliği konusunda yardımcı olabiliyor. Varoluşçuluk için başvurabileceğimiz örnekler ise, genel olarak bütün sanat eserlerine baktığımızda varoluşçuluğun temlerine rastladığımız ürünlerle çakıştığımız noktalarda ortaya kendiliğinden çıkıyor. Bu temleri daha önce belirttiğimiz gibi bir kez daha vurgulayalım. Nedir bu temler; sıkıntı, bunaltı, bunalım, itilmişlik, yabancılaşma, yalnızlık gibi “değerler”dir. Bu “değerleri” Hartmann'ın tabakalarından en sonra gelen insanlık ideası tabakasında rastladığımız taktirde bu sanat eserinin varoluşçulukla bağlantısını kurabiliyoruz. Yoksa her sanat eserinde aynı bağlantının kurulması olası değildir. Ayrıca her sanat eserinin yaşanan toplumsal bir süreçten çıkması gerekir gibi bir kuralda koyamayız. Ancak bu görüş de sanat eserinin oluşumu için bir yöntemdir. Bu yöntem ele alındığında ise J.P.Sartre'in Moment kavramı ile karşılaşıyoruz.

### 2.2.2. Moment Kavramı

Sözcük anlamıyla “bir dakika” ya da “dakika” anlamına gelen moment, Sartre'in felsefesinde bu anlama gelmez. Sartre'in varoluşunda moment yaşanan zamandır. Gerçekte ve bilinçte yaşanan toplam zamandır. Örneğin ayrılık eylemini düşünelim, gerçekte bir dakikayı bile bulmayan bu eylem, ayrılığı yaşayan kişilerin kafalarında günlerce sürer. Bu durgun suya taş atmaktır: Taşın suya değip, zemine oturması birkaç saniye sürer, fakat suyun üzerinde oluşan ilk ve son halka arasında dakikalar vardır.



Bu ayrılık etkileri kafalarda sürerken -ki hemen hemen bütün insanoğlu şu ya da bu şekilde yaşamıştır ayrılığı- bu etkinin gücüyle pek çok şiir, pek çok resim, pek çok müzik, pek çok heykel yapılmıştır.

Moment kavramına bağlı olarak ortaya çıkan olgular:

“Moment kavramına bağlı olarak çıkan ürünleri ele alıp değerlendirdiğimizde;

Dışavurumcular,

Romantikler,

Dadacılar,

Sembolistler

gibi anlayışlar ortaya çıkarken, felsefi boyutta açılımı yapıldığında, varoluşçuluğa ve oradan da yabancılaşmaya kadar uzayabilecek bir durum oluşacaktır. Kuşkusuz çalışmalarında “yabancılaşma”dan yola çıkan George Segal’de incelenecek heykeltraşlar arasında yer alacaktır.

Bu bakış altında ilk olarak akla gelen isim ise;

**Giocometti**

“Dünya ile tarihin sürekli büyüyen, önüne geçilmez bir devinim içinde nasıl dönendiği: bu devinimin hep daha kaba amaçlar için, dünyanın yalnızca görünürdeki tezahürlerini değiştirebildiği gerçeğini- diyemezsek dehşetini, her insan olaki hissetmiştir. Şu görünürdeki dünya neyse odur ve bizim dünyayı değiştirme edimimiz onu bütünüyle başka bir dünyaya dönüştürmeye yetmeyecektir. Görünürdeki görünüşü şiddetle değiştireceği yerde, insanın, bu görünüşten kurtulmaya uğraşacağı, yalnızca bu görünüşü

değiştirme ediminin her çeşidini reddetmek için değil, mümkün olduğunca arınarak içindeki o gizli yerin sırrını çözmek içinde, çaba göstereceği bir alemin ve ancak böyle bir alemden başlayarak mümkün olabilecek insani bir serüveni, demek ki özlemle düşünüyoruz. Bu daha çok ahlaki bir serüven olurdu kuşkusuz. Ama herşey bir yana belki de şu insanlık dışı duruma, şu önüne geçilmez düzene borçluyuz. Ölçülebilir olanın dışına çıkma cesaretini gösterebilecek bir uygarlığa duyduğumuz özlemi. Benim için dünyayı dahada dayanılmaz kılan, Giacometti'nin yapıtı: Çünkü aldatici görünüşünden arındırılmış insandan geriye kalanın sırrını çözmek için, gözünüzü rahatsız eden şeyi uzaklaştırmayı, o kadar iyi biliyor ki bu sanatçı. Ama bizim katlanmak zorunda kaldığımız bu insanlık dışı durumu gereksemiştir belki Giacometti'de, duyduğu özlem iyice çoğalsında, arayışını gerçekleştirme gücünü kendinde bulabilsin diye. Öyle ya da böyle, bütün yapıtı, sadece insanı değil, en sıradan nesneyi bile kapsayabilen bu arayış gibi geliyor bana. Ve, seçtiği nesne ya da insanı, aldatici yararsal görünüşünden sıyırmayı başardığında, Giacometti'nin bu nesne ya da insanda bize sunduğu görüntü, muhteşem. Hak edilmiş, ancak gelişi önceden kestirilebilen bir karşılık bu.”

1954 yılında tanıştığı Jean Genet, daha sonra dost olup sık sık atelyesine ziyarete gittiği Giacometti için atelye notlarını bir kitaba çevirmiştir. 1940-42 yıllarında Giacometti, Sartre ve Simone de Beauvoir'la kurmuş olduğu dostluk uzun yıllar devam eder. (Jean Genet, Giacometti'nin Atelyesi'nden özetle)

### 2.3. HEYKEL SANATINDA VAROLUŞÇULUK ÖRNEKLERİ

Yazın sanatında görmüş olduğumuz varoluşçuluğu, sanatın iççeliği ve Moment kavramıyla heykel sanatına taşımamızla beraber varoluşçuluğun, dinden bilime, bilimden sanata kadar ulaşabileceğini görebilmekteyiz.

“Marks ile Dewey gibi bilginlerde, Calvin ile Luther gibi din adamlarında, Becket, Beethoven, Bataille, Baudelaire, Claudel, Frost, Van Gogh, Gide, Hemingway, Kafka, Poe, Rilke, Rimboud, Ronault, Eliot, Shakespeare gibi sanatçılarda da varoluşsal yanları bazı incelemeciler görmektedirler” (J.P.Sartre, Varoluşçuluk, s.12-13).

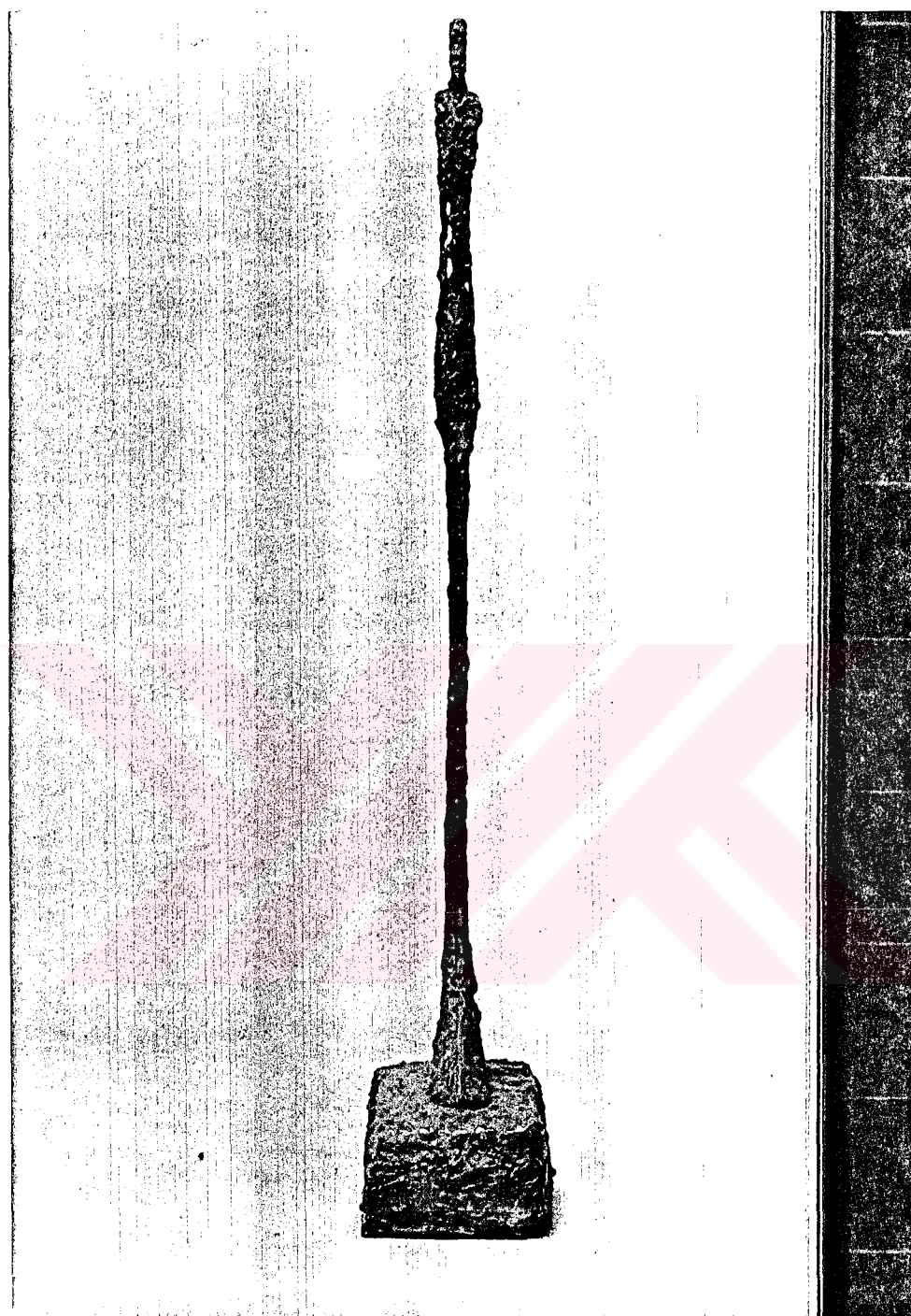
“Varoluşluğun bazı etkileri ülkemiz sanatında da görülmektedir. Demir Özlü, Ferit Edgü, Orhan Duru, Bilge Karasu, Adnan Özyalçın ve şairlerimizden Edip Cansever, Turgut Uyar, Ahmet Oktay’ın şiirlerinde yalnızlık, bunaltı, yabancılaşma gibi varoluşçuluğa özgü temlere yer verirler.” (J.P.Sartre Varoluşçuluk, s.18’den özetle Çeviren Asım Bezirci).

Genel olarak bilimin ve sanatın her alanında görülen varoluşçuluk’u heykel sanatında bulmamıza yardımcı olacak iki isim Hartmann ve Heidegger’dir. Daha önceki örneklerde de görüldüğü gibi Hartmann’ın tabakaları ve tabakaların bitiminden sonra zaman zaman görülen idea ve insanlık tabakası bize yardımcı olacaktır. O zaman örneklerle bu çözümlemeye girelim. İlk örneğimizi Giacometti’den verelim; (Fotoğraf 6, 7 ve 8) (Giacometti, s.10, 12)

Bu heykelde, yapıt ilkin bize bir real ön-yapı olarak kendini veriyor. Bu da onun bronzdan yapılmış kütesidir. Ancak, yapıt yalnız bir bronz kütesi değildir; bunun üzerine bir irreal sfer bulunmaktadır. Bu irreal sferde ayakta duran bir kadın figürüdür. Bir kadın figürü olarak yapıt, gerçek bir kadını değil, bir irreal figürü göstermektedir. “Görünüş” halinde bir figürdür. Bu irreal sfer’in ilk somut tabakasıdır. Betimlenen bir insan biçimidir. Yani ayakta duran bir kadın betimlenmektedir. Bu duruş veya bekleyiş bize irreal serin ikinci tabakasını vermektedir. Üçüncü tabakada ise tek başına, yalnız olan bir insanın ruh halini görmekteyiz. Dördüncü tabaka, insanın bütün varlığı ile ilgili olan şeydir.

Hartman, plastikte vermiş olduğu tabakalara ender olarak iki tabakayı daha katar. İşte bu idea tabakası bizim heykel sanatında varoluşçuluğa özgü temleri bulmamıza yardımcı olur. Giacometti'nin bu yapıtında ise rastlamış olduğumuz yalnızlık, tek başına olma tem'i ile beraber, yapıt ile varoluşçuluk arasındaki bağı kurmuş olabiliriz. Sanatçının diğer yapıtlarında da genellikle gerek tek figürlü, gerekse çok figürlü kompozisyonlarında da son tabakada yani idea tabakasında yalnızlık tem'i hep göze çarpar.

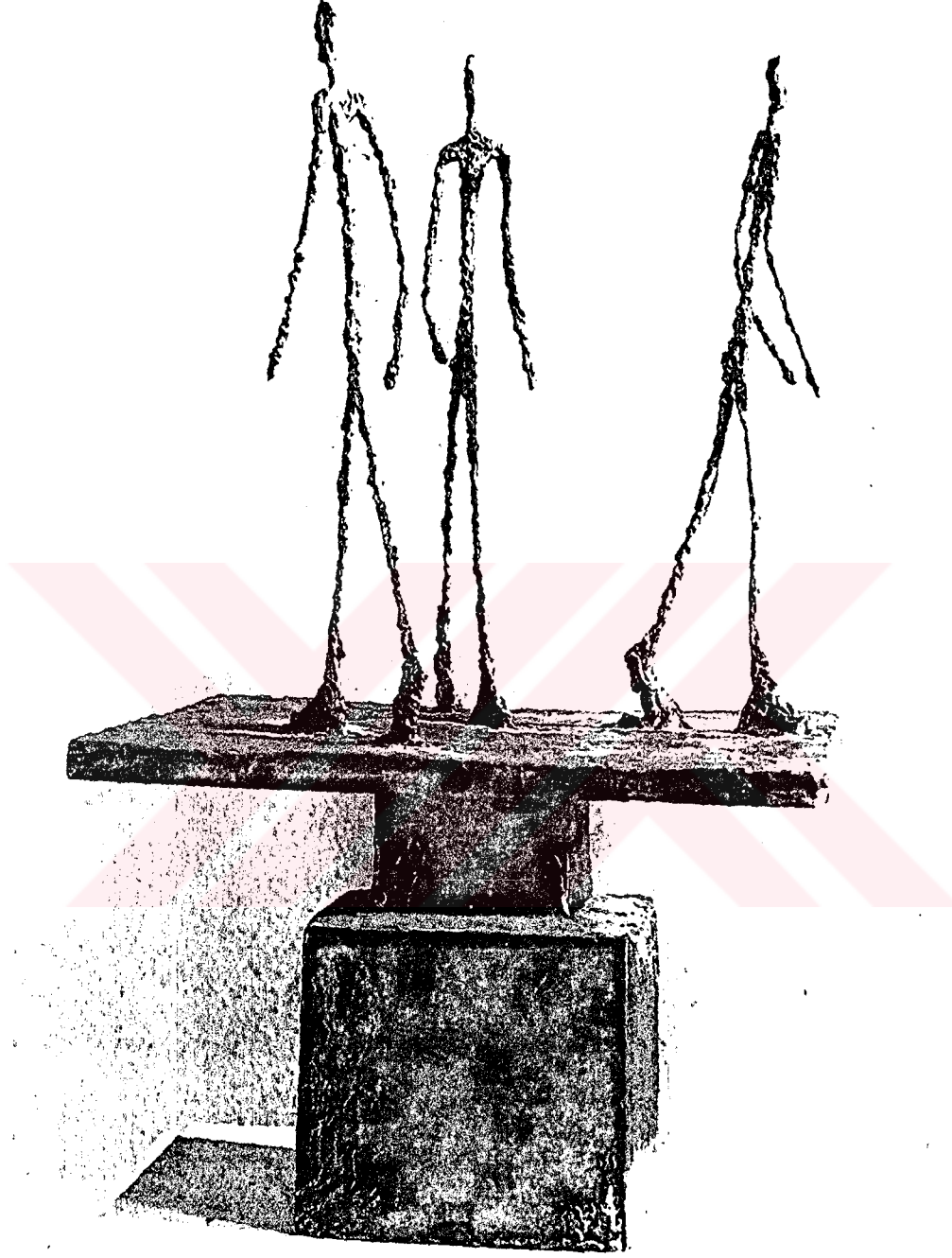




Fotoğraf 6. Giacometti, Standing Woman.



Fotoğraf 7. Giacometti, Venise itafen.



**Fotoğraf 8.** A.Giacometti, Three Men Walking (Yürüyen Üç Adam)  
(72x43x41.5 cm)



Yine varoluşçuluğun temleri arasında olan çaresizlik ve yalnızlık etkilerinin görüldüğü A.Rodin'in eserlerine baktığımızda Kala Burjuvaları, Hava, düşünen adam, bir gölge, üç gölge gibi yapıtları rahatlıkla ele alabiliriz. Örneğin Kala Burjuvaları'nı ele aldığımızda ilk karşımıza çıkan yine homojen, bronz bir kütlede oluşan real tabakadır. Yine bu real tabaka üzerinde heterojen bir irreal tabaka bulunmaktadır. Bu irreal sfer bize görünüş olarak beş figürü vermektedir. Buna irreal sferin ilk somut tabakası diyoruz. İkinci tabakada ise bu beş figürün ayakta durmakta olduğunu görmekteyiz. Sıkıntılı bir anlamda çaresizlik içindeki ruh hallerini veren tabaka ise üçüncü tabakadır. Dördüncü tabaka bütün olumsuzluklar içindeki varlıklarıyla ilgilidir. Bu tabakalar dışında yine N.Hartmann'ın söylediği insanlık ideasını içeren tabakayla da, yani çaresizlik, çözümsüzlük, itilmişliğin bulunduğu idea ile de varoluşçuluk bağlantısını kurabiliriz.

“Nicolai Hartmann edebiyat eserinde bulmuş olduğu tabakalara iki tabakayı daha katar. Bunlardan biri bireysel ide tabakası, ikincisi de genel insanlık ide'si tabakasıdır.” (İ.Tunalı, Sanat Ontolojisi, s.131)

Şimdi sanatın iççeliğinden yola çıkarak, yazın sanatı için geçerli olan tabakaları, N.Hartmann plastik sanatlar içinde verdiği göre ve yazın sanatında çözümlenen edebi eser-varoluşçuluk ilişkisi, yine Hartmann'ın insanlık ide'si tabakasının heykel sanatında da araştırılmasıyla heykel sanatı-varoluşçuluk ilişkisi varoluşçuluğun temleri yardımıyla da A.Rodin heykelinde, Kala Burjuvaları'nda olduğu gibi kurulmaktadır. (Bkz. Fotoğraf 9, A.Rodin, Kala Burjuvaları) (A.Rodin, s.21)





Fotoğraf 9. A.Rodin, Kala Burjuvaları.

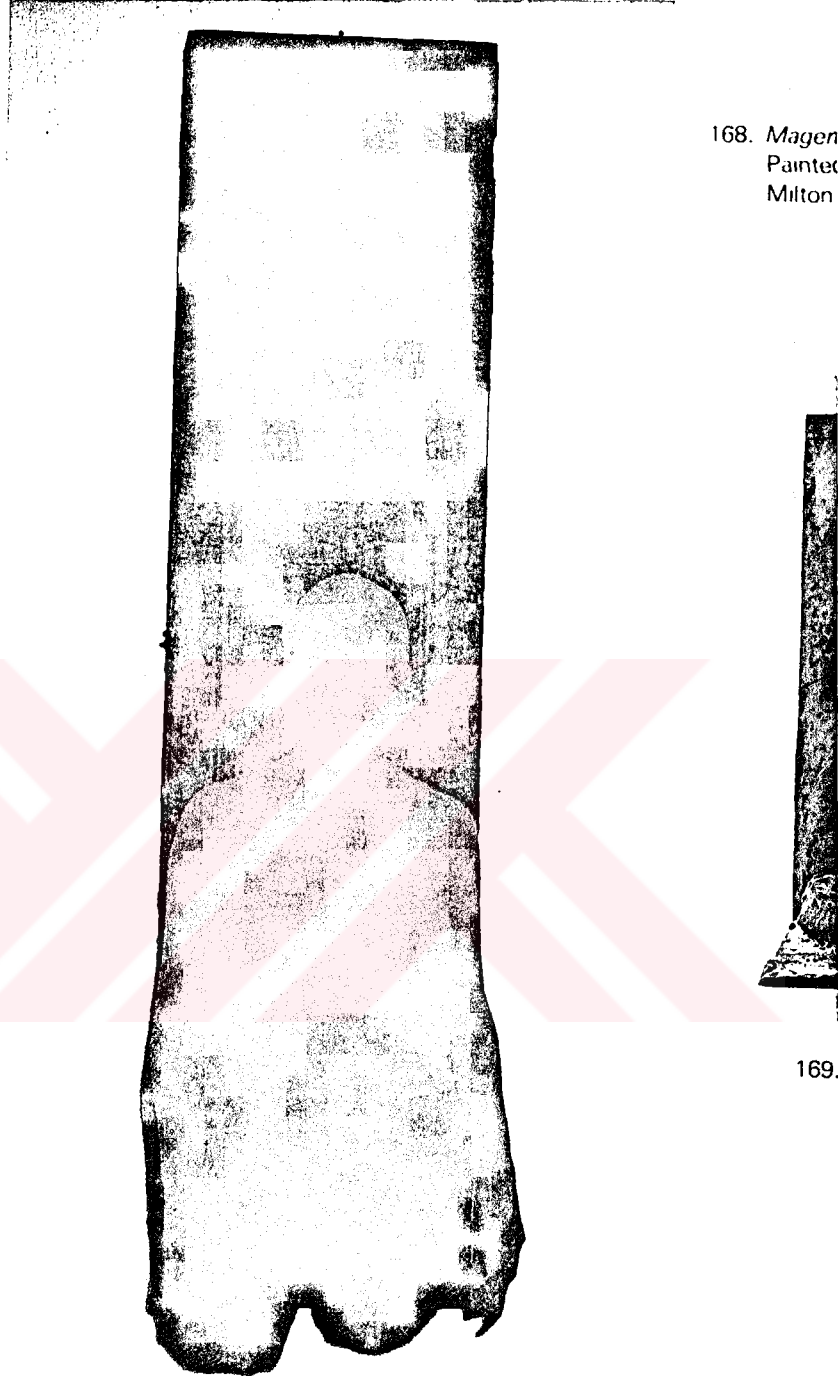


14. THE THREE SHADOWS. FROM "THE GATE OF HELL". BRONZE. 1880.

Fotoğraf 10. A.Rodin, Cehennemin kapısından üç gölge.

Şimdi, yine varoluşçuluğun yapısı içinde bulunan yabancılaşma teminden yola çıkarak bir heykel üzerinde duralım. Alacağımız heykel George Segal'in "Yeşil Kapıda Macenta Kız" yapıtı olsun. Bu heykelde de N.Hartmann'ın bütün tabakalarını geçtikten sonra yine karşımıza çıkan insanlık ideası -ki bu idea varoluşçuluk olgusu içindeki yabancılaşmadır- bizim G.Segal'in heykelleri ve varoluşçuluk arasında bağlantı kurmamıza yardımcı olmaktadır. Kaldı ki verdiğimiz bu örnek dışında, G.Segal'in diğer yapıtlarında da bir yalnızlık ve bu yalnızlığa bağlı olarak yabancılaşmayı görmemek elde değildir. (Bkz. Fotoğraf 11) (G.Segal, s.34, 35, 39)

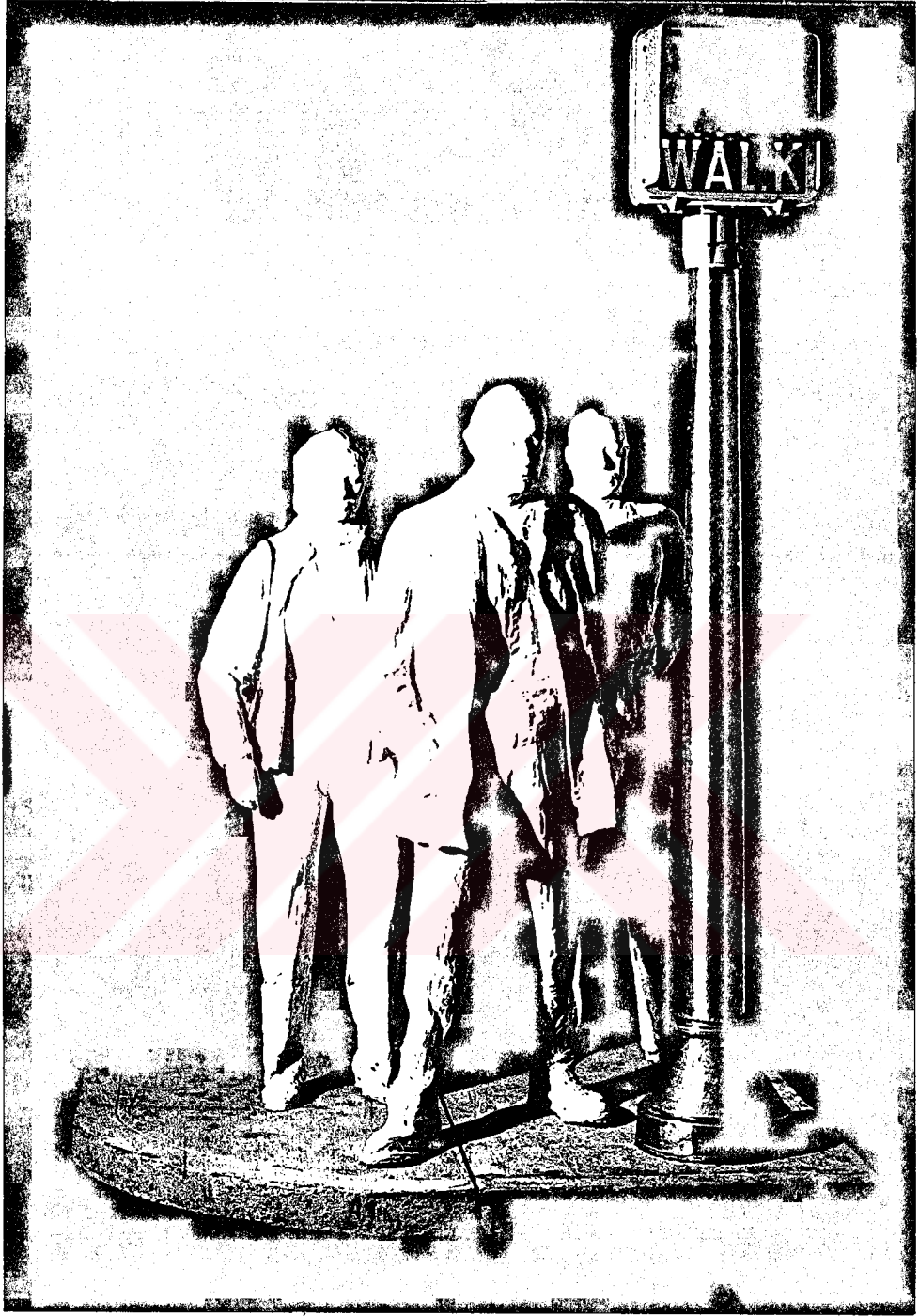
Toplumun koyduğu kurallar en basit haliyle, "Yürü-Yürüme" veya geç-  
dur biçimine indirgenmiştir. Bu kurallar içinde yabancılaşmayı kaçınılmaz  
bulan insanlar hem George Segal'in konuları arasında, hem de  
varoluşçuluğun özellikleri arasında yer almaktadır. Yine bu insani idea bu  
yapıtın varoluşçulukla bağını kurmaktadır (Bkz. Fotoğraf 12, Yürü-Yürüme  
G.Segal).



168. *Magen*  
Painted  
Milton

169.

**Fotoğraf 11.** George Segal, "Magenta Girl on Green Door" (Yeşil Kapıda Macenta Kız)



Fotoğraf 12. George Segal, "Walk-Don't Walk" (Yürü-Yürüme)





**Fotoğraf 13.** George Segal, “Yorganiyla yatakta oturan kız”

“Yalnızlık, ama insan hep yalnızdır bu savrulularak atıldığı dünyada.” Ve bu yalnızlığı ile varoluşçuluk, özelliğini koyar, yine G.Segal bu yapıtına. (Bkz. Fotoğraf 13)

Çaresizlik, bunaltı, sıkıntı, çözümsüzlük, karamsarlık yine varoluşçuluğun temleri arasında olmaktadır. A. Camus'nun dediği gibi “kimse bize birşey sormadı doğmak için, dünya kötü, insanlar haksız, tanrıysa sağır..”. Bu temleri de Gerhard Marcks'ın heykellerinde bulabiliyoruz. Yalnız, sıkıntılı, çaresiz figürler.

G.Marcks'ın, Tantalus (fotoğraf 14), oturan genç (fotoğraf 15) Çaresiz (fotoğraf 16) adlı üç yapıtına da bakıldığında genel etki olarak karşımıza çıkan bir karamsarlıktır. Hem plastik yapılanmasıyla hem de vermiş olduğu duygusal etkisiyle bizde bıraktığı izlenim budur. Yani çaresizlik, yani karamsarlıktır. Bu duygusal temler ise varlıklarını, varoluşçuluk içinde sistemleştirdiğine göre bizim bu heykellerde de varoluşçu etkileri görmemiz olasıdır. O halde G.Marcks'ın bu üç yapıtından birini “Çaresiz” (fotoğraf 16) heykelini örnek olarak alalım en baştan N.Hartmann'ın tabakalar teorisinden başlayıp, Heidegger'in “Varolan” daha çok “olan”ı olan da “insanı içine alır” deyişi ile Hartmann'ın tabakalarına en son tabakayı, yine Hartmann'ın insani idea tabakasını ekleyerek irdeleyelim. Karşımıza ilk çıkan bronz bir küttedir. Bu bronz kütle homojen-real sferi verir. İrreal sfer ile sınırını koyar. İrreal sferin ilk tabakası bir “görünen” figürdür. İkinci tabaka bize bu figürün elleri bağlı, başı düşmek üzere, bitkin bir şekilde oturduğunu vermektedir. Üçüncü tabakada figürün ruh hali, yani tükenmiş, çaresi hiç kalmamış bir insanın ruh hali, sıkıntısı göze çarpmaktadır.

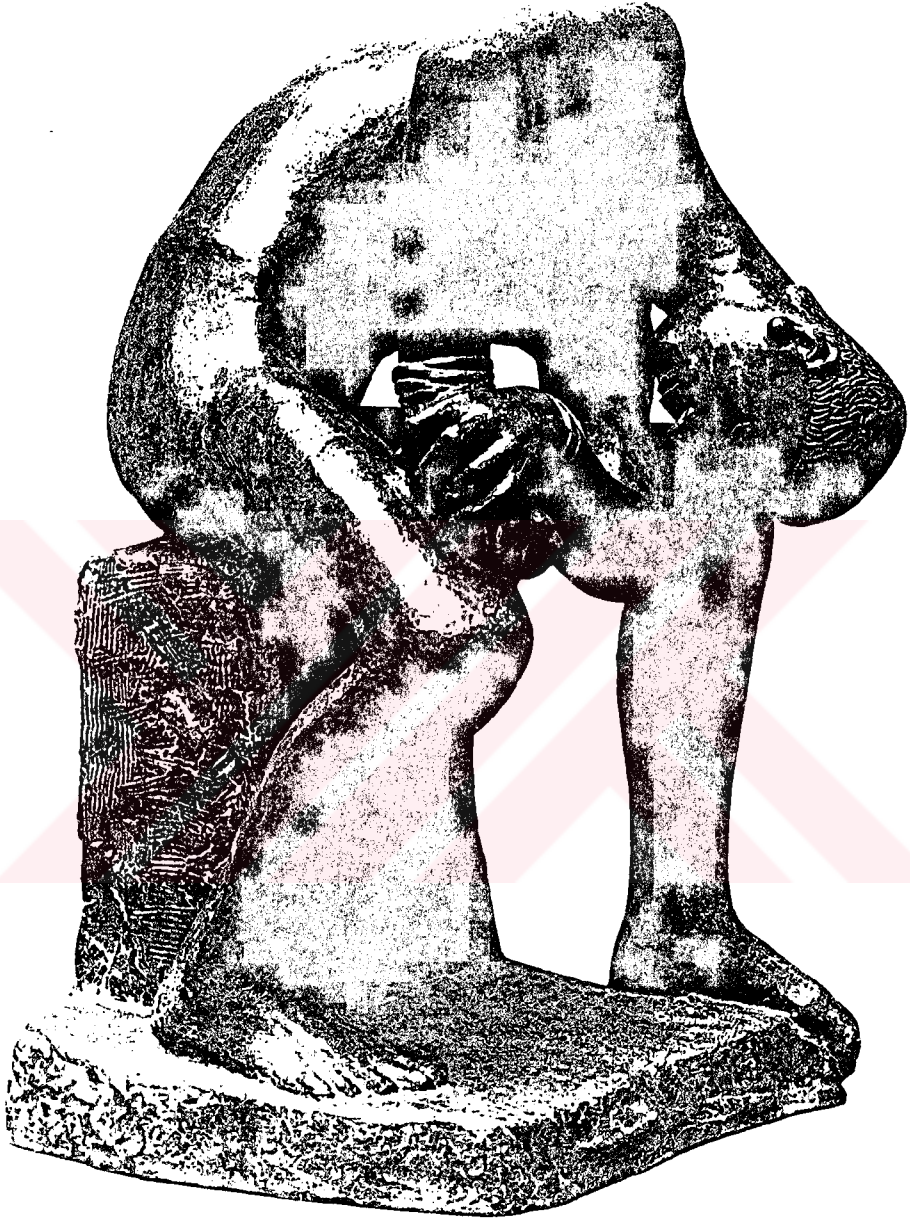




Fotoğraf 14. G.Marcks, Tantalus.



Fotoğraf 15. G.Marcks, Oturan genç.



Fotoğraf 16. G.Marcks, Çaresiz.

Böyle bir sonuca gelmiş olan insanın yaşamını ele aldığımız dördüncü tabakada, insan zaten bu olumsuzluklar yüklü dünyada savaş arabalarına koşulan canlı “varlık” olduğuna göre, üçüncü tabakada görülen ruh hali tüm yaşamının ne olduğunu bize vermektedir. Üçüncü tabakadaki sonuç ruh hali dördüncü tabakadaki yaşam özetidir bir anlamda. Bu tabakalar dışında N.Hartmann’ın yüklemiş olduğu insanlık ideası, yani heykelin adında da olduğu gibi “çaresiz”lik, varoluşçu felsefenin temlerine girdiği içinde, bu heykelde de varoluşçu anlayışı bulmak olasıdır.

W.Lehmbruck’ın Düşen Gençlik adlı heykeline baktığımızda da yine, varoluşçuluğun temlerine rastlamaktayız. Gençlik her ne kadar enerjisi gereği görece bir süre ayakta durmuş görünse bile, bu yalnızca görünürdedir. Çünkü bunaltının, sıkıntının, yapış yapışlığın var olduğu bir dünyaya kendisine sorulmaksızın fırlatılıp atılmakla başlar herşey, değer yargıları, toplumun ağır basan yazısız kanunları, tektip davranış biçimleriyle bu dünya ancak insanın dizleri ve elleri üzerinde yürümesine izin verir. Kuşkusuz yine Hartmann’ın insanlık ideasına giren bu açıklama, varoluşçuluğun çarpıcı noktalarıyla bir yere düşmektedir. (Bkz. fotoğraf 17) (Origins of Modern Sculpture)





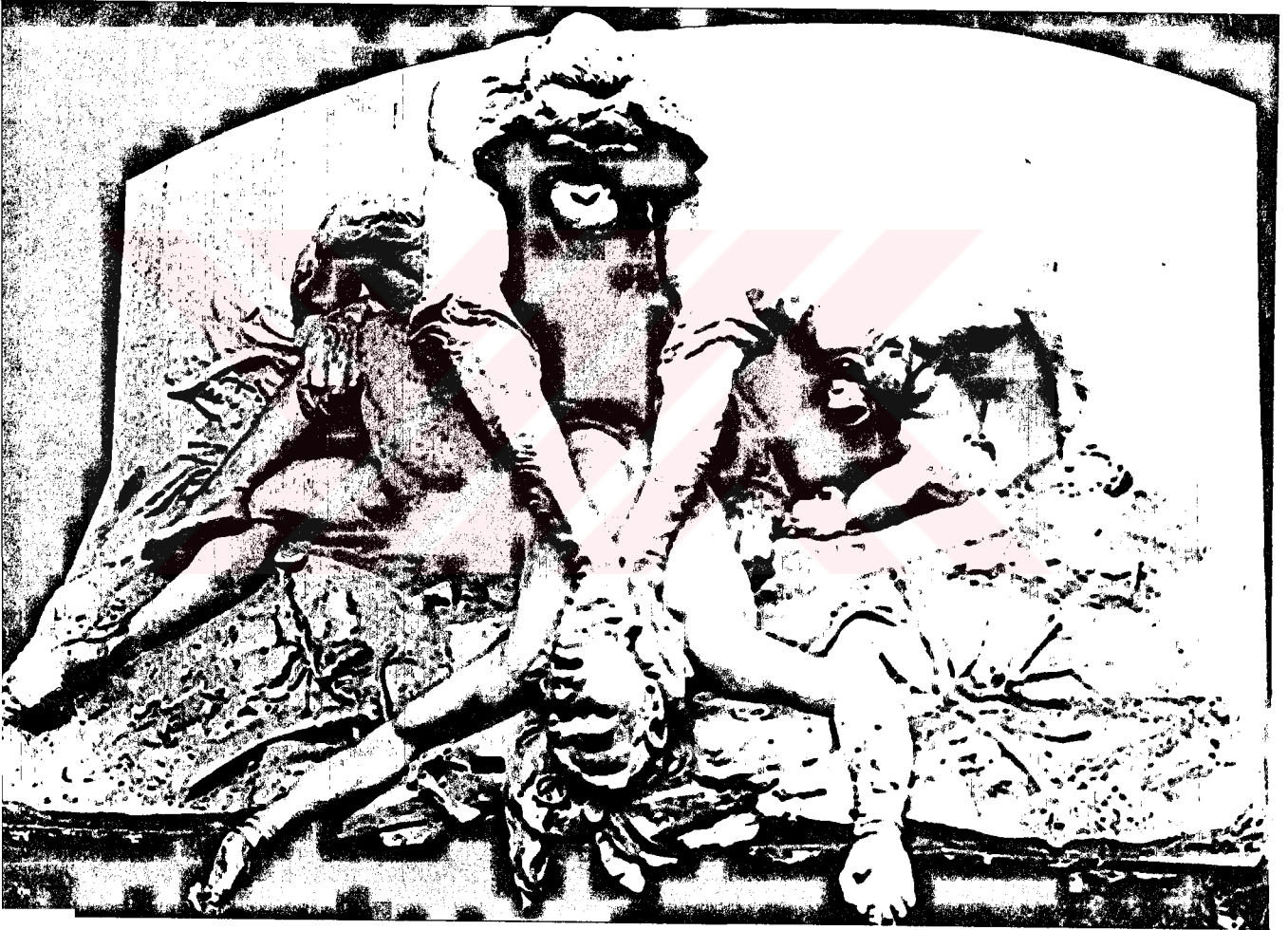
Fotoğraf 17. W.Lehmbruck, Fallen Youth, (Düşen Gençlik), 1915-16.

Emmanuel Fremiet acaba bu heykelindeki gibi “zalim” bir kadın orangutan tarafından mı boğulmuştur. 1895 yılında Borneo’da. Yoksa çıplak kadın figürü üzerinde “zalim”i boğmaya çabalayan başka birşey mi? Nedir bu “zalim”i boğan bir büyük bir küçük orangutan figürü öyleyse? (Bkz. fotoğraf 18)

İşte bu "das Man". Toplumda insanı yekpare davranışlara zorlayan, hepimizin beğenisiyle, tepkisiyle, istekleriyle aynı olmasını isteyen “diktatördür”. İstenen bu şeylerin dışına çıkıldığında ne olur öyleyse. Boyalı kuş olunur. Ve diğer kuşların hışmına uğrarsınız. “Zalim” kadın gibi orangutan’a boğdurulursunuz. Fremiet’in bu heykelinden aldığımız tem, yani "Das Man" ve yabancılaşma kategorisine girdiğinden, yani yine varoluşçuluğun temleri arasında olduğundan ve en son tabakada, insanlık ideası tabakasında rastlandığından yine bu heykel içinde varoluşçu özellikler taşımaktadır diyebiliriz.

Yine A.Maillol’un Gece adlı yapıtı (fotoğraf 19) bize, insanı idea için verdiği; sıkıntı, yalnızlık, üzüntü olarak karşımıza çıkıyor. Kuşkusuz bu da Hartmann’ın tabakalar kuramında, insani idea tabakasında ve aynı zamanda varoluşçuluğun temleri arasında yer almaktadır.

Varoluşçulukta ya olduğu gibi kabullenme, (ki bu bir anlamda kaderciliği getirir) ya da tümünden karşı çıkma (bu da tepkiselliği getirir) vardır.

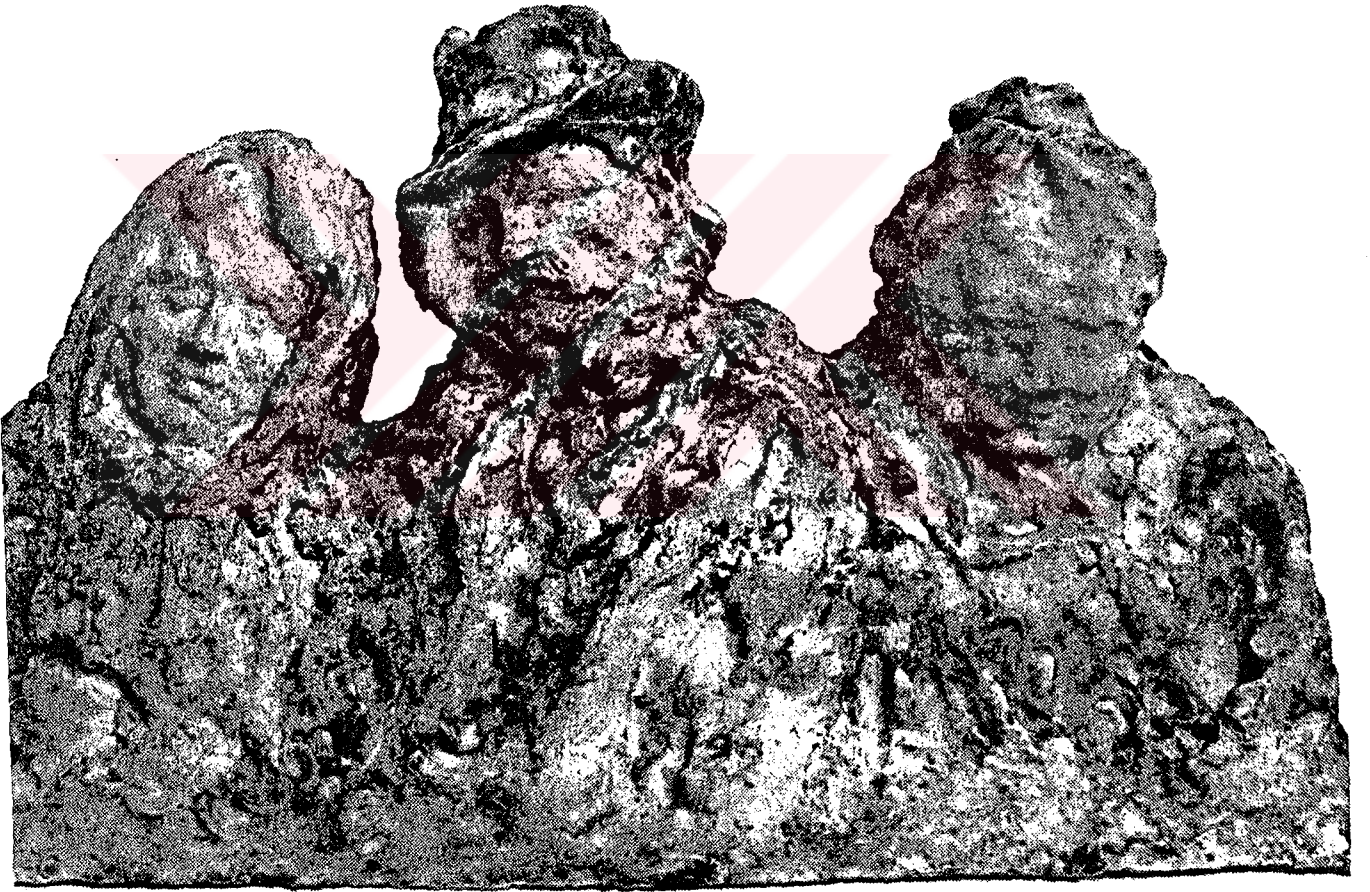


Fotoğraf 18. E.Fremiet, Borneodan, bir “zalimin” orangutan tarafından boğulması.

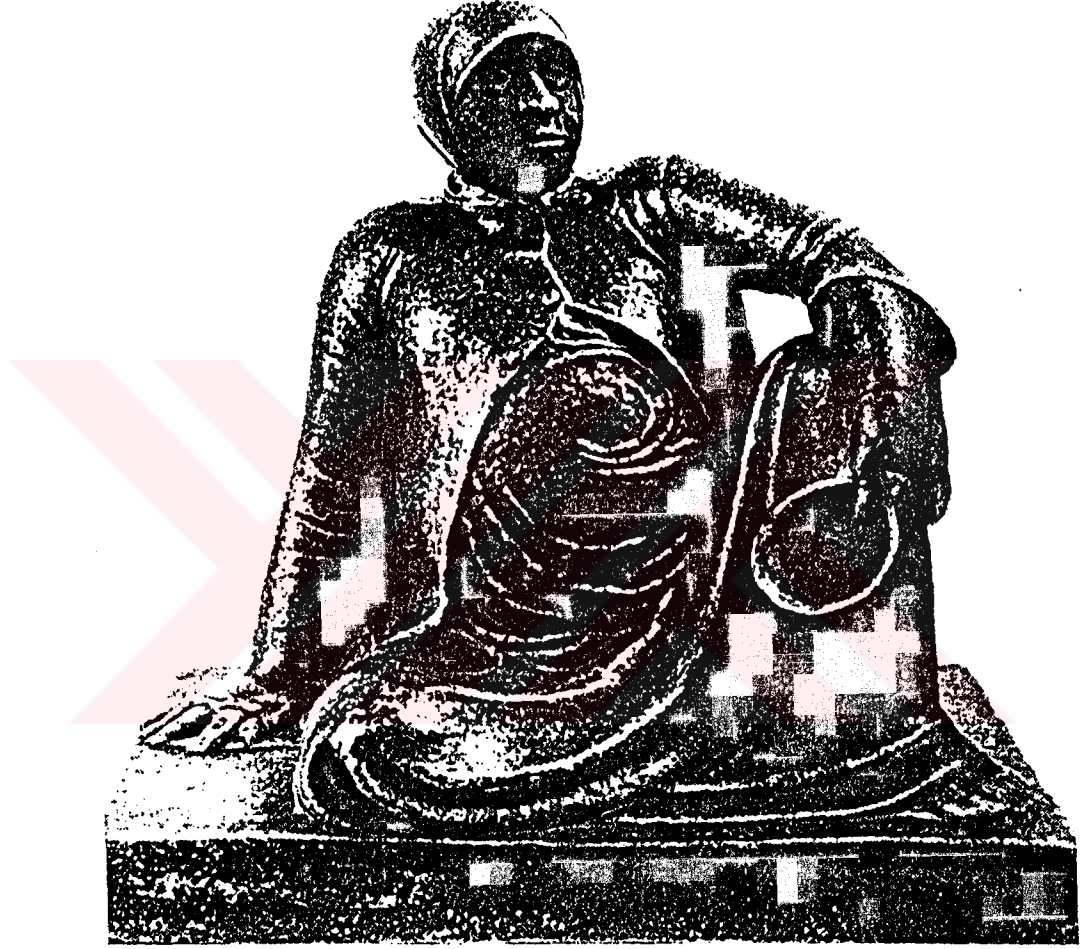




**Fotoğraf 19.** A.Maillol, Night (Gece).



Fotoğraf 20. Medardo Rosso, Karmaşanın dışı vurumu.



Fotoğraf 21. E.Barlach, Rus Dilenci Kadını.

Barlach'ın heykelinden (fotoğraf 21) aldığımız etkiden de çıkaracağımız sonuç şudur; dilenci bir kadın, neden avuç açar? Neden dilenmek zorunda

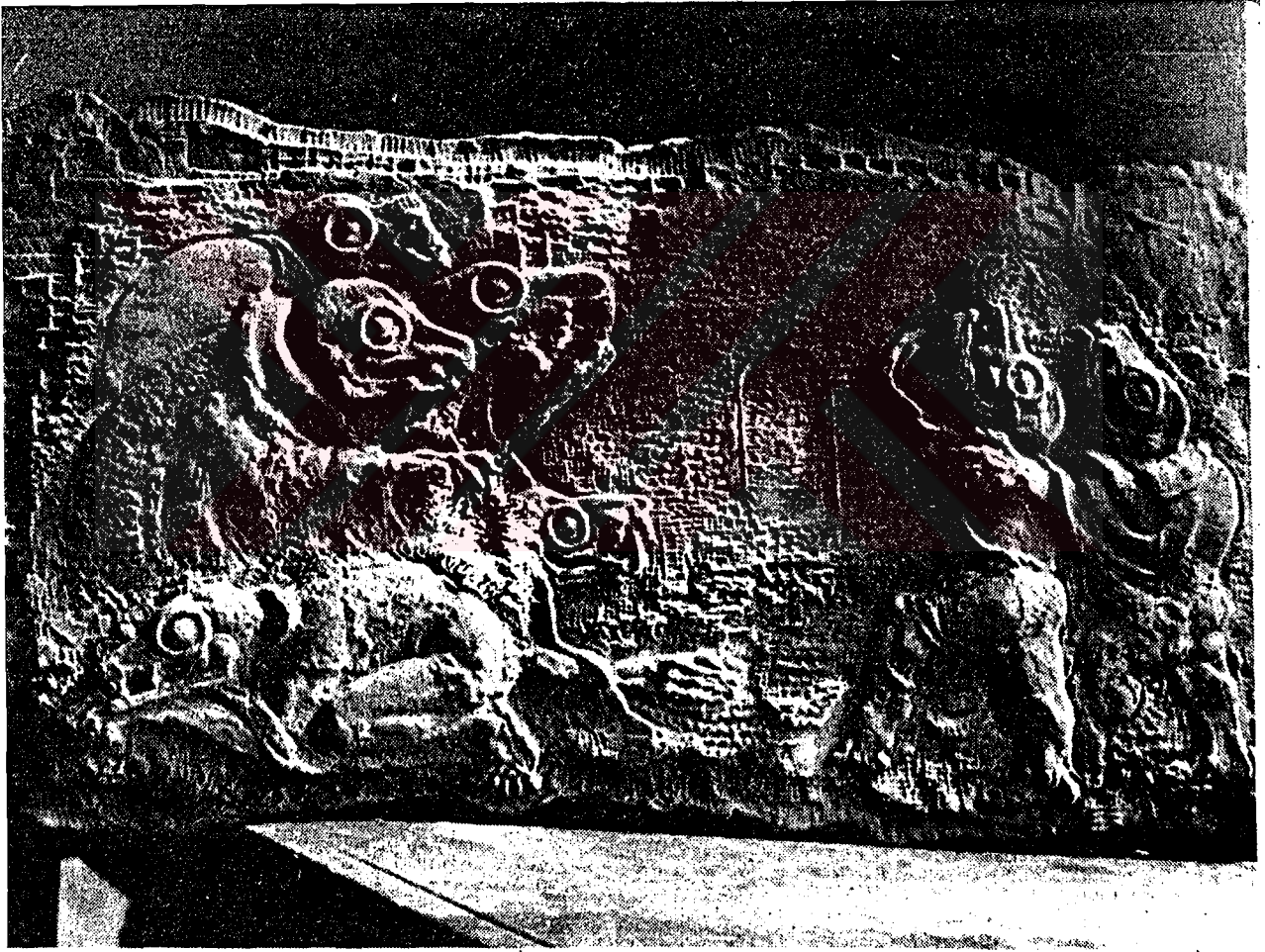


kalır? Tabiki çaresizlikten. İnsanoğlu bu dünyaya, çaresizlikler içine fırlatılıp atılmıyor mu? İşte bu sonuç hem Hartmann'ın tabakalar teorisinin sonuncusuna, yani insanlık ideasına, bu da bizi varoluşçuluğun konuları arasında götürüp bu heykel ve varoluşçuluk arasındaki bağı kurmamızı sağlıyor.

#### 2.4. ÜLKEMİZDE VAROLUŞÇU HEYKEL ÖRNEKLERİ

Ülkemiz dışında olupta varoluşçu özellikler taşıyan heykellere daha pekçok örnekler vermek, sayılarını arttırmak olası. Ancak temel hedefiniz tek tek bu örnekleri çıkartmaktan öte, yazın sanatında görmüş olduğumuz varoluşçu özellikleri heykel sanatında da göstermek ve örneklemektir. Bu yaklaşımla, ülkemiz dışında görülen örneklere ülkemizden de örnekler eklemek olasıdır. Yapıtlar irdelendiğinde ise karşımıza çıkan ilk isim Ali Teoman Germener ve "Aloşname"si oluyor. "Aloşname" bronzdan yapılmış bir rölyef. Bu örnekte de bir kez daha Hartmann tabakalarını, insani idea tabakası dahil olmak üzere irdeleyelim. (Fotoğraf 22) (H.Gezer, Türk Heykeli, s.216)

"Aloşname" ilk bakıldığında bronzdan bir kütle olarak karşımıza çıkıyor. Bu kütleyle beraber biz homojen-real sferle buluşmuş oluyoruz. Bu sfer ise irreal sfer ile sınırını koyar. İrreal sferde, ilk tabakada ise "görünen" figürler ile karşılaşıyoruz. İkinci tabaka bize bu yedi figürün bir takım hareketler içinde olduğunu veriyor. Üçüncü tabakada figürlerin ruh halini görüyoruz. Oldukça neşeliler. Yüzlerindeki ifade bize bunu veriyor. Dördüncü tabaka ise, "insani" eylemler içinde olup da kafaları insan kafası insan olmayan bu yaratıkların yaşam biçimlerini veya "nasıl?!" bir yaşam sürdürdüklerini gösteriyor, hissettiriyor.



Fotoğraf 22. Ali Teoman Germener "Aloşname"

İşte bu yaşam biçimleri ile beraber Hartmann'ın idea tabakasına giriyoruz. İnsanlık ideasına. Yarı insan-yarı hayvan figürlerinin, insan elleri, insan

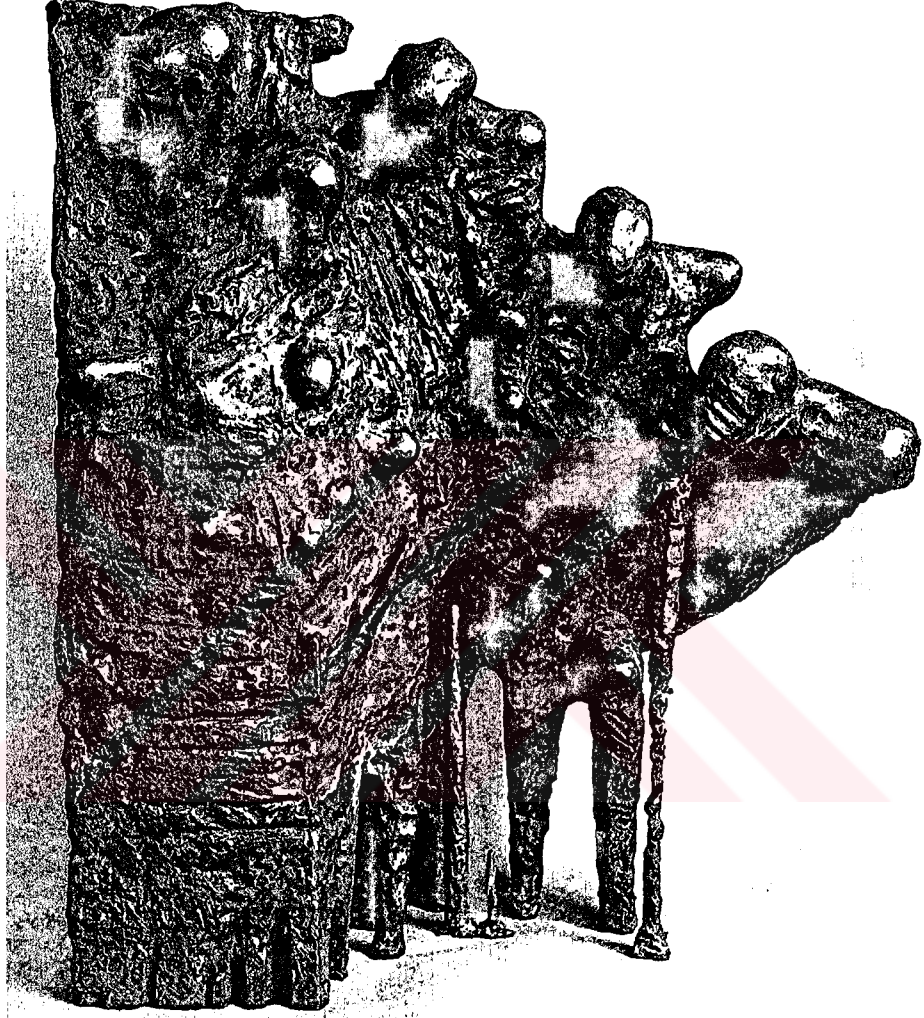
ayakları, insan bedenlerine bağılı yaratık kafaları ile anlıyoruz yaşam biçimlerini veya yaşamlarının tümünü.

Karşımıza ise, betimlenen bu figürlerle beraber yine "Das Man" çıkıyor. O "Das Man". Bildiğimiz "Das Man". Ve biz bu "Das Man" sayesinde varoluşçuluğun temleri arasında, hem de en önemli temleri arasında bulabiliyoruz "Aloşname"yi.

Diğer örnekler ise Rahmi Aksungur'un çalışmalarında dikkat çekiyor. Birbirine yaslanmış, desteklerle ayakta duran, kütleyle bağılı, biri hariç yüzleri net olmayan, yüzü net olanda ise acı bir ifade, vücutları ile belli bir sıkıntıyı, çaresizliği anlatan dört figürlü bronz bir kompozisyon. Acının, sıkıntının, endişe ve çaresizliğin omuz omuza verdiği bir dayanışma örneği. Ve yine biz bu tem örnekleri yardımıyla varoluşçuluğu, kendi dili ile anlatan heykellerde görebiliyoruz. (Fotoğraf 23)

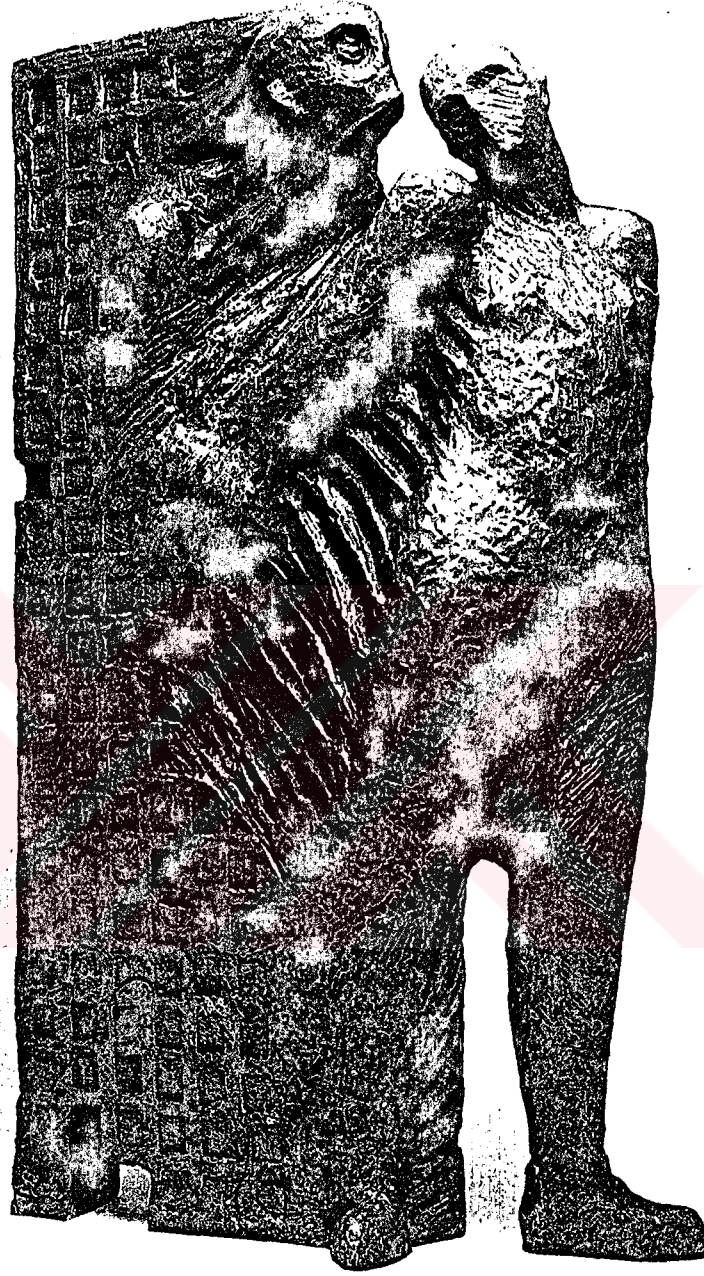
İnsan özgür değildir. Çünkü başlangıçta sorulmamıştır ona "doğmak istermisin?" diye. Her dakika, her saat ve hergün katlanıp çoğalarak bir şeyler yükler omuzuna ve herhangi bir anda başının omuzlarına doğru büküldüğünü görürüz. Çaresizlikten, sıkıntıdan. Ve yaşam bronz bir kütle gibi tüm kuralları ve bağları ile dolanır insanın sırtına. Çaresizlikten boynu bükülür. Yine Rahmi Aksungur'un diğer bir yapıtında olduğu gibi. Bir adımı kütlede kopuk, kurtulma çabası içinde, diğer bacağı, sırtı ve kolu, öbür figürle kaynaşıp, geometrik kütleyle bağlanan, boynu bükük, yorgun bakışlarıyla çaresizliğe, çözümsüzlüğe rastlanır Rahmi Aksungur'un bu yapıtında. İşte bu çaresizliktir bizim Rahmi Aksungur'un yapıtı ve varoluşçuluk arasında bağ kurmamızı sağlayan. Çünkü bu noktada insanlık ideası devreye girer, bizi Hartman'ın tabakalarının sonuncusuna götürür. Ve bu tabakadaki tem varoluşçuluk temlerinin dışında, başka bir yerde bulunmaz.(Fotoğraf 24)





ONZ, CM. 58x66x30

Fotoğraf 23. Rahmi Aksungur "Kompozisyon I"



Fotoğraf 24. Rahmi Aksungur "Kompozisyon 2"

## 2.5. ARAŞTIRMA İLE İLGİLİ ÜÇ BOYUTLU ÇALIŞMALAR

"Yasak" adlı yapıta bakıldığında metalden yapılmış iki figür kollarını açmış birbirlerine sarılmak isterler. Bu figürlerden biri, insan olabileceği gibi, bir düşünce veya kavuşmak istenilen şey de olabilir. Ama iki figür arasındaki cam onların kavuşmasını engellemektedir. Varlığı algılanan, ama şeffaf olan arkasını gösteren şey nedir? Nedir bu iki figürün kavuşmasını engelleyen? "Das Man"ın görünmez, varolan ama yazılmamış yasalarıdır. O yasalar sayesinde "Das Man" varlığını sürdürür. "Das Man" önce bu yasalarıyla engeller, engellemek ister. Başaramazsa eğer başka şeyler yakıştırır. "Sıfat"lar takar. "Mahkum" eder. "Öldürür". (Fotoğraf 25)

Bir masa başında toplanmış, ellerinde baltalar, kesici aletler bulunan beş yarı insan yarı yaratık figürü masalarında kesik bir insan başını parçalamaya hazırlanıyor. "Şölen Gecesi ve Şairin Katli" adlı yapıtta. Şölen gecesinde gerçekten bir insan, bir şair katledilmiş midir? Yani kafası kesilip masaya mı konmuştur? Hayır! Kesinlikle hayır. Ama "Das Man"ın kelle kopartmasına gerek yok ki... O bunu böyle yapmaz. O yalnızca dışlar, sıfatlar koyar. O herkesi, herşeyi kendi gibi olsun ister. Herkesten aynı tepkiyi bekler. Bunun dışına çıkıldığında ise "Das Man" hemen "öldürür". Van Gogh'a, Kafka'ya, Goya'ya, yaptıkları gibi... (Fotoğraf 26)

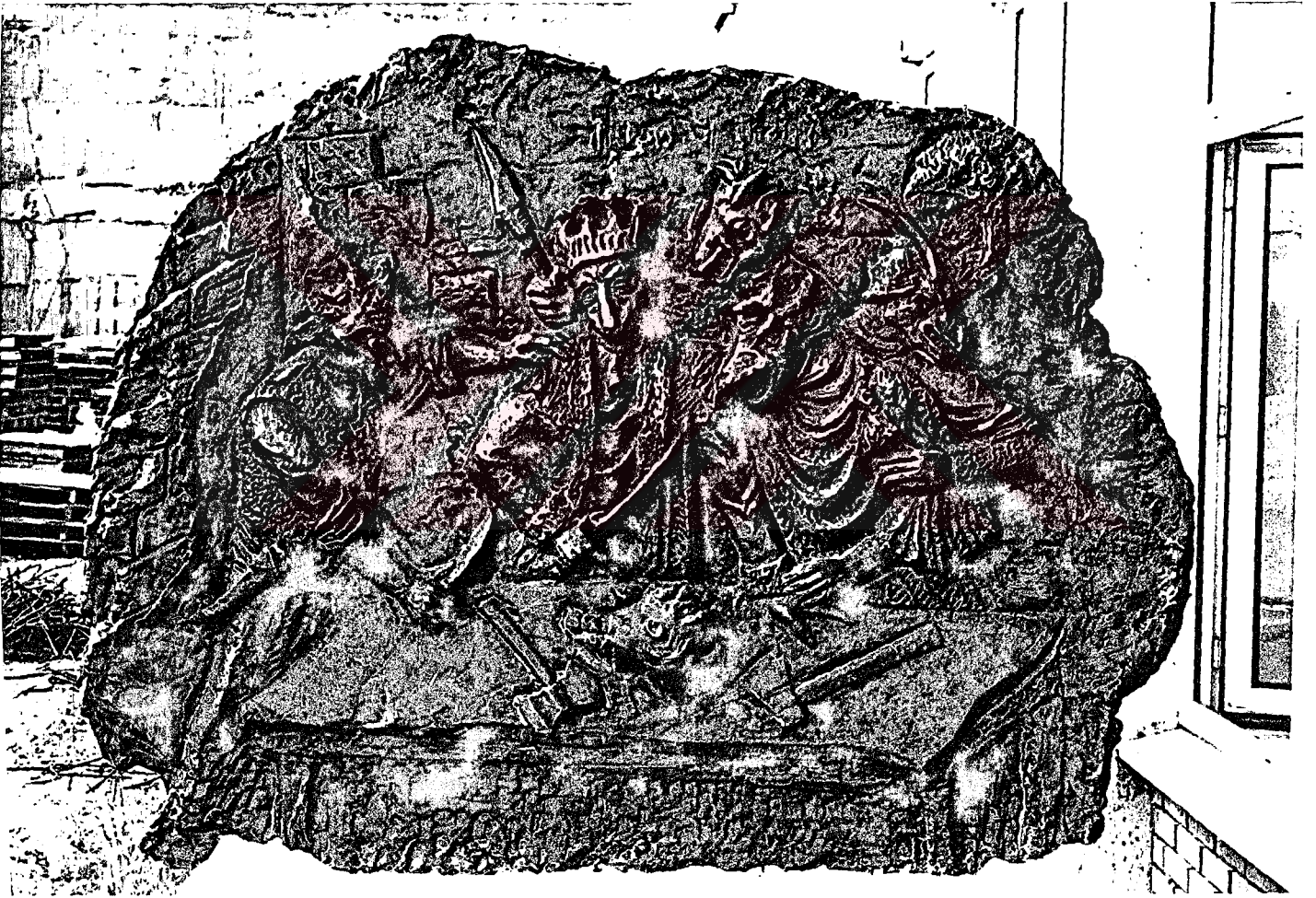
Çünkü "şair"ler başkadır. Ve "Das Man" bir akşam şölen hazırlayıverir.

Bu temler sayesinde bizler heykel sanatında varoluşçuluğu bulabiliyoruz.



Fotoğraf 25. Aydın Aşkan: "Yasak"





Fotoğraf 26. Aydın Aşkan: "Şölen Gecesi ve Şairin Katli"

Başka bir yapıt pişmiş topraktan adı "Das Man" ve Çiçek". "Das Man" ne anlar çiçekten? Ne anlar ince davranışlardan, ne anlar güzellikten? Yalnızca hayretler içinde bakıp çözmeye çözmeye çabalar. Ama bir türlü anlam da veremez. Çünkü o "Das Man"dır. Verilenin veya kafasına zorla kazınanın dışında olan hiçbir şeyi algılayamaz. (Fotoğraf 27)



Fotoğraf 27. Aydın Aşkan "Das Man" ve Çiçek" 1



Yine pişmiş topraktan, bir kolunu yana doğru açmış, başı öne eğik, saçları vücudunun bir kısmını örtmüş, çıplak ve yeni hamile bir kadın figürü. Sıkıntılı olduğunu, başının eğik ve omuzuna yaklaştırmasından anlıyoruz. Yalnız olmasından anlıyoruz. Ona sorulmayan "şey"ler doğacak çocuğuna da sorulmadı çünkü. (Bkz. Fotoğraf 28)



Fotoğraf 28. Aydın Aşkan "Hamile Figür"

Parçalanmışlık, bunaltı, çözümsüzlük ve tüm olumsuzluklar insanın yüzünde okunur. Yüzüne yansır. Savaş arabalarına koşulmasının yorgunluğu ve teri her an yüzünde görülür. (Fotoğraf 29)



Fotoğraf 29. Aydın Aşkan "Portre"

Tutsak olarak gelirler dünyaya. Savaşlara sokulurlar, sürüler halinde, "kazanan"da kaybeden de hep kendileridir. Kitleler halinde hep elleri bağlıdır, hep gözleri bağlıdır. Katıldıkları "serüven"de hep birer figürandırlar. Tarih bile bunlardan tek tek bahsetmez. Oysa tarihi yapan kendileridir, bu istemeden geldikleri dünyada. (Bkz. Fotoğraf 30)



Fotoğraf 30. Aydın Aşkan "Tutsaklar"

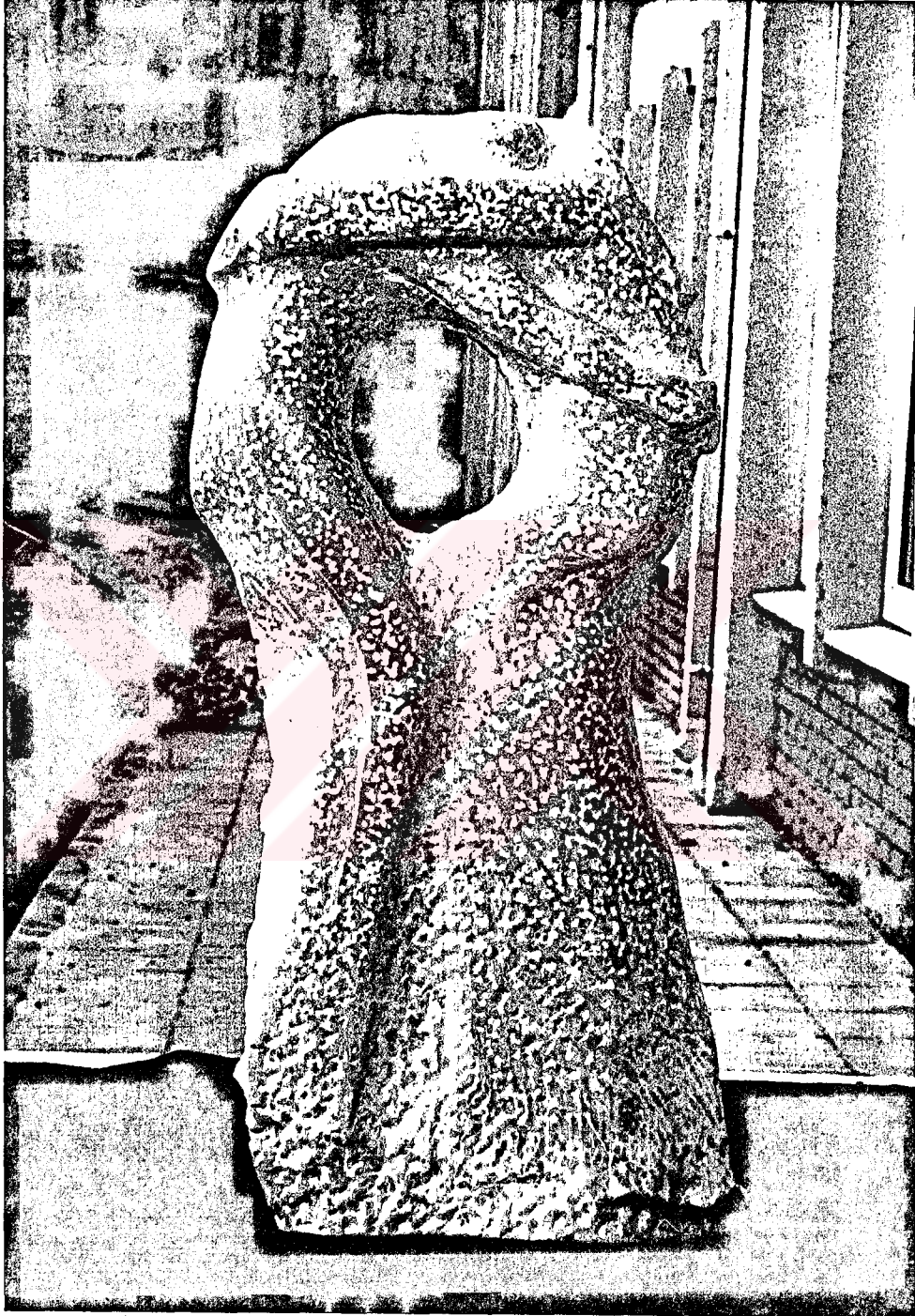
"Das Man"ların Eğlencesi" adlı yapıtta "Das Man"lar masada dansöz oynatmaktadırlar. Yargıları, beğenileri, yaşam biçimleri ve insana bakış açıları hep aynıdır "Das Man"ların. İnsan bir başka "insan"dır. "kadın" bir başka birşeydir. Nesnedir, cinsel meta, eğlence aracıdır. Kadını giydiren de, soyan da onlardır. (Fotoğraf 31)



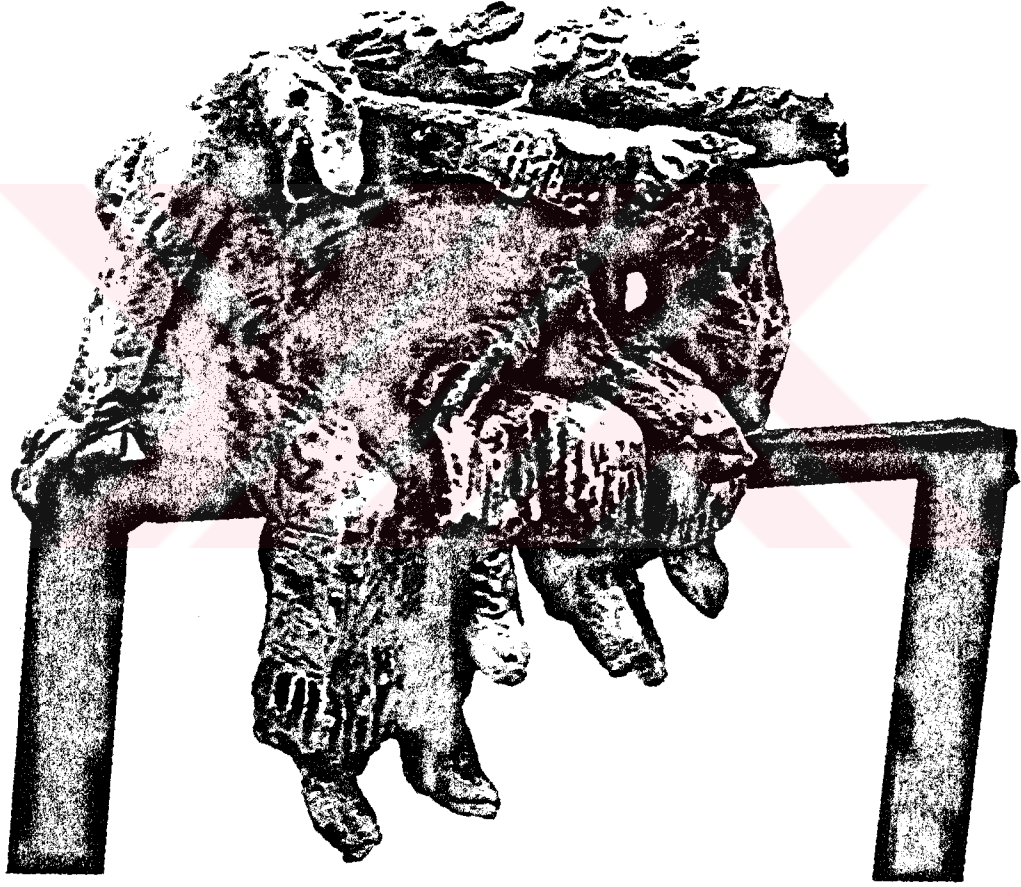
Fotoğraf 31. Aydın Aşkan "Das Man"ların Eğlencesi"



Günlük sıradan davranışlarımızdan bir örnek (Bkz. Fotoğraf 32)

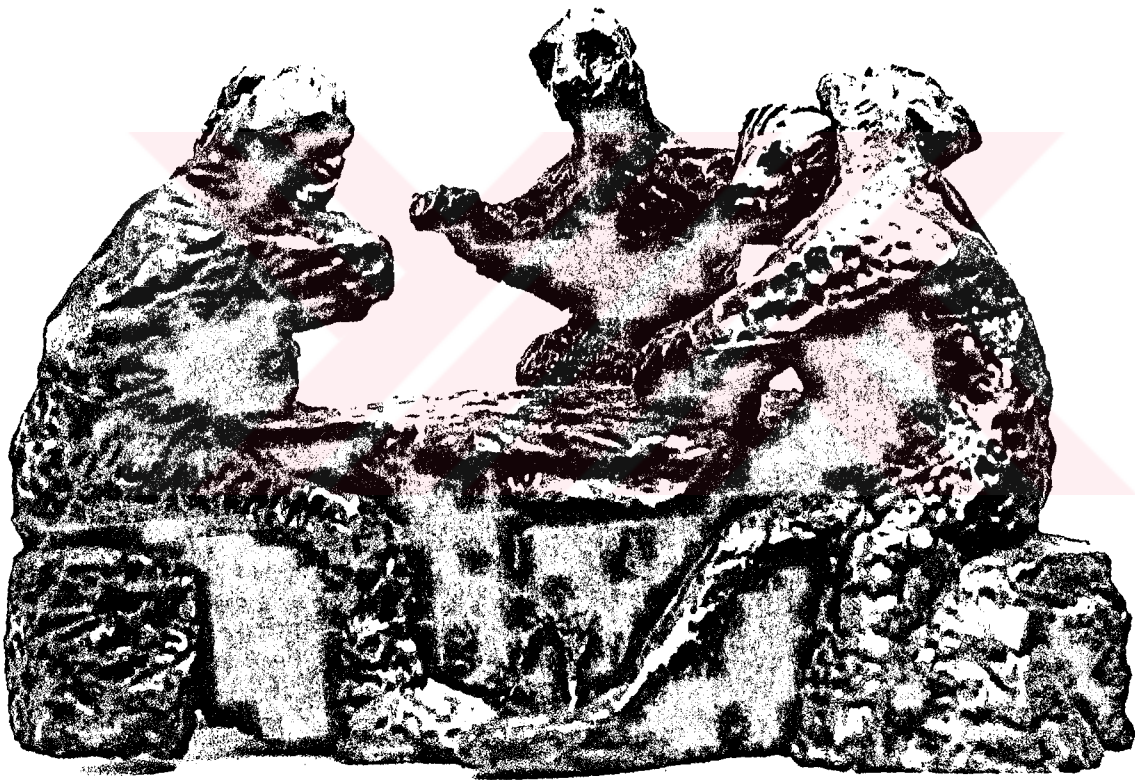


Fotoğraf 32. Aydın Aşkan "Ayrılık"



Fotoğraf 33. Aydın Aşkan "Alay Edenler"

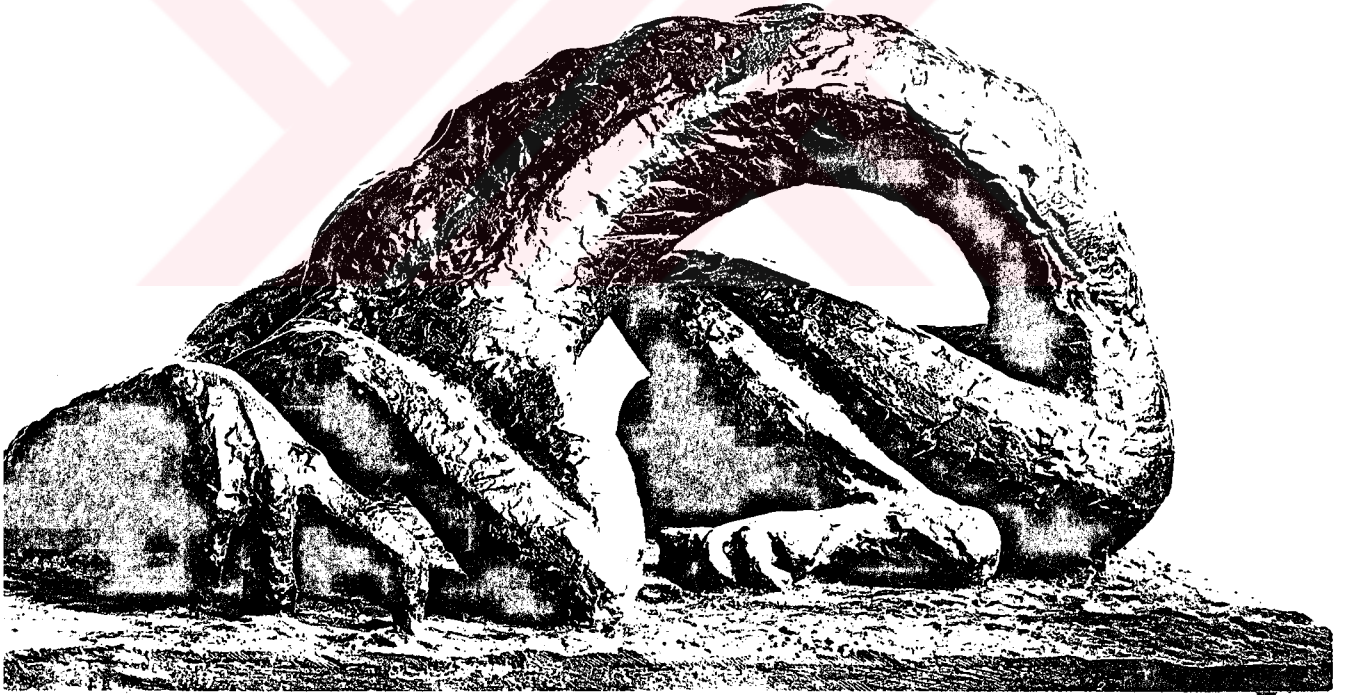




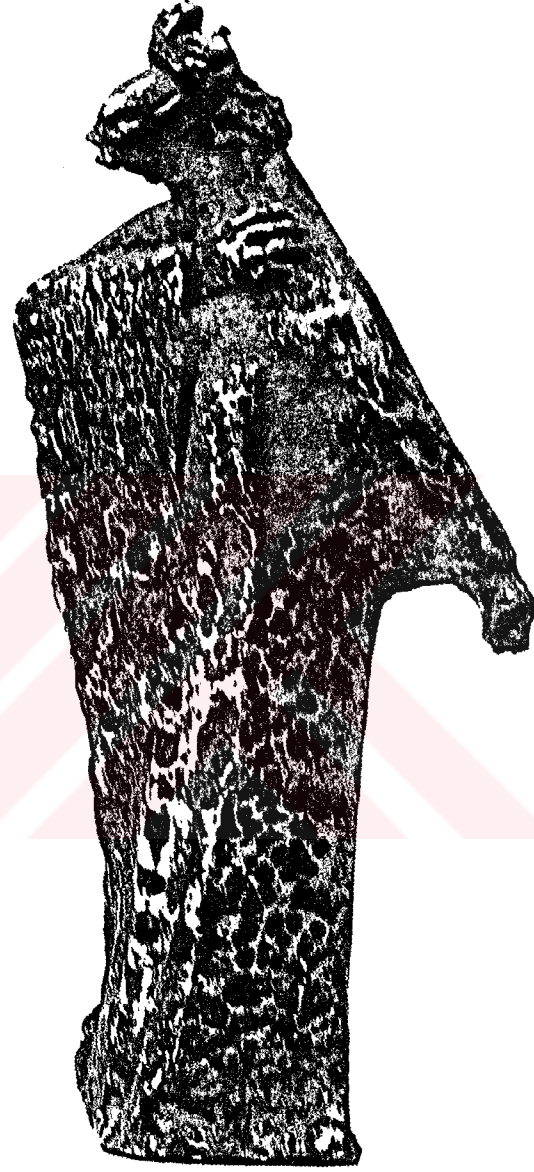
Fotoğraf 34. Aydın Aşkan "Sohbet"



Fotoğraf 35. Aydın Aşkan "Tek Başına"



Fotoğraf 36. Aydın Aşkan "Sıkıntı"



Fotoğraf 37. Aydın Aşkan "Figür"





Fotoğraf 38. Aydın Aşkan "Kelle" Avcısı "



**Fotoğraf 39.** Aydın Aşkan "Utangaç"





Fotoğraf 40. Aydın Aşkan "Figür 2"



Fotoğraf 41. Aydın Aşkan "Bekle Beni Döneceğim"



Fotoğraf 42. Aydın Aşkan "Figür 3"

## SONUÇ VE ÖNERİLER

### 1. SONUÇ

Başlangıçta yazın sanatında görülen varoluşçuluk düşüncesinin, yazın sanatının dili ile değil de heykelin kendi dili ile aktarılması yazın sanatındaki varoluşçu temlerin, sanatın içiçeliğinden yararlanıp heykel sanatına taşınması mantığından yola çıkılmıştır. Bu mantık içerisinde, temlerin taşınmasında yardımcı olan en önemli olgu ise N.Hartmann'ın tabakalar kuramı ve bu tabakalarda görülen bireysel ve evrensel idea tabakalarıdır. İşte bu tabakalar sayesinde, bir sanat yapıtının hangi felsefi öğretiyi iletmek istediğini anlayabiliriz. Ya da bu tabakaya yüklenecek düşünce sayesinde sanat yapıtını belli bir felsefi görüşe sokabiliriz. O halde kurulan bu mantık içinde, heykel sanatında da varoluşçu ürünler vermek olasıdır. Buradan hareketle, sorulmadan, fırlatıp atıldığımız, kafamızı çevirdiğimiz her noktada rastlanılan bunaltıyla dolup taşan bu dünyada, yalnızlık bir hümanistik yaklaşım olarak üç boyutlu sanat ürünlerine neden yansımaları? Çaresizlikten başını yerlere sokan, toprağı kazarcasına parmaklarını geçiren "sıkıntı" (Fotoğraf 36) heykeline dönüşmesin? Veya elleri bacaklarına dolanmış başı dizinin üzerine düşmüş "Tek Başına" heykeli ortaya çıkmasın.

"Kimse bize birşey sormadı doğmak ister misin diye", hem doğduk, bu sıkıntıları taşımaktayız, hem de doğurmaktayız. Sıkıntıları sormadan katlayarak devredeceğimiz insanlar üzerine "Hamile Figür" (Fotoğraf 28) kompozisyonundaki gibi.

Ve hep savaş arabalarına koşulduk, "bilemediğimiz güçlerin elinde birer kılıçtık", kafaları birbirine vurulan. Ve hep "Tutsaklar" (Fotoğraf 30) olduk, savaş tutsakları bilinmiyen savaşlarda. Bir türlü bitmeyen ardı arkası kesilmeyen savaşlardan parçalanmış "portre"lerimiz kaldı (Fotoğraf 29).

Bazen sırtımızı kamuya verip "Das Man" olduk, bazense yabancılaştık. "Das Man" olduğumuzda sıradan, tek tip yaşadık "eğlence"lerimiz bile aynıydı... (Fotoğraf 31) "Utangaç"lığımız,(Fotoğraf 39) "sohbet"lerimiz bile (Fotoğraf 34)...

"Yasak"lar koyduk hep, görülmeyen yasalarımızla (Fotoğraf 25)... Bir gün çok farklı, hiç bilmediğimiz bir şeyle karşılaştık, bize çok yabancıydı kimi yerde "Alay Edenler"den olduk, (Fotoğraf 33) kimi yerde hayrete düştük "Das Man ve Çiçek" heykelinde olduğu gibi (Fotoğraf 27)

Ama biz, Das Mandık. En bilgiç, en emin "Figür"ler bizden çıkardı (Fotoğraf 37). "Şölen Gecesi ve Şairin Katli"de (Fotoğraf 26)...

Böylece varoluşçuluğun temleri arasında bulunan, yalnızlık, sıkıntı, bunaltı, tutsaklık, yabancılaşma gibi öğeler kurulan mantık içerisinde heykel sanatına taşındığında, heykel sanatında da varoluşçuluğa rastlamak olasıdır.

## 2. ÖNERİLER

Türk heykel sanatı, Osmanlı İmparatorluğu ile beraber ele alındığında, önceki uygarlıkların dışında Cumhuriyet Türkiye'sine bir miras bırakmamıştır. Her ne kadar mezar taşları birer heykel olarak ele alınsa bile eğitim ve kurumlaşma ancak 1800'lü yılların sonuna rastlamaktadır. Yüz küsur yılı aşkın olan kurumsallaşma süreci içinde kuşkusuz ki bir gelişme katedilmiştir. Ancak bu gelişme batıdaki hızın çok ama çok altında gibi gözükmektedir.

Bunun temel nedenlerinin başında, Osmanlı İmparatorluğu'nun İmparatorluk içinde heykel sanatına yer vermemesi gelmektedir. Bunun gerekçesi olarak da, İslamiyetin heykel sanatına olumlu bakmaması şeklindeki yorumu



görmekteyiz. Aynı yargı, aynı şiddette olmasa bile varlığını kimi kesimlerde günümüzde de göstermektedir.

Diğer yanda batı sistemlerinde görülen yapılanma ise yalnızca heykel sanatını değil tüm sanat dallarını destekleyen bir tavır içindedir. Örneğin Sanatçılar Bankası ve finans kuruluşları, devletin kültür ve sanat politikalarının desteği ile sanatçıları desteklemekte, çok düşük %1, %2 gibi faizlerle ekonomik yardımlarını yapmakta, galeri ve sergileme imkanları bulmaktadır. Savaş yıllarından kalan kullanılmayan yapıları sanatçılara atelye olarak vermektedirler. Belediyelerin sanat ve sanatçılar için ayırdıkları fonlar oldukça geniş olup, sunulan projeler belediye ve diğer kurumların, fabrikaların destekleri ile yaşama geçirilmektedir. Kurumsallaşmanın getirdiği olanak ve boyutlar, kurumlar arasındaki iletişimin rahatlığı ile, sanatçıyı ve projesini yalnız bırakmamaktadır. Farklı malzemelerin denenmesinden teknolojinin son imkanlarına kadar her boyutta olanak sanatçının önüne konulmaktadır.

Yine kurumlar arasındaki diyalog sayesinde sanatçılar arasındaki iletişim kopukluğu ortadan kalkmakta, ortak projeler gerçekleştirilmektedir. Bu bu kadarla da kalmayıp, sanatçı ve bilim adamı arasındaki kurulan iletişim sayesinde, sanatçı, heykeltıraş, teknolojik gelişmeden, sosyal bilimlere, sosyal bilimlerden felsefeye kadar ilgi duyduğu her alanda gelişmelerden yararlanıp, çalışmalarını sürdürmektedir. Özellikle günümüzde insan ve insana ait problemlerin giderek arttığını düşünecek olursak, sanat-felsefe bağının kurulup giderek güçlenmesi, günümüz insanının sorunlarını yansıtmada bir araç olacaktır. Özellikle de üç boyut olma yanı sıra insana daha yakın gelen heykel sanatının gelişimine de hız katacaktır.

Ancak, ele alınan bu konu, yani heykel sanatında varoluşçuluk araştırması, ne tek başına varoluşçuluğu enine boyuna irdelenmiş olduğunu, ne de konuyla ilgili olarak üretilen üç boyutlu çalışmaların dört dörtlük olduğunu gösterir. Araştırma ve üç boyutlu çalışmalar yeterince yapılmış olabilme hali



ise, çevirmenlerin, yazıcıların, üç boyutlu çalışmalarda teknik elemanların bulunduğu bir ekip ve istenilen kaynakçaların rahatlıkla bulunacağı şartlarda gerçekleşebilir. Kaldı ki varoluşçuluk felsefesi yaşamın her alanında görülebileceğinden oldukça geniş boyutlu bir felsefedir. Bu araştırma yalnızca yazın sanatındaki varoluşçuluğun, heykel sanatına taşınmasında yararlanılabilecek sığ kısmını içermektedir. Üç boyutlu çalışmalarda ise boyutların daha da büyük olması, örneğin polyester yerine bronz, pişmiş toprak işlerin daha da büyük fırınlarda pişirilmiş olması halinde elde edilecek etki çok daha farklı olacaktır.

Ama temelde gerek bir heykelin yapılması, gerekse değerlendirilmesi sırasında sanatbilimin yani sanat felsefesi, sanat sosyolojisi, estetiğin sürekli başvurulması gereken bir zemin olması gerekmektedir.

Yapılan araştırmalar sonunda varoluşçu felsefenin yaşamın her alanında görülebilecek bir zenginlikte olduğu, bu zengin felsefi yapılanmanın heykel sanatında bile varlığına rastlamak olasıdır.

**KAYNAKÇA**

- AYDA, Erel.** : **Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar.**  
İzmir, 1982, (Yayınevi bilinmiyor)
- BATUHAN, Hüseyin** : **J.Ritter-Varoluş Felsefesi.**  
(Yayınevi bilinmiyor)
- BEZİRCİ, Asım.** : **J.P.Sartre-Varoluşçuluk.**  
Say Yayınları, 1993.
- BUKOWSKI, C.** : **Kasabanın En Güzel Kızı.**  
Metis Yayınları, 1995.
- ELSEN, E.Albert.** : **Origins of Modern Sculpture.**  
Pioneers and Premises, 1973.
- FAİK, Sait.** : **Bütün Eserleri 7.**  
Alemdağ'da Var Bir Yılan, Bilgi Yayınevi,  
1993.
- FOULQUIE, Paul.** : **Varoluşçuluk.**  
İletişim Yayınları, 1991.
- GAUD, IGenet Jean.** : **Giocommetti'nin Atölyesi.**  
Printed in Spain, 1985.  
Metis Yayınları, 1990.

- GEZER, Hüseyin. : **Türk Heykeli.**  
Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1984.
- GÖKTÜRK, Akşit. : **Dostoyevskiden Sartre'a Varoluşçuluk.**  
De Yayınevi, 1964.
- GIACOMMETTI, A. : **by Prestel.**  
Münich-New York.
- HİLAV, Selahattin. : **Felsefe El Kitabı.**  
Gerçek Yayınevi, 1981.
- KIZILTAN, Güven Savaş. : **Çağımızda Yabancılaşma Sorunu.**  
Metis Yayınları, 1986.
- KUÇURADİ, Ioanna : **Nietzsche ve İnsan.**  
Meteksan A.Ş., 1995.
- KUBAN, Doğan. : **Mimarlığın Kavramsal Sözlüğüne Giriş.**
- ONARAN, Bertan. : **Jean Wahl. Existentialisme'in Tarihi.**  
(Yayınevi bilinmiyor)
- RODİN, A. : **Phaidon Press Limited, 1939.**
- SEGAL, G. : **A.Ü. Kitaplığı, 1989.**
- TANSU, Sezer. : **Çağdaş Türk Sanatı.**  
Remzi Kitabevi, 1986.

- TİMUÇİN, Afşar. : **Düşünce Tarihi.**  
BDS Yayınları, 1992.
- TUNALI, İsmail. : **Sanat Ontolojisi.**
- : **The Encyclopedia of Philosophy. Volume: Poetry, Language, Existentialism and Psychoanalytic Topics, Criticism and Explanation, Martin Heidegger, Being and Time I, II, Heidegger's Later Works.**  
Hacettepe Üniversitesi Kitaplığı.