

ISSN : 0378-2816
E-ISSN: 2667-7644

FELSEFE ARKİVİ

Archives of Philosophy
Archives de Philosophie
Archiv für Philosophie

Sayı/Issue: 50, Yıl/Year: 2019

Sanat ve Felsefe Sayısı
Themed Issue on Art and Philosophy





Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Papers and the opinions in the Journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası,
hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
*This is a scholarly, international, peer-reviewed, open-access journal published
biannually in June and December.*

Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / *Istanbul University*

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Arkivi Dergisi
sahibi adına temsilcisi Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul, Türkiye)
*Representative of the owner on behalf of Istanbul University Faculty of Letters
Journal of Archives of Philosophy is Prof. Dr. Hayati DEVELİ (Istanbul, Turkey)*

Sorumlu Müdür / Director

Murad OMAV

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü,
34459 Beyazıt İstanbul - Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 /15998
E-mail: felsefearkivi@istanbul.edu.tr
<http://felsefearkivi.istanbul.edu.tr>

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed in

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,
İstanbul - Türkiye
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845



DERGİ YAZI KURULU / MANAGEMENT

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Cengiz ÇAKMAK

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Editörler / Editors

Doç. Dr. Özgüç GÜVEN

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Murad OMAV

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Sayı Editörü / Issue Editor

Prof. Dr. Uğur EKREN

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Yayın Koordinatörü / Publication Coordinator

Dr. Didem ÇOBAN SARI

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Dil Editörleri / Language Editors

Dorian Gordon BATES

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Alan James NEWSON

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ayhan BIÇAK

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Katarzyna GAN-KRZYWOSZYŃSKA

Adam Mickiewicz University, Poznań, Polonya

Doç. Dr. Piotr LEŚNIEWSKI

Adam Mickiewicz University, Poznań, Polonya

Prof. Dr. Ayhan ÇİTİL

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Çiğdem DÜRÜŞKEN

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Abderezak BELAGROUZ

Université de Sétif, Sétif, Cezayir

Prof. Dr. Ernest WOLF-GAZO

The American University in Cairo, Kahire, Mısır

Prof. Dr. Ioannis VANDOULAKIS

Hellenic Open University, Atina, Yunanistan

Prof. Dr. Jean-Yves BÉZIAU

University of Brazil in Rio de Janeiro, Brezilya

Prof. Dr. Martine LEIBOVICI

Université Paris Diderot Paris 7, Fransa

Dr. Hab. Mariusz TUROWSKI

University of Wrocław, Poznań, Polonya

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Hüseyin SARIOĞLU

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Enver ORMAN

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Uğur EKREN

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Yücel YÜKSEL

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Cüneyt KAYA

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Abdurrahman ALİY

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet GÜNENÇ

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Nazlı İNÖNÜ

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Nedim YILDIZ

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Ertan KARDEŞ

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Cahid ŞENEL

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Vedat KAMER

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Arzu İBİŞİ TEMELLİ

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Egemen KUŞCU

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Bir Anlamlandırma Yordamı Olarak Sanat
Art as a Procedure of Signification
Muhsin Yılmaz 1-7
- İlişkisel Bir "Dünya" Olarak Sanat ve Nesnenin Yeni Estetik Deneyimde Bozulumu
Art As A Relational "World" and The Deterioration of The Object in The New Aesthetic Experience
Güncel Önkal9-16
- Sartre'in Varoluşçu Felsefesi ve Dava Edebiyatı Teorisi
Sartre's Existentialist Philosophy and Theory of Committed Literature
Metin Bal.....17-29
- Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkânı Olarak Sanat
Art as the Possibility of Transition From Freedom to Nature in Kant's Critical Philosophy
Gamze Keskin31-41
- Doğal Dünyanın Logos'undan Estetik Dünyanın Logos'una: Cézanne'nin Dinleyen Gözleri
From the Logos of the Natural World to the Logos of the Aesthetical World: Cézanne's Listening Eyes
Zeynep Zafer Esenyel.....43-63
- Bir Sanat Eseri Olarak Yaşamın Anlamı
The Meaning of Life as a Work of Art
Adnan Esenyel.....65-77
- Thomas Mann'ın Büyülü Dağ Adlı Yapıtının Modernizm Açısından Bir Yorumu
An Interpretation of Thomas Mann's Magical Mountain in Terms of Modernism
Nermin Urgancı79-96



Bir Anlamlandırma Yordamı Olarak Sanat

Art as a Procedure of Signification

Muhsin Yılmaz¹ 



¹Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü,
Bursa, Türkiye

ORCID: M.Y. 0000-0002-4687-6126

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Muhsin Yılmaz,
Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Felsefe Bölümü, Bursa, Türkiye.
E-mail/E-posta: myilmaz@uludag.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.04.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
09.04.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
16.04.2019

Kabul/Accepted: 23.04.2019

Atıf/Citation:

Yılmaz, Muhsin. "Bir Anlamlandırma Yordamı
Olarak Sanat." *Felsefe Arkivi* 50 (2019): 1-7.
<https://doi.org/10.26650/arc2019-589806>

ÖZET

Sahip olduğu potansiyeller ile bazen kendisini de nesneleştirerek kendisi ve kendisi dışındaki dış dünyayı anlama/anlamlandırma çabası içindeki insanın bu çabalarından birisi de sanat olarak ortaya çıkar. Ancak gerek biçimi gerek gönderimi ve gerekse gönderimine bağlı olarak anlamı açısından tanımlanmasının ve dolayısıyla neliği bakımından üzerinde uzlaşımının neredeyse olanaksız olduğu hayli tartışmalı bir kavramdır sanat kavramı. O kadar ki, farklı sanat türlerini ve biçimlerini kuşatıcı belki özcü denilecek bir sanat kavramını yadsımaya kadar varan bir belirsizlikten veya sınırsızlıktan söz edilebilmektedir. Dolayısıyla bu yazıda tıpkı felsefe ve bilim gibi sanatın da anlamlandırma özne olarak insanın temel ve asli anlamlandırma yordamlarında birisi olduğu temellendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, anlamlandırma, *aisthesis*, *tekhne*, *ars*

ABSTRACT

The human being labours to understand and signify both the external world and himself - sometimes by objectifying himself with the potential he possesses; one of these labours emerges as art. Neither definition nor determination of the content of the concept of art is so clear cut because of its controversial nature in relation both to its different forms and references as the source of meaning. Some could assert even an ambiguity or boundlessness, inasmuch as rejecting an essentialist concept of art encompassing all different kinds or forms of art. Therefore, this article attempts to ground the argument that art is one of the basic and constitutive procedures of signifying the external world - like philosophy and science - with the human being as the signifying subject.

Keywords: Art, signification, *aisthesis*, *tekhne*, *ars*

Giriş

“İnsanı insan yapan en önemli etkinliklerden biri kuşkusuz ‘anlam verme’dir”¹. Herhangi bir tartışmaya veya değerlendirmeye bir giriş olsun diye düşünülüp tasarlanarak yazılmış bu cümle, yeri ve zamanı geldiğinde –yani şimdi ve burada olduğu gibi- adeta bir bumerang gibi kendini irdeleyen/değerlendiren bir anlamlandırmanın konusuna/nesnesine dönüşebilir. Örneğin “insanı insan yapan etkinlikler” adı altında bir kategori yaratmak ve bu etkinlikleri önem sırasına göre sıralamak ve ayrıca anlam vermenin bizatihi kendisinin de bu sıralamanın başlarında geldiğini belirlemek veya söylemek anlam verip anlamlandırma çabasının tam da kendisi olsa gerekir. Eğer öyleyse, başlıktan sonra tırnak içinde aktarılan tümcenin içeriği burada bir kez daha doğrulanmış olmaktadır: İnsanı insan yapan en önemli etkinliklerden biri de çevremizde olup bitenlere bir biçimde “anlam verme”dir. Peki, eğer yine gerçekten söylendiği gibiyse durum, o zaman insanın “anlam verme” etkinliği nasıl bir işlemdir, edimdir veya süreçtir? Ya da aynı metinde değinildiği gibi anlamlandırma kavramının işlemi nedir?

Anlamlandırma işlemi veya edimi için en azından, anlamlandırılan ve anlamlandırılan olarak iki tarafın veya ögenin olması gerekir. Hatta iki öge arasındaki anlamlandırma işleminin kendisi de belki bir üçüncü öge olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla insanın en önemli etkinliklerinden biri olan anlam verme veya anlamlandırma yordamlarından birisi olarak sanatsal anlamlandırmaya geçmeden önce, değil mi ki şimdi yaptığımız da, yani belirli türden işlemleri “sanatsal” olarak niteleyip belirlememiz de bir sınıflandırmadır, o halde öncelikle anlamlandırma işleminin/işlevinin türlerinden söz etmenin mümkün olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu durumda en azından anlamlandırılan ile anlamlandırılan arasında birden çok anlamlandırma biçemi/yordamı olduğu söylenebilir demektir. Bu da şu anlama gelir ki, anlamlandırılanın anlamlandırılana anlamlandırabilmesi için birden çok yetisi/kapasitesi söz konusudur ve bundan dolayı da farklı yordamlardan söz edilebilmektedir. Ya da birden çok yordamdan söz edebiliyorsak bunların en azından sonuçlarında, prosedürlerinde ve hatta belki de kaynak veya kökenlerinde de farklılıklar olmalıdır. Örneğin anlamlandırılan özne olarak insanın sezgisel, akılsal, deney(im)sel ve hatta iradi yetileri olduğu söylenir.² Bizim sınıflandırmamızla, yalnızca ve yalnızca anlamlandırabilmek için bu yetilere karşılık gelen anlamlandırma biçemi ya da yordamlarına sırasıyla sanat, felsefe ve bilim adlarını verirsek, anlamlandırılan özne olarak insan anlamlandırma işlemini/eylemini, belli başlı üç biçimde/çerçeve de gerçekleştirmekte veya başarmaktadır. Yine sözgelimi bunların her birinin başat olarak etkin olduğu anlamlandırma biçemi/yordamı ve dolayısıyla işleminin sonucu ya da sonuçları da, diğerlerinin başat olduğu biçemlerden/yordamlardan farklı olacaktır –tıpkı farkı duyu organlarının aynı nesneyi kendilerince duyumlayıp göstermeleri veya anlatmaları örneğinde olduğu gibi. Örneğin sanat tarihi, felsefe tarihi ve bilim tarihi ya da bunların her birini oluşturan sanat akımları, felsefi sistemler ve bilim kuramları gibi. Dolayısıyla sanatsal, felsefi ya da

1 Ekren, U., **Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach’ın ve Richard Wagner’in Sanatı**, s.19

2 Örneğin Diderot Bacon’a atfen benzeri bir sınıflandırmayla ve üstelik her birini bir anlamlandırma çerçevesiyle ilişkilendirerek insanın yetilerini hafıza (tarih), akıl (bilim/felsefe) ve hayal gücü (şiir/sanat) olarak sınıflandırır (Diderot, D’Alembert, 1996, s. 95-103). Dahası benzeri sınıflandırma Ortaçağın *trivium* ve *quadrivium* ayrımı biçiminde ifade edilen liberal sanatlar sınıflaması üzerinden Aristoteles’in bilinen/klasik bilimler sınıflamasına kadar geri götürülebilir.

bilimsel anlamlandırma yordamlarından herhangi birinin diğerinin işlevini yerine getiremeyeceği ve bu nedenle de herhangi birisinin bir diğerine göre değer bakımından değerlendirilemeyeceği anlamlandırma yordamlarından yalnızca sanatın veya sanatsal anlamlandırma yordamının nelikliğini belirleyip tanımlamaya çalışmak buradaki temel amacımızı oluşturacaktır.

Ne İçin Sanat?

Anlamlandırma yordamlarından her birinin nelikliğini ayrı ayrı belirleyip tanımlama yerine kendimizi daha çok sanatın nelikliğini belirlemekle sınırlamak istediğimiz bu soruşturmada bir bakıma, tartışmalı mı tartışmalı “Sanat nedir?” sorusunun peşinden koşacağız, yakalayabilirsek onu yakalamaya ya da yaklaşabildiğimiz kadar kendisine yaklaşmaya çalışacağız.

Örneğin bir görüşe göre, ““Sanat” adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına beceribildiklerince bizon resimleri çiziktiren, bugüne boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok başka şeyler üreten insanlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınç aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat’ın var olmadığına bilincinde olunsun”³. Peki, bu durumda adına sanatçı denen kişilerin yani zanaatkarların hem yaptıkları işe hem de bu iş sonunda ortaya çıkardıkları ürüne/nesneye (yapıta?) ne diyeceğiz? Sanat ürünü veya sanat yapıtı demeyecek miyiz? Diyemez miyiz? Ya da “Sanat” sözcüğünün/teriminin karşılık geldiği bir kavram yok mudur? Bir kavramın da en azından bir işlemi ve dolayısıyla bir tanımı yok mudur? Örneğin; “bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık”⁴ gibi sanat için yapılan bir tanım anlamsız mıdır? Ya da “duyguları, kabul edilmiş ve beklenen kökenlerinden ayırmak bizatihi sanatın görevidir... Sanatta sunulduğu şekliyle duygu, sözcükler ve deneyimler arasında kurduğumuz gündelik ve kaniya dönüşmüş bağlantıları yıkar... Kabul edebileceğimiz tek şey sanatın bilgiye dair olmadığıdır; “anlamlar” aktarma veya enformasyon sağlama gibi bir amacı yoktur sanatın... Sanatı sanat yapan, içeriği değil, duygusudur, içeriği üretmesini sağlayan duyusal güç veya üsluptur”⁵ biçimindeki tanım, tespit veya değerlendirmeler neye ilişkindir? Özcü denilebilecek bir sanat anlayışını ifade etmek üzere büyük “S” ya da anti özcü sanat anlayışı için küçük “s” ile ama nasıl yazılırsa yazılsın deneyimlerimiz de göstermektedir ki insanların yaşamında adına “sanat” dedikleri bir olgu vardır. Yine deneyimlerimiz aynı açıklıkla, sanatın örneğin siyasetten veya tarımdan değişik bir şey olduğunu da göstermektedir⁶. Ayrıca yukarıda değinildiği gibi en azından kavram olarak sanat kavramının işlemi siyaset ve tarım kavramlarının işleminden farklıdır ki sanıyorum o farklılık da, her ne kadar kesinlikli biçimde sınırlanıp tanımlanamasa bile sanat kavramının altında toplanabilen faaliyetler veya faaliyet sonuçları olacaktır. Bu açıdan değerlendirilecek olursa sanat kavramının belirsizliği, tanımlanabilirliği ve giderek üzerinde uzlaşılabilirliği bir yana, felsefe

3 Gombrich, E. H., **Sanatı Öyküsü**, s. 4

4 **Türkçe Sözlük**. T.D.K. İstanbul, 1992

5 Colebrook, C., **Gilles Deleuze**, ss. 38-39

6 Gombrich, a.g.y., s. 5

ve hatta bilim kavramı da açık bir biçimde tanımlanabilirliği açısından tartışmalı bir kavram değil midir? Dolayısıyla tanımlanabilirliği açısından felsefe ve bilime göre belki de yordamı bakımından daha güç bir kavram olsa da, en azından büyük “S” ile başlayan bir sanat kavramının anlamsızlığından söz edilemez.

Ancak öte yandan görelilik olarak daha modern zamanlara özgü olan bu tartışmanın öncesinde klasik dönemde, bugün bizim zanaat ve sanat olarak ayırdığımız kavramların karşılıkları olan *tekhne*⁷ ve *ars*⁸ terimleri de bir o kadar çok anlamlı ve dolayısıyla tanımlanması güç kavramlardı. Örneğin bir değerlendirmeye göre hem *tekhne* hem de *ars*, bir nesnelere sınıfından daha çok insanlardaki imal ve icra etme yeteneğini ifade eden terimlerdi.⁹ Bundan dolayı *tekhne* eski dünyada tıp ve askeri stratejiden tutun da çömlekçilik ve şiire kadar uzanan çeşitli sanatların icrası için kullanılan bir terimdi. Burada ilginç olan nokta, bugün zanaat eseri denilen nesnelere sanat yapıtı olarak nitelenen nesnelere aynı kategoride sayılıyor olmasıdır. Örneğin çömlekçilik zanaatı ile şiir sanatının ortak paydası, her ikisinin de bir şeyi ustalıklı ve incelikli biçimde yapabilme becerisinin veya yeteneğinin sonucu olmalarıdır. Dolayısıyla *tekhmites*, yani zanaatkar veya sanatçı olan insanlar, yine Shiner’in tanımlamasıyla hepsi hepsi becerikli ve incelikli icracılardır. Bir başka örnek vermek gerekirse, “Aristoteles için, her ikisi de taklit sanatı olan resimle trajedinin ortak yönleri, *yordam* (*procedures*) itibarıyla ayakkabıcılık ya da hekimlik gibi sanatlardan ayrı kılmıyordu kendini.”¹⁰ Bundan dolayı sanki sanatçılar da tıpkı ayakkabıcılar gibi, kendilerine sipariş edilen herhangi bir ürünü/malı tedarik eden kimselerdi. Ancak burada bir başka önemli nokta, zanaatçı ya da sanatçı olarak becerikli insanların aynı zamanda *incelikli* insanlar olmalarıdır. Yani yaptıkları işin ya da ürettikleri nesnenin sıradan olmak yerine zarif, güzel, şık olmasıdır. Benzer bir değerlendirme *ars* terimi için de yapılabilir. Her ne kadar köken olarak yöntem, usul, vasıta gibi anlamları olsa bile, bunların yanında ustalık, yetenek, hüner gibi anlamlarıyla *tekhnenin* taşıdığı incelik ve zarafet anlamlarını da içermektedir. Dolayısıyla klasik dönemin *tekhne* ya da *ars* terimlerinin anlamları da, modern dönemlerin *sanat*ının içerimlerinden olan, bir duygu, tasarım ya da güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık; bir şey yapmada gösterilen ustalık ve incelik tanımının dışında değildir.

Sanat: Estetik Deneyim

Öte yandan insanın deneyim dünyasında adına “sanat” denilen bir deneyim türü ya da kategorinin olup olmadığı sorunu yanında bir de varlığı kabul edildiğinde, söz konusu deneyimin nasıl bir deneyim olduğu ve dolayısıyla sanat kavramının içeriği ya da içleminin ne olduğu da ayrı

7 *Tekhne*: yapabileme gücü, kabiliyet, yetenek, zanaat; bir şeyi yapmanın düzenli yöntemi; kurnazlık, marifet, hilebirşeyi yapabilmenin ya da elde edebilmenin yolu, yordamı, tarzı, adeti, aleti olan araç; sanat beceri, zanaat, meslek, bir sanat ürünü *veya* eseri, (Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004)

8 *Ars*: Yöntem, usul, vasıta; sanat, zanaat; ustalık, yetenek, hüner (herhangi bir sanatta); sanat eseri, ahlaksal nitelik erdem, oyun, hile, desise, kurnazlık, (Sina Kabağaç ve Erdal Alova, **Latince-Türkçe Sözlük**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1995)

9 Shiner, **Sanatın İcadı**, s. 49

10 Shiner, a.g.y., s. 51

bir sorunsal gibi görünmekte. Çeşitli duygulanımların farklı malzeme veya araçlarla ifade edil(ebil)mesinden dolayı farklı sanat türlerinden/biçimlerinden söz edebilmek için öncelikle farklı sanat türleri ve biçimlerini kendi içleminde toplayan ortak bir kavramın olması gerekir. Ayrıca bir de insanın, ancak sanat kadar tanımlanabilir ya da tanımlanamaz olan güzellik kavramının içeriği/içlemi olarak güzellik olgusunu algılayışı ile ilişkilendirilen estetik kavramından söz edilir. Kavramın kökeni olarak *aisthesis* teriminin en azından anlamlarından birisi olan duyumsal deneyimin öznelliği ile ilişkilendirildiğinden olsa gerek, ne güzel kavramı ne de onu yakalayıp yansıttığı veya taşıdığı da düşünülen sanat kavramı ele avuca gelmez biçimde aramızda uçuşup duruyor adeta. Yani bir taraftan yakalanıp da tespit edilemediğinden tanımlanamaz olan ama diğer yandan da vazgeçilemezcesine peşinden koşulan bir olgu ya da kavram durumunda sanki güzellik. Demek peşinden koşan için peşinden koşulması gereken veya peşinden koşmaya değer bir değer 'güzellik'. Niçin kendisinin peşinden koşulduğundan sorulacak olursa eğer, o zaman da hani olur ya, bir kez olsun yakalandığında ya da yakalandığı sanıldığında yakalayanda ne olup bittiğine bakmak gerek. Örneğin Aristoteles'e göre, (doğanın kendisinden başka) güzelin veya güzelliğinin taşıyıcılarından olan sanattan alınan zevk (veya duygu), kopyanın kusursuzluğunun insanda uyandırdığı hayranlık ve bu kopyanın zararsız bir canlandırma nesnesine indirgenmiş olması nedeniyle insanın bir an için gerçekliğin baskısından kurtulmasının sağladığı rahatlamadır.¹¹ Tabii burada güzelliğin veya güzel olanın/bulunanın ne olduğu da sorulabilir: Temsili veya taklidi yapılan nesne ya da olgu mudur yoksa temsil ya da taklidin tarzı veya sunuluş biçimi midir "güzel" nitelemesine konu olan? Aristoteles'e göre taklidin yetkililiğidir seyreden ya da izleyeni hayran bırakan. Zira "gerçeklikte hoşlanılmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi"¹². Keza polisiye romanlar veya korku filmleri gibi daha modern örnekler de aktarılan öykü içeriklerinden çok öyküleme biçimleri ya da üsluplarının yetkinliği yüzünden okunuyor ya da izleniyor olsa gerekir. Peki, o zaman bir öyküyü, yani bir nesne veya bir olguyu öyküleme biçimini/tarzını izleyip peşinden gitmeye değer kılan özellik(ler) ne(ler)dir? Nasıl olursa izleyici için hoşlanılabilir olur bir öykü veya öyküleme? Ya da izleyici açısından sorulduğunda, bir izleyici bir sanatsal anlatımı niçin ya da hangi niteliğinden dolayı izlenilesi bulur? Örneğin gördüğü anlatım biçiminde kendinden bir iz gördüğü için olabilir mi? Ya da daha öncesinde hiçbir biçimde görmediği bir unsur mu onu kendisi için bakılmaya/izlenmeye değer kılar? Yine örneğin bir görüşe göre insan, gördüğünü bakmaktan veya işittiğini dinlemekten, yani onu temaşa etmekten *hoşlanmayı* zamanla öğrenir. Hatta bir anlatıya göre, İgor Stravinski *Bahar Ayını*'nin ilk seslendirilişinde karşılaştığı yoğun protestolar nedeniyle kaçarcasına terk ettiği salonlardan bir iki yıl sonra yine aynı eserin seslendirilişinin ardından omuzlarda alkışlarla ayrılmaya başlamıştır. O kadar ki Lehrer'in anlatımıyla eser ilk seslendirilişi sırasında yaşlı kadınlar genç estetlere saldırap baletlere hakaretler yağdırırken, galadan birkaç yıl sonra, muhtemelen aynı sanat çevrelerince *Ayin* ayakta alkışlanıp, Stravinski salondan kalabalığın omuzlarında çıkarılır olmuş. Çünkü artık dinleyiciler senfoninin titremelerinde saklı olan korkutucu 'güzellik' en nihayetinde keşfetmişler ve senfoninin hoş kalıplarını duyabilir olmuşlar

11 Beatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, s. 47

12 Aristoteles, *Poetika*, 1448b vd.

(!). Çünkü eğer yine sinirbilimcilere sorarsanız, kimilerinin kimi zaman nice nice değerler veya anlamlar yüklediği müzik aslında nihayetinde insan yapımı olan ve işitmesini öğrendiğimiz bir gürültüler derlemesinden başka bir şey değilmiş.¹³

Ancak öte yandan hem Stravinski örneğine karşın hem de her ne kadar Aristoteles aksini ileri sürse de,¹⁴ izlemeyi veya dinlemeyi öğrenecek kadar zaman geçip de deneyim edinmeden daha ilk karşılaşmamızda “çok mu çok!” hoşlandığımız hatta hayran kaldığımız (!) estetik deneyimler yok mudur/olmaz mı? Yoksa bir başka olasılık olarak her iki deneyim de, yani ilk karşılaşma deneyimleri ile tekrarlama şansının olduğu deneyimler farklı türden ya da farklı nitelikte estetik deneyimler midir? Sözgelimi bir yanda dönemi için avangart olarak nitelenen sanatın tipik örneği sayılabilecek *Bahar Ayını*² nin yarattığı tepkilerin zamanla yatışması(!), yani olağanlaşması; diğer yanda ise kişisel beğeniye bağlı olarak yaşanan estetik deneyime konu olan nesne veya olgu ile daha ilk karşılaşmada estetik öznedeye ortaya çıkan beğeni duygusu veya tepkisi –örneğin deniz üzerinden batan bir güneş olgusu veya fotoğrafı örneğinde olduğu gibi. Aynı, benzer ya da farklı nasıl olursa olsun, ama bir estetik deneyim sırasında izleyende ne olup bitmektedir? Ki deneyimin sonunda/sonucuna göre beğenme/beğenmeme gibi farklı ve hatta karşıt tepkiler ortaya çıkabilmektedir? Örneğin yine Aristoteles’e göre, kusursuz bir ölü hayvan imgesinin bize verdiği zevk ancak, sanatçının üstün becerisiyle ve ürettiği işin gerçekdışı özellikte olması, bunun da huzursuz olan izleyiciyi bir şey yapma zorunluluğundan kurtarmasıyla açıklanabilir. Yani bir sanat yapıtı ile yaşanan estetik deneyimden bir zevk duygusu alınmakta ve bu zevk duygusu da muhtemelen, deneyimlenen ölü hayvan imgesinden herhangi bir tehdit/tehlike gelmeyeceğini kavrayıp öğrenmiş olmaktan kaynaklanmaktadır. Nitekim Aristoteles yukarıda aktardığımız, gerçeklikte tiksinti uyandıran hayvan cesetlerinin resimlerinden hoşlanma veya beğenme durumunu bu kez “öğrenmenin verdiği derin hoşlanma” ile gerekçelendirir. Demek estetik deneyim derken biz yalnızca estetik özne ile estetik nesne arasında gerçekleşen saf bir estetik deneyimden değil, aynı zamanda bir öğrenmeden de söz ediyoruz, bir öğrenme deneyimi yaşıyoruz. Peki, öğrenmek neden ve nasıl bir hoşlanmaya yol açar? Aristoteles’in, duyulardan alınan zevki kanıt olarak gösterdiği doğal bilme güdüsü müdür hoşnutluğun kaynağı yoksa örneğin, bilmenin nesnesine ilişkin belirsizliğin giderilmesinden duyulan rahatlamanın yarattığı bir hoşnutluk mudur? Ancak öğrenmeyi işin içine katarsak bu kez estetik deneyim için bir çıkar güdüsü devreye girer ki bu durumda da Kant için bir estetik deneyim olmaktan çıkar yaşanılan.¹⁵ Sonuç olarak amaçlı ya da amaçsız, öznel ya da evrensel ama her durumda yaşanan deneyimi bir biçimde anlayıp adlandırmak gerekir. Böylece de estetik deneyimin nesnesi veya konusu hakkında, örneğin beğenme karşılığı olarak “güzel” ya da beğenmeme karşılığı olarak “güzel değil” biçimindeki bir estetik yargı ile yaşanan estetik deneyimi anlamlandırmak yani tamamlamak gerekir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

13 Lehrer, J., **Proust Bir Sinirbilimciydi**, ss. 135-154

14 Aristoteles, a.g.y, 1148b vd.

15 Zira “Kant’a göre bir yargıyı estetik yapan özellik, onun haz ya da hazzsızlık duygusu sonucunda doğup doğmamasıdır. Bu durum, doğan bu yargının bilgi dışı olduğunun da göstergesidir. Çünkü duyguların hiçbir bilgi işlevi yoktur. Estetik yargı, yönelinen nesneden çok, ona yönelen öznenin duygu durumuyla ilgilidir” (Keskin, s. 30).

Kaynaklar

- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
- Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013
- Ekren, Uğur, *Felsefenin Perspektifinden J.S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, Sentez Yayınları, İstanbul, 2016
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980
- Kabağağaç, Sina; Erdal Alova, *Latince-Türkçe Sözlük*, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1995
- Keskin, Gamze, *Kant Estetiği ve Romantisizm*, Alfa Basım, Yayım, Dağıtım, İstanbul, 2019
- Lehrer, Jonah, *Proust Bir Sinirbilimciydi*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Lenoir, Beatrice, *Sanat Yapıtı*, çev. Aykut Derman, YKY, İstanbul, 2003
- Peters, Francis E., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004
- Shiner, Larry, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2004
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, İstanbul, 1992



İlişkisel Bir “Dünya” Olarak Sanat ve Nesnenin Yeni Estetik Deneyimde Bozulumu

Art As A Relational “World” and The Deterioration of The Object in The New Aesthetic Experience

Güncel Önkal¹ 



¹Prof.Dr. Maltepe Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: G.Ö. 0000-0002-3302-6691

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Güncel Önkal,
Maltepe Üniversitesi, Marmara Eğitim Köyü
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe
Bölümü, Maltepe, İstanbul, 34857, Türkiye
E-mail/E-posta: guncelonkal@maltepe.edu.tr

Başvuru/Submitted: 17.03.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
24.03.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
28.03.2019

Kabul/Accepted: 04.04.2019

Atıf/Citation:

Önkal, Güncel. “İlişkisel Bir “Dünya” Olarak Sanat ve Nesnenin Yeni Estetik Deneyimde Bozulumu.” *Felsefe Arkivi* 50 (2019): 9-16.
<https://doi.org/10.26650/arc2019-589804>

ÖZET

Sanatın ilerleme ve gelişme düşüncesi kaskacında konumlandırılışı tarihsel olarak onun ideolojik ve ikonolojik tartışma bağlamında nesnesinin konumlandırılışına geri götürülebilir. Sanat nesnesinin estetik deneyimde bozulumu öznenin hareketle değil, sanat nesnesinin bir değerlendirme ediminin nesnesi olarak farklı değerlendirme biçimleri arasında sanat dünyasını kurması beklentisi ile ilgilidir. Beğeni yargısı bu noktada ortaya konulamaz, hakkında konuşulamaz, ontolojik ve epistemolojik dayanakları ile ilişkiselliğin sonucu olarak karşımıza çıkar. Deneyimsel tüm aktörleri ile sanat dünyası beğeniye dayanan bir estetik deneyim dünyası değil artık salt deneyimin gelip geçiciliğinin vücut bulmasıdır. Bu çalışmada sanatın ilişkiselliğinin yarattığı yeni sanat dünyasında sanat nesnesinin estetik deneyimde nasıl bozuluma uğratıldığı Shustermancı bakış açısıyla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mitos, ikonoloji, ideoloji, deneyim, somaestetik

ABSTRACT

The position of art in its juxtaposition of progress and development can be historically brought back to the position of its object in the context of its ideological and iconological discussion. The distortion of the art object in the aesthetic experience is not about the subject, but about the expectation that the art object establishes the art world among different forms of evaluation as the object of an evaluation act. The jurisdiction of criticism cannot be put forward at this point, and cannot be talked about, as a result of its relevance to its ontological and epistemological bases. With all its experienced actors, the world of art is not a world of aesthetic experience with appreciation. In this study, how the object of art is distorted in aesthetic experience in the new art world created by the relevance of art will be handled from the perspective of Shusterman.

Keywords: Mythos, iconology, ideology, experience, somaesthetics

Giriş

Sanat ve ilerleme (*progress*) birbirleriyle çok bağlantılı kılınabilecek kavramlar değildir. Sanatın dayandığı yaratma edimi ve de onun ardında yatan insanın kültürü yaratan ve aktaran bir varlık olduğu önkabulü ilerleme fikrinden çok forma, sürece, tarihselliğe, deneyimin biricikliğine, sembolleştirmeye, yaşamın anlam ve anlamlandırma fenomenlerine göndermede bulunur. Anadolu Yegerov, çağdaş sanatın sorunsallarını incelediği çalışmasında “Sanatta İlerleme Olur mu?” sorusunu bu bağlamda yanıtlamaya çalışır. Ona göre sanatın gerçek hayatı imlediği kadar fantezi ve imgelem dünyasını da imlemesi bu soruya verilebilecek yanıtların genelleştirilemeyeceğini gösterir (Yegerov, 1984:17). Yegerov’a göre sanatta ilerleme ve gelişme birbirinden farklı olarak ele alınmalıdır. Sanat ancak bu nesnel dünyadan tedrici bir özgürleşmenin yarattığı derinlik ve yüceliği insanlığa ilişkin güvenimizin artması ile sonuçlandırmamız durumunda “gelişir”. Dolayısıyla “ilerleme” kavramının çağrıştırdığı kapitalist, sanayi/üretim odaklı hedeflerden farklı bir boyut ve anlam dairesinde ancak gelişimin olduğu bir alandır (Yegerov, 1984: 17-18).

Günümüzün sanat olgusuna bakışı Yegerov’un dikkati çektiği spiritüel bir yükselmeyi içermekte midir? Yoksa, bir olgu olarak sanat, estetik epistemolojik ve ontolojik kaygıların çok da uzağında bambaşka bir “dünya”ya mı evrilmiştir? Eğer estetik sanatın dünyasına karşılık gelmiyorsa halen felsefe açısından ele alınışı nasıl gerçekleşebilir? Bu sorular çerçevesinde, bu çalışmada, gerilimler çağının sanatçısı, kurucu mitosları açısından estetik deneyim ve tasarım süreci açısından hangi etik sorunlarla karşı karşıya bırakıldığımız “ikonolojik estetik” ile “estetğin ideolojisi” arasındaki bağlantılar göz önüne alınarak tartışılacaktır. Çağdaş estetik tartışmalar odağını özne-nesne iç konuşmasına dayalı bir diyalogun sonucu olmaktan çok sanat nesnesinin bir ilişkisellik türevi olarak nasıl kabul gördüğü üzerinde bulur. Böylelikle sanat felsefesinin tartışmaları ontolojik ve epistemolojik başlıca kaygılar yerine değer felsefesinin değerlendirmeleri ile kendisini dünyaya açar. Bu noktada nesnenin kendisi de terk edilerek nesne hakkındaki değerlendirmenin göreceliği bir zenginlik olarak öncelenmiştir. Özellikle modern anlayış sonrasında bozuluma uğratılan nesnesi bakımından sanat edimi gücünü konumlandırılmasındaki çeşitlilikten aldığı için değerlendirme etkinliği onun dünyasını kurar. Sanat dünyası tüm aktörleri ile öznenin bireysel estetik kuruluşunu yerine çoğul ilişkilerin özgün dünyası olarak karşımıza çıkar. Bir yanda ideolojik ve ikonolojik gerilim arasında kendisine yer açmaya çalışan sanat dünyası diğer yanda bu dünya karşısında deneyimi bozuluma uğrayan özne söz konusudur. Dolayısıyla artık sanat dünyası ve estetik deneyim karşı karşıya konumlanmaktadır.

İdeolojik-ikonolojik bir direniş olarak estetik deneyim yeniliği, geçersiz kılma, iblisleştirme, belirsizleştirme, yanılğı ve yoksunluk yaratma, gerçekten kopuş, vb. gibi modernliğin cilalı temalarını yaratıcı edimin değerlendirilmesi sürecinde içselleştirerek yerel olanı evrenselden kopardığı gibi, evrensel olanı da kurucu mitoslarından soyutlamaktadır. Bourdieu’nün altını çizerek temellendirmeye çalıştığı gibi, ideolojik olmanın ötesinde ikonolojik bir direniş halinde perspektifini belirleyen çağdaş sanatsal etkinlikler, kurucu mitosunu yitiren öksüz çocuklar, -Jean Paul Sartre’in deyimiyle “ilk tasarımlar”- olarak, estetik deneyin felsefi içeriğinden çok ikonolojinin dayandığı ideolojinin çağcıl tasarımları olacaklardır.

Pierre Bourdieu *Sanatın Kuralları* adlı çalışmasında, sanatın kurallarının değişen yüzünün felsefi temellerini irdelerken önemli bir tehlikeye dikkat çekmektedir: Estetik deneyin nesneleştirme ve belirleme edimi, yeniden yapılanan sanatın mücadele alanı olarak ideolojik ve bir o kadar da “ikonolojik” boyuta taşınmaktadır (Bourdieu, 2006). İkonolojik sanat etkinliği, yerel ve evrensel arasındaki gerilimden bir adım daha öteye giderek “ikonoklast şiddet”e yani ikonların anlam savaşına yönelmektedir. İdeolojik temellerinin ikonolojik kaygılarla birleşmesiyle, *tüketim* odaklı bir “nesneleştirme” hareketine dönüşen estetik deney, sanat felsefesinin özünü oluşturan değerler alanına ait kaygıların ötesinde, kültürel erdem unvanını dağıtmakta gücü elinde bulunduran ve çeşitli farazyelerin yeniden üretildiği bir araçsallaştırma olma tehlikesi/diktası ile karşı karşıyadır.

Özellikle estetik deneyimin belirleyicisi olarak üç öbekteki problemlerin çatışkısından söz edebiliriz. Bunlardan birinci estetik yargı, beğeni, değer, tavır, yönelme, duyarlılık/farkındalık kategorilerinin oluşturduğu kavramsal alandır. İkinci karmaşık öbeği başlı başına estetiğin kendisi ve tarihsel-olgusal karşılığı oluşturur. Üçüncü olarak ise evrensel olan ile tikel olanın arasında estetik kaygının mahiyeti yer alır. Bu bağlamı dikkate alarak ilkin değerlendirme sorunsalı olarak çağcıl estetiğin nasıl bir konumda olduğuna, ardından ikincil olarak yeni estetik deneyimin neliğine ve son olarak da somaestetik sanat dünyası kavramının bu çatışmaları aşan bütünleştirici bir olanak olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine ilişkin ilişkiyel saptamalar ışığında bakılacaktır.

1. Nesneyi Değerlendirme Sorunsalı Olarak Estetik:

İnsan felsefesi çalışmaları insanın doğaya fırlatılmış bir canlı olduğu savı üzerinden gelişim göstermiştir. Antropolojik temelli bakışta, insan, doğa ile olan mücadelesinde *atıl* değil *etkin* öznedir. İnsan, şekillendirendir; çünkü verili olanı kabul etmez. İnsan, başkaldırandır; doğayı bilmek, anlamak ve hatta aşmak ister. İşte olan insanın bu “aşmak” eğilimi – Tolstoy’un deyişiyile- “bir abartı” olarak görülebilecek sanatı müthiş bir değişim, direniş ve yaşam alanı olarak “olanın ötesine geçme” eğiliminde belirler. Böylelikle sanat ve onun zengin estetik içeriği insanın tinsel, kültürel, tarihsel, düşünsel zeminine uygundur; dahası insansı olanın dışavurumudur.

“Sanat nedir?” sorusu aslında “yaşam nedir?” sorusuna verilecek yanıtların muhasebesiyle özdeşdir (Tolstoy, 2016). Sanat etkinliği, bu karşılıklı ilişki bağlamında insanın edimleri dikkate alındığında aynı zamanda bir *mücadele* alanıdır. İnsanın etkinlik evreni gibi sanatsal yaratma ve beğeni yolculuğu da çağlar boyunca gözlemlenebileceği gibi durağan değildir. İnsan her şeyin ölçüsü ve fail belirleyicisi olarak, kendisinin dışındaki güzeli de bilmek, hatta onu aşkınlığından yere indirerek kendince belirlemek ister. Sonuçta insanın çevresini kuşatan maddi nesnelere giriştiği anlamlandırma kavgası maddi olmayan duyuların dünyasında da koca bir yaşam boyu sürer.

İnsan arayışının ve dönüştürücü etkinliğinin tüm politik çağrışımlarının öncesinde ve de öncelikle ontolojik bir kaygıyla ele almamız gerektiğini, sanat yapıtının kökenini irdeleyen Martin Heidegger’den öğreniyoruz. Heidegger’e göre sanat, eserin sanatçısı ile hem kendi içlerinde hem de karşılıklı ilişki içerisine girdikleri bir özün ifadesidir. Sanatın ne olduğu bu nedenle ancak

eserin kendisinden hareketle açıklanmalıdır. Eser nasıl bir simgedir? Neyi simgelemektedir? Bu sorulara yanıt arayan bir çift göz sanat eserinde nesnelere *başkayı* ifşa ettiğini, bizi *diğer* olanlarla karşılaştırdığını da fark edecektir. Sanat nesnelere, nesnelere, nesnelere diğer nesnelere farklılığı öğretici ve insanı içine alan bir etkinliktir. Dolayısıyla duvarda asılı bir resim, duvarda asılı bir şapkadan, bir av tüfeğinden farklı bir nesnedir.

Heidegger’e göre var-olan, hakikatini sanat eserinde kendini esere koyar (Heidegger, 2011). “Koymak” burada durdurmak anlamındadır. Nesneyi kendisine simge kılan insanın estetik yönelimini ele alan Panofsky’nin “perspektif” ve “biçimlendirme” üzerine çalışmaları bu durdurmanın felsefesini yapan özgün kaynakları düşün ve sanat tarihinden örneklerle bu nedenle sorgulamaktan yanadır. Yaşamımıza konu olan/olmayan neyi durdurmak, ölümsüzleştirmek, biricik kılmak isteriz? Aynı zamanda bu “durdurma” hareketi, estetik deneyimin dayandığı tercihi ve de dolayısıyla değer verme ve değerlendirme tavrının dışavurumudur.

Estetik nesne yapılagelen bu durdurma, diğer deyişle hakikati sabitleme, dolayısıyla tarihe yazma edimi direnişin ta kendisidir. Bu nedenle de estetik nesne sadece kendisi için nesne olanlardan ayrılacaktır. Estetik nesne başka nesnelere *nesneliğini* anlattığı için nesnedir. Estetik nesne özünde tüm nesnelere dünyasının tarihsel izdüşümünü taşıdığı için estetikdir ve her birinden “daha” nesnedir.

Estetik değerlendirmeye tabi tutulan nesnenin önce sanat nesnesi, sonra simge kılınması insanın bireysel deneyiminden kaynaklanıyor gibi gözükse de ontolojik temelleri açısından özne, estetik deneyiminde yalnız değildir. Herbert Marcuse “Özgürlük Üzerine Bir Deneme”sinde estetiğe duyulan ihtiyacın toplumsal içeriğinden ayrı düşünülemediğinin altını çizmektedir:

...estetik ihtiyaçların kendilerine ait toplumsal içerikleri vardır: Bunlar insan organizmasının, aklının ve vücudunun kendi potansiyelini gerçekleştirme boyutuna olan talepleridir ve bu boyut sadece tam da normal işleyişleri nedeniyle bu taleplere uymayan ve onları inkâr eden kurumlara karşı verilen mücadele içerisinde yaratılabilir. Estetik ihtiyaçların radikal toplumsal içeriği, bu ihtiyaçların en temel düzeyde karşılanmaları talebi geniş bir ölçekte grup eylemine dönüştüğü zaman açıkça ortaya çıkar.

Toplumsal içerikli nitelikleri dolayısıyla, estetik biçim, “özgür” bir toplumun şablonu demektir. Bourdieu’nün estetik direnişe yüklediği anlam ise bir yandan Heidegger’in metafizik anlamlandırmalarına diğer yandan da Marcuse’ün üzerinde durduğu özgür form olarak sanat anlayışına geri götürülebilecek ancak onlardan daha fazlasını ifade eden bir boyutu işaret etmektedir. Bourdieu’ya göre sanatın “yeni” kuralları bize yeni bir sanatçı, sanat eseri ve izleyici ilişkisi kurmaktadır. Sanat eseri evrensel olana (ki bu Heideggerci anlamda var-olanın varlık’a doğru açılması demektir) karşı çıkışı üzerinden kurduğu mücadele alanında özgünlüğünü kurmaya çalışırken, sanatçı anlam ile biçim arasındaki ilişkide kurucu mitosları aştıkça kendisini sanatçı ilan etmekte, izleyici ise tüm bu ilişkinin özetinin kendi zihninde çıkarıldığından habersiz ikonlaştırdığı sanat eserlerinin nesneliliğini kaybetmektedir. Marcuse’ün özgür sanat

deyiminden hareketle özetlersek; Bourdieu tam da Kant'ın üçüncü eleştirisinde duyarlık ile imgelem arasındaki sınırların kaldırılması anlamına gelen üretici yaratıcılığın farkındalığını sanat eserinden alarak imgelemin imge olmaktan fazlasını yani ikon olmasını kastetmektedir. Böylelikle sanat yoluyla üretildiği düşünülen nesne giderek sanatçının ve izleyicinin dolayımından çıkarak bulunduğu tarihsel özgürlük anlayışının metafizik boyutlarında kendisini açar ki bu anlaşılabilir ve aktarılamaz biçimde ikonolojiktir.

Sanat eserlerinin sadece biçim olarak değil ifade ve hatta anlam olarak incelenmesi ikonografinin konusudur. Panofsky'nin aktardığı kadarıyla yetinirsek, ikonografik sanat incelemesi sanat eserinde bize sunulan yapıyı salt bir nesne olarak değil, nesnenin olgusal anlamının da ötesinde daha incelikli ifadesine kadar geri götüren inceleme türüdür. İkonolojik sanat incelemeleri bu bağlamda daha sonraları Theodor Lipps'in "einfühlung" adını verdiği önsezisel iletişime oldukça açıktır. Lipps'in anlayışına göre; eserde keşfedilen içeriğe bağlı içsel anlam olmaktan daha ziyade ikonografik anlam için tema ve kavramların dayandığı ikincil anlamlara da ihtiyacımız vardır. Lakin Panofsky'ye göre bu anlamları bilmek bile doğru ikonografik analizi yapmak için yeterli olmayabilir (Panofsky, 2012). Önemli olan sanat eserinin adeta hermeneutik ve ontolojik koşullarına kadar bizi geri götürebilecek geri planda bir bilgi birikimine sahip olmaktır. Kuşkusuz bu bilgi birikimine eserin izleyicisi konumundaki herkes eşit derecede sahip olamayacağından içeriğe fazlasıyla bağımlı birincil ve doğal anlam uzlaşımalsal ikincil anlamın yerini alacaktır. Başka deyişle Panofsky'nin ana hatlarını çizdiği ikonografik inceleme, yorum ile yorum nesnesi ve hatta yorum nesnesi ile yeni (ikinci, üçüncü, dördüncü...) "yeni" yorum etkinliği arasında belli ayrımların da oluşturulması demektir. İkonografik incelemede uzlaşımın garantisi ve yorumların geri gidebileceği nokta geleneğin kendisidir. Dolayısıyla Rönesans resmi Yakınçağın estetik paradigması üzerinden tam anlamıyla değerlendirilemez; değerlendirilirse kronolojik hataya düşülür. Bahsi geçen resmi özünde Rönesans geleneği içerisinde bir ikondur. Ancak buna rağmen ikon olduğuna karar verenler Rönesanslılar değil onlardan hemen sonra gelenler olacaktır. İkonolojik estetik bu anlamıyla şu türden felsefi sorunlara yol açmaktadır:

1. Resimde "şapkasını çıkartan adam"ın centilmenliği onun ikonolojik saptamasıdır. Bu yorum olmaksızın nesnenin olgusal anlamı anlaşılabilir bile ifadesi tamamlanmayacaktır. Zaten resimler de şapka çıkarma olayını değil onun ardındaki anlamı kuran eserlerdir.
2. İkonoloji ontolojik olarak, yani ortaya çıkış koşulları açısından biçime karşılık konuyu ele alırken önemi bakımından konuya karşılık gelen biçimi ölümsüzleştirdiği için bilme eylemi eserin ortaya çıkışından önce gelmektedir.
3. İkonolojik estetikte tamamlayıcı unsurların herkes için aynı netlik ve kesinlikte olması gerekir (örneğin elinde bıçak değil tirbuşonu tutan Azizin Bartholomew olamayacağı gibi. Elinde tirbuşonla o ancak bir resimdir ancak Azizin ikonu kılınamaz).

Biçim-içerik-anlam ilişkisellik dairesinde ideolojik tasarım ile ikonolojik deneyim birbirlerine bağlanırlar. Bu bağıntı ortaçağın dünyasında kurulduğu gibi artık gündemimizde yer almaz. Daha farklı ifadeyle ontolojik kökenleri açısından iç tutarlılığını yitirmiş,

anlamıyla kendisi arasına karşıtlıkları koyarak ilerlemeyi seçmiştir. Yüzyılımızın sanatının uzlaşılardan karşısında olmakla kendisini oluşturduğunu ve hatta bu karşı duruşuyla, sanatın da yüzyılımızı oluşturduğunu söyleyebiliriz (Tanilli, 1998:25). İkonolojik-ideolojik direnişe bağlanan yeni deneyim işte tam da bu bağıntının iki ucu arasındaki doğru orantıdır. O halde sanat yeni biçim arayışlarından çok yeni içerik kaygılarının, yeni anlam verme türlerinin, yeni gerçeklik tanımlarının ortasındadır.

Estetik deneyimin yeni kutuplu dünyasında ontolojik temellerine geri döndürülemez “çoğulluğu” içerisinde sanat nesnesi başlı başına sorundur. Buradaki sorun ne sanatın giderek karmaşıklaşan ve kaypaklaşan tanımlarından, akımlarından ne de sanatçının yaratma dünyasında yitime uğramasından kaynaklanır. Asıl sorun sanat nesnesinin estetik deneyimde bozuluşa tabi kılınmasında aramak gerekir.

2. Estetik Deneyimin Yeni Dünyası: Shusterman’cı Analiz

Richard Shusterman, en temelde, klasik olarak sayılabilecek öznenen nesneye yönelen estetik arayışın yerini üstü kapalı, açık-seçik sayılamayacak bir beğeni salgınının aldığı söyler. Shusterman’ın iyimser tavrı bu kapalı estetik deneyimin kendisinde bir kapanmanın olmadığı, aksine karmaşık ve çoğul algının beğenin yerini aldığı saptaması ile belirir (Shusterman, 2008:79). Shusterman’cı yaklaşım deneyimi beğenin öncesine koyarak süje-obje ikileminin boyutlarını aşmayı hedefler. Ona göre gerçek deneyimi aslında bilinç akışının ifadesi olan yaşamın ta kendisidir. Shusterman, Baumgarten’ın gnoseolojiye dayalı estetik projesinin bugün anladığımız estetik deneyimden çok daha geniş bir biçimde kendilik deneyimine, mükemmeliyetçiliğe dayandığını belirtirken; bir yandan da modern felsefenin deneyim kavramına yüklediği anlamları kapsayamadığı gerçeğinin altını çizer (Shusterman, 1999:300). Baumgarten içsel (*inferior*) olanın büyümlü dünyasında bilimin beğeni deneyimini anlayabilmesinin yollarını açmak isterken estetiğin normatif bir disiplin olarak da hayat bulmasını sağladı. Böylelikle doğal estetik anlayışı çerçevesinde başlayan Baumgarten’cı arayışın felsefenin ve davranış bilimlerinin disiplini olabileceği kaygısı ile yoluna devam ettiğini görüyoruz. Shusterman, estetik deneyimin yeni dünyasının bedene ve özel bir duyum tarzı olan *aisthesis*’e odaklanarak Baumgarten’cı temellerde tartışmalarını sürdüren klasik ve makro estetik yaklaşımlar açısından ele alınamayacak derinlik ve çeşitlilikte ele almayı vadeder (Shusterman, 1999:301-302). Somatik estetik deneyimin tam da ortasında, hem deneyimleyen (*I am*) hem deneyimlenen (*I have*) olabilen, kendisini nesneleştirilebilen bir öznelğin dışavurumudur. Bedenin tüm duyum kanalları ile merkeze alınması ve refleksiyona tabi tutulmasıdır (Shusterman, 2008b:7-8).

Shusterman’ın somaestetik yaklaşımı bedeni ve bedenselliği ön plana çıkararak estetiğin çağdaş dünyada alımlanmasında sorun oluşturan iki temel problemi çözmek girişimindedir: Dikkat ve yaratıcılık. Dikkatin Platon ve Aristoteles’in algı ve form arasındaki ilişkiye odaklandığı, daha sonrasında Ortaçağın tümeller tartışmasında ele alınan iki başlılığın arasında kalmaktan kaynaklandığını ifade ederek; aslında sanat nesnesinin kökeninde böylesi bir ikiliğin yer almadığına dikkati çekmek ister (Shusterman, 1998: 241). Yaratıcılık ise kendisini, somaestetik

yaklaşımında, sanatın öncesinde değil sonrasında gösteren bir deneyim tarzıdır. Bu nedenle ancak sanat nesnesi ile karşı karşıya kalan, diğer deyişle sanat nesnesinin karşısındaki bedenini “keşfedebileceği” bir deneyim biçimidir. Bir sanat nesnesinin değerlendirilmesinde birbirinden çok ayrı beğeni yargılarına varan farklı bedenlerin durumu (*deflationism*) bu nedenle göreceliği değil, birlikteliğin ve idealizasyon sürecinin simgesidir. Sanat dünyası bu nedenle bir metaontoloji dünyasıdır (Shusterman, 1998:243).

Sonuç yerine

Sonuç olarak Shusterman'ın belirginleştirmeye ve diğer yaklaşımlara göre avantajlarını göstermeye çalıştığı somaestetik yaklaşım yeni dünyanın yeni estetik deneyimini en içten biçimde beğenmeye adaydır. Böylelikle estetik ilişkisellik, kendisini ikonolojik ve ideolojik olmak durumundan kurtardığı gibi, öznelerarasılık problemlerinden de sıyracaktır. Somaestetik deneyim tarzında ne sanatçının olanı aşmak ne de olanı olduğu gibi göstermek kaygıları bulunacaktır. Gerçeklik ve hakikat gibi epistemolojik kavğaların da öncül belirleyicilerinden sıyrılmış doğallığında estetik duyum bütünüyle kavranan, kendisini bedende nasıl ise öyle gösteren, bu nedenle de çoğul duyguların birleşiminden ilhamla simge ya da anlam değil “deneyim” olmakla yetinen bir haldir. Özne ve nesne ayrımı artık deneyimin kendisi deneyimlendiği için tartışma götürmeyecektir. Resimdeki “şapkasını çıkaran adam” izleyicinin olduğu kadar sanatçının da bedenidir.

Shusterman'cı somaestetik, ikonolojik-ideolojik estetik yaklaşımlarını her ne kadar aşmayı denese de metaestetik çalışmaları içerisinde anlamlı görünen bu gayret “sanat dünyası” bağlamında tam anlamıyla gerçekleştirilebilir değildir. Shusterman'ın gayreti kuşkusuz kuruluşu itibarıyla bir metafizik gayrettir. Ancak sanat dünyası günümüzde –Shusterman'ın da üzerine çokça çalıştığı- Bourdieu'nun dikkati çektiği biçimiyle aracılıların (*mediasyon*) ve sanat piyasasının araçsallaştırıcı baskısı altında çok aktörlü ve çok biçimli bir dünyadır. Yine Becker, Heinich, Zolberg, vb. gibi isimlerin sanatın toplumsal bir olgu olarak ele alınmasından doğan zorlukları dile getirdiği çalışmalarında görüleceği gibi sanat artık “sosyolojik estetik” olarak karşımıza çıkmaktadır ve hiçbir sanat felsefecisi bunu göz ardı edemez. Bireyin sanat karşısındaki tavrını, beğeni yargısını, sanat nesnesini değerlendirmesini ele alabilecek estetik yaklaşımların göz ardı edemeyeceği kolektif deneyim bağımlılığı özgürlükçü sanat akımlarını ve sanatın gerçekliğe, olana, şimdi ve burada bulunana direniş gücünü örselemektedir. Beğenin sanat nesnesinde durdurmak istediği, ortaya koymak istediği hakikat, deneyim değiş-tokuşu içerisinde çoktan yitirilmiş olabilir. Shusterman'ın yeni deneyim biçimi olarak genişletmek istediği estetik deneyimle estetik kopuşlar yeniden kurgulanmak istenmektedir. Sosyal olguların dayandığı deneyim gösteriyor ki, nesnesiz, yoksun bir estetik, deneyimin öznelliğinden dolayı tehlike olarak şimdiye kadar filozoflarca öngörülmemiş olsa da, nesnesini yitirmiş bir deneyim estetiği pekala felsefi sorgulamadan yoksun bırakabilir.

Kaynakça

- Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları: Yazımsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. N. K. Sevil, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 2006.
- Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F. Tepebaşı, 2. baskı, Ankara: DeKi, 2011.
- Marcuse, Herbert, *Özgürlük Üzerine Bir Deneme*, çev. S. Soysal, İstanbul: Ayrıntı, 2013.
- Mitchell, W.J. T., *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev.H. Arslan, İstanbul: Paradigma,2005.
- Panofsky, Erwin. *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, (çev. O. Düz), İstanbul: Pinhan, 2012.
- Shusterman, Richard, A Disciplinary Proposal, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3 (Summer, 1999), 299-313.
- Shusterman, Richard, “Aesthetic experience: from analysis to eros”, *Aesthetic Experience* (ed. R. Shusterman, A. Tomlin), New York , London: Routledge, 2008a.79-98.
- Shusterman, Richard, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge Uni. Press, 2008b.
- Tanilli, Server, “Yüzyılımız Sanatta Bir Devrimle Başladı”, *FelsefeLogos*, 1998/3,
- Tolstoy, L N., *Sanat Nedir?* (çev. M. Beyhan) İstanbul: T. İş Bankası Yayınları, 2016.
- Yegerov, Anatoli, “The Progress Development of Art: Is there such a thing as progress in art?” Problems of Contemporary Aesthetics içinde, (eds. A.Zis, T. Lyumbimova, M. Ovsyannikov) Moskova: Raduga Pub., 9-48, 1984.



Sartre'in Varoluşçu Felsefesi ve Dava Edebiyatı Teorisi

Sartre's Existentialist Philosophy and Theory of Committed Literature

Metin Bal¹ 



¹Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İzmir, Türkiye

ORCID: M.B. 0000-0003-3448-3736

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Metin Bal,
Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Felsefe Bölümü, Tınaztepe Yerleşkesi, Öğretim
Üyeleri Binası, 3. Kat, Oda no: 328, PK: 35370,
Buca, İzmir, Türkiye

E-mail/E-posta: balmetin@gmail.com

Başvuru/Submitted: 01.05.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
07.05.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
12.05.2019

Kabul/Accepted: 19.05.2019

Atıf/Citation:

Bal, Metin. "Sartre'in Varoluşçu Felsefesi ve Dava Edebiyatı Teorisi." *Felsefe Arkivi* 50 (2019): 17-29.
<https://doi.org/10.26650/arcpc2019-589759>

ÖZET

Bu makale Jean-Paul Sartre'in varoluşçu felsefesi ve sanat teorisi üzerinedir. Sartre önce fenomenolojik ontolojiyi, ardından hümanist ateist varoluşçuluğu kurar. Sartre sanat felsefesi alanına katkısı olan dava edebiyatı teorisini fenomenolojik ontoloji ve hümanist ateist varoluşçuluk zemininde tasarlar. Makalenin ilk bölümünde Sartre'in düşüncelerinin kaynakları ve temelleri kısaca açıklanır. İkinci bölümde dava edebiyatı teorisi açıklanır. Burada, Sartre'in sanat teorisinin en önemli özelliği, başka bir deyişle, Sartre'in düzyazı sanatı olan edebiyatı plastik sanatlardan ayırması açıklanmaya çalışılır. İkinci bölüm dört ayrı alt başlıktan oluşur. İkinci bölümünün ilk kısmında Sartre'in estetik saflık teorisine karşı eleştirisi incelenir. İkinci kısımda sanatın gelişimi ve insan özgürlüğü arasında bir bağ kurulur. Üçüncü kısımda edebiyat sanatının plastik sanatlardan farkı belirlenir. Dördüncü ve son kısımda dava edebiyatının anlamı tanımlanır.

Anahtar Kelimeler: Sartre, fenomenolojik ontoloji, hümanist ateist varoluşçuluk, dava edebiyatı teorisi

ABSTRACT

This article is on Jean-Paul Sartre's existentialist philosophy and his theory of art. Sartre, first of all, sets up phenomenological ontology, then founds humanist atheist existentialism. Sartre projects his theory of committed literature as his contribution to the field of philosophy of art on phenomenological ontology and humanist atheist existentialism. In the first part of this article, a brief description of the sources and grounds of Sartre's ideas are given. In the second part, the theory of committed literature is explained. Here, the most important property of Sartre's art theory, namely Sartre's separation of literature from plastic arts is clarified. The second part of the article is composed of four sections. In the first section of the second part, Sartre's critique against the theory of aesthetic purity is investigated. In the second section, a relation between development of art and human freedom is set up. In the third section the difference between art of literature and plastic arts is determined. In the fourth and the last section the meaning of committed literature is defined.

Keywords: Sartre, phenomenological ontology, humanist atheist existentialism, theory of committed literature

Giriş

Bu yazıyı Leonardo da Vinci'nin doğum gününe ithaf edilen 15 Nisan 2019 Dünya Sanat Günü (World Art Day) kutlamasına bir armağan olarak kaleme alıyorum. Uluslararası Dünya Sanat Kurumu (International Association of Art) tarafından ilki 2012'de kutlanan Dünya Sanat Günü'nün amacı, "yaratıcı etkinlik" hakkında dünya çapında bir farkındalık oluşturmaktır. Uluslararası Dünya Sanat Kurumu'nun 2012'de Meksika'da düzenlediği Genel Kurul Toplantısı'nda sanat hakkında şöyle bir not düşüldü: "Dünyanın bugün yaşadığı kargaşa, düşünce ve ifade özgürlüklerinin bu çalkantılı dünyaya getirebileceği güce ihtiyaç duymaktadır. Bu çabayı, bu dünyanın sanatçılarından daha fazla kim göstermektedir?"¹ İşte bunun önemini, felsefesi baştan sona "özgürlük araştırması"ndan oluşan Jean-Paul Sartre'in yapıtlarına² bakarak anlamayı deneyebiliriz.

Bir sanatçı filozof olan Sartre'in felsefesinin amacı, varoluşu, başka bir deyişle - Heidegger'in *Varlık ve Zaman* (1927) yapıtında yaptığı tanıma dayanarak söyleyecek olursak³ - bir varolan olarak insan demek olan Dasein'in varlıkla bağı, burada ve şimdi olan canlı bireysel insanı anlamamızı sağlamaktır. Sartre bu amacını "fenomenolojik ontoloji"⁴yi, "ateist humanist varoluşçuluğu"⁵ ve sorumluluk, dava ya da bağlı edebiyat teorisini kurarak gerçekleştirmeye çalışır. "Sanat sanat içindir" mottosunda özetlenen estetikte saflığı amaçlayan soyut sanat teorisine karşı Sartre yeni bir imge anlayışı geliştirir ve buradan hareketle düzyazı olan edebiyatı, özel olarak, plastik sanat kategorisine yerleştirdiği şiiirden, genel olarak ise plastik sanatlar kategorisinden ayırır.

1.BÖLÜM: Sartre'in Düşüncelerinin Kaynakları

Sartre'in düşünce çabalarının özeti, daha 1938'de yazdığı *Bulantı* romanından başlayıp bu yazıda ayrıntılı olarak üzerinde durduğum, bu yazı için önemli gördüğüm son teorik yapıtı *Edebiyat Nedir?*⁶ (1947) kadar, tek cümleyle: Özgürlük "insanın varlığıdır."⁶ ve "özgürlüğün özü yoktur."⁷

- 1 "Celebrating art and creativity on world Art Day." Erişim 05 Nisan 2019. <https://sciencelens.co.nz/2013/04/15/world-art-day/>
- 2 Düşünsel gelişimi içinde Sartre'in yapıtları: *Benliğin Aşkınlığı ve İmgelemin Psikolojisi ve İmgelem. İmgelemin Psikolojik Bir Eleştirisi* (1936), *Bulantı* (1938), *Bir Duygular Kuramı İçin Taslak* (1939), *Duvar* (1939), *Varlık ve Hiçlik* (1943) Bu yapıtında fenomenolojik ontolojiyi geliştirir. *Gizli Oturum* (ya da *Çıkış Yok*) (1944), *Özgürlük Yolları* roman üçlemesi: *Akıl Çağı* (1945), *Yaşanmayan Zaman* (1947), *Yıkılış* (1949), *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir* (1946). Bu yapıtında humanist ateist bir varoluşçuluk teorisi geliştirir. *Edebiyat Nedir?* (1947). Fenomenolojik ontolojik humanist ateist varoluşçu bağlı/sorumlu sanat anlayışını bu yapıtında geliştirir. *Şeytan ve Yüce Tanrı* (1951), *Saint Genet: Komedyen ve Şehit* (1960), *Estetik Üzerine Denemeler* (1963), *Sözcükler* (1963) 1964'te Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülür. *Yöntem İçin Araştırma* (1960), *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nin (Cilt I. 1960) "Giriş"³idir. *Cilt. II.* (1985), *Aile Budalası* (1971-2) (Beş kitaptan oluşur fakat Fransızca'da 3 cilt halinde yayınlanmıştır.) *Aile Budalası* yapıtı *İmgesel, İmgelem Hakkında Fenomenolojik Bir Psikoloji* (1940) kitabının ve *Yöntem Sorusu* (1957, *Questions de Méthode*) denemesinin devamı olarak düşünülebilir. Jameson, *Sartre, Origins of Style* (1961)
- 3 "Dasein'in şu veya bu tutum içinde olduğu, öyle ya da böyle her daim belirli bir tutum gösterdiği varlığına varoluş diyoruz." Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan Ökten. (İstanbul: ALFA, 2018). 34. §4
- 4 Sartre, Jean-Paul. *Varlık ve Hiçlik*. Çeviren Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen. (İstanbul: İthaki, 2010). 38.
- 5 Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism*. Translation and introduction by Philip Mairet. (London: Methuen & Co. LTD., 1966). 55.
- 6 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness, An essay on phenomenological ontology*. Translated by Hazel E. Barnes. Introduction by Mary Warnock, with a new preface by Richard Eyre. (London and New York: Routledge, 2003). 463.
- 7 Sartre, *Being and Nothingness*, 460.

Bulanlı romanın kahramanı Antoine Roquentin'in düşüncesiyle ifade edecek olursak: "Varılmayı sürdürmek için hiçbir neden yok" ("No reason for existing"⁸) Roquentin başka bir yerde bu düşünceyi farklı cümlelerle şöyle ifade ediyor: "Burada bulunmamız için tek bir neden yoktu. [...] Her var olan, ötekilerin karşısında kendini fazlalık olarak hissediyordu. *Fazlalık*."⁹ İnsan varoluşu hiçbir nedene ya da öze dayandırılmayacağı için, bu haliyle insan diğer varolanlar arasında bir fazlalıktır. Sartre daha sonra yazdığı ana yapıtı *Varlık ve Hiçlik*'te (1943) özgürlük konusundaki düşüncelerinin formülasyonunu şöyle yapar: "[Özgürlükte] varoluş özü önceler ve ona komuta eder."¹⁰ Sartre bu konuda açıklama yaptığı daha sonraki yazısı olan *Varoluşçuluk ve Hümanizm*'de (1946) insan özgürlüğü hakkındaki düşüncesinin zirvesine varır: "Varoluş özden önce gelir."¹¹

Varoluşçuluk felsefe tarihinde modernizm döneminde ortaya çıkan derinlik modellerinden biridir. Fenomenolojik ontolojiye, hümanist ateist varoluşçuluğa ve dava edebiyatı teorisine varan Sartre'in düşüncelerinin kaynaklarına ve onlardan hangi bakımdan yararlandığına bakacak olursak şöyle bir sıralama yapabiliriz: Modernizmin ilk filozofları Arthur Schopenhauer (hayatın anlamı sorusu) ve Friedrich Nietzsche (anti-nihilizm ve anti-realizm). Søren Kierkegaard (Bireyin dünyadaki hiçbir şeyle gerçek bir bağının olmaması), Edmund Husserl (fenomenoloji), Karl Marx – Friedrich Engels (eylem ve tarih bilinci), Karl Jaspers ("varoluş felsefesi" terimi) ve Martin Heidegger (varlık ve hiçlik sorusu, Fundamental ontoloji, hermeneutik fenomenoloji, sibernetik fütüroloji, metafiziğin onto-teolojik inşasının eleştirisi).

Sartre, yirminci yüzyılda, George Lukács ve Frankfurt Okulu düşünürleri yanında düşünce dünyasında irrasyonelizmin yükselişine karşı direnen tarafta yer alır. Sartre'in irrasyonelizmi hedef almasının nedeni, "mauvaise foi"¹² adını verdiği, insanın kendi kendini kandırmasının ya da "kötü inanc"ının nedenlerini göstererek, onu kendi özgürlüğüyle karşı karşıya bırakmaktır. Schopenhauer ve Nietzsche'den başlayarak modernist düşünürlerin büyük kısmı "yaşam felsefesi" adına "bilinç felsefesi"nden vazgeçerken, Sartre "bilinc"e özellikle vurgu yaparak düşüncenin rasyonel boyutunu tekrar inşa eder. Sartre *Varlık ve Hiçlik* yapıtında geliştirdiği fenomenolojik ontoloji yöntemi yoluyla "bilinç felsefesi"nin "yaşam felsefesi"yle bir araya getirilebileceğinin bir kanıtını sunar.

Sartre'in en temel esin kaynağı Husserl'dir. Husserl'in kurduğu fenomenoloji disiplininden Sartre üç önemli şey öğrenir. İlki, "bilinc"in ne demek olduğu. İkincisi, Husserl'in aynı zamanda "a priori ya da saf psikoloji"¹³ adını verdiği fenomenolojinin psişik yaşamla ilgili geliştirdiği doğru, başka bir deyişle bilimsel anlayış. Üçüncüsü ise daha önceleri görünüşe yüklenen saf olumsuzluk anlamını sona erdirmesi ve görünüşe "tam olumluluk"¹⁴ anlamı kazandırması, kısaca, Nietzsche'nin sözleriyle "ard-dünyalar-yanılsaması"¹⁵nın sonlandırılmasıdır.

8 Jean-Paul Sartre, *Nausea*. Translated by Robert Baldick. (London: Penguin, 1965). 162.

9 Jean-Paul Sartre, *Bulanlı*. Çeviren Selâhattin Hilâv. (İstanbul: Can Yayınları, 2009). 174.

10 Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 556.

11 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 26.

12 İng. bad faith, self-deception, kendini aldatma. Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 97. / Sartre, *Being and Nothingness*, 68.

13 Edmund Husserl, "Fenomenoloji", çeviren Aydın Gelmez. (*Baykuş, Felsefe Yazıları Dergisi*, 6 (2010): 29-47). 29.

14 Sartre, *Being and Nothingness*, 2.

15 Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 20.

Sartre'in kurduğu fenomenolojik ontoloji teorisinin en dikkate değer düşüncesi varolanlar alanını üçe ayırmasıdır. Varolanın bu üç alanı, kendinde ya da kendi-içinde-varolan, kendi-için-varolan ve öteki-için-varolandır. Kendinde-varolanın temel özelliği nedensellikte belirlenmesi ve edilgen olmasıdır. Kendi-için-varolanın özelliği olumsuzluğun söz konusu olması ve özgür olmasıdır. Sartre burada, bilinci kendinde-varolandan ve öteki-için-varolandan ayırarak “kendi-için-varolan” bir şey olarak tanımlar. “Bilinç kendi-için-varolandır, çünkü bilinç kendi kendinin nedenidir.”¹⁶ İnsan da bilinçli bir varolan olarak kendi-için-varolandır çünkü bilincin olduğu gibi insanın da varolmasının dayandırılabilmesi hiçbir öz ya da neden yoktur. Bu düşünce, insanın bir doğasının olmadığı anlamına gelir. İnsanın bir doğası yoktur fakat “bir insan durumu evrenselliği”¹⁷ ya da bir durumun insan dünyasındaki evrenselliği söz konusudur. Kısacası, bir insan doğası yerine bir insan durumu vardır. Varoluşun absürdlüğü işte buradan kaynaklanır, çünkü insan varolmak zorunda değildir. İnsan ancak böylece özgürdür. Öteki-için-varolan durumunun ne anlama geldiğiyle ilgili bakılabilecek en etkili yapıt Sartre'in *Varlık ve Hiçlik*ten bir yıl sonra yazdığı *Çıkış Yok* (ya da *Gizli Oturum*) (1944) adlı tiyatro oyunudur. *Çıkış Yok* oyununda, ölmüş olduklarını ve cehenneme gönderildiklerini bilen üç insan bir odaya girer. Onlar burada, kendilerine acı vererek cezalandırılacak hiçbir araç göremezler. İnsana acı verecek olan şeyi Garcin'in şu repliği ifade eder: “Cehennem - öteki kişilerdir.”¹⁸

Sartre insan varoluşunun özgür olduğu düşüncesini “eylem”e dayandırır. İnsanın özgür bir varolan olmasının kanıtı “eylem”dir, çünkü “eylem bir olanaklar çokluğunun var olduğunu”¹⁹ gösterir ve bir kimse bu eylemler çokluğundan birini yapmayı seçer. Bir kimsenin her durumda bir seçim ve kararla karşı karşıya kalması kaçınılmazdır. Eylemde bulunmak “dünyanın biçimini iyileştirecek şekilde değiştirmek”²⁰tir. İnsan böylece “bir girişimler dizisinden başka bir şey değildir.”²¹ Bunun sonucu olarak Sartre kendi varoluşçuluğunu “bir eylem ve öz-girişim ya da dava etiği”²² olarak tanımlar. Eylemlerin değeri, onların seçilmiş olmasından gelir. Eylem yoluyla bir değer üretiriz. Sartre'in karşı çıktığı realizmin ya da gerçekçiliğin yanılışı, gerçeğin seyretmekle ortaya çıkacağını ve bunun sonucu olarak da, “yansız bir betimleme yapılabileceğini sanmak”²³ olmuştur. Buna karşı insanın yaratıcı eylem gücünü cesaretlendiren Sartre şöyle diyor: “Bir anlam ifade eden şey insan tavrıdır.”²⁴ İnsanın özgür olduğunu, onun psikik yönüne bakarak nasıl deneyimlediğini anlayabiliriz. Psikik bakımdan bu özgürlük kaybı, ya da Sartre'in terimleriyle söyleyecek olursak “iç daralması”²⁵ ya da “elem” duygu durumu olarak deneyimlenir. “Ebediyen

16 Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 42.

17 “A human universality of condition.” Sartre, *Existentialism and Humanism*, 46.

18 Jean-Paul Sartre, *No Exit, and Three Plays*. “No Exit”, “The Flies.” Translated by S. Gilbert. “Dirty Hands”, “The Respectful Prostitute.” Translated by I. Abel. (New York: Vintage International Edition, 1989). 45.

19 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 32.

20 Sartre, *Being and Nothingness*, 455.

21 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 42.

22 “Ethic of action and self-commitment.” Sartre, *Existentialism and Humanism*, 44.

23 Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?* Çeviren Bertan Onaran. (İstanbul: Can Yayınları, 2008). 71.

24 Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 51.

25 İng. anguish, elem, keder. Alm. die Angst, die Pein, die Qual, die Seelenqual, seelischer Schmerz. Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 66.

özümün ötesinde, edimimin nedenleri ve güdülerinin ötesinde varolmaya mahkumum. Kısacası ben özgürlüğe mahkumum. [...] Özgür olmaya son verme özgürlüğümüz yoktur.”²⁶ O halde soralım: Neden kendimizi bir gerçeğe mahkum tutuyoruz? Neden bir gerçekten ayrılmıyoruz? Ya da neden realistiz ve öteki kimseleri de bu gerçeğe davet ediyoruz? Bir kimsenin “gerçeklik durumunun dışına çıkacak olanağı fark edememesi, başka bir deyişle, kendinde-varolan olarak yaşamını sürdürmesinin nedeni, onun bu düzene “alışmış” olması değil, “başka türlü olabileceğini hayal bile edememesidir.”²⁷ Bu inanç ise özgürlüğün reddi anlamına gelir. Özgürlüğün reddi, bir kimsenin kendisini kendi-için varolan olarak değil kendinde-varolan olarak tanımak istemesidir. Sartre buna “kötü inanç”, öz-aldanma, “kendi kendini aldatma” ya da “kendini kandırma”²⁸ der. Bir kimsenin kendisini özgür bir varolan olarak tanıyıp tanımadığını, o kimsenin yaptığı şeyi kendisine dayanarak yapıp yapmadığına dikkat ederek bilebiliriz. Bir kimseyi kendisini aldatmaktan hiçbir şey alıkoyamaz. Kısacası işaretleri yorumlamakta özgürüz. Sartre’ın *Şeytan ve Yüce Tanrı* (1951) oyunundaki karakterler olan Nasty, Goetz ya da Karl’ın yaptıkları gibi²⁹ bir kimse peygamber olduğunu iddia edebilir ya da iyi bir okuyucu olduğunu düşünebilir. Bu kimseyi, neyi seçeceği konusunda hiçbir şey zorlayamaz.

2. BÖLÜM: Sartre’ın Sanat Felsefesine Katkısı: Dava Edebiyatı Teorisi

“Bu yüzyılın başında ortaya çıkan dil hakkındaki kriz poetik bir krizdir.”³⁰

Sartre’ın sanat felsefesine katkısını anlamak için onun dava edebiyatı teorisini kurana kadar geliştirdiği düşüncenin farkında olmalıyız. Bu nedenle buraya kadarki bölüm bir hazırlıktı. Şimdi asıl konuya girebiliriz. Sartre’ın sanata en önemli katkısı sorumlu ya da bağlı edebiyat, başka bir deyişle, dava edebiyatı teorisini kurmuş olmasıdır. Sartre için sanatsal etkinlik yaratıcıdır, çünkü bir sanat yapıtı “varlığın bütünlüğünün yeniden ele geçirilişidir.”³¹ Bir sanatçı ortaya koyduğu sanat yapıtıyla “dünyanın bütünlüklü bir yenilenmesini amaçlar.”³²

2.1. Sartre’ın Estetik Sıfık Görüşüne Karşı Eleştirisi

Sartre’a göre, sanatın değer yitiminin kaynağı realist tutumdur. Realist sanat anlayışı düşünce tarihinde Platon’un kurduğu sanat teorisidir. Dolayısıyla Sartre anti-realist, anti-Platoncudur. Platon ideayı, formu ya da imgeyi nesneden ayrı, kendi başına bir varolan olarak düşünür. Böylece imgeyi zihinden ya da bilinçten ayrı, kendi başına varolan bir şey olarak düşünme yanılışı Platon’a

26 Sartre, *Being and Nothingness*, 461-462.

27 Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 553./ Sartre, *Being and Nothingness*, 456.

28 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness, A Phenomenological Essay on Ontology*. Translation and introduction by Hazel E. Barnes. (New York: Washington Square Press, 1992). 580.

29 Jean-Paul Sartre, *Toplu Oyunlar, Gizli Oturum, Mezarısız Ölümler, Sinekler, Kirli Eller, Şeytan ve Yüce Tanrı, Saygılı Yösmä*. Çeviren Işık M. Noyan. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2009a). 468, 604, 633.

30 Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* Translated by Bernard Frechman, with an introduction by David Caute. (London and New York: Routledge, 2001). 8.

31 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 67.

32 Sartre, *What is Literature?*, 42.

kadar geri götürülebilir. *Philosophia perennis* içinde tartışma oluşturan bu görüşe “realizm” ya da “kavram gerçekçiliği” diyoruz. Realizme göre imge, imge olarak tasarımıladığı, tekabül ettiği ya da Platon’un Bölünmüş Çizgi Analjisi³³nde açıkladığı gibi, öykündüğü şeye göre metafizik değer hiyerarşisinde hakikat değerinden yoksun, daha aşağı bir dünyada bulunur. Platon’un ideler dünyasında düşünen bir şey ya da bilinç yoktur. Bu nedenle Sartre kendi sanat teorisini kurmaya “imge” sorunundan başlıyor. Sartre düşünce tarihinde imge görüşlerine baktığında imge ve düşünce arasında, psikolojik bakımdan gerçek bir boşluğun ya da uçurumun olduğunu farkeder. Sartre’a göre en başta imge ve bilinci ayrı düşününce, bu ikisi arasında rasyonel bir geçiş yapmak mümkün olmaz. Sanat felsefesi bağlamında imge ve nesneyi ayrı düşünen tutuma Sartre “estetik saflık” (“aesthetic purism”³⁴) adını verir.

Estetik saflığın yanılışı, imgeyi kendi başına varolan bir şey olarak düşünmesidir. Nesne ve ona ait imge arasındaki bağlantı kopukluğunun estetik deneyim için çok önemli olumsuz bir sonucu vardır, çünkü estetik saflık tutumu, insanı yalnızca “seyir” eylemiyle sınırlandırır. Realistler ya da rasyonalistler gibi imgeyi bilinçten ayırdığımızda ya da emprisistler gibi bilincin kendisini psikolojik sürecin bir ürünü haline getirdiğimizde sanatçıyı yalnızca bir kaşif, estetik deneyimi yaşayan kimseyi ise bir izleyici kılmış oluruz. Estetik deneyimi, yalnızca keşfetmeye ve izleyiciliğe indirgenmiş kimseler, gerçek saydıkları şeye asla ulaşamamışlardır. Dünyevi olanı değerden düşürmek, inanç sözcülerinde saptayabileceğimiz *neprofil* hastalarının ya da örneğin Platon gibi realistlerde saptayabileceğimiz *paramnesia* hastalarının bir tutumudur. Sartre’a göre güzellik değeri, kendinde ya da kendi-içinde-varolan bir şeye yüklenemez: “Güzellik yalnızca imgesel olana yüklenebilen bir değerdir. Güzellik dünyanın kendi özünde olumsuzlanması anlamına gelir.”³⁵ Gerçek olduğu söylenerek dayatılan şeyi olumsuzlamanın aktörü olarak sanatı öne süren Sartre buradan hareketle, “sanat yapıtı bir irrealitedir.”³⁶ diyor. Sanatçı gerçekle uğraşmaz ya da sanatçı gerçeğin peşinde değildir, onun şimdiden ortaya koyduğu şey gerçektir ve hakikat değeri kendi içindedir. Realizmin ya da estetikte safcılığın sanat anlayışı estetik deneyimde bilincin, onun dışındaki gerçek sayılan şeye öykünmesi ile sınırlandığı için, buna tasarımıamacı sanat anlayışı diyoruz. Sartre buna karşı tasarımıamacı olmayan ya da anti-tasarımıamacı diyebileceğimiz bir sanat anlayışını geliştirir. Tasarımlamacı olmayan sanatçı ve sanat yapıtlarına Sartre’dan önce Heidegger değinmişti. Heidegger’e göre, örneğin Hölderlin, Rilke, Cézanne, Klee, Zen Sanatı, Japon Noh Tiyatrosu tasarımıamacı olmayan sanatçı ve sanat türleridir.

Anti-tasarımıamacı sanat anlayışına göre, sanat yapıtı imgenin gerçekleşmesi değil, Sartre’ın “analogon” adını verdiği şeyin sergilenmesidir. Sanatçının görevi zihinsel bir imgeyi gerçekleştirmek değil, izleyicinin imgeyi kavrayabilmesi için maddi bir *analogon* sergilemektir. “Ne imgesel

33 Platon *Devlet* yapıtının “Altıncı Kitabı”nda yer alan Bölünmüş Çizgi Analjisi (507 b – 511e Paragraflarında) kısmında görünüşler dünyası ve düşünülür dünya ya da ideler dünyası arasındaki ayırımı açıklar. Bkz. Platon, *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988). 194-198.

34 Sartre, *What is Literature?*, 17.

35 Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*. Translated by Bernard Frechtman. (New York: Philosophical Library, 1948). 281.

36 Jean-Paul Sartre, *The Imaginary, A Phenomenological Psychology of the Imagination*, with introduction by Arlette Elkaim-Sartre and Jonathan Webber. (London: Routledge, 2010a). 188.

olanın gerçekleşmesi diye bir şey vardır, ne de bir kimse bu imgesel olanın nesneleşmesinden söz edebilir.”³⁷ Sartre bu düşüncesiyle, mimetik, başka bir deyişle öykünmecî sanat anlayışına son verir. Böylece sanat yapıtı bir tasarımlama değil, başka bir gerçekliktir ya da irrealizasyondur. Örneğin bir resim tablosunda resmedilmiş dünyanın ardında gerçek sayılabilecek başka bir dünya yoktur. Macbeth’i oynayan oyuncu bir analogondur. Bu oyuncu, oyunu bu şekilde irrealize eder, başka bir deyişle başka bir gerçek yaratır.

2.2. Sanatın Gelişimi ve İnsan Özgürlüğü Arasındaki Bağ

Sanatın gelişiminin insanın özgürleşme tarihiyle bir bağı vardır. Bunu görmek için şimdi tarihsel olarak biraz geriye doğru gidelim. 16. yüzyılda düzyazı ve plastik sanatlar henüz aynı sanat kategorisi altında sınıflandırılıyordu. Örneğin *Sistine Şapeli freskleri* (1508-1512) çalışmasında görüldüğü gibi “Michelangelo (1475-1564) Plastik sanatları “konuşturacak bir dil yaratmayı [...] araştırır durur. Sistine Şapeli’nin tavanına resmin diliyle oluşturduğu fresklerle bir kitap yazar.”³⁸ Şimdi de aynı dönemden çok farklı bir sanatçıya bakalım: Jacobo Robusti Tintoretto (1518-1594) Rönesans döneminde sanat zanaattan ayrılmamış fakat dinden ayrılmaya başlamıştı. Sanatın dinden ayrılması olayında önemli bir yeri olan Tintoretto’nun gerçekleştirdiği şeyi, felsefi olarak şöyle betimleyebiliriz: Plastik sanatın yazıdan ayrılışı ya da ideal olandan dünyevi olana geçiş. Bunu anlamak için rönesansın sanat yapıtlarından önce dinin egemenliğinde olan sanatın nasıl olduğuna kısaca bakalım. Soralım: Ortaçağda sanat yapıtının durumu neydi? Gotik sanatçı Villard de Honnecourt’un (1200-1250) eskiz defterinde çizdiği *Aslan ve Kirpi* (1225-35) adlı eskiz çalışması ve *Yazgının Tekerleği* (1230) adlı eskiz çalışmasında görüldüğü gibi Ortaçağın sanat yapıtında önce tuvale boş şema ya da iskele çizilir, sonra bu boş alan dünyevi içerikle doldurulur. Ortaçağ sanatçısının yaptığı şey “soyut bir çerçeveyi doğrudan gözlem üzerine dayanan detaylarla doldurmak”³⁹tır. Dünyevi olanın inanç sözcüleri tarafından, insanüstü ve kutsal olduğuna inanılan varlıklar adına yağmalanması söz konusudur.

Sanat evreninde insanın yeryüzü varlığı olduğu ilkin İtalya’da özellikle Floransa’da açıklanır. Sanat dünyasındaki bu gelişmenin öncü aktörü olan sanatçılara değinmek faydalı olacaktır. Floransalı Giotto di Bondone (1267-1337) ve Sienalı Duccio di Buoninsegna (1255-1319) kendi tablolarında derinlik ve hacim düşüncesini keşfetmeye başladılar. Doğrusal perspektivi sanat dünyasında yapıtlarında 1420’li yıllarda ilk kullanan Floransa’lı mimar Filippo Brunelleschi’dir. (1377-1446) Brunelleschi’nin *Floransa’daki Santo Spirito Kilisesi* (1420) çiziminde görüldüğü gibi “doğrusal perspektiv sistem, derinlik yanılması, tüm çizgilerin birbirlerine yaklaşarak göz hizasında, ufukta birleştikleri “gözden kaybolan noktalar”ı kullanarak iki boyutlu bir düzlem üzerinde tasarılar.”⁴⁰ Bir diğer rönesans ressamı Masaccio (1401-1428) - *Cennetten Kovuluş, Çocuğu ve Meleklerle Meryem Ana* ve *Hürmet* resim tablolarında görüldüğü gibi -perspektivin

37 Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 189.

38 Jean-Paul Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*. Çeviren Mehmet Yılmaz. (Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999). 37.

39 H. W. Jonson, *History of Art, Vol. I*. Fourth Edition, revised and expanded by Anthony Janson. (New York: Abrams, 1991). 391.

40 “Op Art History Part I: A History of Perspective in Art.” Erişim 11.04.2019. <http://www.op-art.co.uk/history/perspective/>.

tüm özelliklerini yapıtlarında kapsamlı olarak kullanan ressamdır. Rönesans sanatı böylece, bu örneklerde görüldüğü gibi, teofaniden (Tanrı'nın görünümünden) orbisfaniye (dünyanın görünümüne) ve antropofaniye (insanın görünümüne) geçişi sağlar. Perspektivin kullanılmasıyla birlikte tuvalden duyüstü dünya kovulur, böylece sanat yüzünü dünyaya yönlendirir: “Perspektif, kutsallığın bozulup dünyevileşmesi, hatta küfür derecesinde bir başkaldırıdır.”⁴¹

Rönesans, sanat yapıtlarında, insan üstü varlıklardan vazgeçerek büyük uyanışı ya da dünyevi olanın dirilişini gerçekleştirebilir. Sanat ancak ilahi varlıklardan vazgeçtiğinde insanı kendi yalnızlığı ya da Sartre'ın terimiyle “terkedilmişliği”⁴² içinde kavrar. “Tanrı, insan ruhundan çıkarılıp firara zorlanmıştır. [...] Yaratmak için daha çok erken, yansıtmak için ise çok geçtir.”⁴³ Dünyevi olana dönüş, insanın yeniden diriltilmesi ve kutsanması çabası demek olan rönesansın önemli bir katkısı da maniyerizmdir. Sartre'ın üzerinde ayrıntılı olarak durduğu Tintoretto geç rönesans sanatı olan maniyerizmin bir sanatçısıdır. “Maniera” Latince’de stil, tarz, üslup demektir. Rönesans dönemi, sanatçının zanaatçıdan ayrılıp yaratıcı olmaya, sanat yapıtının ise sparişten ve eşyadan ayrılıp hakikat değerini kendi içinde taşımaya başladığı sanat çağıdır.

Tintoretto'nun tanınmasını sağlayan *Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu* (1548) tablosu, çağdaşları tarafından dehşet verici bulundu. Bu tabloda kutsal olduğu düşünülen bir kimsenin cesedine sıradan bir insan muamelesi yapılır. Tintoretto'nun çalışmaları arasında Sartre'ın konuyla ilgili olarak önemsendiği yapıt *Venüs ve Mars'ın Vulkan Tarafından Basılması* (1551) tablosudur. Bu tablodaki konuyu daha önce Sandro Botticelli (1445-1510) *Venüs ve Mars* (1483) adlı yapıtında çalışmıştı. Botticelli bu yapıtında figürleri idealize eder. Üstelik resimdeki figürlerin bakışları birbirine dönük değildir. İnanç sözcülerinin öte dünyalarında perspektivin olmamasına paralel olarak, onların sanat yapıtlarındaki figürlerde “öteki” bulunmaz, çünkü inanç dünyasının insanı gözlerini dünyevi olana, insana değil vaad edilen gökyüzüne, öte dünyaya diker. Buna karşın Tintoretto resimlerindeki figürleri dünyevi bir olay etrafında birbirleriyle ilişkilendirir. Tintoretto'nun *Venüs ve Mars'ın Vulkan Tarafından Basılması* tablosunda görüldüğü gibi, o konuyu erotize ederek dünyevileştirir. Rönesansın bu söylediğimiz özelliklerini Sartre olumlu karşılar. Fakat Sartre rönesans anlayışındaki “güzellik doğadadır” görüşüne karşıdır, çünkü doğada kendiliğinden güzellik bulunmaz. Rönesans ard-dünyalar yanılması kırıarak, sanatı ait olduğu yerde, dünyada kavramıştır. Şimdi sıra güzelliği doğadan ayırmaktadır.

2.3. Edebiyat ve Plastik Sanatlar Arasındaki Fark

Sartre'ı dava edebiyatını kurmaya götüren yolun en belirgin aşaması düzyazıyı plastik sanatlardan ayırmasıdır. Sartre sanat türlerine özgü terimlerin dikkatsizce, rastgele kullanılmasından rahatsızlık duyar. “Aynı rahatlıkla dile gelebilecek tek bir sanat varmışçasına bugün müzik ya da yazın argosuyla “resimden söz etmek” ve ressam argosuyla da “yazından söz etmek” incelik sayılıyor.”⁴⁴ Sanat türlerinin ortaya koyduğu yapıtların özellikleri arasındaki

41 Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, 48.

42 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 34.

43 Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, 51.

44 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 13.

farkı dikkatle inceleyen Sartre düzyazının bir plastik sanat türü olmadığını keşfeder. Bunun sonucunda, bir sanat türü olarak şiiri plastik sanatlar kategorisi altına yerleştirir. Edebiyat im, işaret ya da sözcikle şeye gönderme yapar, kısacası yazar bir şeyden söz eder, şiir ise, öteki plastik sanatların da yaptığı gibi, sanat yapıtıyla o şeyin kendisini ortaya koyar. Böylece bir plastik sanat türü olan şiirin sözleri şeylerden oluşur. Şairin dilindekiler “şey-sözcükler”⁴⁵dir. Örneğin Arthur Rimbaud’ nun (1854-1891) şiirlerinde sözcükler şey-cümleye dönüşür. Rimbaud’ nun bir dizisinden örnek verelim:

Ey mevsimler! Ey şatolar
Hangi ruhta yoktur kusurlar?

Rimbaud bu şiirdeki sorusuna cevap istiyor değildir. Cevap “sorunun ta kendisidir.”⁴⁶ Rimbaud okuyucudan bir cevap beklememektedir: “Bunu demek isteseydi, öyle söylerdi.”⁴⁷

Edebiyatın plastik sanatlardan ayrı bir sanat türü olduğu görüşü modern sanat anlayışında da paylaşılır. Modern sanat felsefesinde sanat türlerinin ilk açık kategorizasyonunu Immanuel Kant (1724-1804) *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) adlı kitabında yapar. Fakat şiir, düzyazıyla birlikte Kant’ ta hala aynı sanat kategorisi (Güzel Konuşma Sanatı) altında yer alır.⁴⁸ Şimdi, plastik sanatların edebiyat sanatından farkını göstermek için şeyleri etkili bir şekilde ortaya koyan başka sanatçıların yapıtlarına da bakalım. Düzyazı yazarı sözcüklerle okuyucuya kılavuzluk eder fakat plastik sanatların sanatçısı yalnızca bir şey ortaya koyar. Örneğin Tintoretto *Çarmıha Geriliş* (1565) tablosunda gökyüzünü sarı renge boyamıştır. Sarı rengin ayrılık ve bunalım anlamına geldiğini biliyoruz. Burada gökyüzünün sarı renginin bir “bunalım” a işaret ettiği düşünülebilir. Fakat bu sarı gökyüzü, bunalıma işaret etmez. Gerçekte, bu sarı gökyüzü bir şey olarak bunalımı ortaya koyar. Sartre buna “şeyleşen bir bunalım.”⁴⁹ der.

Yüklenen anlam nesneyi delip geçer. Güller sadece duyum nesnelere değildir. Bakışı güllere çeviren sanatçı, yüklediği anlamla onları delip geçer. Sanatçı ilgilendiği nesneyi bambaşka bir şekilde yeniden yaratır. Örneğin bir müzik parçasındaki acı, bir şey olarak ortaya konulmuştur. Böylece müzik parçasında “acı var olmaz artık, vardır.”⁵⁰ Plastik sanat yapıtının, gösterdiği şeyi doğrulamak için izleyiciyi kendisi dışına göndermediğini ve bu bakımdan edebiyat yapıtından ayrıldığı göstermek için Sartre’ ın, yapıtlarından örnek verdiği bir diğer sanatçı, yakın dostu olan heykeltıraş ressam Alberto Giacometti’ dir. (1901-1966) Giacometti bir sanatçı olarak öykünme yeteneğinden yoksun olduğu için modelle çalışma konusunda başarısızdır. Böylece

45 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 23.

46 Sartre, *What is Literature?*, 10.

47 Sartre, *What is Literature?*, 10.

48 1-) Güzel Konuşma Sanatı: a-) Güzel Konuşma (belagat) b-) Şiir 2-) Güzel Biçimlendirici Sanat: a-) Plastik Sanatlar: 1. Heykel, 2. Mimari. b-) Resim Sanatları: 1. Doğanın Güzel Betimlenmesi: Resim. 2. Doğa Ürünlerinin Düzenlenmesi: Bahçecilik. 3-) Duyuların Güzel Oyununun Sanatı: a-) Müzik, b-) Renk Sanatı. Bkz. Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi/Kritik der Urteilskraft*. Çeviren Aziz Yardımlı. (İstanbul: İdea Yayınevi, 2006). 192-199, §51-§52.

49 “an anguish become thing.” Sartre, *What is Literature?*, 3.

50 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 16.

Giacometti sanat hayatının daha başında “gerçekçilikten kopar.”⁵¹ Giacometti’ye göre varolanlar boşlukla çevrili ve boşlukla meydana gelirler. *Kafes* (1949-1950) bronz heykelinde görüldüğü gibi Giacometti şeyleri, boşluğu bir malzeme olarak kullanarak ortaya koyar. Giacometti’nin başka bir yapıtı olan *Diego* (1953) tablosunu izleyen bir kimse Diego’nun yaşama kavuşturulması ve varolması için neye ihtiyacı olduğunu bulmaya çalışır.

Sartre’in yapıtlarını çözümlendiği bir diğer sanatçı Robert Lapoujade’dır (1921-1993). Lapoujade sanat yapıtlarında varoluşun parçalanamaz birliğini gösteriyor. Lapoujade *Aynalı Çift* (*Le couple au miroir*) (1968) adlı çalışmasında insanı bir tek değil çift olarak ortaya koyar: “Bir çıplak ama, iki insanın varlığını taşıyan bir çıplak.”⁵² Lapoujade varoluşun temel duygu durumu olan iç daralması ya da azabın resmini *İşkence* (1958) tablosunda ortaya koyar. Bu tablo işkencenin içimizde olduğunu “rezil benliğimizin en derin, en ücra noktalarına kadar, maalesef, ulaşmış”⁵³ olduğunu bize gösteriyor.

Sartre’in ilgisini çeken bir diğer sanatçı Alexander Calder’dır. (1898-1976) Calder’in yapıtlaştığı şey “eylem”dir. Sartre’a göre Calder’in yapıtları “devinimli heykeller”dir. “Calder heykelde devinim yanılmasıyla çok, devinimi gerçekten ele geçirir ve kullanır.”⁵⁴ Örneğin, esen bir rüzgar bu heykele çarparak ona hayat verir. Heykel böylece devinim kazanır. Calder’in *İnsan* (1967) adını verdiği heykel yapıtına bakan bir izleyici, orada devindirici güçlerin ortaya çıkardığı bir kimseyi deneyimler.

Plastik sanatların, şeyi doğrudan doğruya ortaya koymaları, onların hakikat değerinin kendi içlerinde olduklarını gösterir. Orada resmedilenler, şeyin kendisi olarak hakikattir. Böylece her bir sanat yapıtı kendi hakikatine sahiptir. Sartre’ın ne demek istediğini anlamak için birkaç sanat yapıtı örneğine bakalım. Vincent Van Gogh’un (1853-1890) *Kadın Maden İşçileri* (1882) tablosuna baktığımızda, burada, dondurucu kış ortasında mısır sapları gibi titreyen işçilerin bedenleriyle birlikte hakikatin de dondurulduğunu görüyoruz. Başka bir ressam olan Paul Klee’nin (1879-1940) *Genç Proleteryan* (1916) portresinde maden işçisinin yüzüyle birlikte hakikatin karartıldığını görürüz. Bir diğer ressam olan Francisco Goya’nın (1746-1828) *3 Mayıs* (1814) tablosunda 1808’de Madridli yurtseverlerin idamını konu alan *3 Mayıs* adlı resim tablosuna baktığımızda, orada, hakikatin kurşuna dizildiğini görüyoruz. Son olarak, ressam Pablo Picasso’nun (1881-1973) *Guernica* (1937) tablosuna baktığımızda İspanya’da düzenli ordunun Bask bölgesine saldırarak otomatik ağır silahlarla katlettiği halkla birlikte hakikatin paramparça edildiği görülmektedir.

2.4. Sartre’in Sanat Felsefesine Katkısı: Dava Edebiyatı Teorisi

Sartre’in sanat hakkındaki düşüncelerinde edebiyata özel bir önem vermesi bir tesadüf ya da keyfi bir tutum değildir. Bunun aksine Sartre modernizm döneminde düşüncenin ve sanatın merkezine bir konu olarak “insan”ın yerleşmiş olduğunu farkederek. İnsanların milyonlar halinde

51 Jean Genet, *Giacometti’nin Atölyesi*. Çeviren Hür Yüner. (İstanbul: Metis Yayınları, 2007). 79.

52 Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, 121.

53 Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, 123.

54 Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, 125.

birbirlerini katletmek için seferber olduğu Birinci Dünya ve İkinci Dünya Savaşları'nın da gösterdiği gibi felsefe bir tiyatro oyunu, “dram” haline gelir.

“Bugün mesele, insandır, hem etken, hem bir aktör olarak insan. [...] Bir tiyatro oyunu (Brecht'inki gibi destansı ya da dramsı) bugünün insanını sahnede göstermenin (yani düpedüz insanı göstermenin) en uygun yoludur. [...] Tiyatro felsefesi ve felsefe de dramsıdır bugün.”⁵⁵

Sorum: Nasıl oluyor da bir tiyatro oyunu onu izleyen kimseyi bir duygudan başka bir duyguya sürüklüyor? Ya da bir roman, onu okuyan kimseyi derinden sarsabiliyor? Bunun nedeni ona inanmak ya da ona bağlanmaktır. Sorumlu ya da “bağlanmış yazar, sözün bir eylem olduğunu ve ortaya koymanın değiştirmek anlamına geldiğini [...] bilir.”⁵⁶ Bu sorumluluğun kaynağı, insanın karar vermek zorunda olmasıdır. İnsanın yarattığı, insanüstü olduğuna inanılan varlıkların da karar vermek zorunda olduklarını biliyoruz. Kutsal olduğu söylenen inanç sözcüsü kitaplara bakalım, göreceğiz ki Tanrı da insanlar arasında taraf tutuyor. “İnsanoğlu [...] Tanrı'nın bile karşısında yan tutmadan edemeyeceği bir yaratıktır.”⁵⁷ Böylece sanatçı yazar sözcükleri rastgele kullanmaz, çünkü onlar yoluyla ilettiği düşüncelerden sorumludur. Sartre diyor ki: “[Yazar] sözcüklerin, [...] dolu tabancalar olduğunu bilir. Konuştuğu an, tetiğe basılmış demektir. Susmak da elindedir, ama ateş etmeyi seçtiğine göre, bunu [...] rasgele değil de, [...] hedef gözeterek yapması gerekir.”⁵⁸ Fakat Sartre'in karşı çıktığı idealist yazarlar tüm zamanlar için geçerli olabilecek bir dil ararlar. Bu arayış boştur, dahası, bu bir sorumsuzluktur. Yazarın sorumluluğu, kendi zamanına ait olmasından kaynaklanır. Bir yazar sözcükleriyle, içinde bulunduğu yeni dünyayı ifade etmelidir. Bu şu anlama gelir: Yazar başka bir üslup geliştirir. Yazarın hangi üslubu seçeceği ya da geliştireceği önceden belirli değildir. “Biçim konusunda önceden söylenecek hiçbir şey yoktur.”⁵⁹ Saf, ölümsüz bir dil yaratmak isteyen idealist ve realist yazar ve düşünürler tarihten ve çağdaş olaylardan yalıtılmış ideal bir dünyada yaşadıklarını düşünürler. Böylece yazının tarihsel yönünü unutarak her dönem için geçerli bir yazı tarzı ya da üslup olduğunu düşünürler.

“Artık XVII. yüzyıldaki gibi yazmayışımız, [Fransız şair Jean] Racine [1639-1699] ile [Fransız asker, hedonist, edebiyat eleştirmeni Charles de] Saint-Evremond'un [1613-1703] kullandığı dilin lokomotiflerden ya da işçi sınıfından söz etmeye yatkın olmayışındandır. Şimdi, belki de arı dilden yana olanlar bize lokomotifleri yazmayı yasaklayacaktır. Ama sanat hiçbir zaman arı dillerden yana olmamıştır.”⁶⁰

Sözcüklerin binlerce yıldır artarak gelen şiirsel bir yükü vardır. Yirminci yüzyılda sözcükleri şiirsel yüklerinden arındırma işlemleri yoğun şekilde görülür. Oysa “şiirsel sözcük küçük bir

55 Jean-Paul Sartre, *Çağımızın Gerçekleri*. Çeviren Sabahattin Eyuboğlu-Vedat Günyol. (İstanbul: Can Yayını, 1961). 113.

56 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 32.

57 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 32.

58 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 33.

59 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 35.

60 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 36.

evrendir. Yüzyılın başlarındaki dil bunalımı, şiirsel bir bunalımdır.”⁶¹ Sanat alanında bu tür çabalar yeni değildir. Örneğin Platon, Augustinus ya da Kant ve birçok filozof yazar, tüm zamanlar için geçerli olacak şekilde yazmak istediler. Fakat böyle olamadılar. Bu tür düşünür ve yazarlar, saf bir sanat anlayışından yanaydılar. Sartre bu tutumu “estetik saflık”⁶² olarak adlandırır. Bu tür filozoflar, yazarlar ve okuyucuların çoğunluğu nekforildir. Ölü sevicisidir. Sanatın içinde yer aldığı bu durum, Sartre’a göre onun “toplumsal bir görev”⁶³ üstlenmiş olmasından kaynaklanır. Dava gütmeyen, sorumsuz ya da bağlı olmayan bir edebiyat, okuru saflaştırarak edebiyatı kamunun gözünde “boş laf” a indirger. Bu, modern estetik deneyimin sanat deneyiminin “saygılı bir uzaklık”tan seyretme “kayıtsızlık” ve “tarafsızlık”⁶⁴ ilkeleridir. Sartre bu düşünceye karşı şöyle der: “Siz soyut sanat kavramınız adına ileri sürüyorsunuz şu hiç gerçekleşmemiş şeyin olasılığını; oysa ben, herkesin kabul ettiği bir olgu için bir açıklama öne sürmekle yetiniyorum.”⁶⁵

Sonuç olarak, yazar yaratımı her durumda özgürlüğe sunmalıdır, çünkü okuyucu yazarın özgürlüğünü görmek ister. Böylece yazma eyleminin etik ve siyasi bir boyutu olduğu açıktır. Bunun doğruluğu insanın özgürlük tarihinin yazının gelişimiyle paralellik taşımasında görülebilir. Sorumluluk ya da bağlanılan dava burada saptanabilir. Yazı sanatının tarihinde bir eylem olarak yazmanın insanın özgürleşme süreciyle bağı gözlemlenebilir. *Edebiyat Nedir?* (1947) adlı yapıtında Sartre şöyle diyor:

“Düzyazı sanatı, düzyazının anlam taşıdığı biricik [toplumsal] yönetim biçimi olan demokrasi ile bağdaşır ancak. Biri tehlikedeyse, öteki de öyledir. [...] Böylece, hangi yoldan gelmiş olursanız olun, savunduğunuz görüşler ne olursa olsun, edebiyat sizi kavganın ortasına atıverir; yazmak, özgürlük isteminin bir biçimidir; bir kez yazmaya başladınız mı, ister istemez bağlanmışsınızdır.”⁶⁶

Sonuç

Sonuç olarak, varoluşçuluk insanı, onun bir doğası olduğunu düşünenlerden daha derin kavrar. İnsanın varlığı, onun kendi içinde ya da kendisi dışında hiçbir şeye dayanamaz. Varoluşçuluğun ilk ilkesini Sartre böylece belirler: “İnsan onun kendisini yaptığı şeyden başka bir şey değildir.”⁶⁷ Doğuştan ya da a priori bir doğru, iyi ve güzel yoktur, çünkü onu düşünecek mükemmel bir bilinç yoktur. Biz yalnızca insanların olduğu bir düzlem üzerindeyiz. Fransız şair Francis Ponge’un (1899-1988) dediği gibi: “İnsan insanın geleceğidir.”⁶⁸ Başka bir deyişle, bir kimse şöyle söylemelidir: “Ben benim geleceğimim.” Birbirimize şöyle demeyi denemeliyiz: “Sen özgürsün [...] Hiçbir genel ahlak kuralı sana ne yapacağını gösteremez. Bu dünyada bu konuda hiçbir işaret lutfedilmemiştir.”⁶⁹ O halde, Sartre’dan edinebileceğimiz öneri şudur: Eylemlerde

61 Sartre, *What is Literature?*, 8.

62 “aesthetic purism”, Sartre, *What is Literature?*, 17.

63 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 28.

64 Sartre, *What is Literature?*, 22.

65 Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 73.

66 Sartre, *What is Literature?*, 75.

67 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 28.

68 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 34.

69 Sartre, *Existentialism and Humanism*, 38.

bulunun! Fakat eylemlerinizden sorumlu olduğunuzu unutmayın. Eylemlerinizi eleştirin ve sonra daha başka eylemlerde bulunun.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almamışlardır.

Kaynakça

- Genet, Jean. *Giacometti'nin Atölyesi*. Çeviren Hür Yümer. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Jonson, H. W. *History of Art, Vol. I*. Fourth Edition, revised and expanded by Anthony Janson. New York: Abrams, 1991.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan Ökten. İstanbul: ALFA, 2018.
- Husserl, Edmund. "Fenomenoloji", çeviren Aydın Gelmez. *Baykuş, Felsefe Yazıları Dergisi*, 6 (2010): 29-47.
- Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi/Kritik der Urteilkraft*. Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2006.
- Platon. *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *The Psychology of Imagination*. Translated by Bernard Frechtman, New York: Philosophical Library, 1948.
- Sartre, Jean-Paul. *Çağımızın Gerçekleri*. Çeviren Sabahattin Eyuboglu-Vedat Günyol. İstanbul: Can Yayını, 1961.
- Sartre, Jean-Paul. *Nausea*. Translated by Robert Baldick. London: Penguin, 1965.
- Sartre, Jean-Paul. *Existentialism and Humanism*. Translation and introduction by Philip Mairet. London: Methuen & Co. LTD., 1966.
- Sartre, Jean-Paul. *No Exit, and Three Plays*. ("No Exit", "The Flies." Translated by S. Gilbert. "Dirty Hands", "The Respectful Prostitute." Translated by I. Abel). New York: Vintage International Edition, 1989.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness, A Phenomenological Essay on Ontology*. Translation and introduction by Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press, 1992.
- Sartre, Jean-Paul. *Estetik Üstüne Denemeler*. Çeviren Mehmet Yılmaz. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. *What is Literature?* Translated by Bernard Frechman, with an introduction by David Caute. London and New York: Routledge, 2001.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness, An essay on phenomenological ontology*. Translated by Hazel E. Barnes. Introduction by Mary Warnock, with a new preface by Richard Eyre. London and New York: Routledge, 2003.
- Sartre, Jean-Paul. *Edebiyat Nedir?* Çeviren Bertan Onaran. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Sartre, Jean-Paul. *Bulantı*. Çeviren Selâhattin Hilâv. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Satre, Jean-Paul. *Toplu Oyunlar, Gizli Oturum, Mezarlı Ölüler, Sinekler, Kirli Eller, Şeytan ve Yüce Tanrı, Saygılı Yosma*. Çeviren Işık M. Noyan. İstanbul: İthaki Yayınları, 2009a.
- Sartre, Jean-Paul. *Varlık ve Hiçlik*. Çeviren Turhan İlgaz ve Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki, 2010.
- Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary, A Phenomenological Psychology of the Imagination*, with introduction by Arlette Eelkaim-Sartre and Jonathan Webber. London: Routledge, 2010a.



Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkânı Olarak Sanat

Art as the Possibility of Transition From Freedom to Nature in Kant's Critical Philosophy

Gamze Keskin¹ 



¹Dr., Kırklareli Üniversitesi, Felsefe Bölümü,
Kırklareli, Türkiye

ORCID: G.K. 0000-0002-2801-4194

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Gamze Keskin,
Kırklareli Üniversitesi, Felsefe Bölümü,
Kırklareli, Türkiye
E-mail/E-posta: keskin.gamze@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.04.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
22.04.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
28.04.2019

Kabul/Accepted: 04.05.2019

Atıf/Citation:

Keskin, Gamze. "Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkânı Olarak Sanat." *Felsefe Arkivi* 50 (2019): 31-41.
<https://doi.org/10.26650/arc2019-589777>

ÖZET

Yargı Gücünün Eleştirisi, Kant'ın eleştirel felsefesinin üçüncü temel eseridir. Kant bu eseri, eleştirel felsefesinin tamamlayıcısı olarak kaleme aldığını bildirir. Bu tamamlanma ifadesi, felsefenin teorik ile pratik alanları arasında olması gereken geçişin imkânını teşkil eder. O'na göre teorik alandan yani doğa alanından, pratik alana yani özgürlük alanına geçiş mümkün değildir. Öte yandan özgürlük alanındaki ilkelerin doğada edimsel kılınması gereklidir. Kant, özgürlük alanından doğaya geçişin köprüsü olarak sanatı belirlediği bir sistem ortaya koymuştur. Bu sisteme göre deha, doğa aracılığıyla sanata kural veren yeteneştir ve Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde 'güzel'e ilişkin tanımlarından birisinde, güzeli deha aracılığıyla estetik idelerin aktarımı olarak belirler. Bu aktarım ise anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyununun sonucunda doğan beğeni yargıları aracılığıyla gerçekleşir. Bu çalışmada anlama yetisi tarafından sınırlandırılmamış hayal gücünün genişleyip, aklın idelerine ulaşma arzusu sonucunda deha tarafından görüde sanat aracılığıyla [kavramsız] estetik ideler olarak nasıl sergilendiğini açık kılmayı amaçlamaktayım. Bu sergilenişi bütünlüğüyle açıkça ortaya koyabilmek adına felsefenin pratik alanından teorik alanına -Kant'a göre elzem olan- geçişin anlamını açık kılmaya çalışacağım. Bu doğrultuda, beğeni yargılarının doğası, doğa-sanat ilişkisi, güzel sanatların sınıflandırılması, estetik idelerin ortaya çıkışında dehanın rolü üzerinde duracağım.

Anahtar Kelimeler: Kant, sanat, güzel sanatlar, deha, güzel, özgür oyun, estetik ideler

ABSTRACT

Critique of the Power of Judgment is the third work of Kant's critical philosophy. Kant states that he has put this work on paper to complement his critical philosophy. This statement of completion constitutes the transition that is required between the theoretical and practical areas of philosophy. According to Kant, transition from the theoretical area, or natural area to the practical area, or the area of freedom is not possible. Moreover, principals in the area of freedom need to be realised in the area of nature. Kant has presented a system that establishes art as the bridge from the area of freedom to the area of nature. With regard to this system, genius is the skill

that provides the rules for art through nature and as one definition of beautiful in *Critique of the Power of Judgment*, Kant identifies beautiful as the transition of aesthetical ideas through genius. This transition occurs as a result of the judgment of taste by means of the free play of imagination and understanding. My aim in this study is to clarify how imagination that is not limited by understanding widens up and is presented as [non-conceptual] aesthetical ideas through art. In order to put forth this representation with all its clarity, I will try to elucidate the meaning of the transition from the practical area of philosophy to its theoretical area, which is crucial according to Kant. In this context, I will emphasize the nature of judgments of taste, relation of nature-art, classification of fine arts, and the role of genius in emerging aesthetical ideas.

Keywords: Kant, art, fine arts, genius, beautiful, free play, aesthetical ideas

EXTENDED ABSTRACT

There are three essential works in Kant's critical philosophy; the first is *Critique of Pure Reason*: here he discussed the conditions of theoretical philosophy, a priori principles and the law making of reason. Second is *Critique of the Practical Reason*: in this work he explains the practical side of reason and the principles of ethics by associating it with the faculty of desire. Third is *Critique of the Power of Judgment*: in this work, while he states that there is an abyss between the two areas of philosophy (theoretical and practical); he establishes the possibility of transition between these two areas.

Transition from nature, that represents the theoretical area of philosophy, to the practical area of philosophy, or freedom is not possible. Moreover, the principles of ethics need to be made concrete in the area of nature. Kant places art as the bridge over the gap between the area of nature and the area of freedom. Art cannot have its own ground like the nature and freedom. However it can unite as it associates these two areas.

In *Critique of the Power of Judgment*, Kant mentions special kinds of judgments that form our aesthetical experience: judgments of taste. Judgments of taste, unlike cognitive judgments are based on the experience of the subject. These so-called 'subjective' judgments arise from feelings of pleasure or displeasure through the aesthetical experience of the subject. Kant, by associating the judgments of taste with beautiful in *Critique of the Power of Judgment* analyses the nature of judgments of taste with four moments, under the section Analytics of Beautiful. Judgment of taste is: disinterested, universal but subjective, purposiveness and necessary.

According to Kant, 'beautiful' does not form in the object: the reason why I find the object beautiful is the judgment I make due to the pleasure I take as a result of the harmony of my cognitive faculties. In other words, what makes the judgment of beautiful is the subject. Therefore, as beautiful, the focus is not on the object but the subject that attributes the beauty to that object. However, there is still the object/work of art that mediates the emergence of this feeling and in order to move to the definitions on work of art through the role of the object in judgment of taste, the keyword is "form".

Without discriminating between art and fine arts, Kant tackles the fine arts starting from all our acts in nature with a systematical approach. According to Kant, art is apart from nature,

science and craft. He groups the fine arts under three main categories: Arts of speech (rhetoric and poetry), pictorial arts (sculpture, architecture, painting, art of pleasure gardens), and beautiful play of sensations (color and music).

Kant positions the fine arts under the three categories where he has determined their aesthetical value. From this aspect, he arranges them from the most valuable to the least valuable in this order: poetry, painting and music.

The talent that produces fine art is genius. Genius has the productive faculty by birth and nature can provide the laws of art through genius. When creating a work of art, genius cannot show how it puts its thoughts full of ideas together because it does not know how, therefore it cannot teach this to anyone. According to Kant, this is the main distinction between a genius and a scientist. However, as the one that sets the rules of art, the talent of genius that it has taken from nature should still have an attribute. For him, this attribute is the reflection of the ideas of the reason in nature through the work of art. The talent that would do this must have understanding, taste, imagination and spirit.

Spirit is the principle of genius putting forth aesthetical ideas. Furthermore, aesthetical ideas are not different to the ideas of the reason. They are the semblance of the ideas of reason. Genius is the talent of presenting the ideas of reason in nature. In summary, genius is the person that can enable the transition from the area of freedom to the area of nature and achieves this by forming nature. This enables the presentation of the semblance of ideas of reason in the person directed towards it by means of the work of art it produces.

Köprü Olarak Sanat

Günümüzde Kant'ın temel eseri olarak kabul edilen *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) yayınlandığı dönemde, çağdaşı sayılan pek çok düşünür tarafından karanlık kitap olarak yaftalandı ve eleştirilere maruz bırakıldı. Öyle ki Kant, üç yıl sonra kılavuz olması bakımından kitabın amacı ve içeriğini özetleyecek başka bir çalışma daha kaleme aldı: *Prolegomena. Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) ise yayınlandığı andan itibaren coşkuyla karşılandı ve hakkında övgüler yağdırıldı. Bugün Kant'ın her iki eserine karşı yönelim, yaklaşık iki yüz yıl önceki tepkilere göre tam tersi olsa da, eserin yazıldığı dönemde Kant felsefesi açısından değeri anlaşılmış görünmektedir.

Yargı Gücünün Eleştirisi'nin Giriş kısmı, Kant'ın çalışmayı kaleme alma niyeti ve gerekçelerini açıklaması bakımından dikkate değerdir. Kendi sistemi içerisinde bu tarzda bir çalışmaya neden ihtiyaç olduğunu açıklar nitelikte beyanlarda bulunur. Felsefenin teorik ve pratik olmak üzere iki bölüme ayrılabilirliği ile başlayan saptamalar, her iki alanın gereklilik ve kapsamalarını açıklamakla devam eder. Kant'a göre felsefenin teorik alanı doğa felsefesi olarak adlandırılır. Doğa kavramları yoluyla yasama anlama yetisi ile gerçekleştirilir ve teorik düzeydedir. Felsefenin pratik alanı ise ahlak felsefesi olarak adlandırılır. Özgürlük kavramı aracılığıyla yasama akıl tarafından gerçekleştirilir ve pratiktir. Buraya kadar her saptama doğallıkla serimlenirken, Kant bir sorun olduğunu düşünür ve bunu şu sözlerle ifade eder:

“Şimdi duyulurun alanı olarak doğa kavramının alanı ve duyulurüstünün alanı olarak özgürlük kavramının alanı arasında ölçülemez bir uçurum saptanmış olsa da; birinciden ikinciye (öyleyse aklın teorik kullanımı aracılığıyla) hiçbir geçiş olanaklı değildir, sanki iki dünyaymışlar ve birincisi üzerinde hiçbir etkide bulunamazmış gibi. Yine de ikincinin birinci üzerinde bir etkisinin olması gerekir, yani özgürlük kavramının kendi yasaları tarafından saptanan amacı duyulur dünyada edimsel kılması gerekir; ve buna göre doğa öyle bir yolda düşünülmelidir ki, biçiminin yasaya uygunluğu en azından onda özgürlük yasalarına göre ortaya çıkarılacak amaçların olanağı ile bağdaşabilmelidir.”¹

Eleştirel felsefede *Birinci Kritik*, a priori ilkeler aracılığıyla bilme tarzımızı ve anlama yetisinin yasa koyuculuğunu ele alır. *İkinci Kritik*, a priori ilkeleri arzulama yetisi dışında başka yerde bulunmayan aklın pratik yanını açıklar. *Üçüncü Kritik* ise anlama yetisi ve akıl arasında bir orta terim olarak belirlenen reflektif yargı gücünün doğası, amaçsız amaçlılık ilkesi ile haz/hazsızlık duygusunun hissedilme koşulları üzerinde durur. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin Giriş bölümünün sonunda vermiş olduğu üst yetiler, a priori ilkeleri ve uygulama alanlarını kapsayan tablo, onun niyetini daha net görebilmemiz için yardımcı olacaktır:

1 Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, çev. Paul Guyer & Eric Matthews, (New York: Cambridge University Press, 2000), 5:176. (Eser buradan sonra CPJ olarak kısaltılacaktır.)

Zihin Tüm Yetileri Gesamte Vermögen des Gemüts	Bilme Yetisi Erkenntnisvermögen	A priori İlkeler Prinzipien a priori	Uygulama Alanı Anwendung auf
Bilme Yetisi Erkenntnisvermögen	Anlama Yetisi Verstand	Yasallık Gesetzmäßigkeit	Doğa Natur
Haz ve Hazzsızlık Duygusu Gefühl der Lust und Unlust	Yargı Gücü Urteilkraft	Amaçlılık Zweckmäßigkeit	Sanat Kunst
Arzulama Yetisi Begehrungsvermögen	Akıl Vernunft	Nihai Amaç Endzweck	Özgürlük Freiheit

Kaynak: Critique of the Power of Judgment, 5:198.

Beğeni Yargısı ve Güzelin Doğası

Kant'ın sanat üzerine düşüncelerini – diğer tüm problemlerinde olduğu gibi – yargılardan bağımsız olarak ele almak mümkün değildir. Özellikle sanat kavramının altını nasıl doldurduğuna değinmeden önce genel bir perspektif ile Kant'ın estetiğinin bazı noktalarını aydınlatıp, hatırlatmakta fayda olacağı kanaatindeyim. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde Kant, estetik tecrübemizi oluşturan özel türde yargılardan bahseder: beğeni yargıları. Beğeni yargıları, bilişsel yargılardan farklı olarak öznenin deneyimine dayanır. Öznel olarak adlandırılan bu türdeki yargılar, öznenin estetik deneyimi ile haz ve hazzsızlık duygusu ile belirir. Kant, beğeni yargılarını güzel ile ilişkilendirerek, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde Güzelin Analitiği adlı bölümde dört moment ile beğeni yargılarının doğasını çözümler.

Beğeni yargısının birinci momentini olan nitelikte Kant, bir şeyin güzel olduğu hakkında yargıda bulunabilmemizin imkânının çıkarılsızlıktan geçtiğini iddia eder. Beğeni yargısı ile talep edilen güzelliği diğer güzel belirlemelerinden ayırır. Gündelik olarak kullanılabilir, 'zevkler ve renkler tartışılmaz' seviyesindeki öznel yargılar ve iyi - amaç kavramı ile karışmış olan yargıların beğeni yargısı olamayacağını vurgular. Beğeni yargısının ancak ve ancak anlama yetisi ve hayal gücünün özgür oyunu sonucunda beliren bir haz duygusundan kaynaklanabileceğinin altını çizer. Kant'a göre 'güzel', nesnede doğmaz; nesneyi güzel bulmamın nedeni bilişsel yetilerimin uyumu sonucunda aldığım hazdan kaynaklı olarak verdiğim yargıdır. Bir başka deyişle, güzel yargısını veren öznedir. Dolayısıyla güzel olarak nesneye değil, ona güzelliği atfeden bir özneye odaklanma söz konusudur.

İkinci moment nicelik ve dördüncü moment kiplikte Kant, beğeni yargısının evrensellik ve zorunluluk talebini içerdiğini öne sürer. Beğeni yargısının çoğunlukla tartışmalı ve çelişkili olarak eleştirilen bu özellikleri ile ne anlatılmak istendiğini biraz açalım. Kant'a göre, çıkarılsız olarak beliren haz duygusunun zemini yalnızca bu duygunun belirlediği özneye ve öznel koşullara bağlı kalmamalıdır. Herkes için benzer şekilde duygunun ortaya çıkabilmesinin evrensel bir zemine de ihtiyaç vardır. Ancak bu evrenselliğin² estetikte kurulabilmesi ne kadar mümkün olabilir? Estetik yargıda da mantıksal yargılarda olduğu gibi herkes için geçerlilik imkanının bir şart olması gerekir, ancak mantıksal

2 “Beğeni yargısı, tüm çıkarılardan yalıtılmanın bilinciyle, herkes için geçerlik isteminde bulunmalı ve bunu nesnelere üzerine dayalı evrenselliğe bağlı olmaksızın yapmalıdır. Beğeni yargısı, onunla öznel bir evrensellik istemi ile bağlı olmalıdır.” Kant, *CPJ*, 5:212.

yargılarda olduğu gibi kavramın içerilmemesi de gerekir. Çünkü bu türden yargılarda kavramlara yer yoktur. Beğeni yargısının evrensellik talebi, herkes için geçerli olma istemi ancak yargının iletilebilirliği ile mümkündür. Bu da Kant'a göre ancak bilişsel yetilerin rolü ile gerçekleşebilir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde kavramsız/öznel olarak evrenselliği şu ifadelerle dile getirir:

“Bir nesnenin onunla birlikte verildiği bir temsil durumunda bilgi yetilerinin bir özgür oyununun bu durumu evrensel olarak iletebilmeye izin vermelidir... Bir beğeni yargısında temsil türünün öznel iletilebilirliği, belirli bir kavram varsaymaksızın yer alması gerektiği için, hayal gücünün ve anlama yetisinin (bunlar birbirleri ile genel olarak bir bilme yetisi için gerektiği gibi bağdaştıkları sürece) özgür oyunundaki durumundan başka bir şey olamaz.”³

Beğeni yargısının üçüncü momenti olan ilişkide ise a priori bir ilke olan ‘amaçsızlık’ ile öznenin ziyade nesneye odaklanılmıştır. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ilişki grubundaki kategori, nedensellik kategorisi olarak sunulur. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ndeki ilişki momentinde de yine neden-etki üzerinden bir yaklaşım söz konusudur. Burada ilkin empirik olanı ayırt edecek bir amaç belirlemesine giderek, bir kavramın nesnesi açısından nedenselliğinin amaçlılık (*forma finalis*) olduğunu ileri sürer.⁴ Kant'ın amaçlılığı, amaçlı biçim ile özdeşleştirmesinin arkasında amaçlılıktaki nedensel bağıntı içinde, etki nedenin belirleyici temeli olacak şekilde konumlandırılması yatar. Çünkü ancak bu şekilde konumlanmış bir nesne amaçlı bir biçimi sunabilir. Bu belirlemenin sonucunda nesnel amaçlılığa ulaşılmış oluruz. Beğeni yargısındaki amaçlılıkta ise zemine haz duygusu yerleştirilir. Bu durumda kavramsız bir evrensellik ile iletebilir olarak verilen beğeni yargısının zeminini oluşturan şey hiç bir amaç olmaksızın bir nesnenin tasarımındaki amaçlılıktan, yani amaçsız amaçlılıktan başka bir şey olamaz.⁵ Beğeni yargısında öznenin aldığı haz duygusunun bir nesnenin doğasına en nihâyetinde bağlı olması gerektiğinden, estetik duyguyla nesnenin ilişkisi bu yönden anlaşılabilir. Burada beğeni yargısında nesnenin rolü üzerinden sanat yapıtına dair belirlemelere geçebilmek için anahtar kelime ‘biçim’dir. Kant'ın üçüncü moment ile ön plana çıkardığı ‘nesnenin biçimi’ ve ‘amaçlılık’ kavramları üzerinden sanat anlayışına geçiş daha anlaşılır olacaktır.

Sanat ve Doğa

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde sanat konusunda görüşlerini belirtmeden önce yapısal bir ayırım gözetir [§42]. Doğada bulunan güzelliğe yönelme ile sanattaki güzele yönelmenin farklı tarzlarda olduğunu belirler. Sanattaki güzele karşı ilgimizin ahlâki iyi ile karışmadığını buna karşın doğa güzelliğine karşı dolaysız ilgimizin ahlâkın ilkeleri ile uygun düşebilecek anlık bir durumla özdeş olabileceğini belirtir. Bu duruma örnek olarak doğada güzel biçim ile kaynaşmış olarak bulunan bir takım nitelikleri gösterir: bir zambağın beyaz renginin algılanması saflık, masumiyet gibi daha yüksek, daha yüce bir anlam ile aklın idelerini çağırıştırabilir.⁶ Doğanın saf güzelliğini yorumlarken, bir yandan doğanın yaratıcılığına karşı hayranlık duyarız, bir yandan

3 Kant, *CPJ*, 5:217.

4 Kant, *CPJ*, 5:220.

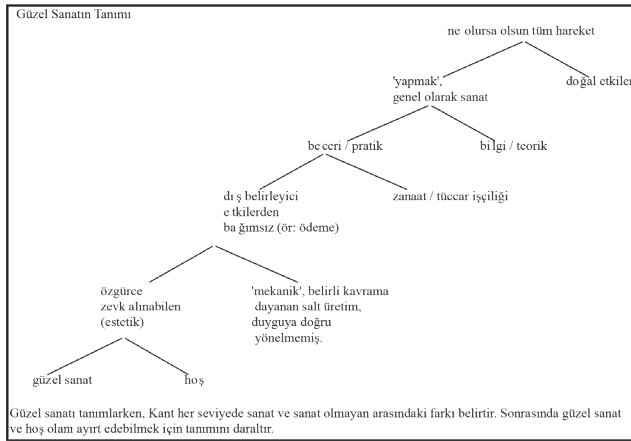
5 Kant, *CPJ*, 5:221.

6 Kant, *CPJ*, 5:302.

da bu saf güzelliğin seyrini yaşamak isteriz. Doğadaki güzelliğin 'kendiliğindenliği' eğer bizi aldatmışsa -söz gelimi bir bahçede gördüğümüz çiçeklerin yapay olduğunu farketmişimizde- Kant, o güzelliğe karşı ilgimizin azalacağı saptamasında bulunur. Demek ki 'güzel olana dolaysız bir ilgi duyabilmemize yol açan şey doğa ya da bizim doğa olarak alabildiğimiz şey olmalıdır; dahası, başkalarının da ona aynı ilgiyi göstermelerini istediğimizde özellikle böyle olmalıdır. Güzel duygu için hiçbir duygu taşımayanların ve kendilerini yeme içmede bulunan duygu hazlarına adayanların düşünme yollarını kaba ve soysuz olarak gördüğümüzde olur.⁷ Dolaysızca güzele yönelebilmeyen ön koşulu olarak doğadaki güzele yönelmeyi ve bu tarzda bir yönelmenin diğer duyusal hazlardan ayrı tutulması gerektiğini ifade eder.

Kant, sanat ile güzel sanatlar arasında bir ayrım gözetmesi bakımından sistematik bir tutum ile doğadaki tüm yapıp-etmelerimizden başlayarak güzel sanatlara ulaşır. O'na göre sanat, doğadan, bilimden ve zanaatten ayrıdır/ayrılmalıdır. Kant, §43 bölümde sanatın ayrılacağı her dalı sırasıyla şu örneklendirmelerle durulaştırır. Her ne kadar arıların kurallı bir biçimde örmüş oldukları bal peteklerine ya da örümceklerin ağlarına bir sanat yapıtı olarak bakma eğiliminde olsak da aslında doğanın bir parçası olarak ne arılar ne de örümcekler akılsal bir düşünme yöntemi ile bunu gerçekleştirmedikleri için bu durumun yalnızca yaratıcılık sonucunda doğduğunu söyleyebiliriz. Teorik olarak kusursuz bir ayakkabının nasıl yapılacağını betimleyebilen Camper'in⁸, ayakkabının kendisini yapabilecek beceriye de sahip olduğunu iddia etmemizin güç olacağını belirtir. Benzer şekilde cam üfleme sanatının nasıl yapıldığını bilebiliriz, ancak bu cam üfleme sanatını gerçekleştirebileceğimiz anlamına gelmez. Sanat-zanaat ikilemi ise sanatın yalnızca hoş uğraş olması bakımından özgür olarak kabul edilmesi ve zanaatin de amaca bağlı bir ücretle ilişkilendirilmesi üzerinden örneklendirilir. Douglas Burnham, aşağıdaki tablo ile Kant'ın güzel sanatı, sanat olmayan tüm uğraşlardan hangi yöntemle ayırdığını aktarır.

Güzel Sanatın Tanımı⁹



7 Kant, *CPJ*, 5:303.

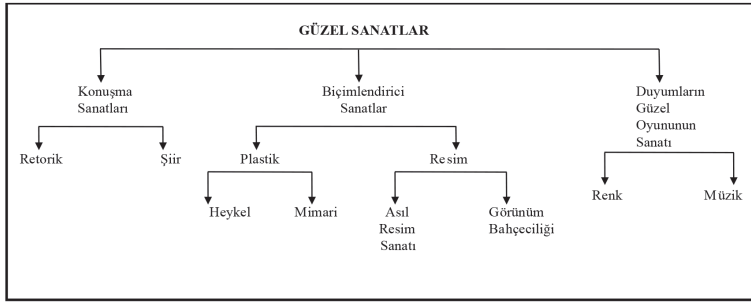
8 Kant burada 1783 yılında *Treatise on the Best Forms of Shoes* adlı eseri kaleme alan Pieter Camper'dan bahsetmektedir.

9 Douglas Burnham, *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), 108.

Güzel Sanatlar

Kant güzel sanatları üç ana başlık altında toplayarak, bu ana başlıkların altında her bir güzel sanat dalını anlama yetisi ve hayal gücünün idelerle oyununa göre, idelerin anlatımının görüde sergilenebil(e)me/me imkânına göre ve duyunun değişik derecelerine göre kategorize eder. Bu açıdan O'na göre güzel sanatlar, konuşma sanatları, biçimlendirici sanatlar ve duyumların güzel oyununun sanatları olmak üzere ele alınabilir.

Kant'ın Güzel Sanatlar Sınıflaması¹⁰



Konuşma sanatları, vadedilene gerçekleştirme ya da vadedilenin fazlasını verebilme bakımından retorik ve şiir olmak üzere iki grupta incelenebilir. Bir hatip, dinleyicilerine vadettiği konuşmayı sanki idelerle bir oyunmuş gibi yerine getirerek onları aynı zamanda eğlendirir. Bir şair ise, vadettiğinden fazlasını, anlama yetisi ve hayal gücü yoluyla idelere yaşam vererek gerçekleştirir.¹¹ Burada sanatçının aracı olacağı şey, dinleyicinin anlama yetisi ve hayal gücünü amaçsız ve kendiliğinden bir oyunda bulmasını sağlamak olacaktır. Aksi takdirde ortaya konan bir güzel sanat olamayacaktır.

Biçimlendirici sanatlar, idelerin anlatımının görüde sergilenebilmesi imkânını barındıran ve duyuşal gerçekliğin sanatları olmak üzere bölümlendirilebilir. Bu bağlamda plastik sanatlar ve resim sanatı olmak üzere gruplandırılır. Her iki sanat da estetik ideyi temelinde barındırır. Plastik sanatlar da kendi içinde ikiye ayrılır: heykel ve mimari sanatları. Heykel sanatı, estetik amaçlılığı içererek şeylerin kavramlarını doğada varolabilecekleri tarzda cisimleştirerek sergiler. Mimari ise, doğa yerine keyfi bir biçimi odak noktası kabul ederek ve estetik amaçlılığı göz önünde bulundurarak kavramları¹² sergiler. Heykelde idelerin saf anlatımı başlıca amaçken, mimaride nesnenin kullanımı söz konusudur.¹³ Biçimlendirici sanatların ikinci dalı olarak resim sanatı da tıpkı plastik sanatlar gibi iki grupta incelenir: asıl resim sanatı ve görünüm bahçeciliği. Bu sınıflandırmanın birbiriyle ilgisiz ve absürd olduğunu düşünebilecekler için Kant şu

10 Gamze Keskin, *Kant Estetiği ve Romantisizm*, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 137.

11 Kant, *CPJ*, 5:321.

12 Kant 'kavram' kavramı ile aslında aklın kavramlarını yani ideleri kastetmektedir. Onun sistemine aşına olanlar Kant'ın bu tutumuna elbette ki şaşırmayacaklardır. Beğeni yargısının diyalektiğini açıklarken de 'kavram' ı nasıl çift yönlü kullandığını/anladığını açıkça ortaya serer. Bkz. Kant, *CPJ*, 5:339.

13 Kant, *CPJ*, 5:322.

gerekçeyi sunar: ‘Onu doğanın güzel betimlemesi ve ürünlerinin güzel düzenlenmesi olarak ikiye ayırıyorum..... birincisi yalnızca cisimsel mekânın görünüşünü verir, ikincisi ise bunu gerçekliğe göre verir.’¹⁴ Her iki sanatta ortak olan ise nesnenin biçiminin göz önünde bulundurulması ve bu biçim aracılığıyla estetik idelerin sergilenmesi için araç olmalarıdır.

Duyuların oyununun sanatları, duyunun değişik derecelerine göre müzik ve renk olarak iki bölümde incelenir. Kant sanki zorunlulukla ele almış gibi görüldüğü bu iki sanatın, yapıları gereği kavramsallıktan tamamen soyutlanamayacağı düşüncesindedir. Ancak yine de duyuların güzel bir oyununun sanatı olarak güzel sanatlar arasında değerlendirir. Kant’ın bu tutumu sanatların estetik değerlerini ne türden bir hiyerarşiye soktuğu açıklandığında daha net anlaşılacaktır.

Kant güzel sanatların estetik değerini belirlemiş olduğu üç kategori içerisinde estetik ideleri uyandırabilme derecelerine göre konumlandırır. Müzik ya da ton sanatı duyumlardan belirsiz idelere ilerler ve öznedede tekrar yansımaları ancak geçici izlenimler verdiği için diğer sanatlara göre en aşağı değere sahiptir.¹⁵ Hiyerarşinin bir üst basamağında ise resim sanatı bulunur. Belirli idelerden duyumlara yönelimi temsil eden bu sanatın izlenimleri ise müziğe göre daha kalıcıdır. Ayrıca çizgi sanatı olarak tüm biçimlendirici sanatların da temelinde bulunması bakımından değer taşımaktadır. Güzel sanatların estetik hiyerarşisinin en üst basamağında ise şiir bulunur. Çünkü şiir hayal gücünü özgürleştirerek, uyumlu biçimlerin çokluğu arasında mümkün hiçbir dilin kullanımının yeterli olmadığı bir düşünceler bolluğu ile kendini ideler alanına yükselterek anlama yetisini genişletir. Dahası şiir sanatı bunu anlama yetisini duyuusal bir sergilemeyle aldatmadan yapar.¹⁶ Şiir sanatı, kökenini deha olarak şaire borçlu olduğu için estetik değer açısından da en yüksek mevkide bulunur.

Deha ve Estetik İdeler

Kant’ın estetik kavrayışı uyarınca saf beğeni yargısının güzel sanatlarla ilişkilendirilmesinin koşulu dehadır.

“Yetenek, sanatçının doğuştan üretken yetisi olduğu için ve kendisi doğaya ait olduğu için, bu şöyle de anlatılabilir: *Deha* doğuştan zihnin (*ingenium*) yatkınlığıdır ki, doğa, sanata kuralı onun yoluyla verir.”¹⁷

Kant burada çok incelikli bir yetenekten bahsetmektedir. Deha öyle bir yetenektir ki, kendisinden beklenen bir sanat eserini yaratmaktadır. Bu sanat eseri, doğa eseri olmamalıdır; belirli amaçlar, titizlikle düşünülmüş yönergeler ve kültürün harmanı olmalıdır. Buna ek olarak sanat

14 Kant, *CPJ*, 5:323.

15 Kant’ın müzik konusunda yapmış olduğu bu belirlemeler gerek düşünürler gerekse müzikologlar tarafından pek çok eleştiriye uğramıştır. Hatta Peter Kivy, Kant’ın elinde müziğe değer vermek üzere bir fırsat varken onun bu fırsatı iyi değerlendiremediğini ve bunun bir talihsizlik olduğunu düşünür. Peter Kivy, ‘Kant and the Affektenlehre’, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993). Kant’ın müzik konusundaki düşünceleri hakkında daha detaylı bir değerlendirme için bkz. Samantha Matherne, ‘Kant’s Expressive Theory of Music’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No:2, (2014): 129-145.

16 Kant, *CPJ*, 5:326.

17 Kant, *CPJ*, 5:307.

eseri 'güzel' diyebileceğimiz bir yapıt olmalıdır ve o eseri güzel bulmamız (beğeni yargısında bulunmamız) tüm kurallardan/kavramlardan bağımsız gerçekleşmelidir. Kant'a göre 'bir doğa güzelliği güzel bir şeydir; sanat güzelliği ise bir şeyin güzel temsilidir.'¹⁸ Özetle, bir nesneyi sanat eseri olarak düşünürken ya da onu sanat eseri olarak tanımlarken bunun farkındalığına sahibizdir ve belirli kurallarla kabul etmiş oluruz. Öte yandan o sanat eseri, herhangi bir kurala bağlı kalmaksızın onu güzel bulmamızın sonucu olarak doğar.¹⁹ Böyle bir eseri yaratabilen kişi/deha her kim ise, özgür oyun sonucunda hissedilebilen bir haz doğurmayı başarabilecek bir şey yaratmış/üretmiş olmalıdır.

Kant dehanın yeteneğinin eşsizliğini, bilim insanını ile mukayese ederek örneklendirmeye çalışır. Ancak şu gözden kaçmamalıdır. Bu mukayese birini diğerine göre değersizleştirmeye niyetiyle değil, dehanın yeteneğini durulaştırma amacıyla yapılmıştır. Deha doğuştan gelen yetisi ile sanatı nasıl şekillendireceğini bilemez; bilemediği için öğretemez de. Kant, bilim insanı olarak Newton'u ve *Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri* adlı eserini, deha için ise Homeros ya da Wieland'ı göstererek; birincisinin ne kadar büyük bir kafa ile yazılmış olsa da yazıldıktan sonra öğretilip/aktarılabileceğini, ikincisi için ise bunun mümkün olmadığını ifade eder.²⁰ Çünkü Homeros ya da Wieland, düşüncelerle dolu idelerini kafalarında nasıl bir araya getirdiklerini gösteremezler; çünkü bunu nasıl yaptıklarını kendileri de bilmezler; dolayısıyla kimseye öğretemezler de.

Ancak yine de sanata kural veren olarak dehanın doğadan aldığı yeteneğin bir özelliği olmalıdır. Kant'a göre bu özellik sanat eseri aracılığıyla aklın idelerinin doğada canlandırılmasıdır. Bunu yapacak yeteneğin ise anlama yetisi, hayal gücü, beğeni ve tine (geist) sahip olması gereklidir.²¹ Tin, estetik ideleri sergileme yetisinden/ilkesinden başka bir şey değildir.²² Estetik ide ise, yeni türde bir ide değildir. Aklın idelerinin bir suretidir. Aklın idelerinin doğada edimsel kılınabilmesinin tek koşuludur. Kant iki türde ide olmadığını şu ifadelerle açıklar:

“... estetik ide ile hayal gücünün öyle bir temsilini anlıyorum ki herhangi belirlenmiş bir düşüncenin, eşdeyle kavramın, onun için yeterli olabilmesi söz konusu olmaksızın kendisi birçok düşünceye yol açar; böylelikle bir dil tarafından bütünüyle kuşatılabilir ve anlaşılabilir kılınmaz. – Kolayca görünür ki, bir akıl idesinin suretidir (pendant); ki o hiçbir görünümün yeterli olamayacağı evrik bir kavramdır.”²³

Deleuze'ün oluşum fikri üzerinden yaklaştığı Kant estetiğinde deha ile ilgili betimlemeleri oldukça dikkat çekici, net ve kapsamlıdır. O'na göre deha, aklın idelerinde eksik olan görüldür. Yani, *kavramsız görü, görümsüz kavramda eksik olan görüldür* deha. Aklın ideleri ifade edilemeyeni

18 Kant, *CPJ*, 5:311.

19 Christian Helmut Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, (USA: Blackwell Publishing, 2005), 98.

20 Kant, *CPJ*, 5:309.

21 Kant, *CPJ*, 5:320.

22 Kant, *CPJ*, 5:314.

23 Kant, *CPJ*, 5:314.

barındırırken, estetik ide sanat aracılığıyla ve dehanın yeteneğiyle başka bir doğanın yaratımı üzerinden ifade edilemez olanı ifade eder.²⁴

Özetle, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin özgürlük ve doğa alanları arasında bir geçiş açmasının nedeni, ilk iki *Kritik*'in bir proje olarak ortaya çıktığı zemini sağlamlaştırmasıdır. Teorik ilginin nasıl pratik ilgiye tabi olabileceği, doğa ile özgürlük arasında açılmış olan uçurumun nasıl aşılabileceği yönünde atılmış sağlam bir adımdır. Bunun imkânını sağlayan 'birliği' nasıl bir şey olduğunu Kant'ın ifadeleriyle alıntılanarak bitirelim:

"Bu yetide yargı yasayı kendisi verir; öznedeki bu iç olanaktan ötürü olduğu gibi, onunla anlaşma içindeki bir doğanın dış olanağından ötürü de, kendini öznenin kendisindeki ve dışındaki bir şey ile, doğa olmayan, özgürlük de olmayan ama yine de özgürlük zemini ve duyulurüstü olanla bağıntı içinde olur; bu duyulurüstünde teorik ve pratik yeti ortak ve bilinmeyen bir şekilde bir araya bağlanır."²⁵

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynaklar

- Burnham, Douglas. *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2000.
- Deleuze, Gilles. 'Kant Estetiğinde Oluşum Fikri', *İssız Ada ve Diğer Metinler*. Çev. Hakan Yücefer. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009, ss.91-116.
- Guyer, Paul. 'Kant's Conception of Fine Art' , *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Col.52, No:3, Summer, 1994, ss.275-285.
- Kant, Immanuel. *Critique of Power of Judgment*, çev. Paul Guyer & Eric Matthews. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Keskin, Gamze. *Kant Estetiği ve Romantizm*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Kivy, Peter. 'Kant and the Affektenlehre', *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Matherne, Samantha. 'Kant's Expressive Theory of Music', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No:2, (2014).
- Wenzel, Christian Helmut. *An Introduction to Kant's Aesthetics*, USA: Blackwell Publishing, 2005.

24 Gilles Deleuze, 'Kant Estetiğinde Oluşum Fikri', *İssız Ada ve Diğer Metinler*. Çev. Hakan Yücefer. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009), 108.

25 Kant, *CPJ*, 5:353.



Doğal Dünyanın *Logos*'undan Estetik Dünyanın *Logos*'una: Cézanne'nın Dinleyen Gözleri

From the *Logos* of the Natural World to the *Logos* of the Aesthetical World: Cézanne's Listening Eyes

Zeynep Zafer Esenyel¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü,
Düzce, Türkiye

ORCID: M.B. 0000-0002-8419-7335

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Zeynep Zafer Esenyel,
Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Felsefe Bölümü, Konuralp Yerleşkesi, Oda No:
321, Düzce-Merkez, Türkiye
E-mail/E-posta: zeynepzr@gmail.com

Başvuru/Submitted: 18.04.2019
Revizyon Talebi/Revision Requested:
27.04.2019
Son Revizyon/Last Revision Received:
03.05.2019
Kabul/Accepted: 12.05.2019

Atıf/Citation:
Zafer Esenyel, Zeynep. "Doğal Dünyanın
Logos'undan Estetik Dünyanın Logos'una:
Cézanne'nın Dinleyen Gözleri." *Felsefe Arkivi* 50
(2019): 43-63.
<https://doi.org/10.26650/arcp2019-589773>

ÖZET

Sanat ve felsefe arasındaki ilişki üzerine fenomenolojik açıdan düşünürsek, her ikisinin de bir öznellik ve nesnellik öncesi alana gönderimde bulduklarını görebiliriz. Bu bağlamda sanat, artık nesnel dünyanın bir temsiliyi vermekten ziyade, dünyanın kendisini tüm insani değerler ve yargılar alanından bağımsız bir şekilde görünür kılan yaratıcı bir etkinliğe dönüşür. Zira yaratıcılığı sadece sanatçının yetilerine değil, aslında vücutlu bir varlık oluşuna bağlı olarak şekillenir. Algılamak, vücuduyla dünya içine demir atan varlığın kurucu etkinliği olarak karşımıza çıktığı için tüketilemez bir yaratıma işaret eder. Sanatçı da filozof gibi ister sözcükleriyle, ister fırça darbeleriyle aklın tüm düzeltme ve düzenlemelerine öncel olan bu ilksel algıyı doğum halinde ifade edebilme olanağına sahiptir. Algının pre-refleksif zemini görünmez anlam ufuklarıyla dolu olarak hem bireysel hem de kolektif bir varoluşa işaret eder. Estetik deneyim, tam da bu varoluşun yakalanmasında ortaya çıkar. Zira bunu kavrayabilmek için *görme*'nin gerçek doğası anlaşılmalıdır. Bu çalışma, estetik deneyimin ilksel dünyanın *Logos*'unu görünür kılmada oynadığı role temas etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Merleau-Ponty ve onun için oldukça önemli bir figür olan Paul Cézanne arasındaki ilişki, hem filozof ve ressam hem de felsefe ve sanat açısından değerlendirilmektedir. Burada karşımıza çıkacak olan şey, bir sanat felsefesi ya da estetikten çok, felsefenin kendisinin sanatsal doğasıdır.

Anahtar Kelimeler: Merleau-Ponty, Cézanne, resim, algı, duyulur-duyumsayan, *Logos*

ABSTRACT

From a phenomenological point of view on the relationship between art and philosophy, we can see that both of them refer to a pre-subjective and a pre-objective field. In this context, art becomes a creative activity that makes the world itself visible in a way independent of all human values and judgments, rather than giving a representation of the objective world. However, its creativity is shaped not only due to the artistic abilities but to the fact of being actually a corporeal entity. Perceiving refers to an endless creation since it emerges as the founding activity of the body anchored in the world. The artist, like the philosopher, whether with words or brush strokes also has the possibility to express this primordial perception

which is prior to all the correction and the arrangement of mind, in its birth. The pre-reflexive ground of perception refers to an existence which is both individual and collective as being filled with invisible meaning horizons. The aesthetical experience arises in seizing this existence. But in order to understand this, the true nature of the vision must be conceived. This paper tries to indicate the role that aesthetic experience plays in making the *Logos* of the primordial world visible. In this context, the relation between Merleau-Ponty and Paul Cézanne, who is a very important figure for him, is considered from both philosophy and art as well as from a philosopher and a painter. What we encounter here is not a philosophy of art nor an aesthetics, but the artistic nature of philosophy itself.

Keywords: Merleau-Ponty, Cézanne, painting, perception, sensible-sentient, Logos

*Sanat, görünürü kopyalamaz, onu görünür kılar.*¹

Paul Klee

Gözler yalnızca görmez, aynı zamanda dinlerler de. Bakış sadece görmek değil, dokunmaktır da aslında. Dokunmaksa temas etmek değil yalnızca, içine işlemek, içinde dolaşmaktır. Ya kokular, onlar da aynı zamanda görülebilirler. Bütün mesele görmeyi (yeniden) öğrenebilmektedir. Ve bütün mesele (görmeye alıştığını) unutmaktır da aynı zamanda. Duyularım arasında keskin sınırlar yoktur, duyularım sadece duymak için değil, duyulmak için de vardır, duyulur olanın kendini bende duyurması için. Sanat, bu sınırların ortadan kalkışının, birbirlerinin haklarını ihlal edişinin (belki de felsefeden daha kolay) görülebildiği bir alandır. Ama elbette her sanat türü değil, her sanatçı da değil. Çünkü dünyayı görmeyi öğrenenlerin bunu bilmeyenler tarafından anlaşılmasını zordur. Resim dilinde felsefe yapmış olan Cézanne'nın kaderi de böyle olmuştur. Cézanne'nın tablolarının sanat eserinin bilindik tanımlarına pek uymadığı gibi, gerçekliği yansıtmadığı düşünülür. Peki, nedir gerçeklik? Yansıtılacak bir şey mi?

I

*Somutlaştırmak, doğruluğunu araştırmak, nesnelleştirmek, kanıtlamak yani 'Nesnellik':
Gerçeğin ele geçirilerek, her türlü gizli suç ortaklığı ve illüzyonun saf dışı bırakıldığı bir dünyanın
bize dayatılması demektir.*²

Baudrillard

Gerçeğe sanki hep cepheden bakmak gerekmektedir. Nedense her zaman Gerçekle yüz yüze olduğumuz düşünürüz. Oysa böyle bir yüz yüze olma durumundan söz edilemez. Nesnellik diye bir şey yoktur. Zaten öznellik diye bir şey de yoktur. Bu, ikili bir yanılsamadır. Dünya olmadan bilinç diye bir şey düşünülemez gibi, bilinç olmadan dünya diye bir yer de düşünebilmek mümkün değildir. Düşündüğüm dünya ile beni yaratan dünyayı birbirlerinden ayırabilmek olanaksızdır. Biraz düşünecek olursak, bilincimizin, dışımızda kalan nesnelere nesnel gerçekliği

1 Paul Klee, *Creative Confessions*, (London: Tate Publishing, 1921), 1.

2 Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*, Çev. Oğuz Adanır, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005), 37.

konusunda her hangi bir bilgiye sahip olamayacağını anlarız. Zira şeyleri, onları zihnimizde yeniden canlandırabilme yeteneğimiz ölçüsünde anlayabiliriz. Bu yeniden canlandırma ve izlenimlerin dışsal nesnelere tarafından belirlendiğini düşünmek de zihinsel bir canlandırmadan başka bir şey değildir.³

Gerçekliği yansıtmaya arzusuyla oluşturulan imgeler, onu bir adım daha ileri taşıyarak daha da gerçek ve kusursuz bir hale getirir. İmge şeyleşir, sentetik hale gelir ve onu somut bir varlık değil de imgesel kılan tüm düşselliğinden arınarak nesnenin yerini alır, böylece bizi bir simülakrlar evrenine mahkûm eder. “İmgenin bulanık, titreşim ya da rastlantısal olmasına izin verilmez. Bunun imge olduğu konusunda inat etmenin bir yararı yoktur.”⁴

Merleau-Ponty'nin Cézanne'nın resimlerinde yakaladığı şey, tam da hem felsefede hem de sanatta kaybettirilmek istenen o bulanıklık, titreşim, kusur ve illüzyonlardır. Oysa dünyanın, ona cepheden değil, içinden bakan insan varlığı için kusursuz olması mümkün değildir. Çünkü algılama perspektifli bir süreçtir. Vücutum⁵ ile uzamda belirli bir yerden nesnelere algılarım. Her zaman görme alanımın dışında kalan nesnelere vardır. Görmek, bir anlamda vücudumla görünür olan fenomenlere katılmaktır. Bu nedenle dünyaya bir tabloyu seyre dalar gibi karşıdan bakmam. Bunun anlamı, bütünsel bir görüşün ve aynı zamanda bütünsel bir gerçekliğin ve nesnellüğün de mümkün olmadığıdır.

Görmeyi, cepheden bakma ya da kuş bakışı sahip olma olarak sunan Rönesans perspektivizmi, insanı dünyanın karşısına yerleştirerek algının, vücudu ile dünya içinde bir konum alan insanın dünyaya katılması ile oluştuğunu göz ardı eder. Belirli bir perspektiften görünen her nesne şüphesiz sadece görünen bir şeyin varlığını değil, aynı zamanda kendisine görüneceği bir kişinin varlığını da gerektirir. Uzamsal olarak görünen şey, her zaman belirli bir açıdan ve belirli bir uzaklıktan görünür. Bu nedenle hiçbir yerden gerçekleşen bir bakıştan söz edilemez, başka bir deyişle, saf bir bakış açısı yoktur, sadece vücut bulmuş bir bakış açısının varlığından söz edilebilir. Cézanne'nın resimlerinde betimlemeye çalıştığı şey de, dünyanın akıl ve yargıyla şekillenmeden önceki bu halidir. Bir nesneye bakarken gerçekte gözlerimizi her kırpışımızda dünya kararmakta, titreşmekte ve hemen sonra yeniden kurulmaktadır. Ve gerçekte hiçbirimiz alışık olduğumuz manzara resimlerindeki gibi hem devasa boyutlardaki dağların her birini hem de önündeki gölü, ağaçları ve evleri tek seferde karşıdan göremeyiz. Bunların hepsini görmek için vücudumuzu

3 A.g.e., 37-8.

4 A.g.e., 25. Bunu dijital ortamlarda üretilen müziklerde de görmek kolaydır. Sesler, doğal akustik ortamlarındaki titreşimlerinden, her türlü gürültü ve parazitten arındırılıp, pırl pırl bir hale getirilerek kusursuzlaştırılır. Müzik salt bir ses dalgasına indirgenerek gerçeğinden daha gerçekçi bir hale getirilir, öyle ki aşırı gerçeklik rahatsız edici hale geldiğinde içlerine suni parazit yerleştirilir ve sahte bir biçimde daha doğal bir tını yakalanır.

5 Merleau-Ponty vücut (*Corps*) kavramı ile salt maddi bedene değil, yaşayan vücuda gönderimde bulunur. Husserl'in maddi beden (*Körper*) ile canlı vücut (*Leib*) arasında yaptığı ayrımı paralel olarak Merleau-Ponty de beden ile salt fizikseliği değil, aynı zamanda yaşamsallığı vurgulayan ve birinci tekil şahsa ait, bizzat yaşadığım ve olduğum, hareketli, canlı öz-vücuda (*corps propre*) işaret eder. Vücut kavramı, beden maddi boyutunu da dışlamamakla beraber, onun yaşamsallığını vurgular ve salt bir nesne olarak ele alınmasını imkânsız kılar. Merleau-Ponty son döneminde *Corps* kavramını, tene (*Chair*) dönüştürerek ontolojik içeriğini daha da derinleştirir ve vücudun hem başka vücutlarla hem de dünyayla paylaştığı ortaklığa dikkat çeker.

sırayla onlara doğru çevirmemiz, bakışımızla onlara dokunmamız, onların içinde gezinmemiz gerekir. Algı her zaman bir zemin üzerindeki figürün algılanmasıyla kurulduğu için gerçekte bu tablolarındaki gibi tüm kompozisyonu net görmemize imkân yoktur. Geri planda her zaman bulanık kalan nesnelere vardırı ve ancak bakışımızı onlara doğrulttuğumuzda netleşirler. Bu nedenle aslında gerçeklik dediğim şey her zaman dinamik ve zamansaldır. Zira bu tarz resimler perspektivizm ilkesince dünyayı mükemmel bir şekilde yansıtmaya iddiasını korurlar. Oysa vücudun hareket yetisiyle gerçekleşen algı, gerçekte böyle değildir. “Çünkü dünya boşlukları olmayan bir küttedir; perspektifin geriye çekildiği, dış hatların, açılımların ve eğrilerin güç hatları gibi üzerine işlendiği bir renkler sistemidir; mekânsal yapı biçimlenirken titreşir.”⁶ Cézanne tam da bu titreşimlerin peşindedir. Çünkü nesnelere görünümüne gelmeleri bundan bağımsız değildir.

“Cézanne'nın resimlerinde görünme eylemi içinde doğmakta olan düzen, kendisini bizim gözümüzün önünde organize eden nesne vardır.”⁷ Bu nedenle nesnelere sabit dış hatları yoktur. Cézanne'nın titreşim halindeki çizgilere olan saplantısı, nesnelere sabit bir başlangıç ve bitiş noktası vermek istememesinden kaynaklanır. Perspektivizm çizgiyi sanki nesnenin bir özelliğiymiş gibi, onu sınırlamak için kullanır. Oysa Cézanne nesneyi onu kuşatan uzamdan ayırmamak adına keskin sınırlamalar yapmamıştır. Empresyonizmin soğuk toprak renkleri ile sınırladığı konturları bu nedenle Cézanne sürekli canlı mavilerle resmetmiştir. “Doğadaki nesnelere kontrastının parlaklığını elde etmek için empresyonist resim geri planda yeşili kullanır. Bu, gerçekte vuku bulan renk ilişkisini yalanlar.”⁸ Güçlü ton kontrastlarından ziyade sıcak ve soğuk renklerin tuvale akıllıca uygulanması, Cézanne'nın hedefine ulaşma yollarından biridir. O, bunu “sadece renklerle perspektif oluşturuyorum” diyerek açıklar.⁹

Benzer biçimde Cézanne'ın dehası sonucunda resmin tümüne bakıldığında görülen bütüncül kompozisyonda, perspektif çarpımları kendi başlarına, doğal bakıştaki gibi görülmez, aksine oluşmakta olan bir düzene, oluşmakta olan bir nesnenin gözlerimizin önünde örgütlenmesine katkıda bulunur. Aynı şekilde, bir nesneyi çevreleyen bir çizgi olarak görülen dış hat, görünür dünyaya değil, geometriye aittir. Eğer bir kimse bir elmanın biçimini, etrafında sürekli bir çizgi çizmek suretiyle elde ederse, biçimin kendisi bir şey olur, oysa elmanın dış hatları aslında ideal olarak var olurlar; elmanın, kenarlarının ona doğru gözden yittiği ideal hattı olarak... Biçimi belirtmemek şeyleri kimlikten yoksun bırakır. Biçimi tek çizgiyle belirtmekse derinliği feda eder; yani temsil edilen o şeyin, sadece bizim önümüzde yayılıp kalmış olmadığını, tükenmez rezervleriyle dolu bir gerçeklik olarak var olduğunu görmezlikten gelir. Bu yüzden Cézanne, nesnelere çıkıntılarını tonu değiştirilmiş renklerle izler ve mavi ile birkaç dış çizgi gösterir. Bütün bunlardan geri döndüğünde, tıpkı algılamada olduğu gibi seyreden bakışı, oluşan bir biçimi yakalamış olur.¹⁰

6 Maurice Merleau-Ponty, “Cézanne'nın Kuşkusunu”, Çev. Mehmet Adam, *Cogito*, Maurice Merleau-Ponty, Sayı: 88, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 51.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens* (Paris: Éditions Gallimard, 2009), 14.

8 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusunu*, 51.

9 Susie Hodge, *Cézanne, 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, Çev. Seda Yörükler, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Kültür Yayınları, 2013), 70.

10 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusunu*, 51.

Merleau-Ponty için nesne Kartezyen anlamda uzamda yer kaplamadan ibaret değildir, aksine uzamla sarmalanmıştır. Nesnenin uzamsallığını tıpkı vücudumun uzamsallığı gibi düşünmek gerekir. “Vücudum uzamda değildir, uzamdadır (*à l'espace*).”¹¹ Bir nesneyi görmem ya da anlamam, onu da kendi uzamıma katmam, kendi vücudumun bir uzantısı haline getirmem demektir. Bu nedenle nesnelere sabit dış hatlara sahip değildir. Cézanne'nın çarpık gibi görünen titrek çizgilerinde dikkat çektiği nokta da tam olarak budur. O, nesnelere kusursuz formlarda tasvir etmeyi ya da eserlerinin güzel olmasını amaçlamamıştır. “Oğluna yazdığı bir mektupta temel amacının ‘mümkün olduğunca zengin bir uyum ve insanla doğa arasındaki bütünlüğü’ yaratmak olduğunu söylemiştir... Güzelliklerine odaklanmayarak eserine zamandan azade bir nitelik aşılmasını amaçlamıştır.”¹²

Bir tabloya bakarken farklı nesnelere –manzaraya, dağa, ağaçları ve evleriyle ovaya fakat aynı zamanda resme ve renklerin desenine de- odaklandığımızda aslında tablonun bütününe değişmeye başladığını fark ederiz. Desene odaklandığımızda manzara değişik görünmeye başlar. Gökyüzü artık hafif değil, dağ ve ova kadar yoğundur. Dağ, gerçekçi biçimde boyanmış bir manzara değil, fakat bakan kişiye ova kadar yakındır. Artık ön plan ya da arka plan kalmaz, boyanmış rengin bütüncül yüzeyi vardır. Bu nedenle resmin muğlaklığı aşıkardır. Bir tek manzara vardır, Paul Cézanne'nın stüdyosunun bulunduğu *Chemin des Lauves*'e yakın olan, görülen *Saint Victoire Dağı*'dır bu. Burada gizemli ya da saklı bir anlam değil, manzara ve rengin deseninden fazlası yoktur. Resmin ardında bir şey yoktur, ona özsel olan her şey görünür. Başka bir deyişle resmin talepkâr doğası yalnızca görünürliğünde açık olabilir. Görünürlüğü, onun talepkâr doğasının anahtarıdır.¹³

Cézanne'nın tablolarında sanıldığı gibi perspektif hataları yoktur, onlarda, iki nesnenin aynı anda görülemediği dünyayı görürüz. Uzamsal alanlar bakışımızı bir taraftan diğerine gezdirmeye hareketimizi alan zaman tarafından ayrılır. Cézanne nesnelere bu dünyada varlık vermez, fakat zaman içindeki doğuşlarına odaklanır. Uzam, hepsine yakın olan, vücutsuz, bakış açısız, uzamsal bir konum almayan mutlak bir gözlemci tarafından kavranabilen eş zamanlı nesnelere aracı değildir artık.¹⁴

Her perspektifli görünüş, deneyimleyen öznenin kendisinin uzamda verili olduğunu, başka bir deyişle, zamansal nesnelere vücut bulmuş özneler için var olduğunu ve onlar tarafından kurulduğunu varsayar. Dünya içinde olmak hodolojik bir uzamla dünyaya anlam vermektir.¹⁵

11 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (Paris: Éditions Gallimard, 2012), 184.

12 Hodge, *Cézanne*, 85.

13 Günter Figal, “Merleau-Ponty and Cézanne on Painting”, *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*, Ed. Kascha Semonovitch and Neal DeRoo (New York: Continuum International Publishing Group, 2010) 30-1.

14 Jessica Wiscus, *The Rhythm of Thought*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013), 26.

15 Dünyanın gerçek uzamı, Lewin'in hololojik adını verdiği uzamdır. Lewin bu terimi, kişinin çevresiyle olan dinamik ilişkilerini açıklamak için geliştirmiştir. İnsan, tasarladığı dünyada amaca yönelik eylemleri aracılığıyla analiz edilir. Lewin, amaç veya değer işlevi gören nesnelere olumlu (kişi onlara doğru çekildiğinde), veya olumsuz (nesnelere kaçınılması gereken şekilde görüldüğünde) olduğunu ifade eder.

Hodos (yol, patika) ile *logos* terimlerinin birleşmesinden oluşan hodolojik uzam, matematiksel uzama zıt olarak topolojik, fiziksel, sosyal ve psikolojik koşulları da içerecek şekilde, iki nokta arasında karşılaşılan durumları ve ilişkileri betimler. Her günkü deneyim içinde nesnelere sabit bir uzam içinde entelektüel olarak kavranan maddi varlıklar olarak değil, aksine, işlevsel biçimde alet ve malzeme olarak algılanırlar. Onlara doğru veya onlardan öteye doğru hareket etme sürecinde belirli yolları izleriz. İhtiyacımıza göre bu nesnelere figür veya zemin şeklinde algılanarak değişiklik gösterirler. Böylece kişiye ait bir 'güç alanı' ortaya konulur. Bu alan göreceli olarak üretilir. Hodolojik uzam bu nedenle Öklitçi uzam gibi sabit bir koordinatlar sistemi değildir. Vücutum, dayandığım değneğin, yıldızlara baktığım teleskopun ucundadır, çünkü aletlere adapte olur. Yönelimsel ve vücut bulmuş bilinç, anatomik olarak sınırlanmamıştır ve güç alanı kapsamında her zaman öteye geçer.¹⁶ "Olmak, 'orada' olmaktır."¹⁷

Cézanne yaşanan perspektifin, geometrik ya da fotografik olandan farklı olduğunu, yakından gördüğümüz şeylerin olduğundan daha küçük, uzakta olanların ise fotoğrafta olandan daha büyük algılandıklarını keşfetmiştir.¹⁸ Bir çembere eğri olarak baktığımızda onu elips olarak görmemiz, gerçek algılamamızda eğer bir fotoğraf makinesi olsa idik göreceğimizin yerini alandır: Gerçekte elips olmadığı halde elips gibi titreşen bir biçimdir gördüğümüz. Cézanne'ın bir portresinde vücudun bir tarafındaki duvar kağıdının çizgisi öbür taraftakiyle birleştiğinde düz bir çizgi oluşturmaz: Ve gerçekten biliriz ki, bir çizgi geniş bir kağıt bandın arkasından geçerse, görünen iki parça yer değiştirmiş gibi olurlar. Gustave Geoffrey'nin masası, resmin alt tarafına uzanır ve gerçekten de gözümüz geniş bir yüzeyi tararsa, göze çarpan imgeler değişik bakış noktalarından görülüyordur ve tüm yüzey yamulur: Onları yeniden tuvalin üzerine resmederken Cézanne bu çarpıtmaları dondurur, algılama sırasında içinde onların yığıldığı ve geometrik perspektife yöneldiği kendiliğinden hareketi durdurur. Aynı şey renklerle de gerçekleştirilir. Gri kağıt üzerindeki pembe, zemini yeşilleştirir. Akademik resim zemini gri gösterir ve resmin gerçek nesnedeki kontrastın etkisini yaratacağını varsayar.¹⁹

Perspektivizm görmeyi, tanrısal bir gözden gerçekleştirir. Burada keşfedilen dünya, onların sentezi tarafından bütünüyle sahip olunan bir dünyadır. Fenomenal alanın kesintisiz akışını ve

16 Adrian Mirvish, "Sartre and the Lived Body: Negation, Non-Positional Self-Awareness and Hodological Space", *Sartre on the Body*, Ed. Katherine J. Morris, (Palgrave: Macmillan, 2010) 73-4.

17 Sartre da *Varlık ve Hiçlik*'te buna dikkat çeker. Olmak, 'orada olmak', şu sandalyede olmak, şu dağın tepesinde olmak, şu yönelimle, şu boyutlarla olmaktır. Bu durum, Sartre açısından ontolojik bir zorunluluktur. Yine de bu zorunluluk, iki olumsuzluğun arasında yer alır. 'Orada' olmam zorunludur, ancak olmamın kendisi zorunlu değildir, ben kendi varlığımın temeli olmadığım için, bir perspektiften dünyaya angaje olmam zorunludur, ancak onun 'bu' perspektif olması zorunlu değildir. *Blz.*, Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie Phénoménologique*, (Paris: Éditions Gallimard, 2013), 344. Şeyler, hodolojik uzam içinde kullanılabilir aletsellikler olarak verilirler. Hodolojik uzam sadece mekânsal koordinatlar sistemi değil, pratik bir referans eksenidir. Bardağın, sehpanın üzerinde olduğunu söylemek, sehpa oynatıldığında bardağın düşeceğini söylemektir. Tütün paketinin şömineni üzerinde olduğunu söylemek, üç metrelik bir mesafenin ve aradaki sehpa, koltuk ve masa gibi engellerin aşılması gerektiğini söylemenin bir başka yoludur. Bu nedenle Sartre için de algı, pratik düzenlenişten ayrılmaz. Bu düzeni salt bir bilinçle kavramak mümkün değildir. Her araç, başka araçlara gönderimde bulunur. O halde, uzam 'hodolojiktir' (*A.g.e.*, 358).

18 Bu durum filmlerde fark edilir, yaklaşan bir tren gerçekte olan bir trenden çok daha hızlı yaklaşır ve büyür.

19 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 50.

değişimini alt eden bu bakış, yakalamaya çalıştığım an elimden sıvışıp giden şeylerin duyulur dünyasının çağrısı tarafından baştan çıkarılmama izin vermez. Tanrı olmadığını bildiğim için her şeyi bir kerede bana verilmiş şekilde göremem. O halde dünyanın bu temsili bir hileye göre işler. Burada özne ve nesne çatallanmasına göre düzenlenen bir Varlık ontolojisi vardır. Kendimizi dünyanın üzerine çıkarmak ve onu tanrının zihninden izlemek, *kosmotheoros* rolü yapmak zorunda bırakılırız. Mutlak bir özne olmalı, şeylerle temasta bulunmamalı, onları değiştirmemeli ve çarpıtmamalı fakat her şeyi oldukları gibi bakımımızın altında gözlemlemeliyizdir. Bu bakışla Kartezyen filozof kendisini Varlığın, *kosmotheoros*'un sıfır noktasında düşünürken; mutlak öznenin görmesi olarak ressam da perspektif tekniklerini kullanır.²⁰ Bu nedenle Cézanne perspektif kurallarını reddeder. İzleyiciye yaşamdan kopuk resimler sunmaz ve izleyicinin resme karşından bakmak yerine, onun içine girmesini sağlar. Cézanne'nın amacı müzelerdeki gibi resimler yapmaktan çok, fenomenlerin akıl yürütmeyle düzeltilmemiş olan o bozuk hallerini yakalamaktır.

Cézanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir. Bu yüzden de bu ressamların tuvallerinin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görünür ve dikkatsiz izleyiciye “perspektif hataları” varmış gibi gelir. Oysa dikkatle bakınca iki nesnenin asla aynı anda görülmediği, bakımımızın uzamın bir parçasından diğerine geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü ya da sızdığı bir dünya keşfedilir. Bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf zihnin boyunduruk altına alabileceği bir eş zamanlı şeyler ortamı değildir uzam.²¹

Cézanne tablolarındaki tüm çarpıtmalarla gerçeklik ya da nesnellik denilen şeyin sürekli bir yaratım, algılama ve kurma olduğuna dikkat çeker. Nesnellik her zaman doğum halindedir. Çünkü öznellik denilen şey de her zaman yeniden doğurarak doğmakta gizlidir. Bu, Merleau-Ponty için vücudumun hareket halinde oluşu, her algılama eyleminin de buna bağlı olarak ortaya çıkmasından kaynaklanır. Görme, harekete aslıdır. Her hareketimizde aslında dünya değişirken, kavrama yetisi bizim için stabil olan bir gerçeklik kurar. Resim de çoğunlukla felsefe gibi bu stabil gerçekliğe sırtını yaslar.

II

Rönesans perspektivizmi ile ontoloji arasındaki ilişkinin resimde somutlaşan bir diğer özelliği *derinliktir*. Perspektivizmin maddi boyutlarından soyutlayarak bütünüyle zihinsel bir sentez olarak ele aldığı derinlik, varlıkla ilişkimizin doğasının üzerini örter. “Rönesans ressamlarının derinlik yanılması *perspectiva artificialis* aracılığıyla vermeleri ‘Varlığın sıfır noktası’ bakış açısına dayanan felsefi sisteme hizmet etmiştir.”²²

20 Jessica Wiscus, *The Rhythm of Thought*, 22.

21 Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, Çev. Ömer Aygün (İstanbul:Metis Yayınları, 2008), 23-6.

22 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, (Paris: Éditions Gallimard, 2013), 113.

Merleau-Ponty vücudun bizi şeylerin kendilerine döndürdüğünü ve onlarla birlikte aynı dünyada var olduğunu düşünür, zira dünyanın bizim projeksiyonlarımızla kaplandığını iddia etmek istemez. Daha ziyade derinliklerin, çeşitli yüzlerin, gizliliklerin varlığı olarak, belirli bir yokluk olarak, Varlığın prototipi olarak vücudumuzdan ve duyulur duyandan söz etmektedir. Görünür dediğimiz şey, bir kumaşla dolu olan, bir derinliğin yüzeyi, Varlık tarafından meydana getirilen zerredir. Görünürün tamamı, her zaman gördüğümüz boyutlarının önünde, arkasında, arasındadır, görünürü bize görmeye zorlayan vücudumuzdur. Onu açıklamaz, netleştirmez, sadece gizemine odaklanır, bu aslında insanın değil, Varlığın paradoksudur.²³ Duyulur vücut ve duyumsayan vücut tek bir dairesel yönün sağdan sola giden iki parçasıdır. Bu iki bölge arasındaki tek bir harekettir.²⁴

Vücudum uzam içinde değil, uzamdan olması onun, dünyayla aynı dokudan olduğunu söylemenin bir başka yoludur. Nesnelere uzamsallığını Merleau-Ponty derinlik fenomeniyle birlikte düşünür. Merleau-Ponty'nin derinlik hakkındaki betimlemeleri, onun görmede görünmeze yaptığı vurguyu anlamamızı kolaylaştırır. Derinliği nesnelere niteliklerini gördüğümüz gibi görmediğimizi hissediyoruz. Yine de onun nesnel uzamda mı, yoksa bizim vücudumuzda mı olduğu sorusu çok da açık değildir. Derinlik, Merleau-Ponty açısından sadece kuş bakışıyla açıklanamayan özel bir boyuttur. Nesnelere görmemiz için onların belirli açılardan bizden saklanmaları gerekir. İşte Merleau-Ponty bu gizleme ve gösterme yetisinin derinlik olduğunu ifade eder. Başka bir deyişle derinlik, dünya içinde olmamızı sağlayan uzamsallığın temel boyutudur. Derinlik, görünmezin görmedeki işlevine, başka bir deyişle Varlık'a, doğal dünyanın *Logos*'una işaret eder. Derinlik, dünyanın ve Varlık'ın temelindedir.

Bizler aslında derinliği görmeyiz, derinlik sayesinde şeyleri görürüz. Derinliğin kendisi bir görünür olarak karşımızda durmaz. Birbirini saklayan, dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için göremediğimiz nesnelere vardır. Yine de şeyler hiçbir zaman birbirinin arkasında değildir, her zaman derinliğin arkasında ya da ötesinde bulunurlar. Şeylerin birbirinin sınırını aşması, onlardan biri olan vücudumla anlaşılmasız dayanışmayı ifade eder. Derinlik, Varlık'a ve öncelikle her çeşit bakış açısının ötesinde uzamın varlığına katılımıdır. Şeyler birbirlerinin sınırlarını aşarlar *çünkü birbirinin dışındadırlar*. Bunun kanıtı, bir tabloya bakarak derinliği görebilmemdir, oysa herkesin kabul edeceği gibi tablo derinliğe sahip değildir. Zira Descartes'ın resim analizi, uzamı bir kendinde olarak ele alır. Uzamın her noktası, olduğu yerdedir. Biri burada, biri orada; uzam *'nerede?'* nin apaçıklığıdır. Mutlak bir şekilde kendinde, her yerde kendine eşit ve homojendir. İşte bu, bütün klasik ontolojiler gibi, varlıkların kimi özelliklerini Varlık'ın yapısıyla karıştırmaktır. Descartes'ın uzamı her çeşit bakış açısının, belirtisizliğin, derinliğin ötesinde, kalınlıktan yoksundur.²⁵ Uzam, Descartes'ın dediği gibi görüşümün üçüncü bir tanığının ya da onu yeniden kuran ve üstünden uçan bir geometricinin göreceği şekilde nesnelere arasında bir ilişkiler ağı değil, uzamsallığın sıfır noktası ya da derecesi olarak benden itibaren sayılan bir uzamdır. Onu dış zarfına göre görmem, aksine içeriden onu yaşarım. Onun içinde sarılmış durumdayımdır. Bu nedenle dünya karşımda değil, çevremdedir. Görüş kendisinden daha

23 *A.g.e.*, 177-8.

24 *A.g.e.*, 179-80.

25 Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 50-3.

fazlasını belli etmek, göstermek gücüne sahiptir. Görüşün aşkınlığı, şey-ışığın beyin üzerindeki etkilerini çözen ve bunu bir vücutta hiçbir zaman oturmamış olsa bile yapabilecek olan, okuyucu bir zihne verilmez. Artık söz konusu olan uzamdan ve ışıktan konuşmak değil, burada olan uzamı ve ışığı konuşturmadır. Derinlik nedir? Işık nedir? *Ti to on* (Varlık nedir?) soruları vücuttan kendini çıkaran bir zihnin değil, vücuda yayılan bir zihnin sorularıdır.²⁶ “Eğer görme, bir tür dokunmaysa, yüze dokunma değildir, iki yüzeyin teması değildir, derinlik içinde dokunmadır. Görme, görünürün kalbinde meydana gelir.”²⁷

Descartes için sadece var olan şeylerin resmedilebileceği, onların var oluşunun uzamsal olmak olduğu ve desenin uzamın temsilini olanaklı kılarak resmi olanaklı kıldığı apaçıktır. O halde resim, gözlerimize, şeylerin onlara çizdiği iz düşünme benzer bir iz düşünün sunan bir yapaylıktır ancak; bize hakiki nesnenin yokluğunda hakiki nesnenin yaşamda nasıl görüldüğünü gösterir. Tablo, ‘değişik şekillerde doğrulmuş’ şeyler karşısında göreceğimizi bize yapay olarak veren düz bir şeydir- çünkü bize kendinde eksik olan boyutla ilgili yüksekliğe ve genişliğe göre yeterli ayırt edici işaretler vermektedir. Derinlik, diğer Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görmediğim nesnelere görüyorum. Derinliği görüyorum ve o görünür değil, çünkü vücudumuzla şeyler arasında ve biz vücudumuza yapıştığımız... Bu giz sahte bir giz; ben onu gerçekten görmüyorum, ya da onu görüyorsam, bu başka bir genişliktir.²⁸

Derinliğin ontolojik önemi sadece görünürün dünyaya açıklığını sağlamasında değil, aynı zamanda görünmez için de bunu yapabilmesinde. Merleau-Ponty, Cézanne’nın resimlerinde genişliğe göre bir cetvelle ölçülemeyecek olan derinliğin görünmezle olan ilişkisini bulmuştur. “Derinlik görünmeyen-saklı olanın boyutudur.”²⁹ Cézanne’nın tüm çarpıtmaları derinlik deneyimiyle ilgilidir, başka bir deyişle Cézanne nesnelere uzam içinde değil, uzamla ilişki içinde sunar. Derinlik sayesinde görünür-görünmez, duyulur-düşünüldür, duyulur-duyumsayan, aktiflik-pasiflik gibi zıt kutuplara bölünmek zorunda kalmayız. Derinlik algının ilksel halini verir.

Cézanne rengi, biçim ve derinliği veren dokunsal duyuları ima etmek için kullanmaz. Dokunma ile görme arasındaki bu farklar o ilk algıya yabancıdır. Ancak insan bedeninin bilimi sayesinde sonunda duyularımız hakkında ayırt edici olabiliriz. Yaşanan nesne, duyularımız sayesinde ne keşfedilir ne de yeniden inşa edilir; bize kendini başından beri bu katkıların neşrolduğu merkez olarak sunar. Şeylerin derinliğini, düzgünlüğünü, yumuşaklığını ya da sertliğini görürüz. Hatta Cézanne kokuları bile gördüğümüzü iddia eder. Eğer ressam dünyayı ifade edecekse, renklerin düzeni bu asıl bölünmez Bütünü [Tout indivisible] taşımalıdır; aksi halde resmi sadece bazı şeyleri ima eder ve onları bizim için gerçekliğin tanımı olan zorunlu birlik, var olma, reddedilemez bolluk içinde veremez. Bu yüzden her fırça darbesi sonsuz sayıda

26 *A.g.e.*, 59-60.

27 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 172.

28 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 50-1

29 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 219.

koşulu tatmin edebilmelidir. Cézanne bazen bu yüzden bir fırça darbesinden önce saatlerce düşünüp taşınmıştır.³⁰ Gözlerin yalnızca görmediği, aynı zamanda da dinlediği ifadesi burada ortaya çıkar. Görmenin sahip olduğu düşünülen aktiflik ile duymanın sahip olduğu düşünülen pasiflik arasındaki ayırım yapaydır. Bu ikisi birbirinden radikal biçimde ayrılamaz.

Merleau-Ponty yaşanan nesnenin ilksel algısından söz eder. Tüm kültürel, bilimsel ya da felsefi üretimlerin temelinde yer alan bu ilksel algıda şeylerin kendiliğinden organizasyonuna, Merleau-Ponty'nin deyiimiyle Vahşi ya da Kaba Varlık'a (*l'être sauvage*) temas ederek, kavramsal düşüncenin sonucu olmayan, görünürün görünür kılınmasına şahitlik ederiz. Tüm kültürün, yargıların ve bireysel varlığımızın anonimliğinin üzerine inşa edildiği bu sessiz ve örtük deneyimde Varlık'a erişiriz.³¹ Cézanne'nın her bir fırça darbesinde resmetmek istediği şey de her türlü yargılama ve kavramsallaştırmanın öncesindeki bu ilksel deneyimin nesnesi olan Kaba Varlık'tır. Bu nedenle Cézanne doğanın, ressamın zihnine kayıt edilmesi için ressamın bütün önyargılarının sessiz kalması gerektiğini düşünür. Ressam artık önünde neyin olduğunu bilmek istemez, yalnızca onu temaşa eder. Görüşe gelen her şey ilksel olarak düşünce alanının dışında kalan rengin dokusuna gömülmüştür. Cézanne, tıpkı Merleau-Ponty gibi duyum ve düşünüm veya duyulur ben ile duyumsayan ben arasında henüz bir ayırımın yapılmadığı Kaba Varlık'ı, doğal dünyanın Logos'unu görünür kılmak ister. Bu nedenle Cézanne'nın duyuya karşı düşünce, gören ressama karşı düşünen ressam; doğaya karşı kompozisyon; ilkelliğe karşı gelenek ya da kargaşaya karşı düzen gibi hazır seçeneklerden birini seçme zorunluluğu hissetmemesine şaşırılmamak gerekir:

“Bir ışık bilgisi geliştirmemiz gerek” demişti Cézanne, “anlamsız hiçbir ögesi olmayan, mantıklı bir görme hissi”. “Bizim doğamızdan mı söz ediyorsun?” diye sorduğunda Bernard, Cézanne “her ikisi ile de ilgili” demişti. “Fakat doğa ile sanat farklı değiller mi?” “Ben onları aynı yapmak istiyorum. Sanat kişisel bir duyumsamadır, ben buna duyumsal bir gövde kazandırdım, anlayışımın da bunu bir resim olarak örgütlemesini isterim.”³²

30 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 51-2.

31 Merleau-Ponty'nin algısal inanç ve örtük *cogito* kavramlarıyla gönderimde bulunduğu pre-refleksif alan Kaba Varlık'a işaret eder. Bu alan, tüm kültürel koşullamalardan önce, algısal yaşamın kendi vücudumuzun hareketlerine bağlı olarak gerçekleştiği için hem bireyselliğine hem de sanki bizi önceleyen ve her zaman biz angaje olmadan önce dünyayı zaten hazır bulduğumuzu hissettiğimiz için de anonimliğine işaret eder. Bedensel şemanın ya da hayalet uzuv sendromunun gönderimde bulunduğu vücudun anonim varlığı, Merleau-Ponty'nin dünyanın varlığına duyulan inancın temelinde yakaladığı şeydir. Vücut sadece bireysel değil, aynı zamanda dünyanın ortak dokusuna katılmamızı sağlayan genel bir var olma hali olarak karşımıza çıkar. Algı, dünyayla kurulan anonim bir ilişkidir. Dünya içinde olmak, bu anonim varoluş içinde olmaktır. Bu nedenle artık Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisi*'de algılayan vücuda yaptığı vurgunun yerine, *Görünür ile Görünmez*'de vücutta algılanan dünyanın bu anonim yapısını geçirir. Algı kişi-öncesi ve anonimdir. “Her algı bir genellik atmosferi içinde gerçekleşir ve kendini bize anonim olarak verir.” **Bkz.**, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 249. Algı, verili bir durumu ifade eder. Mavi rengi görüyor olmam, renklere karşı duyarlı olmamdan dolayıdır. Merleau-Ponty algı deneyimini tam olarak söyle dile getirir: Algılayan ben değilim, bende algılanmaktadır (*on perçoit en moi*). Bu bağlamda her duyum bir kişisizleştirme tohumu taşır. Kişisel varoluşum, kişisel olmayan bir varoluşla kuşatılmıştır. “Her birimiz mutlak biçimde bireysel olma anlamında ve mutlak biçimde genel olma anlamında 'anonim'izdir. Dünya içinde olmamız bu ikili anonimliğin taşıyıcısıdır.” (*A.g.e.*, 512).

32 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 49.

Bir ayırım yapmak gerekiyorsa bu duygular ile düşünce arasında değil, gördüğümüz şeylerin kendiliğinden organizasyonu ile insanların bilimi, felsefeyi ve sanatı organize etmeleri arasında olmalıdır. Öyle ki bu ikincisi zaten ilkinin dayandır. Ressam, doğal dünyanın *Logos*'unu deneyimler.

“Kavrama” [*conception*], “uygulama”yı [*execution*] önceleyemez. Sanatsal ifadenin öncesinde hafif bir heyecandan başka bir şey yoktur ve sadece çalışmanın kendisi tamamlanıp anlaşıldığında hiçbir şey olmaması yerine söylenecek bir şeyin olduğunun kanıtı ortaya çıkar. Onu bilmek için, kültür ve düşünce alışverişlerinin kaynağı olan yalnız ve dilsiz yaşantıya geri dönen sanatçı, ilk sözü söyleyen insanın, o sözün bir çılgıktan öte bir şey olup olmayacağını bilmemesi gibi, bireysel yaşamının akışından kopup ayrılabilceğini ve ister yine o bireysel yaşama, isterse de onunla yaşayan ya da gelecekte yaşayacak monadların ucu açık topluluğu tarafından da tanınabilecek bir anlamın bağımsız varoluşunu verebileceğini bilmeden eserini ortaya koyar.³³

Canlı yaşamın içinden doğan anlamlandırma, Kaba Varlıktan, Kültürel Varlık'a geçişin temelindedir. Burada şeyler ve anlamlar arasında bir öncelik-sonralık ilişkisi değil, tersine çevrilebilirlik, iç içelik, sarıp sarmalama, birbirlerinin sınırlarını ihlal etme ilişkisi vardır. Sanat doğayı, insan yaşamını aşan bir şey olarak sunmaz; sanat eseri, estetik dünyanın *Logos*'unu insan yaşamını kökensel doğası, doğal dünyanın *Logos*'u içinde sunar. Bu şekilde anlaşıldığında sanat, Husserl'in dediği türden bir indirgemedir. Cézanne da Merleau-Ponty ya da Husserl gibi bu ilksel dünyayı betimlemek ister. İlksel dünya Merleau-Ponty için Husserl'in beşinci meditasyonunda işaret ettiği gibi “Öteki öznelikle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili yönelimselliğin tüm kurucu etkilerini kenara bırakınca geriye kalandır.”³⁴ İlksel dünya görünür dünyadır. Algı bizi doğum halindeki *Logos*'a götürür. “Bu pre-refleksif yaşamda doğum halinde bir *Logos* vardır.”³⁵ “Ressam ile filozofun ortak noktası Kaba Varlık'ın hakikatine ulaşmaktır.”³⁶ “Bu insan öncesi bakış, ressamınkinin simgesidir.”³⁷ “Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin erdemleri emirlerini kaybeder.”³⁸

Önceden var olan tek *Logos*, dünyanın kendisidir ve asıl felsefe, dünyayı görmeyi yeniden öğrenmektir. Dünyanın arkasında tümdengelimsel veya tümevarımsal olarak kanıtlanacak bir bilinmez yoktur. Bizler, ilişkilerin düğüm noktasında yer alırız.³⁹

33 *A.g.e.*, 55.

34 Edmund Husserl, *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), 93.

35 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 67.

36 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 43.

37 *A.g.e.*, 42.

38 *A.g.e.*, 30.

39 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 21.

III

Doğal dünyanın Logos'u ile estetik dünyanın Logos'u arasındaki ilişki Merleau-Ponty'nin ten ontolojisi içinde anlaşılır. Merleau-Ponty gören ile görünürün, görmenin doğduğu yer olarak 'ten' ile dolu olduğunu ifade eder.⁴⁰ Dünyanın mevcudiyeti, onun teninin benim tenime mevcudiyetidir. "Ben 'dünyadanım' (*en sois*), fakat yine de o değilim. Bizim aramızda tenin kalınlığı vardır."⁴¹ Herhangi bir görünür, mutlak biçimde katı, tüm çıplağı görmeye (*vision*) sunan bölünemez bir varlık yığını değildir, daha ziyade her zaman açık olan içsel ve dışsal ufukların arasındaki bir tür boğazdır (*détroit*). Bu dünyanın geçici bir modülasyonudur. Görünürler arasında, onları kaplayan, sürdüren, besleyen ve şey olmayan ancak olanağın, gizilliğin ve şeylerin teni vardır.⁴²

Gören ve görünürün bu tuhaf yapışıklığından elimize geçenin ne olduğunu sorabiliriz. Belirli bir görünür, belirli bir dokunulur, parçası olduğu tüm görünüre, tüm dokunulura döndüğü zaman görme (*vision*) ve dokunma gerçekleşir ya da birden bire kendisini onlar tarafından kuşatılmış bulduğunda ya da kendisiyle onlar arasında ilişkileri yoluyla bir Görünürlük, bir kendinde Dokunulur oluşturulur. Bunlar tıpkı, karşılıklı konmuş iki aynada sonsuz imgenin oluşması ve imgenin iki aynaya da ait olmaması gibi ne vücuda ne de dünyaya olgu olarak aittir. Çünkü her biri diğerine tepki verir, böylece her ikisinden de daha gerçek olan bir eşleşme (*couple*) oluşur. Gören, gördüğü şeyde ele geçirildiği için, gören hala kendisidir: İşte bu yüzden tüm görmede (*vision*) temel bir narsizm vardır. Narsizmin daha derin anlamı burada saklıdır: Yaşadığımız vücudun dış hatlarını, başkalarının gördüğü gibi dışarıdan görmeyiz, onun içinde var oluruz, fakat dışarıdan da görülürüz. O halde gören ve görünür karşılıklıdır ve hangisi gören, hangisi görünen artık bilemeyiz. Merleau-Ponty kendinde Duyulurun bu Görünürlüğüne, bu genelliğe, Benliğimde (*Moi-meme*) doğuştan olan bu anonimliğe "ten" adını verir. Ona göre geleneksel felsefede bu kavramın karşılığı yoktur.⁴³

Her görünür, görünür olmayan bir temel içerir. Algının, aslında bir algı eksikliği (*impercption*) olmasının, aşkın bir anlamın kavranması olmasının nedeni de budur. "Görmek her zaman gördüğünden fazlasını görmektir demek; görünüre, görünür olmayanın eklenmesi

40 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 320.

41 *A.g.e.*, 167.

42 *A.g.e.*, 173.

43 Ten, başka varlıklar oluşturmak için birbirine eklenebilen veya devam ettirebilen varlık parçaları anlamında madde değildir. Görünür de (vücutum gibi şeyler de) olgusal olarak var olan ve benim olgusal bedenim üzerinde etkileyen şeyler tarafından varlığa getirilmiş bir tür 'psişik' madde değildir. Ten, 'tinsel' ya da 'maddi' olgular toplamı ya da zihin (*esprit*) için bir temsil de değildir: Zihin, kendi temsilleri tarafından ele geçirilemez. Ten; madde, zihin ya da töz de değildir. Onun betimlemek için eski 'element' terimini hatırlamak gerekir. Su, hava, toprak, ateş gibi *genel şey* anlamında, uzam-zamansal tekil ile idea arasında orta yol olarak, bir varlık tarzını ortaya koyan bir tür vücut bulmuş ilke olarak teni anlamak gerekir. Bu anlamda ten Varlık 'elementidir'. Olgu değildir, fakat yine de mekanda yer almaya ve şimdide bağlıdır. Olgunun olanaklı ve anlamlı olmasını, parçalı şeylerin kendilerini "bir şey" olarak açmasını sağlar. Çünkü eğer ten varsa, yani küpün görünmeyen yüzeyleri de, gözümün önündeki yüzeyleri gibi bir merkezden yayılıyorsa, onlarla birlikte var oluyorsa ve eğer küpü gören ben de görünüre aitsem, ben de başka bir yerden görünüyüsam ve eğer ben ve küp birlikte aynı 'element'te kavranıyorsak, bu birleşme veya görünürlük her türlü anlık uyumsuzluğun üstesinden gelir. *Bkz.*, Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 183.

demek değildir. Aksine, görünür olmayı içeren, görünürün tam da kendisidir.”⁴⁴ Dünyanın teni bizi algılayan-algılanan empatiye (*emfihlung*) gönderir, çünkü biz zaten betimlenen varlığın içindeyizdir. Biz ondanızdır. Onunla bizim aramızda empati vardır. Yani vücudum, dünyayla aynı tenden yapılmıştır. Dahası vücudumun bu teni dünyayla paylaşılır, dünya onu yansıtır, onun sınırlarına geçer, aralarında bir ihlal ilişkisi vardır. Bunun anlamı, vücudun sadece başkaları arasında bir algılanan olmadığı, hepsinin ölçüsü, dünyanın bütün boyutlarının sıfır noktası olduğudur.⁴⁵ Dünyanın teni, görülen Varlığın tenidir, *percipi* olan Varlıktır, onun sayesinde *percipere* anlaşılır hale gelir.⁴⁶

Merleau-Ponty için gören ve görülür şeyler bir ve aynı tenin iki uzantısı haline gelirler. Görmek, kendi tenimizle şeylerin tenine katılmak ve genel bir Görünürlükle sarmalanmak olduğu için artık bir resmi karşıdan seyretmek gibi düşünülemez. Dolayısıyla ten ontolojisi insan ve dünyanın iç içeliğini gösterir. Merleau-Ponty'nin resmeden ile resmedilenin artık birbirinden ayrılmadığı düşüncesine yaptığı vurgu, ikisi arasında sınır olmadığı anlamına geldiği için görünen ile görenin tersine çevrilebilirliği söz konusu olur. Vücut, görülür dünyanın ortasından gören bir görünürdür. Gören ve görünen, Görünürlük içinde birbirleriyle kesişirler, Merleau-Ponty bu kavramı gören ve görülenin birbirleriyle tamamen örtüşmeleri anlamında değil, sınırlarını ihlal etmeleri anlamında kullanır. Tersine çevrilebilirliği mümkün kılan tam da bu sınırların iç içe geçmesi durumudur. Bu iç içelik, vücudun dünyayla aynı kumaştan oluşunun zorunlu bir sonucudur. Vücut, teni sayesinde Ham/Kaba Varlık'a katılır. Varlık ve insanın sınırları birbirinin içine geçmiş haldedir. “Valéry ‘ressam vücudunu katmaktadır’ derken tam da buna işaret eder. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür.”⁴⁷ Ressamın hareketinin işareti olarak çizgi, sanat eserinin salt mekanik ya da teknik bir ögesi değildir. Ressamın her hareketi topolojik uzam bağlamında başka bir boyuta katılma hareketidir. Bu başka uzama geçerek ressam kendisine gelir. Bu açıklık, gönüllü yapıya, aktiflik ve duygulanımlık alanına açıklıktır. Kendilik ve başkalık, içsellik ve dışsallık arasındaki karşılıklı oyunu açığa çıkarır.⁴⁸ Artık dışsallık ve içsellik birbirlerinden tamamen kopuk olan, zıt kavramlar olarak düşünülemez. Özne ile dünya arasında bir yarık bulunmamaktadır. “İç ve dış birbirinin çevresinde döner.”⁴⁹

“Varlıkla her türden ilişki algılama ve algılanmanın kesişmesidir.”⁵⁰ Ten, algılayan ile algılanan ayrımının henüz olmadığı Kaba Varlık'ın ufkundadır. Vücut, hem nesnelere arasında bir nesnedir, algılanandır hem de onları algılayandır, bir öznedir. Duyumsayan ile duyulur aynı tene aittir. Burada bir öznenin, bir nesneyi karşıdan bilmesi gibi bir durumdan söz edilemez. Vücut bulmuş bilinç her zaman yönelimseldir, bu, insan ve dünyanın birbirini sarıp sarmaladığı ve bu ilişkinin tüketilemez olduğu anlamına gelir. Çünkü görünür, sonu gelmez bir görünmezle birliktedir.

44 *A.g.e.*, 295.

45 *A.g.e.*, 297.

46 *A.g.e.*, 299.

47 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 32.

48 Rajiv Kaushik, *Art and Institution, Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty* (New York: Continuum International Publishing Group, 2011), 75.

49 Merleau-Ponty, *Le Visible et L'invisible*, 312.

50 *A.g.e.*, 313.

Merleau-Ponty bundan dünya ışını (*rayon du monde*) olarak söz eder. Bundan böyle nesneye ait olduğu varsayılan tüm nitelikler, onların hem vücudumla hem de kendi çevresindeki görünürlerle ilişkisi bağlamında birer ışın ya da boyut olarak düşünülmelidir. Her boyut görünmez anlam katmanlarıyla sarılmıştır. O halde hem özne hem de nesne, tenin içinde birlikte yaratılırlar. Burada öznenin, nesnesini kurması durumu yoktur. Bu nedenle her duyum aynı zamanda bir yaratımdır. Merleau-Ponty'nin doğal dünyanın *Logos'*u ile estetik dünyanın *Logos'*u arasında kurduğu ilişki de buradan anlaşılır.

Estetik deneyim duyulur ile duyumsayanın kesişmesinde, birbirlerine dönüşmesinde ortaya çıkar. Merleau-Ponty için estetik, sanat eserinin güzelliğiyle ilgili bir mesele değil, tam da *aisthesis* anlamında duyumsama, algılama sürecine karşılık gelen deneyimdir. Kaba Varlık'ın *Logos'*u sadece doğal dünyaya değil, aynı zamanda estetik dünyaya da aittir. Çünkü her algı sadece beş duyuma çarpan nitelikleri pasif bir biçimde duyumsamam değil, aynı zamanda aktif bir biçimde kurucu bir etkinlik olması anlamında bir yaratmadır (*poiesis*) da.

“Merleau-Ponty estetiği, algıya ya da duyumsamaya (*aisthesis*) dayanan belli bir ifade ya da yaratım (*poiesis*) teorisi içerir. Sanat eseri, sanatçının vücutsal yönelimselliğinin sonucu olan bir yaratım, bir ifadedir. Böylece duyumsamayı ve eylemi, *aisthesis'*i ve *poiesis'*i bir araya getirir.”⁵¹ Duyulur dünya, kendisini sanatçıda görünür kılar ve sanatçı eserinde estetik dünyanın *Logos'*unu resmeder. Zira bu resmetme önce algılamanın, sonra da eserin yaratılmasının gerçekleştiği anlamına gelmez. Doğal dünya sanatçının vücudu ile şeyler karşılıklı olarak birbirine gönderirken estetize edilir. *Logos*, kelimelerle olduğu kadar renklerle de gösterilebilir. Sessiz *Logos*, insanda dile gelir. Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi'*nde ‘duyumun belli bir birlikte varoluş (*co-existence*) ya da komünyon’ olduğunu söylerken kastettiği şey de budur. Duyum yönelimseldir çünkü duyulur içinde varoluşunun belli bir ritmini bulurum.⁵² Her algı, duyulur ile duyumsayanın ortak tene katılımına, bu ortaklığı paylaşımına gönderimde bulunur. Bilmek; birlikte var olmayı gerektirir. Fransızca bilgi (*connaissance*) sözcüğünün de işaret ettiği gibi her bilgi bir birlikte doğuştur (*co-nnaissance*).⁵³ Ve her bilgi bir yeniden doğuştur (*re-nnaissance*). *Physis* ve *Natura* sözcüklerinin kökenlerinde de kendisinden doğmasına izin vermek anlamı vardır. Bu nedenle, algı gibi “resim (de) sürekli bir doğuştur.”⁵⁴

Merleau-Ponty duyumsayan ile duyulur arasındaki tersine çevrilebilirliğin konuşma ile anlamlandırdığı şey arasında da olduğuna dikkat çeker. Onu bilebilmenin tek yolu, aktüel olarak onu kullanmam ve içinde yaşamdır.⁵⁵ Aynı şey, ressam için de geçerlidir. Artık ressam ile taval de tersine çevrilirler, birbirlerinin sınırlarını ihlal ederler. Bu tersine çevrilebilirliğin kaynağı duyulur ile duyumsayan, görünür ile gören ya da ressam ile doğa arasındaki iç içeliktir. “Görmek, Varlık'ın bütün yönlerine uzaktan sahip olmaktır. O yönlerin bu sahip oluşa girmek

51 Emre Şan, “Estetik Dünyanın *Logos'*u”, *Dünyanın Teni, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, haz. Zeynep Direk, (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 221.

52 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 247.

53 Emre Şan, “Estetik Dünyanın *Logos'*u”, 221.

54 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 42.

55 Merleau-Ponty *Le Visible et l'Invisible*, 199.

için bir şekilde kendilerini görünür kılmaları gerekir.⁵⁶ Nitelik, ışık, renk, derinlik doğada, orada, önümüzdedir, ancak sadece vücudumuz onların bizde bir yankı uyandırmasına izin verdiği için, onları kabul ettiği için orada olabilirler.⁵⁷ Vücudum, şeylerle aynı kumaştan yapıldığı için, vücudumun görüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir.⁵⁸ Görüş, evrenin aynasıdır, yoğunlaşmasıdır, *idios kosmos* (benzer evren), onun aracılığıyla bir *koinos kosmos*'a (müşterek evren) açılır, sonunda aynı şey, oradan dünyanın kalbinde ve burada görüşün kalbinde aynı ya da *benzer* bir şeydir. Bu nedenle Merleau-Ponty felsefe kadar resmin de bu müşterekliği gösterebilme gücüne sahip olduğunu ifade eder. “Dağın kendisidir, oradan, ressama kendini gösteren, odur ressamın bakışıyla sorguladığı.”⁵⁹

Bu yüzden nice ressam şeylerin kendilerine baktığını söylemiştir... Bir ormanda birçok kez, ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler, ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim...Ben oradaydım, dinliyordum.⁶⁰

Ressam evreni delmemeli, evren tarafından delinmelidir. Esin (*inspiration*) denen, kelimesi kelimesine anlaşılmalıdır: Gerçekten de Varlık'ın soluk alması (*inspiration*) ve soluk vermesi (*expiration*) vardır. Varlık'ta solunum (*respiration*) vardır, etkinlik ve edilginlik birbirinden öylesine az ayırt edilebilir ki kim görüyor, kim görülüyor, kim resmediyor, kim resmediliyor artık bilinmez.⁶¹ Cézanne “Doğa bende kendini düşünüyor, ben onun bilinciyim”⁶² derken buna işaret etmiştir.

Sanat eseri, vücuda gelmeden ayrı olan bir ilkeye gönderimde bulunmaz, kendisini ne transandantal bir mantığa ne de var olanlardan ayrı bir Varlık'a katılarak ortaya koyar. Merleau-Ponty için resim yapan el, yabancı bir yüzeye basitçe baskı yapmaktan çok, bir görünüş mantığını taklit eder. Ressamın eli ve tuval ilk başta kesiştikleri ve ayrıldıkları daha derin yeri aydınlatmak için birbirlerine girer. Tuval salt fiziksel bir varlık değil, varlığın hareketi için özel bir yörüngedir. Sanat eseri, şeylerin ifade ve tematize edilmemiş örtük anlamını varlığa getirir. Baka bir deyişle sanat eseri ne ressamın kendi-için varlığından ne de boyadığı yüzeyin kendinde varlığından meydana gelir. Eser, el ve tuval arasındaki vücut bulmuş yayılmaya katılmasıyla kökensel bir tarzda oluşmaya başlar. Bu birbirine ait oluş düşüncesi ve böylece sanat eserinde biçim ve içerik terimlerini dönüştürmesi, Merleau-Ponty'nin sanat eserinin kuran ve bene öncel olan doğal varlığı açığa çıkardığını söylemesine izin veren şeydir. Yani bene miras kalan doğadan gelen yabancılaşma kendisini sanat eserinde görünür hale getirir.⁶³ Estetik deneyim, vücudun, dolayısıyla da algının anonimliğinde kurulur. Doğal dünyanın *Logos*'u ile estetik dünyanın *Logos*'u tenin anonimliği içinde birbirine karışır. Çünkü algı hem vücutlu özneler olarak bizim hem de

56 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 39.

57 *A.g.e.*, 36.

58 *A.g.e.*, 35.

59 *A.g.e.*, 39-4.

60 *A.g.e.*, 41-2.

61 *A.g.e.*, 42.

62 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusunu*, 54.

63 Rajiv Kaushik, *Art and Institution*, 61-2.

kendisini bizim vücudumuzda açan dünyanın anonimliğinin algısıdır. Bu nedenle algı bize olduğu kadar, bizi önceleyen bir dünyanın genelliğine katılma biçimimize de bağlıdır. Kültürel varlıkla doğal varlığın kesişmesi bu anlama gelir. Vücudum dünyayı kavramların kullanımından önce anonimleştirmeye yarayan bir yetiye sahiptir. Algısal deneyim, vücudun hareketlerini anonimleştirir ve kendiliğinden bize sabit bir dışsal dünya açar. Algı her zaman anonim bir varoluşa da işaret etmesi bakımından beni önceleyen kişi-öncesi alana gönderimde bulunur. Vücudum sadece tekil bir deneyim olarak değil, bir genellik özelliği altında ve kişiliksiz olarak da kabul edilmelidir. Kişisel varoluşumuzun etrafında kendi mantığına sahip kişiliksiz bir dış varoluş vardır. İnsan dünyasının etrafında her birimizin kurduğu *anonim* bir dünya vardır. “Bireysel yaşamımın altında anonim ve genel bir varoluş olarak doğuştan gelen bir yapı vardır.”⁶⁴ “Bu bir nedensellik değil, bir diğerini motive eden varoluşsal bir tavidir.”⁶⁵ Somut varlık olarak insan, bir organizmaya eklenmiş bir ruh değildir. Fakat varoluşa doğru giden ve varoluştan gelen dinamik bir harekettir.⁶⁶ Bu dinamik hareket sadece bireysel değil, aynı zamanda dünya içindeki tüm vücutların ortak ve genel bir var olma hareketidir.

“Duyum, hep bir yeniden kurma olduğu için, bende her zaman önceden kurulmuş duyumların bir tortusu vardır. *Kendinde* ve *kendi-için* ikileminden sakınmak, algısal bilinci nesnesiyle doldurmak ve onu entelektüel bilinçten ayırmak için Merleau-Ponty her algının bir genellik atmosferinde yer aldığını ve bize anonim olarak verildiğini ifade eder.

Gökyüzünün mavisini gördüğümü söylemem ile bir kitabı okuyup anladığımı ya da kendimi matematiğe adadığımı söylemem arasında algının bu anonimliğinin farkı vardır. Tıpkı kendi doğumum ve ölümümün gerçek öznesi olduğumdan emin olamadığım gibi, duyularımın gerçek öznesi olduğumdan da emin olamam. Algım bana tam olarak kendi deneyimim gibi gelmez. Tıpkı kendimi zaten doğmuş ve henüz hayatta olarak deneyimlemem, doğumumu ve ölümü kişi öncesi bir ufuk olarak anlamam gibi, her duyumumu da bana öncel bir kökene gönderimiyle kavrarım. Duyum, kendisinden önce olan ve kendisinden daha uzun ömürlü olan anonim bir duyarlılıktan (*sensibilité*) doğar. Tıpkı kendi doğumum ve ölümümün anonim bir doğma ve ölümlüğe ait olması gibi bu anonim duyarlılığa aittir. Duyum aracılığıyla kişisel yaşamımın ve eylemlerimin kısıyında gözlerimin, ellerimin, kulaklarımın ortaya çıktığı verili bir bilinç yaşamını kurarım. Bir duyumu deneyimlediğimde sorumlu olduğum kendi varlığımı değil, sanki dünya içinde olan ikinci bir beni hissederim. Duyumum ile aramda, deneyimimin kendisine açık olmasını engelleyen kökensel ve ilksel bir edinimin kalınlığı (*épaisseur*) vardır. Duyumu, genel bir varoluş kipi, zaten fizik dünyanın içinde olan ve benden taşan, ancak nedeni ben olmadığım bir varlık olarak deneyimlerim.”⁶⁷ Bu nedenle Merleau-Ponty için vücut sadece kendi duyularımın taşıyıcısı değil; tüm duyuların anonim taşıyıcısıdır da. Kendimi dünyaya ait hissetmemi, başkalarıyla benzer ve onlardan biri gibi hissetmemi sağlayan vücudun bu anonimliğidir, vücudumun ten halini almasıdır. Algı bu anlamda hem *aisthesis*'i hem de *poiesis*'i

64 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 111.

65 *A.g.e.*, 115.

66 *A.g.e.*, 117.

67 *A.g.e.*, 260.

içerir. Hem bana öncel olan bir dünyayı duyumsarım hem de onun içinde yer alarak ve onu bireysel varlığıma katarak algıyı yeniden kurar ve yeni bir dünya yaratırım. Vücudum, tenin anonimliği içinde hem duyumsayan hem de başka vücutlar için bir duyulur olmaya devam eder.

Merleau-Ponty'in duyumsayan ve duyulur arasında kurduğu ilişki Cézanne'nın otoportrelerinde de yansımaları bulur. Otoportreler, tarihsel birer kayıt değil, aslında benim başkasıyla karşılaşmasının resmedilişidir. Başkası ile yüzleşmek Sartre'in düşündüğü gibi her zaman çatışmayı zorunlulukla içermese bile, görmede olmayan fakat görülmenin verdiği utançtan kaynaklanan belirli bir yabancılık hissi barındırabilir. Otoportrede ise gören ve görülenin aynı vücut olduğunu düşündüğümüzde bu gerilimin daha derin bir hal alması muhtemeldir. Otoportrelerdeki muğlaklık ve gizem, kendini görürken görüyor olmaktan kaynaklanır. Bu aynı zamanda algının muğlaklığı ve gizemidir de. Otoportre kendimizi sadece görünen olarak değil, görme olarak da kavramamızı sağlar.

Otoportrede kendimizi, başkalarının bizi gördüğü gibi görür ve kendimizle başkası olarak karşılarız. Cézanne'nın otoportrelerinde bu nedenle iki göz hep birbirinden farklı duyguları yansıtır. Buradaki zorluk, ressamın gözlerini aynadaki görüntüsünden tuvalin üzerine geçirmesindedir. Cézanne kendini, birden kendisine bakanla karşılaşmak için (ki o da kendisidir) kafasını çevirirken resmeder, bu nedenle bir gözü düşünceye dalmış, diğeri ise başka bir şeyle ilgilenir gibidir. Bir göz doğrudan dünyayla karşılaşmaya, diğeri ise tuvale çevrilmiştir.

Ressam başka birini resmederken modeli istediği gibi oturabilir böylece göz göze karşılaşma önlenemez. Genelde Cézanne'nın tablolarında da başkalarının portrelerinde nadiren gözlerle karşılarız. Oysa otoportre tanım gereği gözlerle karşılaşmaz, otoportrenin içeriği her zaman bir meydan okumadır. Bu nedenle Cézanne'nın bir gözü kendisiyle yüzleşirken, diğeri muğlak hatta çoğunlukla da doğal olmayan bir tarzda geri çekilir. Bazen bize uzak olan gözü derin bir gölge içinde çizerek, çarpıtır. Uzaktaki gözün üzerini kapatırsak diğer gözle ressamın tuvaline baktığını, yakındaki kapatırsak diğer gözün bizden utandığını fark ederiz. Bu meşguliyet ve geri çekilme kaypaktır, zira şizofrenik bir davranışı da açığa çıkarmamaktadır. Bu, daha ziyade dünya içinde başkalarıyla ve başka varlıklarla birlikte var olmanın şaşkınlığıdır. Cézanne'nın sadece 30 otoportresinde değil, fakat eşinin 40'tan ve oğlunun 35'ten fazla portresinde, *Sainte-Victoire Dağı*'nın 60 tane resminde, 130'dan fazla *Manzarada Yıkılanlar*'ı resmettiği tablolarında yapmaya çalıştığı şey, algı aracılığıyla şeylerin nasıl dünya içinde var olmaya başladıklarını resmetmektir. Onun renk, çizgi ve kompozisyonel düzenlemeleri sadece biçimsel bir keşif değil, görselin doğasını, dünyayla bütünüyle dinamik karşılaşmayı ortaya koyma tarzıdır. Cézanne empresyonistlerin yaptığı gibi çizgiden kaçınmaz, sadece katı nesnelere yerleştirmek için değil, aynı zamanda dinamikliğini vermek için de çizgileri kullanır. Onun tüm çarpıtmaları, gören ve görülen arasındaki aktif ilişkinin dinamikliği vermek için yapılmıştır. Bu çarpıtmalarla uzam içinde bir seferde harmonik biçimde düzenlenen ve bütünü kavrayan klasik birliğin yerine zaman içinde vuku bulan görmeyi yakalar ve tuvale sabitler.⁶⁸

68 Joyce Brodsky, "A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and The Paintings of Paul Cézanne", in *Artibus et Historiae*, (IRSA s.c., 1981), Vol. 2, No. 4, 126-7. <https://www.jstor.org/stable/1483119>

Her resmin formülü, (Cézanne) için mutlak kontrol ve hesaplamaydı. Tüvale tek bir fırça dahi vurmadan önce, nesnelere gözlemleyerek onların özünü, karakterini veya atmosferini anlamaya büyük bir zaman harcamalıydı. Sonrasında, konuya yakından odaklanmayı sürdürerek, tüm formlara temel oluşturan ana iskelete benzer yapıyı planlıyordu. En sonundaysa, onları uygun açıdaki vuruşlarla betimleyerek, formları, renkleri, dokuları ve tonları dikkatli önceden üzerine düşünülmüş şekilde inşa etmeye başlıyordu. Tüm bunları başkalarının da görmesine gerek yoktu, ancak onun için bunlar en önemli unsurlar, konunun özüyüdü. Çoğunlukla gözün tek bir bakış açısından algılayabileceğinden daha fazla renk ve yapı dahil ediyordu. Böylece nesnenin sadece bir yönünü değil, tümünü gösterebiliyordu. Bu, onun pek çok resminin neden fotografik açıdan gerçekçi olmadığına cevabıdır. O bu tür bir görüntü amaçlamıyor, temel yapıları kavramaya ve onları iki boyutlu yüzeyde resimlemeye çalışıyordu. Dünyayı, bir fotoğrafçının artık yapabildiği ya da sanatçıların yüzyıllardır yaptığı gibi yeniden yaratmayı arzulamıyordu. Bunu yüzeysel taklit olarak görüyor ve artık fotoğraf da icat edildiğine göre sanatçıların buna yönelmesini gereksiz buluyordu.⁶⁹

IV

Felsefe gibi sanatın da ilgilendiği esas mesele fenomenlerin doğuş halini betimlemek, görünür dünyanın ancak görünmezle ilişkisinde görünür oluşuna şahitlik etmektir, onların kusursuzlaştırılmış birer imgesini kopya etmek değil. Sanat ve felsefe varlığa temas eder, bu bir sanat felsefesi demek değildir, daha ziyade algının kendisi sanatsal bir yaratım olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Merleau-Ponty sanat felsefesi yapmaya değil, felsefeyi sanatsal bir hale getirmeye çalışır. Çünkü dünyayı algılamak en başından itibaren yaratıcı bir süreçtir. Merleau-Ponty için estetik ifade sorusu güzelle veya bir sanat eserini, eser kılan ölçütlerle ilgili bir meseleden çok, algının *estetik* ve *poietik* boyutudur. Yaratmanın kaynağı vücuttadır. Algıda *aisthesis* ve *poiesis* bir aradadır. Ressam, resim tarzında düşünür, düşünmekse görmekten ayrı değildir. “Ressamın onu yorumladığını biliyorum” demişti Cézanne. “Ressam bir ahmak değildir. Fakat bir yorum, görme eyleminden ayrı bir yansıma olmamalıdır.”⁷⁰ Bu nedenle Cézanne “keyif için sanat yoktur” der.⁷¹

Sanat ne taklittir; ne de içgüdü'nün ya da iyi zevkin isteklerine göre imal edilmiş bir şeydir. O bir ifade sürecidir. Sözcüklerin işlevinin adlandırmak olması -başka bir deyişle, karışık bir biçimde karışımızda duranın doğasının kavranıp anlaşılabilir bir nesne olarak önümüze konulması- gibi “ nesneleştirme”, “tasarlamak” ve “yakalamak” Gasquet'e göre ressama kalmıştır. Sözcükler adlandırdıkları şeyler gibi görünmezler; bir resim de *trompe-l'oeil* değildir. Kendi sözleri ile Cézanne, “o zamana kadar resmedilmemiş olanı resimle” yazdı ve “onları sonsuza kadar resme dönüştürmüş” oldu. Kayganlıklarını, çift anlamlılıklarını unutup onlar aracılığı ile doğrudan

69 Hodge, *Cézanne*, 68-9.

70 Merleau-Ponty, *Cézanne'nın Kuşkusuz*, 52.

71 *A.g.e.*, 55.

* göz aldatması

temsil ettikleri şeye ulaşırız. Ressam, o olmadan her bilincin ayrı yaşamına hapsedilmiş olanı, her şeyin beşiği olan görünümünün titreşimlerini yakalar ve görünür nesnelere haline sokar. Bu ressam için tek bir heyecan olanaklıdır –yabancılık duygusu ve tek bir liriklik [*lyrisme*] – varoluşun sürekli yeniden doğumu.⁷² Fenomenoloji ile sanat arasındaki ilişki de burada, Husserl’in şeylerin kendilerine dönüş çağrısının, Cézanne’nın doğaya dönüşünde cisimleşmesinde ortaya çıkar.

Görünürlüğün bilmeceğinde başka bir şey değildir resmin kutladığı ressamın dünyası görünür- sadece görünür- bir dünyadır, neredeyse çılgın bir dünya, çünkü tamdır, ancak kısmi olmakla beraber. Resim, görüşün kendisi olan bir sayıklamayı uyandırır, en yüksek gücünü verir ona, değil mi ki görmek uzaktan sahip olmaktır ve resim bu garip sahip oluşu Varlık’ın bütün yönlerine yaymaktadır- o yönlere ki bu sahip oluşa girmek için bir şekilde kendilerini görünür kılmalıdır.⁷³

Resim Merleau-Ponty için görünür ile görünmezden iç içeliğinin hakikatini ortaya koymada oldukça başarılıdır. Bu nedenle ressam ve filozof ortak kaygıyı paylaşırlar. Dil, dünya içindeki varlığımızı gösteren somut bir fenomendir, hem öz hem de olgudur. Dil, hem tekil bir dilde vücut bulur hem de anlamla onu aşar, bu nedenle dil kendisinin tek bir boyutuna indirgenebilir değildir. Merleau-Ponty yaşayan dilin içinde ilksel deneyimin izlerini bulur ve bu izleri dilin resimle ilişkisinde ortaya koyar. Resim, ilksel *Logos*’un ifadesidir. İlksel olan Merleau-Ponty için zaten her zaman orada olmalıdır. Merleau-Ponty insan bedeninin vücut bulmuş özelliği söz konusu olduğunda *Lebenswelt*’e başvurmaya devam etme gerekliliğinden söz eder ve burada psikolojinin anladığından farklı bir “psşik olmayan” anlamına gelecek bir şeye işaret ettiğini ifade eder. Merleau-Ponty *Görünür ile Görünmez*’in çalışma notlarında şöyle yazar: “Sübjektiviteye ve intersübjektiviteye ulaşmalıyım, ikinci bir doğa değilse de, katılığı ve tamamlanmışlığı olan bir *Geist* evrenine ulaşmalıyım, yine de bu katılık ve tamamlanmışlık hala *Lebenswelt* tarzında olmalıdır. Yani aynı zamanda, *Lebenswelt*’in *Logos*’unu yeniden keşfetmek için dilbilimin ve mantığın nesneleştirmelerinin ötesine geçmeliyim.”⁷⁴ Dilin resme indirgenmesi mantık öncesi, her zaman altta yatan bir tabakanın gün yüzüne çıkarılmasıdır. Felsefenin görevi, algının özünü açıklamaksa fenomenolojik redüksiyonun amacı, resimdeki ifadesel form aracılığıyla algının özünü ortaya koymaktır. Elbette bu yöntem bize Husserl’in *epokhe*’sini hatırlatır fakat askıya alma, Husserl’deki gibi dünya teziyle ilgilenmez. Redüksiyonun amacı artık oradaki varlığın anlamını açmak için dünyayı paranteze almak değil, resimsel içerik aracılığıyla oraya gömülmektir.⁷⁵

Görünürün vücutsal derinliğinin görünmezle karışması sayesinde dünya bizimle algıda konuşur. Görülen her şeyin, görünebilmek için, görünmezden bir tür halesiyle çevrenmesi gerekir. Görünürün ayırıcı özelliği, belirli bir na-mevcudiyet olarak mevcut ettiği görünmezliğin hayatına sahip olmaktır. Görünen her zaman görünmeyen anlam ufuklarıyla doludur. Merleau-Ponty bu özne ve nesne öncesi anlam alanından *Logos* olarak söz eder. Pre-refleksif yaşamda,

72 *A.g.e.*, 54.

73 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 38-9.

74 Merleau-Ponty *Le Visible et L’invisible*, 218-9.

75 Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty, Le Corps et Le Sens*, (Paris: Presses Universitaires de France, 2005), 50-4.

mantıktan önce, dünyaya içkin, her duyuşal şeyde sessizce açığa çıkan anlam *Logos*'tur.⁷⁶ “*Logos*'u anlamak, anlama tensel olarak katılmakla, anlama vücutla eşlik etmekle mümkündür.”⁷⁷ Doğa madde değil, ten olarak insanın diğer tarafıdır. *Logos* da insanda gerçekleşir, yine de insanın mülkiyeti (*propriété*) değildir.⁷⁸ *Logos*'un açığa çıktığı yer, yine bu dünyadır ve ancak anlamın taşıyıcısı olarak vücuduyla bu dünya içinde yer alan insan *Logos*'a katılabilir. Çünkü gören insanın kendisi de, aynı zamanda bir görünürdür. Bu bağlamda artık gören, görünür ve görünmez olan birbirine geçmiştir. Bundan böyle artık görünür, görünmez olanla veya algı, algılanamaz olanla anlamlı olacak ve aralarında bir düalizm yerine iç içelik varsayılacaktır. Bu kavramlardan her biri içinde karşını bir ufuk olarak barındırır.

Görme ve görünme arasındaki ontolojik akrabalık, dünyanın görmeyi tüm opaklığıyla aştığı, görmenin, kendisinden yapıldığı ontolojik dokuyu delip geçemediği anlamına gelir, tam da bu aşkınlık görünürlüğün koşuludur. Dünyaya açıklık, varlığın sahip olmaya dönüştürülemeyecek bir ilişkisini gizler. Görme, dünyaya sadece atmosferik ve yanal mevcudiyet onu aştığı için erişir. Görme, sarmaladığı şey de onu sardığı için vardır. Görmeyi entelektüel bir şey olarak düşünemeyiz. Dünyanın derinliği, varlığın atomunun derinliği değil, anlamın derinliğidir.⁷⁹

Sanat eserinin zemini ‘sanat nedir?’ sorusuna karşı direnir. Çünkü bu soru özel tözü varsayan sanat eseriyle zaten refleksif bir meşguliyettir. Fakat sanat eserinin kendisinden doğduğu vücut bulmuş zeminine gönderimde bulunması, tam da sorunun biçimini problematize eder. Sanat eseri burada sorunun refleksif ve özelleştirici yüklemelerinden kendisini kurtarır. Sadece kendi varlığının olanağı sorusu olarak kendini ortaya koyar. Kendisini, başlangıcında ve sadece kendi başlangıcı sorusu olarak var olmaya devam edişinde var eder. Eğer sanat eserinin kendi var oluşunun olanağı sorusundan kaynaklanması, onun henüz özünün olmadığı anlamına gelir. Sanat eseri, ‘sanat nedir?’ sorusunun refleksif biçiminden yoksun olarak var olur. Sanat eseri bütün şeylere ait olan görünüşe getirici güçten doğan bir şey olarak kendini ortaya koyar. Tek anlamlı bir varlığı değil, fakat derinlik, uzam, renk adı altında çizgilerin, ışıklandırmanın, renklerin, kütlelerin *Logos*'unu, denklik sistemini taşır.⁸⁰

‘Doğa içeridedir’ der Cézanne. Nitelik, ışık, renk, derinlik –ki orada, önümüzdedirler- ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar. Bu içsel karşılık; şeylerin bende uyandırdıkları, bulunuşlarının tensel formülü –niçin bunlar da, yine görünür olan bir çizim, (başka her bakışın, dünyayı teftişine dayanak sağlayan gerekçeleri yeniden bulacağı bir çizim) doğurmasınlar? Böylece ikinci kuvvette bir görünür ortaya çıkmaktadır, birincisinin tensel özü ya da ikonunu olan. Bu, zayıflamış bir suret, aldatıcı bir görünüş, başka bir şey değildir. Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama

76 Merleau-Ponty *Le Visible et L'invisible*, 223-4.

77 *A.g.e.*, 261.

78 *A.g.e.*, 322.

79 *A.g.e.*, 157-8.

80 Rajiv Kaushik, *Art and Institution*, 69-70.

*başka yerde de değildiler. Biraz önde, biraz geride, duvarın ustalıklı yararlandıkları kütlesine dayanmış, kavranılmaz bağlarını hiç bozmadan, onun çevresinde parıldamaktadırlar. Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir.*⁸¹

Gelelim en baştaki sorumuza: Peki, nedir gerçeklik? Yansıtılacak bir şey mi? Doğal dünyanın *Logos*'u aynı zamanda estetik dünyanın *Logos*'u da olmasaydı, muhtemelen öyle düşünmekte haklı olabilirdik. Belki o vakit kopya çekebilir, gerçekliği yansıtabilirdik. Zira bu, vücudu ten olan bir varlığın yapabileceği bir iş gibi görünmemektedir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almamışlardır.

Kaynaklar

- Baudrillard, Jean. *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*. Çeviren Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Brodsky, Joyce. "A Paradigm Case for Merleau-Ponty: the Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne". In *Artibus et Historiae*. IRSA s.c., 1981. Vol. 2. No. 4. 125-134. <https://www.jstor.org/stable/1483119>.
- Da Silva-Charrak, Clara. *Merleau-Ponty, Le Corps et Le Sens*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- Figal, Günter. "Merleau-Ponty and Cezanne on Painting". In *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*. Ed. Kascha Semonovitch and Neal DeRoo. New York: Continuum International Publishing Group, 2010. 30-41.
- Hodge, Susie. *Cézanne. 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. Çeviren Seda Yörüker. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Kaushik, Rajiv. *Art and Institution, Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.
- Klee, Paul. *Creative Confessions*. London: Tate Publishing, 1921.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Göz ve Tin*, Çeviren Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- . *Algılanan Dünya*. Çeviren Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- . *Sens et Non-sens*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- . *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Éditions Gallimard, 2012.
- . *Le Visible et L'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.
- . "Cézanne'nın Kuşkusunu". Çeviren Mehmet Adam. *Cogito. Maurice Merleau-Ponty*. Sayı: 88. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017. 45-63.
- Mirvish, Adrian. "Sartre and the Lived Body: Negation, Non-Positional Self Awareness and Hodological Space". *Sartre on the Body*. Ed. Katherine J. Morris. Palgrave: Macmillan, 2010, 67-84.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie Phénoménologique*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.
- Şan, Emre. "Estetik Dünyanın Logos'u". *Dünyanın Teni, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. Hazırlayan Zeynep Direk. İstanbul: Metis Yayınları, 2017, 212-230.
- Wiscus, Jessica. *The Rhythm of Thought*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

81 Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 36.



Bir Sanat Eseri Olarak Yaşamın Anlamı

The Meaning of Life as a Work of Art

Adnan Esenyel¹ 



ÖZET

Dünyanın insan için yaşanacak bir mekân haline gelmesi her ne kadar bilimsel bakış açısına çok şey borçlu olsa da, bu mekânın anlamla doldurulması kısaca bir ev/yuva haline gelmesi insanın esasen yaşama sanatsal bir ilişki içerisinde bulunması ile mümkün olmuştur. Bu mekânın insana bir şey ifade edebilmesi için ihtiyaç duyulan anlam ancak dilin kurgusal gücü ile dünyaya sokulabilir. Kendi başına anlamsız, kayıtsız ve nötr olan varoluş sadece bir anlamlandırma edimi ile kazandığı özellik sayesinde insanoğlunun çıkmaya cüret ettiği bir sahne haline gelebilir. Aydınlanmanın sembolize ettiği teorik bakış açısının gözden kaçırıldığı bu durum sebebiyle insanın yaşama girdiği ilişki Nietzsche'nin de dile getirdiği gibi temelden tahrip edilmiştir. Günümüzde kültür ve uygarlığın lokomotifine haline gelen bilimsel ve teknolojik perspektif, yaşamın anlamı sorusuyla bağını çoktan koparmış ve onun önemini yok sayma noktasına gelmiştir. Diğer taraftan sanatsal bakışın sahip olduğu avantaj, kendi doğal işleyişi gereği, gerçekliği kurgu aracılığıyla dönüştürme kapasitesinde ortaya çıkar. Dolayısıyla sanat, belki de varoluşun özsel kayıtsızlığı karşısında yitip gitmemek için insanın anlam yaratımına katkı sağlayan en önemli başarılarından birisini meydana getirir.

Anahtar Kelimeler: Yaşamın anlamı, sanat, bilim, Nietzsche

ABSTRACT

Despite the fact that in order to become a liveable space for humankind the world owes many things to the scientific point of view, to fill that space with meaning so that it can be our home, is only possible due to the aesthetic relation which man establishes with life. The meaning which is required so that man could make sense of this space can only be brought into this world through the fictional strength of language. Existence which in itself alone is meaningless, indifferent and neutral can only become a stage where humanity dares to appear, thanks to the attributes that it gains through the act of making sense. By overlooking that point the theoretical approach which is symbolized by the Enlightenment destroys according to Nietzsche the basics of the relation between man and life. Today the scientific and technological Perspective which have become the forces of our culture and civilization have already withdrawn themselves from the question of the meaning of life to the point of ignoring its importance. On the other side, due to its natural mechanism, the advantage which the artistic approach possesses comes from the capacity to transform the reality through fiction. Hence, art is maybe one of the most important accomplishments which contributes to the creation of meaning so that man won't perish against this essential indifference of existence.

Keywords: The Meaning of Life, art, science, Nietzsche

¹Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü,
Düzce, Türkiye

ORCID: A.E. 0000-0001-8089-3459

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Adnan Esenyel,
Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi
Felsefe Bölümü, Düzce, Türkiye
E-mail/E-posta: adnanesenyel@duzce.edu.tr

Başvuru/Submitted: 10.04.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
17.04.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
24.04.2019

Kabul/Accepted: 02.05.2019

Atıf/Citation:

Esenyel, Adnan. "Bir Sanat Eseri Olarak Yaşamın Anlamı." *Felsefe Arkivi* 50 (2019): 65-77.
<https://doi.org/10.26650/arc2019-589763>

1. Giriş: Yaşamın Anlamı Sorusunun Önceliği

Kaçınılmaz bir şekilde her bir insan için en önemli sorulardan birisini meydana getiren yaşamın anlamı sorusu, doğal olarak aynı zamanda insanın yeryüzündeki tüm başarılarının ve de başarısızlıklarının kaynağı olacak şekilde sanat, din, felsefe ve bilim gibi varoluş perspektiflerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sayılan tüm bu etkinlikler esasen yaşamla girilen bir *anlamlandırma* ilişkisinin sonucu olarak uygarlık tarihinin taşıyıcı direkleri haline gelmişler ve böylece insanın bu evrende bir *yuvaya* sahip olmasını mümkün kılmışlardır. Dolayısıyla, insanın varlık alanındaki biricikliğini, değerini ve de önemini gündeme getiren yaşamın anlamı sorusu, insanın eşsiz ve ayırt edici varoluşunun temelini teşkil eder. Dahası, insanın yeryüzündeki geçici konaklamasının nasıl bir şekil alacağı ve bu konaklamamanın neye benzeyeceği tam da bu soruya verilecek yanıtla bağlıdır. Öyleyse insanoğlunun ortaya koyduğu tüm kültürel ürünler, değerler ve başarılar sadece yaşamla kurulmak istenen bu *anlamsal düzeydeki* ilişki uğruna vardır. Burada herhangi bir istisnaya rastlamak oldukça zordur. Çünkü insanlığın tarih boyunca tüm yapıp ettikleri ya zaten gelenek tarafından kurulmuş olan bu ilişkiden kaynaklanmış ya da bu ilişkiye yeni bir yönelim vermek adına ortaya konulmuştur. Bu sebeple, söz konusu edilen bu ilişkinin kurulabilmesi daha ilk başta anlam sorusunun sorulabilmesine bağlıdır. Bu soru böylece tüm etkinlik alanları için bir çıkış noktası meydana getirir. Bu gerçeği çok çarpıcı bir biçimde dile getiren Nietzsche'ye göre temel mesele insan varoluşu için bir gerekçe ya da bir haklılandırma sunmaktır¹ ve açıktır ki bu haklılandırma esas olarak insan varoluşu için bir anlamın, amacın ve değerlerin sürülmesini gerektirir. Çünkü ancak böylesi bir *amaç ve anlam* gerçek anlamda var olmayı, var olmama karşısında tercih ediyor oluşumuzu haklı kılabilir. Amaç ve anlamın yoksunluğunda var olmak, sadece bir yükü zorunlu olarak taşımaktan ibaret olur. Tam da bu sebeple Nietzsche'ye göre bu varoluşsal amacın ve anlamın yitirilmesi, insanlığı eşi benzeri görülmemiş bir krizle karşı karşıya bırakır. Dolayısıyla insan ile yaşam arasındaki ilişkinin sağlam bir temelden hareketle tesis edilmesi son derece önemlidir. Dahası, bu ilişki uğruna var olan sanat, felsefe ve bilim gibi etkinlikler bir yandan bu ilişkiyi sağlıklı bir şekilde tesis etme potansiyeline sahipken, diğer taraftan Nietzsche'nin vurguladığı gibi bu ilişkiyi daha en başından beri tahrip etme ve yozlaştırma olanağı da sergilerler. Hatta Nietzsche açısından sanat ve bilim, bir bakıma bu ilişkinin tesis edilme tarzının iki zıt kutbu olarak insanın yeryüzündeki kaderini belirleme gücüne sahiptir.

Fakat aşikâr olan önemine rağmen bu soru, günümüzde o kadar sıradan bir biçime bürünmüştür ki, onun hakkında konuşmak ve akıl yürütmek çoğu zaman entelektüel kapasitenin boşa harcanması olarak değerlendirilir. Çağdaş felsefe tartışmaları bu konuyu çoğu zaman bir problem olarak bile ele almaz. Yaşamın anlamı sorusu, bu anlamda adeta Heidegger'in varlığın anlamı sorusunda tespit ettiği unutulmuşluğu ve kayıtsızlığı aklımıza getirir.² Böylece ona ilişkin soru sormanın *lüzumsuz ve demode* kabul edildiği bir dönemi yaşamaktayız. Öyle ki bu soru ciddiye alınmadığı gibi çoğu zaman da, aşılması gereken bir "dil problemi" veya "metafiziksel sorgulama" olarak yorumlanır. Örneğin analitik felsefe geleneği, yaşamın anlamı sorusunun

1 Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, Kritische Studienausgabe Band IV, hersg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999), I *Zarathustra's Vorrede* 3.

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006), 2.

özünde dilin yanlış bir şekilde kullanılmasından kaynaklanan saçma ve anlamsız bir soru olduğunu savunur. Bu haliyle o meşru bir soru olamaz, o ancak dilin yapısını ve gramerini kendi emelleri için manipüle eden *sabte* bir sorudur. Bu yüzden dilin yanlış bir kullanımına karşılık gelen diğer tüm metafiziksel sorular gibi tedavülünden kaldırılmalıdır. Kıta Avrupa geleneği içinde de durum farklı değildir.³ Postmodern düşünürler yaşamın anlamı sorusunun, aradığı objektif hedef yüzünden “üst anlatıların” bir örneği olarak görülebileceğini ve bu sebeple “bu sorunun” aslında aşılması gereken bir modernizm taşıdığını ileri sürerler. Derrida gibi postyapısalcılar ise, her bir kavramın sahip olduğu sürekli olarak *ertelenen* sonsuz sayıdaki anlam bağlamı dışında (yani metnin dışında) başka hiçbir şeyin bulunmadığı görüşündedirler. O halde yaşamın anlamı sorusunun ulaşmak istediği yanıt her seferinde sonsuzca *ötelenecek* ve böylece sorunun kendisi hiçbir zaman *elde edilemeyecek* olan yanıtla ilişkin nafil bir arayışa dönüşecektir. Postyapısalcı düşünceye göre mevcudiyet metafiziğinin bir kalıntısı olan bu anlam arayışı o halde tümüyle terk edilmelidir. Böylece yaşamın anlamına ilişkin sorunun, neredeyse tüm çağdaş felsefi tutumlar tarafından genellikle dışlandığını görmekteyiz.

Ancak kişi, hayatının her noktasında *anamlı olan bir bağlam* içerisinde yaşıyor olduğu için, çoğu zaman sormaya cesaret edemediği bu soruya ilişkin sahip olduğu örtük yanıt onun tüm bir yaşam deneyimini ve algısını baştan sona belirlemeye devam etmektedir. Bu belirlenime rağmen yaşamın anlamı sorusu çok az kişi tarafından gerçek manada üstlenilir. Modern birey onu ya dinin otoritesine ya tüketim düzeninin hegemonyasına ya da geleneğin yüzeysel ahlakına terk eder ve böylece sorunun onun için ve onun adına yanıtlanmasına müsaade eder. Oysa tam da kim olduğumuza, ne yaptığımıza yön veren bir pusula görevi gören bu sorunun yanıtını başkalarına teslim edişimiz ve ona ilişkin bireysel bir *sorumluluk* üstlenmeyişimiz Nietzsche'nin deyişi ile bir *dekadans*, yani yozlaşma belirtisidir. Başka bir deyişle bu durum, kişinin anlam sorusu karşısında sergilediği çaresizliğin ve güçsüzlüğün bir göstergesidir. Yaşamın anlamı ve varoluşun amacı sorusunun görmezden gelinmesi ya da bir kenara itilmesi ile birlikte; *varoluşun* ve *yaşamın* kendisi birey için yabancılaştırıcı bir sürece dönüşür. Yaşamı meydana getiren eylemlerin ve seçimlerin nihai olarak ne uğruna yapıldığının *belirsiz* bırakılması, bu eylem ve seçimlerle gerçek anlamda özdeşleşebilmenin ve onları hakiki bir biçimde benimseyebilmenin önüne geçer. Bu yabancılaşma, Nietzsche gibi düşünürlerin dikkat çektiği nihilizm yaşantısı ile en üst noktaya ulaşır. Yaşamın anlamına ve amacına ilişkin sorunun başka kişi ve kurumlara devredilmesi ise problemi çözmek yerine daha da derinleştirir. Çünkü bu devir ile beraber yaşamın kendisine hakiki bir şekilde değil fakat sadece bir takım ideolojilere yapılan *ezbere* referanslarla yaklaşılır. Böylece kişi, gerçekte ne anlama geldiği belli olmayan bir takım kavramsal şemalara uyarak yaşamaya çalışır. Ancak bu sözler ve buyruklar da esasen kişinin *kendi sözü* olmadığı için onun üzerindeki güçlerini kaybetmeye mahkûm olurlar. Bunun sonucu olarak geriye kalan şey; bireyin anlam arayışı ile yaşamın bu arayışa gösterdiği ezici sessizlik ve kayıtsızlıktır. Camus'nün, bu deneyimden hareketle dile getirdiği gibi böylesi bir uyumsuzluğun yol açtığı en temel felsefi soru herhalde intihar edip etmemektir.⁴

3 David West. *An Introduction to Continental Philosophy*, (Cambridge: Polity Press, 1996), 190.

4 Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel. (İstanbul: Adam Yayınları, 1988), 13.

Nietzsche bu bakımdan, bugün kültür dünyasının kendisini yasladığı anlam bağlamının, köken itibarı ile *mythostan* (yani estetik bir perspektiften) kendisini koparan ve *logosta* temellenen bir bilimsel-teorik bakış (yani mantıksal-rasyonel bir perspektif) tarafından sağlandığı görüşündedir.⁵ Ona göre bugün “varoluşun değeri ve anlamı sorusunun” görmezden gelinmesinin temel sebeplerinden birisi; insanın yaşamla artık estetik bir ilişki yerine son derece teorik ve rasyonel bir bağlantı içerisinde bulunmasıdır. Oysa ona göre teorik bir çerçeveden yaşamın anlamı sorusunu sağlıklı ve de olumlu bir şekilde yanıtlamak mümkün değildir. Tarihsel durumun kendisini haklı çıkardığını düşünen Nietzsche, Aydınlanma sonrası dönemde batı uygarlığının kendisini varoluşsal bir kriz içerisinde bulduğunu ve *anlamsal* düzeyde pusulasını ve böylece gideceği yönü de yitirdiğini ileri sürer.⁶ Tam da bu noktada söz konusu edilmesi gereken soru; akıl (*logos*) temelli bir yaşamsal bağlantının anlam problemi karşısında neden başarısız olduğudur. Aynı şekilde yaşamla kurulacak estetik bir ilişkinin hangi açılardan akılcı yaklaşıma oranla daha başarılı olabileceği tartışılmalıdır. Tabii tüm bu tartışmalar, temelde yaşamın anlamı sorusunun esasen neyi sorduğunu ve nasıl bir cevap elde etmeyi umduğunu anlamayı amaçlar. Mevcut çalışma, yaşamın anlamı sorusu bağlamında ortaya konulan estetik temelli ve teorik bakışlı yaklaşımları, Nietzsche’nin değerlendirmelerini de hesaba katarak karşılaştırmayı ve böylece söz konusu edilen problemi bir nebze de olsa aydınlatmayı hedeflemektedir.

2. Teorik/Bilimsel Perspektif ve Yaşamın Anlamı

Bilimsel-teknolojik bir çerçeveden beslenen çağımız bir ikililik tarafından belirlenmiştir. Bilim bir yandan kendimize, dünyamıza, evrene ilişkin konunun uzmanları haricinde takip edilmesi oldukça güç olan çok sayıda yeni teorik bilgi sunmaktadır. Böylece bir bütün olarak evrenin nasıl işlediğine dair bilginin muazzam derecede arttığı rahatlıkla söylenebilir. Örneğin milyonlarca ışık yılı uzaklıktaki bir yıldızın etrafında dönen gezegenlerin yapısına ya da atom çekirdeğinin bileşenleri olan proton ve nötronu meydana getiren kuarkların sergilediği özelliklere ilişkin bilgiler sunan bilim, inanılmaz bir gelişim ve atılım içindedir. Böylece bilimsel perspektif vasıtasıyla, evrenin nasıl ve hangi yasalarla işlediği büyük oranda keşfedilmiştir. Ancak diğer taraftan, bir bütün olarak bu evrenin, yaşamın, kısaca varoluşun nasıl bir anlam/değer taşıdığı ve insanoğlu için ne ifade etmesi gerektiği konusunda bilim bizleri tam bir karanlık içerisinde bırakmaktadır. Bu, ironik bir durum meydana getirirse de, aslında oldukça anlaşılırdır. Neticede bilimsel bakış, işleyişine uygun olarak kendisini sadece *olgu durumları* ile sınırlar ve *yaşamın değeri* ile *anlamı* meselesine tümüyle ilgisiz ve yabancı kalır. Anlam dediğimiz şey olgular ve nesnelere ilgili değil, fakat sadece dil ile ilgili bir mesele olarak değerlendirilir ve tam da bu yüzden hayatın anlamına ilişkin soru bu olgusal perspektifi tarafından saçma bir soru olarak görünür.⁷ Olgularla iş gören ve sadece olgular arasındaki ilişkiyi niceliksel bir şekilde bize sunan bilimin “anlamla” bir bağlantısının olmaması doğaldır. David Hume’un da vurguladığı üzere olgudan *değere* bir geçiş

5 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Kritische Studienausgabe Band I, hersg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999), 15. Bölüm.

6 Friedrich Nietzsche, *Die fihliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe Band III, hersg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999), 125. Bölüm.

7 Terry Eagleton, *The Meaning of Life: A Very Short Introduction*, (Oxford: Oxford University Press 2007), 1.

yapmak ve böylece olandan *olması gerekeni* çıkarsamak meşru bir akıl yürütme değildir.⁸ Bilimsel bakış içerisinde olgular; bir anlam/değer perspektifinde dile gelmeyen ve sadece gözlemlenebilecek olan bir takım matematiksel/istatistiksel ifadelerden ibarettir. Kendini sadece “nasıl?” sorusunun *betimsel* düzeyine hapseden ve böylece olguların *niceliksel* olarak birbirine *nasıl* bağlandıklarını göstermekle ilgilenen bilimsel tutum *logosu*, yani kavramsal ve mantıksal akıl yürütme çerçevesini kesinlikle terk etmeyerek “niye?” ya da “ne uğruna” sorusunun taşıdığı *amaçlılık* ve *anlam* düzeyini hiçbir zaman gündeme getirmez ve böylece tüm bir varlık alanının esasen niye var olması gerektiği ile ilgili açıkça *estetik bir* temele sahip olabilecek sorunun muhatabı olmaz.

Bilimsel tutum ve bakışın kutsandığı ve çoğu zaman yegâne otorite olarak görüldüğü günümüzde, yaşamın anlamı sorusu böylece tümüyle terk edilir. Nietzsche'nin de tespit ettiği gibi; bilimsel ve teorik bakışın giderek değer kazanması ile insanın kendisini daha derin bir varoluşsal kriz içerisinde bulması olgusu el ele gider. Özellikle Aydınlanma döneminden itibaren bilimsel tutumun, pozitivizm kisvesi altında gözlem konusu olmayan her türden öğretiyi itibarsızlaştırması ile birlikte; aşkın, evrensel ve mutlak bir anlam referansından tümüyle mahrum edilen birey, kendisini çoğu zaman kaba bir rasyonalitenin eşlik ettiği nihilistik bir yaşantıya ya da postmodern bir “ne olsa gider” (*anything goes*) anlayışına kaptırır. Aslında nihilizm tecrübesi ve “ne olsa gider” anlayışı kökten bir biçimde birbirlerine bağlıdır. Çünkü sadece evrensel bir anlam referansına ilişkin inancını kaybeden birisi “ne olsa gider” diyebilir. Bu yaklaşım bir çözüm olmaktan ziyade varoluşsal bir krize işaret eder. Kişi sahip olduğu onca bilgiye rağmen, bu bilgi yığını ile yaşantısına nasıl bir yönelim vereceğini bilemez hale gelir. Nietzsche'nin deyişi ile modern birey, yürüyen bir ansiklopediye dönüşmüştür ama buna rağmen nasıl yaşaması gerektiğini bilemez haldedir.⁹ Böylece bireyin anlam ve değer sorusuna kendi *doğası* gereği ilgisiz kalan bilimsel yaklaşım, diğer taraftan evrensel bir anlam arayışını da baltalamak suretiyle, sunduğu onca olgusal malumata rağmen paradoksal bir şekilde *anlama duyulan ihtiyacı* daha da körükler.¹⁰ Kendi varoluşu için bir amaç arayan, yaşamın getirdiği zorlukları ve çekilen acıları bir biçimde de olsa anlamlandırmak isteyen birey adeta bir çıkmaz içerisinde. Bu varoluşsal aciliyet içinde bilimden beklediğini bulamayan kişi için yegâne seçenek ya kapitalizmin getirdiği tüketim hazzına teslim olmak ya da yeterli sermaye gelişiminin olmadığı yerlerde olduğu gibi, yeni baştan radikal düzeyde bir takım *aşkın* öğretilere yönelmektir. Peki, anlam sorusu söz konusu olduğunda bilimden medet ummayı çoktan bırakmış olan kültür dünyası bu paradoksal duruma kendisini nasıl düşürmüştür?

Nietzsche'ye göre Sokratik bir iddia, kültürün tümüyle *mythostan* kopmasına ve *logosa* geçmesine sebep olmuştur. Onunla beraber Yunan felsefesi *mitolojik* perspektiften ayrılarak *logos* yani *akıl* ve *mantık* temeline yerleşmiştir. Dahası bilimselliğin kutsanması ve mantığın,

8 David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Vol.1, ed. by David Fate Norton & Mary J. Norton, (Oxford: Oxford University Press, 2011), 302.

9 Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Kritische Studienausgabe Band I, hersg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999), 3. Bölüm.

10 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studienausgabe Band V, hersg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999), 25. Bölüm.

rasyonaltinin yüceltilmesi, kısaca kültürel zeminin *logos*la doldurulması- ki bu durum Platon'dan beri felsefeye ve ondan kopan bilimlere de yön vermiştir- özellikle Aydınlanma döneminden itibaren varoluşun değeri konusunda insanı temel bir çıkmazla (nihilizmle) karşı karşıya bırakır. Bu çıkmazın temelinde ise Sokratik bir iddia yer almaktadır. Peki, bu iddia nedir? Sokrates'e göre insan *bilinçli bilme* vasıtasıyla varoluşun en derin hakikatlerine erişebilir ve akli temel aralık bilinmedik hiçbir şey bırakmadan kozmosu tüm çıplaklığı ile aydınlatılabilir.¹¹ Sokrates tragedyanın akıl dışı, sezgisel, içgüdüsel yönelimini ve bilmesini saf dışı bırakarak ve böylece aslında *mitik* ve *estetik* anlatımın da sonunu getirerek kavramsal, bilinçli, mantıksal bilmeyi ön plana çıkarmıştır. Sokrates kendi konularında uzman olduğu kabul edilen kişilerle yaptığı konuşmalarda aslında hiç kimsenin söz konusu edilen meselelerde *bilinçli* ve kavramsal bir bilme sergilemediğini, tam tersine herkesin yalnızca *içgüdüsel* bir şekilde yaşadığını dehşetle fark etmiştir.¹² Sokrates, *kavramsal bir bilgisizlik* içinde geçen böylesi bir hayatın yaşanmaya değer olmadığını ve düzeltilmesi gerektiğini ileri sürer. Ona göre hayatımıza yön veren *adalet, güzel, iyi, doğruluk* gibi kavramların gerçekten ne anlama geldiğini “bilmeden” yaşamak “karanlık bir mağarada geçen” erdemsiz ve kıymetsiz bir varoluşa karşılık gelir. Adaletin bilgisine sahip olmadan adil, iyinin bilgisine sahip olmadan iyi olunamayacağını ileri süren Sokrates bu sebeple ahlaki bir yaşamın kavramsal bilmeyi şart koştuğunu düşünür. Tam da bu yüzden Sokrates meşhur bilgi=erdem=mutluluk formülünü ileri sürer.¹³ Sokrates diyalektik yöntemi kullanarak bilinçli bir bilmeye bu kavramların ezeli-ebedi anlamlarına ulaşabileceğini ve böylece bu *içgüdüsel* var olma halini düzeltebileceğini düşünür. Nietzsche'ye göre kavramların hakiki anlamlarına *logos* vasıtasıyla ulaşabileceği yanılgısına kapılan Sokrates, en nihayetinde yaşamın olumsuzlanmasına gidecek yıkıcı bir süreci başlatacaktır. Dahası akla duyduğu sonsuz güven ile elde edeceği kavramsal bilme sayesinde varoluşu en derin noktasına kadar çözümleyebileceğini ileri süren Sokrates, Nietzsche'nin İskenderiye kültürü adını verdiği yaşam biçiminin kültür dünyasına egemen olmasına ön ayak olmuştur. Böylece Sokratik iddia neticesinde yaşamın anlamının *akledilebileceği* ve keşfedilebileceği kuruntusu doğmuştur. Kültür dünyasının rol modeli haline gelen bu *teorik* bakış açısı, kavramsal bilmenin kuruntusuna kapılarak varoluşun yapısını çözümleme faaliyetine girişmiştir. Bu süreç aklın adeta kutsandığı ve yegâne otorite haline geldiği 17. ve 18. yüzyıldan itibaren zirveye ulaşarak bilimlerin; varoluşun belli bir bölgesini kendi araştırma sahasına çevirmesi ile felsefeden kopmasına yol açmıştır.

Oysa Nietzsche'ye göre Sokrates'in iddialarına rağmen varoluşun kendisi her türden mantıksal, kavramsal açıklamaya direnmektedir. Dikkatli bir gözlem bize şunu fark ettirecektir: Yaşamın özüne ilişkin tüm kavramsal gönderimler aslında yaşamın kendisine değil fakat *yaşam ötesi* bir yapıya gönderimde bulunmaktadır. Nietzsche'nin deyişi ile kavramlar neticede algılarımızın mezar odaları olarak¹⁴ yaşamın oluşunu, akışkanlığını, çelişkisini, yitip gidişini ve

11 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 15. Bölüm.

12 Plato, “Apology”, in *Plato: Complete Works*, ed. by John M. Cooper, trans. by G.M.A. Grube, (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997), 21c-22e.

13 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 12. Bölüm.

14 Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne*, in *Kritische Studienausgabe Band I*, hersg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999) 1. Kısım.

özünde anlamsız ve kavranamaz yapısını görmezden gelerek onu adeta “yaşam karşıtı”, yani ölü bir şeye dönüştürür. Dolayısıyla yaşam ile ilgili olarak her kavram yaşam karşıtı bir duranlığı, kalıcılığı, mutlaklığı gündeme getirir. Örneğin yaşamın içgüdüsel işleyişine tahammül edemeyen Sokrates’in, bilgisine sahip olmaya çabaladığı kavramların bu dünyada bir karşılığının olmaması kayda değerdir. Tam da bu yüzden Sokrates’in gözünde *yaşam dünyası* sadece bu kavramların (ideaların) soluk ve kıymetsiz görünüşlerinin bulunduğu bir mekândan ibarettir. Başka deyişle “kavram” dediğimiz şey aslında yaşamın, bir *yaşam* olmasına izin vermez. Bunu fark eden Platon; görünüşler dünyasının kendi içinde tutarlı, mantıklı, rasyonel bir yanının olmadığını idrak ederek ona ilişkin rasyonel bir temellendirme sunabilmek için bir kavramlar (idealar) dünyası tesis eder ve *kavramlar dünyasını, yaşam dünyasından ayırır*.¹⁵ Böylece Platon bize *logosun*, aklın ya da teorik bakışın; yaşamı kendi asli özellikleri içinde kalarak anlamlandırmaktan aciz olduğunu ima ederek, *kavramsal bilmenin* yaşam karşıtı bir nitelik barındırdığını gösterir. Dahası Nietzsche açısından, yaşam tam da kavramsallaştırılmaya direndiği için Sokrates ve Platon’un gözünde *kıymetsiz* olmak durumundadır.

İşte bu sebeple Nietzsche’ye göre Sokratik tutum; ezeli-ebedi hakikati ve varoluşun anlamını keşfetmek için çıktığı uzun yolcululuğun sonunda, insanlığı paradoksal bir şekilde nihilizmin bağrına taşımıştır. Varoluşun, akıl vasıtasıyla keşfedilebilecek genel-geçer ve zorunlu hakikatlere sahip olduğu varsayımı ile hareket eden batı felsefesi ironik bir biçimde, tam da örtük olarak bu varsayım ile iş gören doğa bilimlerinin yükselişi neticesinde kendi sonunu hazırlamıştır. Esasında felsefenin rasyonel hakikat arayışında köklenen “pozitif” bilimler, felsefeden ayrılarak bağımsız birer etkinlik haline gelseler de farklı bir kılık ve yöntem altında aynı arayışı sürdürürler. Dahası bilimler, doğanın farklı bölgelerinde uzmanlaşmaya giderek aydınlanma dönemi ile birlikte deney ve gözleme yaptıkları vurgu neticesinde felsefenin duyuüstü hakikat arayışına son ve öldürücü darbeyi indirmişlerdir. Gücünü felsefi bir varsayımdan alan doğa bilimleri, böylece tam da felsefenin metafiziksel anlam arayışını sonlandıracak birer etkinlik haline gelmişlerdir. Teorik yaklaşım o halde tıpkı *Ouroborosta* olduğu gibi kendi kuyruğunu yiyen bir yılan dönüşmüş haldedir. Nietzsche’nin deyişiyle, kavramsal bilmenin eskiden beri sahip olduğu güven ve iyimserlik; *teorik yaklaşım* kendi kuyruğunu ısırp döngü tamamlandığında yerini bir kötümserliğe ve nihilizme bırakır.¹⁶ Böylece bilim, bugün sahip olduğu “kendini salt olgularla sınırlayan” ve “anlam ile değer sorusuna yabancı kalan” yapısına bürünür. Nietzsche’ye göre bilimin yaslandığı bu teorik süreç, sonunda kendisini bir çıkmaza sürükleyerek yaşamın anlamı sorusuna yabancılaştırır ve başlangıçtaki kuruntusuna ve iyimserliğine karşıt olarak özünde sahip olduğu ve fakat gizlediği kötümserliğini ve nihilist tavrını dışarı vurur. Bu durum en iyi şekilde, bilimin bugün bıkıp usanmadan dile getirdiği şu ifadeyle görülebilir: “İnsan varoluşunun özel bir amacı veya yüce bir anlamı yoktur. O doğanın ve evrim sürecinin sıradan bir uzantısıdır”. Böylece bilimsel perspektif zaten köken itibarıyla nihilist olmak durumunda kalır. Anlamın bulunmadığı salt olgusal bir perspektiften hareketle iş gören bilimsel yaklaşım böylece insanın

15 Plato, “Phaedo”, in *Plato: Complete Works*, ed. by John M. Cooper, trans. by G.M.A. Grube, (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997), 78b-79d.

16 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 15. Bölüm.

dünyadaki bulunuşunu *anlamlandırmaktan* olabildiğince uzaktır. Batı felsefesinin ve onun hakikat arayışında filizlenen bilimlerin, *anlam sorusu* ile ilgili olarak bu açık başarısızlığından, bir alternatif olarak estetik bakış açısına geçmeden önce, teorik bakışın sergilediği başarısızlığının esas nedenine, yani Sokratik iddiayı bir kuruntu ve illüzyona çeviren şeye göz atmak gerekir. Çünkü ancak bu başarısızlığın temelinde yatan öge açık hale geldiğinde, sanatsal perspektife giden yol bizim için görünür olacaktır.

3. Yaşam ve Anlam

Yaşamın anlamı sorusu çoğu zaman, yaşamın kendi başına, yani insandan bağımsız şekilde sahip olduğu bir anlamın varlığını örtük olarak ima eder. Bir hakikat ve anlam arayışı olarak gelişen 2500 yıllık Batı felsefe geleneğinin de, varoluşun ya da yaşamın kendi başına (yani insandan ontolojik ve epistemolojik bakımdan bağımsız olarak) sahip olduğu bir değer ya da anlamın peşinde olması, bu varsayımı oldukça pekiştirmiştir. Oysa bu varsayım ile ilişkinde yapılacak bir sorgulama, durumun hiç de öyle olmayabileceğini gösterebilir. Her şeyden önce anlamın varlığı, bir *dile* gereksinim duyar. Anlam dediğimiz şey ancak dilsel bir düzeyde ortaya çıkar ve bu sebeple yaşam da esasen insanın varlıkla girdiği özünde *dilsel* olan bir ilişki içerisinde anlam, amaç ve değer kazanır. Tam da buna benzer bir sebepten dolayı örneğin Nietzsche, insanı tanımlarken ona “varoluşa *değer biçen* varlık” adını verir. Çünkü insanın, dil aracılığıyla sağladığı bakış açısı, varoluşu sadece “kaba bir varoluş” olmaktan çıkararak ona bir şekil, yönelim, kısaca anlam kazandırır.¹⁷ İnsanın *değer biçmesi* sayesinde varoluş bir *değer* kazanır, aksi halde Nietzsche’nin deyişi ile varoluşun çekirdeği tümüyle kof çıkar.¹⁸ Bu kazanımı sağlayan bizatihi dil olmasına rağmen, *rasyonel bir zeminden* hareketle icra edilen felsefe kendi tarihi boyunca genel olarak bir şekilde varoluşun kendi başına sahip olduğu gizli anlamı keşfetmeye ve dile getirmeye çalışarak, dil ve anlam arasındaki ilişkiyi de böylece ters yüz eder. Oysa anlam denilen şey, dışarıda insandan ve onun dilinden bağımsız bir şekilde var olmaktan çok insanın yaşamla kurduğu bu dilsel ilişkisellikten doğar. Bu sebeple varoluşun bütünsel değerine ya da değersizliğine ilişkin objektif ve rasyonel bir yargıda bulunmak esasen bu ilişkinin tek taraflı terk edildiğini ima eder. Oysa böylesi bir eylem, zaten sadece bu dilsel ilişkiyle *var olabilen* kişi için pek de mümkün değildir. Yaşam böylece hep *bir perspektiften*, hem de son derece dar, kısıtlı, tarihsel, dilsel ve de taraflı olan bir perspektiften hareketle anlam kazanır. Her şeyden önce insan bu ilişkiselliği aşacak tanrısal bir göze sahip değildir. Yani kişinin, kendi varoluşunun dışına çıkıp onu karşısına alarak nesneleştirilmesi mümkün olmadığı gibi tam tersine *yaşadığı* her an ona maruz kalmak durumundadır. Yaşamın bütününe ilişkin “kavram” teriminde ima edilen *kavrama*, insan bir bakıma yaşamın hem nesnesi hem de öznesi olduğu için bir imkânsızlığa işaret eder. Çünkü her kavram; elde ya da zihinde tutulacak salt bir nesneye karşılık gelir. Açıktır ki yaşam bizzat nesneleştirmenin kendisini mümkün kılan taraflardan biri olarak böylesi *salt bir kavramsal nesne* olmaya direnir. Durum böyle olduğuna göre varoluşun kendisini nesnelleştirmek, ona mesafe alabilmek ve onu kavramsal bir şemaya göre yargulamak ve değerlendirmek olanaklı da değildir.

17 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, II, 8.

18 Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, I, Vom tausend und Einem Ziele.

Bu bağlamda Nietzsche'nin de ima ettiği üzere anlam, keşfedilecek sır dolu bir hakikat gibi varoluşun en gizli yerlerine saklanmış bir öge değildir. O halde yaşamın bütünsel, evrensel değeri ve anlamı hiçbir şekilde *akledilemez*. Çünkü zaten ortada akledilecek bir anlam da yoktur. İnsansız bir yaşam ya da varoluş doğal olarak, *insanca bir anlamdan* yoksun olmak durumundadır. Bu haliyle anlam ancak yaratılacak ve yaşama atfedilecek dilsel bir *kurgu* olarak ortaya çıkar. Anlamın sadece dilsel bir kurgu olması, Nietzsche açısından felsefenin hakikat arayışında gözden kaçırılmış bir belirlenim olarak esasen Sokratik iddiayı tam da bir kuruntuya ve illüzyona dönüştüren etmendir. Dolayısıyla Nietzsche'ye göre metafizik olarak felsefe tarihi, dilsel kurgunun bir gerçeklik arayışına dönüştürüldüğü süreç olarak da okunabilir. Nietzsche'nin benzetmesi ile söyleyecek olursak filozof önce çalılığın ardına bir şey koyup gizleyen ve sonrasında bu yaptığını unutup aynı çalılıkta aradığı şeyi bulan kişidir.¹⁹

Bu bağlamda, kavramsal bilmeye dayanan teorik bakışın yaşamın anlamı sorusu ile ilgili olarak neden başarısız olduğunu görmek zor değildir. Batı felsefesinin yukarıda söz edilen anlamsal kurguya, nesnel bir hakikat olarak yaklaşması, problemin sadece bir kolunu oluşturur. Fakat asıl sorun felsefeden kopan bilimlerin deney ve gözlemin konusu olmayan her tür bilgi iddiasını geçersiz saymasının sonucu olarak felsefenin metafizik adı altında aradığı *nesnel hakikatin* tam da bir kurgu olduğunun açığa çıkarılması ile meydana gelmiştir. Doğa bilimleri ile beraber “yaşamın anlamı sorusu” bir bakıma sahte ve geçersiz bir metafiziksel soru olarak ilan edilip tümüyle terk edildiğinde yukarıda mevzubahis edilen *Ouroboros*vari döngü tamamlanmış olur. Böylece bilimsel ve teorik bakış, önce kurguyu nesnel hakikate dönüştürüp sonra da yeniden bu hakikatin aslında bir kurgudan ibaret olduğunu itiraf ederek kendi sözde iyimserliğini bir kötümserlik ile neticelendirilmiş olur. Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı*'nda kaleme aldığı “Hakiki dünya sonunda nasıl masala dönüştü?” başlıklı bölüm; yaşam ve anlam bağlantısında teorik sürecin nasıl kendi kendini yıkan bir rota izlediğini açık bir şekilde gösterir.²⁰ Burada sorun, bu bağlantının baştan sona tüm öğeleri beraber kurgusal olduğunu inkâr etmekle başlar. Nihayetinde bilimsel perspektifin kurguya ilgi gösterme konusunda gönülsüz olması ve bu yüzden temelde anlam sorusuna tümüyle yabancı kalması sebebiyle, bu soruya verilecek yanıt için alternatif bir etkinlik olarak sanatsal faaliyete ya da estetik bakış açısına yönelmek uygun olabilir. Neticede bilim, kurguyu nesnel bir gerçekliğe dönüştürme çabası içerisindeyken sanat bizatihi varoluşun gerçekliğini kurguya dönüştürüp sunan bir etkinlik olarak ortaya çıkar. Kısaca sanat kurgudan kaçmaz hatta tam tersine tümüyle ondan beslenir. Bu yüzden Nietzsche için anlam sorusunun çözümü estetik bir var olma halinde bulunur.

4. Sanatsal Perspektif ve Yaşamın Anlamı

Nietzsche için sanat, varoluşu tüm acı ve ıstıraplarına rağmen haklı çıkararak ve aslında gerçekliğe tahammül etmemize olanak veren yegâne perspektiftir.²¹ Yaşamın anlamı ve varoluşun

19 Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne*, 1. Kısım.

20 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* Kritische Studienausgabe Band VI, hersg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG 1999), Wie die “wahre Welt” endlich zur Fabel wurde.

21 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 107. Bölüm.

değeri probleminde bilimin, tümüyle faydasız ve hatta problemi derinleştiren özelliğini gören Nietzsche bu yüzden dünya ile sanatsal bir şekilde bağ kurmaya olanak veren *mythosa* dönülmesi gerektiği görüşündendir. Böylece Nietzsche'ye göre birey, yaşamın anlamı probleminde ilişkin bir çözümü ancak yaşam ile estetik bir ilişki tesis ettiğinde bulabilir. Öyle ki sanat, tüm acılara ve trajedilere²² rağmen varoluşu haklı çıkarabilecek, anlamlandırabilecek ve beklenmedik bir şekilde kişiyi bu varoluşu kucaklamaya itecek gücü kendisinde barındırmaktadır.

Peki, sanatsal bir perspektif, varoluşun değeri ve anlamı sorusunda bilimsel ve teorik bakış açısının başaramadığını nasıl gerçekleştirebilir? Sanat hangi özelliği ile insana bir yaşam dünyası armağan edebilir? Sanatın buradaki yaklaşımı, esasen yaşamın özsel anlamsızlığı ile yüzleşip, kurgunun insan üzerinde sahip olduğu ilk baştaki görünür olan olumsuz etkisini, sunumun gücü ile olumlayıcı bir sürece dönüştürmektir. Bir başka deyişle kurgunun varlığı, sanatsal yönelimi baltalamaz ve aynı şekilde yine rasyonel bir temellendirmenin yokluğu da sanatsal faaliyeti hiçbir surette engellemez. Tam tersine sanat, kurgunun sahip olduğu yapıyı kendi anlatım gücünü arttırmak için tümüyle sahiplenir. Böylece sanatın sergilediği estetik, yani duyumsamaya dayanan bakış açısı aslında insanın yaşamla kurabileceği en verimli ilişki türünü meydana getirir. Anlam gerçekten de yaşamın ve varoluşun özsel yapısına ait keşfedilecek bir nitelik olmaktan ziyade; yaşama dayatılmak, ileri sürülmek ve yaratılmak zorunda olan *bir dilsel kurgu/yapı* ise, sanatçının icraatı burada olağanüstü bir önem kazanır. Buna göre yaşam ancak duyularımıza hitap edecek bir esere dönüştürüldüğünde, kısaca esteteze edildiğinde bir değer kazanır. Eğer anlam; evrensel ve nesnel bir hakikat değil de bir kurmacaysa ve insanın da anlam olmadan varoluşun acısına ve ıstırabına dayanması mümkün değilse, o halde sanatın en büyük başarısı, yarattığı bu kurgusal anlamın içine insanları çekecek bir *sunum/ ifade* ileri sürmesidir. Kısaca burada yaşamın anlamı adeta bir sanat eseri olarak sunulur. Öyle ki sanatçının sübjektif bakışı ve deneyimi, sunumun gücü ile evrensel bir perspektif kazanır. Böylece tekil olan tecrübe, sanat vasıtasıyla evrensel bir deneyim ve anlam olarak duyumsanır. Evrensel bir anlama *teorik olarak* bağlanmak olanaksız olsa da *estetik* bir kurgu olarak böylesi bir anlama dâhil pek ala mümkündür. Kişi aslında sanat eserinin bir kurgu olduğunu *teorik* olarak bilse dahi eserin yol açtığı *estetik* etki/haz ile tüm insanlığı bağlayan bir anlamsal düzeye dâhil olduğunu duyumsayabilir. Burada yaşamın getirdiği tüm varoluşsal sıkıntılar, sanat eseri vasıtasıyla bir nevi “evrensel olan” bir anlam katmanına dâhil edilerek insan için çekilir kılınır. Bütün mesele insana aşkın olan bir anlamın *duygusunu/istegi*ni doğurmak ve böylece yaşam ile insan arasında sağlıklı bir ilişki tesis etmekse, bu yaratılan anlamın gerçek olup olmadığı sorusu artık tümüyle lüzumsuz hale gelir.

Teorinin sözde iyimserliğine karşılık olarak sanat, varoluşun dehşeti ile yüzleşme cesareti

22 Nietzsche'ye göre Sophokles'in *Oidipus Kolonoşa* ve Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* eserleri, trajik yaşamın haklılandırılması için örnek verilebilecek iki sanatsal yaratımdır. Hem Oidipus hem de Prometheus tüm zekâlarına ve kahramanlıklarına rağmen son derecede yoğun acılara maruz kalırlar. Trajik birer kahraman olarak Oidipus ve Prometheus insanın yaşam karşısındaki çaresizliğini ve yalnızlığını simgelemektedir. Ancak tecrübe edilen bu aşıkâr acımasızlığa rağmen, tragedyada koro devreye girdiğinde Dionysosçu mit hem Oidipus'a hem de Prometheus'a bir kurtuluş sunar. Bu akıl dışı mit bir coşkunluk ve bir kendinden geçiş ile beraber; kahramanın eylemlerini ve bu eylemin tüm sonuçlarını haklı kılar. Onları *bir kader birliği* içinde bir araya getirir ve Nietzsche'nin deyişi ile herkesin ve her şeyin ortak bir kökene sahip olduğunu haykırarak bireysel acının üstesinden gelir.

gösterir. Dahası zaten *anlam yaratacak* bir *dilin* yokluğunda yaşamın kendi başına anlamsız oluşu, bu anlama ilişkin teorik bir çerçevede söylenebilecek her tür rasyonel gerekçeyi, nedeni ve açıklamayı boşa çıkartır. Öyle ki bunun sonucunda tüm acılar, sefaletler ve trajediler ve yine aynı şekilde tüm mutluluklar, kazançlar ve başarılar da bir hiç uğruna yaşanmış olur.²³ O halde burada esas mesele; varoluşa ilişkin bu acımasız belirlenime rağmen, insan istemesini bir şekilde yaşamı olumlamaya yönlendirmek olmalıdır. İşte tam da bu noktada estetik bakış açısı yaşamsal öneme sahiptir. Nietzsche'nin deyişi ile sanat, varoluşun bu dehşeti karşısında yitip gitmememizin yegâne dayanak noktasıdır.²⁴ Amaçlar ve idealler yaratmak ve bunlar *uğruna* yaşamak, varoluşun dehşetine direnebilmek için insanoğlunun tek kaçış noktasını meydana getirir. Bu amaçların ve ideallerin ontolojik açıdan bir gerçekliğinin olup olmaması ise daha önce dile getirmiş olduğumuz gibi esasen konu dışıdır, çünkü önemli olan onların ontolojik hakikati değil, fakat yaratacakları etki ile insan yaşamına olumlayıcı bir öge sunmalarıdır. Zaten bütün mesele varoluşun dehşeti karşısında nihilistik bir haletiruhiyeye mağlup olmamaksa; amaçlar koymak, idealler yaratmak ve onlar vasıtasıyla yaşam dünyasını biçimlendirmek ve böylece istenmeye değer bir yaşamın bizatihi sebebi olmak tek çıkış yolu olarak görünmektedir. Tam da bu yüzden Nietzsche'nin buradaki önerisi, insanların birer bilim adamı gibi hakikatin peşinde koşması değil fakat kendi yaşamlarının ozanı haline gelmesidir.²⁵

Teorik bakışın yapmaya gayret ettiği gibi yaşamın anlamına ilişkin bir temellendirme, gerekçe veya neden göstermeden, sanat eseri vasıtasıyla doğrudan ve adeta *buyururcasına* varoluşun kendisine ilişkin yaratılmış ve kurgulanmış bir imge ileri süren sanatçı, yaşamaya ayartan bir baştan çıkarıcı gibi insanı, sunumun gücü aracılığıyla bu kurguya inandırır ve böylece gerçekliğe şekil vererek onu *yaşanmaya değer* bir sürece dönüştürür. Sanat eseri karşısında insan aslında bir kurgu ile karşı karşıya kaldığını bilmektedir. Üstelik sanat eseri zaten bir kurgu ileri sürdüğünü de inkâr etmez. Ancak güçlü ve etkili bir anlatım tarzı vasıtasıyla kişinin duygularını ve istemesini ele geçirecek onları manipüle eder. Böylece kişi adeta büyüüne kapıldığı bu kurgusal imgeye bile isteye kendisini teslim eder. Baştan çıkarılmayı ve sunulan anlamın akıntısına kapılmayı tüm varlığı ile onaylar. Böylece sanatçı tarafından ileri sürülen anlamın gerçek olup olmaması meselesi artık tümüyle önemini yitirir. Çünkü önemli olan bu yaratılan anlamın insanı etki altına alacak ve böylece yaşamın kendisi ile olumlu bir ilişki tesis edebilecek bir güce sahip olmasıdır. Nietzsche, örneğin *trajik* dönemde Aiskhylos ve Sophokles tarafından yazılan tragedyaalar sayesinde Antik Yunan kültürünün; varoluşun kendi başına sahip olduğu anlamsızlığa direnebildiğini ve kendi anlamlarını ileri sürerek gerçekliği katlanabilir hale getirdiklerini düşünmektedir. Tam da bu yüzden Nietzsche, evrene ilişkin bilgimizi her an arttıran fakat bir bütün olarak ona yönelik nasıl bir tavır alınması gerektiği konusunda sessiz kalan bilimsel yaklaşıma karşıt olarak dünyayı bir

23 Örneğin Schopenhauer'ın kötümser felsefesi tam da bu iddianın mantıksal sonuçlarını çıkarsar gibi görünmektedir. Her insani davranışın yaşamın özsel anlamsızlığı sebebiyle bir hiçliğe indirgenmesi yüzünden Schopenhauer'a göre böylesi bir dünyada akla yatkın olan şey, var olmak değil fakat var olmamaktır. Böylece en büyük suçumuzun doğmuş olmak olduğunu ileri sürece kadar ileri giden Schopenhauer için yaşam, sahip olduğu bu hiçlik yüzünden *istenmeye değer* bir süreç değildir.

24 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 107. Bölüm.

25 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 301. Bölüm.

sanat eseri formunda açmılayan estetik yaklaşımı önerir. Neticede ancak sanat, varoluşu *estetize* ederek onu yaşanmaya değer bir süreç haline getirebilir. Felsefenin bilimden çok sanata yakın bir perspektif ile icra edilmesi gerektiğini savunan Nietzsche'nin felsefi projesi de *logosun* egemenliği altında yitip giden estetik yönelimi, yani *miti* yeniden ele geçirmektir.²⁶ Nietzsche'nin öğretilerine bakıldığında bu hedef çok daha açık bir biçimde görülebilir. Onun temel amacı teorik bakış açısına alternatif sunabilecek estetik temelli bir *ideal* yaratarak insan varoluşunu nihilizm batağından kurtarmaktır. Bu bağlamda örneğin Nietzsche'nin felsefi kariyerinin ilk çalışmalarına bakıldığında (özellikle *Tragedya'nın Doğuşu* nda), Antik dönemde Sokrates aracılığıyla yitirilmiş olan *mythosun* Richard Wagner'in müziği ile beraber yeni baştan canlandırabilme düşüncesinin oldukça baskın olduğu görülür. Her ne kadar Wagner'e bağladığı umutlar boşa çıksa da Nietzsche sonraki çalışmalarında alternatif bir var olma tarzını yakalayabilmek için *miti* yeniden ele geçirebilecek bir takım denemeler gerçekleştirir. *Böyle Söyledi Zerdüşt* doğal olarak birçok yorumcu tarafından Nietzsche'nin bu uğurda gerçekleştirdiği en radikal deneme olarak değerlendirilir. Onun *Zerdüşt* aracılığıyla sunduğu "üst insan" ve "ebedi dönüş" öğretileri, insan istemesini *mitik* bir tarzda etkileyecek ve yaşamın kendisi haklılandırabilecek imgeler sunan, estetik temele sahip öğelerdir. Bu bağlamda örneğin "üst insan" imgesi bizzat böylesi kurgusal bir anlamın yaratılmasını üstlenen sanatçı olarak okunabilir²⁷ ve yine "ebedi dönüş" ideali de *doğrudan* ileri sürülen ve *mitik* bir etki yaratma kapasitesi bulunan bir imge olarak yorumlanabilir. Neticede Nietzsche bu öğretileri için mantıksal, nedensel bir takım epistemolojik açıklamalar sunmaz. Bu öğretilerin her biri Zerdüşt tarafından adeta buyururcasına hiçbir neden belirtilmeksizin ileri sürülür. Amaç insanın yaşama ilişkin *duygusunda* ve *isteminde* bir etki ve dönüşüm yaratarak onu güçlendirmek ve varoluşun kendisine bağlamak olduğu için *Zerdüşt'ün* sunuşu argümantatif olmaktan ziyade estetikdir. Böylece Nietzsche'nin felsefi serüveni tümüyle yaşamın bir olumlamasını mümkün kılacak estetik bir konum elde etmek olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Sonuç olarak yaşamla tesis edilecek teorik ve bilimsel bir bağlantı dünyanın yapısı hakkında çok sayıda nesnel veri ve malumat ortaya koyabilse de; bilimsel-teorik bilgi nihai olarak amaç, anlam ve değer söz konusu olduğunda tümüyle sessiz kaldığı için, gerçekliği bir kurgu yoluyla sunabilen ve böylece bir anlam yaratma kapasitesine sahip olabilen sanat, insan yaşamının anlamı sorusunda belirleyici bir rol üstlenebilmektedir. Fakat sanatsal bir yaratım ya da bir *mit* üzerine inşa edilmeyen çağdaş kültür, tam tersine aydınlanma idealini, yani öznenin teorik yönelimini temele alarak şekillendiği için yaşamın anlamı sorusu bu süreçte *ideolojilerin* ve *kapitalizmin* elinde insanlar üzerinde bir tahakküm kurma aracına dönüşmüş haldedir. Tam da bu yüzden örneğin Nietzsche'ye göre birey; kendisine dayatılan bu anlamın pasif bir katılanı olmak yerine, soruyu bizatihi üstlenmeli ve yaşamla sanatsal bir ilişki tesis ederek bu anlamı yaratmalıdır. Çünkü sadece sanat yoluyla dönüştürülen ya da başka deyişle estetik bir nesne haline getirilen yaşam dünyası, insan adına haklı çıkarılıp yaşanmaya değer bir sürece evrilebilir.

26 Allan Megill, *Prophets of Exremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, (Berkeley: University of California Press, 1987), 76

27 Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, (Bursa: Sentez Yayıncılık, 2013), 189.

Kaynakça

- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık, 2013.
- Camus, Albert. *Sisyphos Söyleni*. Çeviren Tahsin Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.
- Eagleton, Terry. *The Meaning of Life: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature, Vol.1*. Edited by David Fate Norton & Mary J. Norton. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Megill, Allan. *Prophets of Exremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, Kritische Studienausgabe Band IV. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- _____ *Die fröhliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe Band III. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- _____ *Die Geburt der Tragödie*, Kritische Studienausgabe Band I. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- _____ *Götzen-Dämmerung*, Kritische Studienausgabe Band VII. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- _____ *Über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne*, Kritische Studienausgabe Band I. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- _____ *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Kritische Studienausgabe Band I. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- _____ *Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studienausgabe Band V. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter GmbH & Co. KG.1999.
- Plato. "Apology" in *Plato: Complete Works*. Edited by John M. Cooper. Translated by G.M.A. Grube, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.
- _____ "Phaedo" in *Plato: Complete Works*. Edited by John M. Cooper. Translated by G.M.A. Grube, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Zweiter Teilband. Zürich: Diogenes Taschenbuch, 1977.
- West, David. *An Introduction to Continental Philosophy*. Cambridge: Polity Press, 1996.



Thomas Mann'ın Büyülü Dağ Adlı Yapıtının Modernizm Açısından Bir Yorumu

An Interpretation of Thomas Mann's Magical Mountain in Terms of Modernism

Nermin Urgancı¹ 



¹Dr. Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İzmir, Türkiye

ORCID: N.U. 0000-0002-7253-009X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nermin Urgancı,
Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Doktora Programı Öğrencisi, İzmir, Türkiye
E-mail/E-posta: myilmaz@uludag.edu.tr

Başvuru/Submitted: 04.03.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.03.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
14.03.2019

Kabul/Accepted: 21.03.2019

Atıf/Citation:

Urgancı, Nermin. "Thomas Mann'ın Büyülü Dağ Adlı Yapıtının Modernizm Açısından Bir Yorumu." *Felsefe Arkivi* 50 (2019): 79-96.
<https://doi.org/10.26650/arc2019-589797>

ÖZET

Thomas Mann (1875-1955), 20. Yüzyıl edebiyatına büyük yön vermiş ve kendisinden de oldukça söz ettiren bir yazar olmuştur. Romanlarının yazarı olmasının dışında karıştların ustası olarak da tanınmaktadır. Özellikle *Buddenbrooks* (1901), *Venedik'te Ölüm* (1912), *Büyülü Dağ* (1924) adlı yapıtları dünya edebiyatında yazıldığı günden bugüne değin okurlarında aynı tutkuyu yaratmaya devam etmektedir. Bu yapıtlar kimi zaman edebiyatın, psikanalizin konusu olurken kimi zamanda felsefede adından oldukça söz ettirmiştir. Özellikle felsefi açıdan *Büyülü Dağ* adlı yapıtı incelemek, araştırmaya başlama nedenlerimiz arasında yer almaktadır. İncelememiz boyunca modernist özellikleri sergilemenin yanında, yapıtın çağa ayna tutan yönlerini de ortaya koyacağız. *Büyülü Dağ*, 19. Yüzyılda hızla yayılmış ve çaresi bulunamayan ama araştırılmaya devam eden verem hastalığından mustarip kişilerin sağlıklarına tekrar kavuşabilmek için gönderilen bir sanatoryumda geçmektedir. Temiz hava, iyi beslenme, zengin bir diyet, hafif egzersiz vaat eden tüberküloz sanatoryumları için yüksek dağlara sahip İsviçre seçilmiştir. Davos kasabesindeki hastaneler, zengin hastaların lekelerini gidermeye çalışırken bir yandan da onları olabildiğince disiplinli bir yaşama zorlamışlardır. Lekeli insanların sanatoryuma gelişi, yeryüzüne bir daha dönmek istememeleri araştırmamızın başlıkları arasında yer almaktadır. Bizim için asıl ilginç olan şey ise yeryüzü ve kasabanın büyüü dağları arasında geçen olay dizileri olmuştur. Dünyaya ait olan bu yerlerin nasıl oluyor da insanlar tarafından farklı algılanıyor oluşu romanın anlatımı boyunca göz önünde tutacağımız şey olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, leke, yeryüzü, zaman, hız, yaşam

ABSTRACT

Thomas Mann (1875-1955), was a leading figure in the 20th century and is writer who has been widely mentioned in world literature. He is known not only as the author of milestone novels but also as the master of oppositions. The *Buddenbrook's Family* (1901), *The Death in Venice* (1912), and *The Magic Mountain* (1924) in particular are inspiring the same emotions in the readers of today as the day they were written. While these masterpieces have been the subject of literature research and psychoanalysis, they have also been of interest in the realm of philosophy. In

particular, from the perspective of philosophy, *The Magic Mountain*, was the main concern of this study. This study will indicate both the modern aspects of the story as well as try to show how this work was a mirror for its time. The story takes place in a sanatorium where people who suffering from tuberculosis are sent to recover. This is an illness without remedy in its time and which was widespread through the 19th century. Switzerland, with its lofty mountains, was chosen as a location for tuberculosis sanatoriums which offered fresh air, good nutrition, and light exercise. While the hospitals of Davos village tried to treat the patients' lung spots, they also forced them to follow a life of discipline. The fact that the "spotted" people went to the sanatorium, with no intention of going back to their previous life is the main concern of this study. The most interesting fact here is the chain of events that connected earth to the mystical mountains of this town. The main issue will be the question of why people perceived this earthly place in such a different way.

Keywords: Modernism, spot, earth surface, time, speed, life

Thomas Mann için sıradan bir insan ama yazgısına bireyüstü anlamlar katan Hans Castorp, kuzenini sadece üç haftalık ziyaret etmek için, Hamburg'dan yola çıkıp İsviçre'nin kuzeyinde bulunan Davos-Platz kasabasına doğru yolculuğu başlar. Her modern roman ve kahramanı gibi bizim kahramanımızda romanın sayfaları açıldığında kendisini bir an da trende yolculuk yaparken bulur. Düzlükte mühendislik okumuş olan Hans, ziyaretinden sonra işini yapmak için devam edeceğini sanır, oysa yaşadığı olaylar onu hiçte istemediği şeyleri yapmaya zorlayacaktır. Yolculuğu sırasında düzlükten farklı olan bir şeyle karşılaştı: Zaman. Trene bir hafta önce binmesine rağmen sanki birkaç saat önce yolculuğu başlamış gibi hissetti. "Saatler geçtikçe mekân ve zamanın oluşturduklarına çok benzeyen ama bazı açılardan onları da aşan değişimlere neden oluyordu."¹ Trenin düzlükten gittikçe uzaklaştığını fark ettiğinde istasyonda bir anda ciğerlerindeki leke tedavisi için burada kalan kuzeni Joachim'i görür oldu. Modern iki insan gibi birbirlerinin boyunlarına atlamak yerine sadece "sen" hitabını yeterli gördüler. "Selamlaşma biraz soğuk ve mesafeli insanların yapısına uygun olarak pek abartılı olmadı."² Bin altı yüz metre yükseklikte olan Davos kasabasında zaman, düzlükte olandan çok daha hızlı akıyor ve insanlar fikirlerini hızla değiştirebiliyordu. Anlaşıldığı gibi burada her şey çok hızlı oluyordu, ölümler, hastalıklar, beslenmeler, sevgiler. Tek yavaş olan şey Hans'ın karşılaştığı sevgisi olacaktır. Hans Castorp, koridordan 34 numaralı odaya doğru giderken, düzlükten farklı bir şeyle daha karşılaştı. Öksürük sesine benzeyen ama ondan çok daha farklı bir ses duydu. Yaşamla sıkı sıkıyla olan bu delikanlı, ilk kez yaşamdan kopuk sese yöneldi. "Bugüne dek duyduğu öksürükler yaşam dolu kusursuz öksürüklerdi ve onlarla karşılaştırıldığında, bu yaşamdan ve sevgiden yoksun ses, doğal bir öksürük tutmasından çok, çözülmekte olan organik bir maddenin bulamacından çıkan güçsüz ama ürkütücü bir fokurdamayı andırıyordu."³ Tüberkülozla mücadele eden bu lekeli insanlar, Hans için sevgiden, yaşamdan, tutkudan kopmuş halde hasta yataklarında ölümü bekliyorlardı. Alın yazısı aklına geldikçe durgunlaşan kuzeni Joachim'in tek isteği bir an önce iyileşip düzlükte bir kahraman gibi askerlerle omuz omuza olmaktı. Oysa buraya bir kez gelindi mi bir daha gitmek neredeyse imkânsızlaşıyordu. Hatta sanatoryumun başhekimi Behrens, Hans ile ilk kez karşılaştığında sağlıklı bir insanın buraya seyahat amaçlı geldiğine inanmadı. Hastalığının ciddiyetini her fırsatta saklamaya çalışan Hans, üç haftalık süre içinde hastaların kar yağarken balkonda saatlerce uyuyor olmalarını, çay perhizlerini, kaliteli yemeklerini, toplumun her kesiminden insanlar geldiğini fark ettiğinde her şeyi gördüğünü düşünmüştü. Bir gün Hans, iğrenç bir durumla karşılaştı. "Kapıyı çarpan birini rahatlıkla tokatlayabilirdi. Bu olayda üstelik kapının üzerindeki küçük cam bölümler olduğu için gürültü daha da artmış hem bum diye bir ses çıkmış hem de bir şangırtı olmuştu."⁴ Her fırsatta yemek salonuna kapıyı çarparak giren genç bir kadının neden bunu yaptığını anlamaya çalışıyordu. İlk gördüğünde düzlükte kapının nasıl kapatılacağına dair hiç eğitim almadığını düşündü ya da hastalığı ona bunları yaptırıyordu. Kapı her akşam başka türlü çarptığı halde Bayan Clavdia, sanki hiçbir şey yokmuşçasına dostlarının bulunduğu masada yemeğine devam ediyordu. Bu bayan, "orta boylu kızılımsı sarı saçlı, beyaz

1 s.12. Thomas Mann, (2013) *Büyülü Dağ* (Cilt 1), çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.

2 A.g.e. s.15

3 A.g.e.s.23

4 A.g.e.s.62.

bir süveter ve parlak renkli bir etek giymiş genç bir kadın. Saçlarını örgü yapıp özensizce dolamıştı.”⁵ Günler geçtikçe anladı ki, ciddiyet bu topraklara ait bir şey değil, yalnızca düzlükte olur. Kaybedecek bir şeyi olmayan bu Yarım Ciğerler Derneğinin en büyük özelliği alaycı olmalarıydı. “Tanrım öylesine özgürler ki. Genç insanlar bunlar, zamanın onlar için bir önemi yok, ölebilirler de. Neden suratları asık dolaşsın ki? Bazen düşünüyorum da, aslında hastalık ve ölüm o kadar ciddi şeyler değil, bir tür başıboşluk. Yalnızca aşağıdaki düzlükte gerçek yaşamda ciddiyet var.”⁶ Düzlükteki ciddiyetini hala bırakmamış olan Hans, günden güne yüzünde kızarıklar çıkmaya başladı. Ateşinin bir türlü düşmemesi, üç haftalık tatilini uzatacağa benziyordu. Bir gün kuzeninin tanıştırdığı lekeli hastalardan birisi olan Settembrini, şaşkınlığını gizleyemez ve sorar: “Anlamsız ölümlerin bir hiç olduğu derinlere inebilmek ne büyük yüreklilik.”⁷ Hans’a göre Settembrini hümanist ve pratik dehanın temsilcisi olan bir edebiyatçıyı hatırlatıyordu. Gelenekle tüm bağlarını koparmış olan bu edebiyatçı, roman boyunca aydınlanmanın temsilcisi gibi sanatoryumdaki tüm gelenekçilerle savaşmaya hazır. “Umarım hınzırlığa karşı değilsinizdir mühendis bey. Benim gözümde hınzırlık, karanlık ve çirkin güçlere karşı en pırlıtlı silahtır. Hınzırlık beyim, eleştirinin ruhudur ve eleştiri ilerlemenin ve aydınlanmanın özünü sağlar.”⁸ Ölümüne yakın olan bir hasta için fazla cüretkâr sözler ediyordu. Yetmemiş gibi devam etti. Aydınlanmanın düzlüklere kadar yayılması için ilk olarak hümanistlerin insanları eğitmesi gerektiğini söyledi. “Biz hümanistlerin hepsinin kanında eğitmek vardır. [...] Bir hümanisti eğitmekten yoksun bırakmamalı, bırakılmaz da, çünkü insanlığın onurunu ve güzelliğini sürdüren yalnızca odur.”⁹ Hans Coastorp kuzeniyle dinlenme kürleri uygularken zamanın neden bu kadar hızlı aktığını sorgulamaya başladı. Düzlükten farklı olan neydi burada? Zaman denilen şey mekâna bağlı mıydı? Mekânı duyularımızla görebiliyoruz da zamanı hangi duyumuzla algılıyoruz? Ardı arkası kesilmeyen sorular ilk kez Hans tarafından tıpkı modernist bir insanın zihninin reddedemediği gibi soruları kendi kendine tartışmaya başlar olmuştu. Yukarıdakilere özgü bu sorgulayış, düzlükten daha fazlaydı, çünkü Hans’ın önceleri bunları soracak hiç zamanı olmamıştı. Zaman o kadar yavaş akıyordu ki, onun varlığından dahi haberdar değildi. Bir gün akşam yemeği sırasında yemek salona gelen Herr Albin, öleceğini anlamıştı. Doktorlar hangi tedaviyi uygularsa uygulasin ciğerlerindeki lekeler bir türlü geçmek bilmiyordu. İşte ilk kez genç kahramanımız Hans, ölümün getireceği baskıları düşlemeye başladı, çünkü biliyordu ki yolculuğundan beri devam eden ateşi bir türlü düşmek bilmiyordu. “Bir insanın onurun verdiği baskılardan kurtulabildiğinde, ayıbın getirdiği sonsuz yararların tadını çıkarmasının nasıl bir şey olabileceğini düşlemeye koyuldu ve kalbinin bir süre, daha hızlı çarpmasına neden olan ahlaktan yoksun tatlı bir duyguya kapılınca da dehşete düştü.”¹⁰ Diğer masalardan yükselen sesler geçen gün bir gencin muayeneden sonra kendini ormanda astığının haberini veriyordu. Sanatoryumdaki bu insanlar, ölümle nasıl bu kadar iç içe olabiliyorlardı. İntihar, yemek masasında konuşulacak şey miydi? Bir an önce buradan gitmem gerek diye düşündü Hans, çünkü yaşama sadık davranmak

5 A.g.e.s.100.

6 A.g.e.s.69.

7 A.g.e.s.76.

8 A.g.e.s.81.

9 A.g.e.s.84.

10 A.g.e.s.105.

istedi. Yukarılar sadece ölüm ve yokluk kokuyordu. Düzlükte o kadar dert varken, neden şimdi oturup deneyimlemeyeceği bir şey hakkında kafa yormaya başlamıştı. Bir yönden de durumu gittikçe kötüye giden kuzenini de yalnız bırakmak istemiyordu. Her dakika olan ölümler, sanatoryuma yeni gelen hastalar, balkonda karın altına saatlerce yatay pozisyonda yaşam kürleri uygulamak, zengin akşam yemekleri Hans için fazla hareketli olmaya başlamıştı. Settembrini yaşını öğrenmeye çalıştığında yirmi dört olduğuna inanmıyordu, çünkü Hans burada kaldığı birkaç hafta boyunca, kendini yirmi dört yaşından büyük hissetmeye başladı. “Sizin bu yukarınız çok hareketli. Görecek, duyacak öyle ilginç şeyleriniz var ki, ayrıca bir gün değil de çok daha uzun süredir buradaymışım gibi geliyor, sanki daha da yaşlandım ve olgunlaştım.”¹¹ Mantıkla cesareti birleştiren Hans, Settembrini ile sohbeti olduğu akşam ilk ateşli nöbetini geçirmişti. Yeni tanıştığı hastalıklı bu bey, Hans’a öneride bulunarak bir önce eşyalarını toplayıp yaşama dönmesini söyledi. “Burada kalışınız size hem bedensel hem de ruhsal açıdan iyi gelmediğine göre burada yaşlanmaktan vazgeçip, bu akşam bavulunuzu toplayıp yarın sabahki ekspres trenlerden biriyle gitseniz nasıl olur?”¹² Hans’ın bu kadar değişiklik karşısında şimdilik gitmeye hiç niyeti yoktu. Yatakta ateşinin düşmesini beklerken, ciğerlerindeki lekeler, yükselen ateş Hans’ı bir tedavi yolu seçmeye mecbur bırakmıştı. Ya düzlüğe inip oradaki doktorlara görünecek ya da kuzeninin doktoru Behrens’e kendini tedavi ettirecekti. Oysa Settembrini’ye göre buradaki tedavinin hiçbir yararı olmayacaktı.

“Çevremizdeki tiplere bakın! Başhekimimiz denen o kaçık, Şeytanın uşağı ve Krokowski,” Settembrini dilini koparması gerekiyormuş gibi yaptı, “o utanmaz günah çıkarıcı papaz, insanlık onurum onun keşiş varlığına teslim olmamı yasakladığı için benden nefret eden o adam. Sonra masam –birlikte yemek yemek zorunda kaldıklarım! Sağımda, Halleli bir bira imalatçısı oturuyor, adı Magnus; saman destesi gibi bıyığı var. “Bana edebiyattan söz etmeyin. Edebiyatta ne var? Güzel kişilikler, ne işime yararlar ki? Ben pratik bir adamım ve gerçek yaşamda öyleleri hemen hemen hiç bulunmaz,” diyor. Adamın edebiyat kavramı bu kadar. Güzel kişilikler... Ah, Meryem Ana!”¹³

Settembrini’in önerisini düşünürken bir yandan bir değişiklikte daha karşılaştı. Ağustosun ortasında bir anda kar yağmaya başlamıştı. Düzlükten oldukça farklı olan bu düzensizlik, olsa olsa yalnızca yukarılara özgü olabilir. “Burada mevsimler birbirine karışıyorlar, takvimle ilgileri yok. Kışın öyle sıcak olur ki yürüyüşe çıktığında terleyip ceketini çıkarmak zorunda kalırsın, yazın ise eh, burada nasıl olduğunu gördün. Sonra kar gelir ve her şeyi alt üst eder.”¹⁴ Hastaların tedavisinde kullanılan bu hava olsa olsa hastalığın artmasına neden olabilirdi. Doktorlara göre ise mevsimlerdeki bu düzensizlik, insanın ruhunu ve bedenini düzenleyecek en iyi şey diye görülüyordu. Doktorlar için önemli olan hastalık değildi, hastalıkla gelen aptallıktı, yoksa hastalığın kendinde soyluluk ve incelik vardı. Settembrini’e göre ise hastalık soyluluk getiren

11 A.g.e.s.110.

12 A.g.e.s.112.

13 A.g.e.s.123.

14 A.g.e.s.121.

bir şey değildir aksine eski zamanların boş inançları ve korku çağlarından kalma hortlaklardan birisidir. Bu hortlak, insanlara ciğerlerindeki lekelerini kabul ettiren üstüne üstelik sanatoryumda bütün mal varlığını bu uğurda harcamasına neden olan deliliklerden birisidir. “Mantık ve aydınlanma insan ruhunda çöreklenmiş olan gölgeleri kovdu ama tam anlamıyla değil; bugün bile bu mücadele sürüyor.”¹⁵ Settembrini ve Hans Castorp arasındaki bu konuşma, ilerlemenin ve uygarlığın önüne geçecek her türlü hastalıkla mücadele edeceğine söz vererek devam eder. Karanlık çağlardan basmakalıp kalan hastalık, insanlık için zedeleyici, onur kırıcıdır. Settembrini karanlıktan çıkan bu hortlağı soyluluk olarak görenlerin ilerlemeye, entelektüel olana yalnızca zarar verdiğini düşünür. Sanatoryumda yetkililerin hastalara bu soylu bakışı, hem bedenlerini hem de ruhlarını iyileştirdikleri yönünde pekiştirilir. Oysa Settembrini için bu lekeli hastalar sadece bedenlerine odaklanmışlardır. Ölümle iç içe olan bu insanlardan zaten ruhlarıyla ilgilenmeleri beklenemezdi. “Bedeni olmayan ruh, ruhu olmayan bir beden kadar insanlık dışı ve ürkündür.”¹⁶ Sadece bedenleriyle dolaşan bu gelenekçiler, Hans’a göre zamanın ne olduğu konusunda da yeterince emin değillerdi, hatta onlar için yalnızca önemli olan şey tedavileri ve bol sohbetli geçen akşam yemekleridir. Beden ve ruh bütünlüğündeki insan, zaman duygusu ve yaşam duygusu sürekli. Hans Castorp için yaşama bağlı olmak beraberinde zaman içinde olmayı da getirmektedir. Birisinin aksaması durumunda insanı can sıkıntısı gibi bulanıklığın içine iter.

“Can sıkıntısı denen şey, aslında zamanın tekdüzeliğinin neden olduğu sağlıklı bir kısalıktır ve kesintisiz bir değişmezlik, geniş zaman alanlarını, kalbi korkudan öldürecek denli daraltır ve her gün öbürünün aynı ise, tüm günler bir güne indirgenir ve kusursuz bir tek türülülük en uzun ömrün bile, göz açıp kapayana dek geçmiş bir kısalıkta algılanmasına neden olur.”¹⁷

Zamanın aktif olmadığı durumlarda ise alışkanlık dediğimiz şey kendisini gösterir. Yaşamda olup zamanda olamayan veya zamanda olan ama yaşamı hayatına katamayan insanlar için alışkanlık kaçınılmaz olacaktır, çünkü onlardaki can sıkıntısı değişikliği değil alışkanlığı, sıradanlığı getirecektir. Yarım Ciğerler Derneğinin yaşamdan bu kadar uzak oluşları ve zamanı cömertçe kullanmaları hem Hans için hem de Settembrini için tutkudan uzak yargıların habercisidir. “Gerçek mevsimler yok. [...] Birbirine karışmış yaz günleri ve kış günleri var. Ayrıca geçtiğini fark ettiğin gerçek zaman olmadığı için yeniden kış geldiğinde yeni kış oluyor ama aslında eskisi geliyor ve pencereden bakarken duyduğun huzursuzluğun nedeni de bu.”¹⁸ Dağdaki sanatoryumun müziğin büyüünden uzak olduğu bir dönem Hans ve Settembrini müziğin aydınlanmaya yardım edeceği veya etmeyeceği konusunda tartışma yürütürler. Hans, insanın sırtına yük olan birbirine benzeyen saatleri ayırmanın tek yolunu müzikte bulur. Her parçanın içindeki hikâyeye, dakikaları fazlasıyla doldurmuş oluyor. Buradaki zamanı yavaşlatabilmenin tek yolu budur. Oysa Settembrini için müzik, hem siyasal hem de ahlaksaldır. İlkinin oldukça

15 A.g.e.s.125-126.

16 A.g.e.s.126.

17 A.g.e.s.133.

18 s.93. Thomas Mann, (2013) *Büyülü Dağ* (Cilt 2), çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.

sakıncalı bulurken ikincisine duyguları uyandırma açısından değer vermektedir. “Şeytani bir etki beyler. Uyuşturucular şeytan işidir çünkü durgunlaştırırılar, hareketsizleştirirler ve kölelere özgü bir durağanlığa neden olur. Müzikte kuşku uyandıracak bir şey var beyler.”¹⁹ Settembrini tarafından saptanan müziğin bu uyuşturucu etkisi romanın sonuna değin genç kahramanımız Hans’ı da büyüü altına alıp hareketsiz kılacaktır. Hatta onun hiç yapmak istemediği şeylere maruz bırakacaktır. Hans’ın yemek masasında dostlarıyla yaptığı tartışma devam ederken saflığa duyulan iç titretici özlemi duyumsar oldu. Düzlükten bu kadar uzaktayken bu özlem de nereden çıkmıştı. Yukarılara ait bir korku olmalıydı, kendini tartışmanın seyrine veremedi kafasını isteksizce çevirme ihtiyacı hissetti.

“Güm! Dedi yaşlı kız. İşte o! İçeriye kimin girdiğini anlamak için bakmak gerekmiyor. Tabii geliyor işte. Ne de hoş yürüyor! Süt kâsesine doğru süzülen bir kedi yavrusu gibi.”²⁰ Hans için bu kez çarpan kapı sesi kalp atışlarının hızlanmasına neden oluyordu. Üzerindeki utangaçlığı bir türlü atamadığı için Bayan Clavdia’yı sadece kapı sesinden yemek masasına kadar takip edebiliyordu. Yemek masasındakiler bu bayanın buraya üçüncü gelişi olduğunu söyledikten sonra Hans için çok daha önemli bir detayı vermeyi atlamadılar. “Bildığımız gibi Rusya’da bir yerlerde kocası var- burada bunu bilmeyen yok. [...] Rus kadınlarının doğaları gereği özgür ve cömert olduklarını çok iyi bilirim.”²¹ Hans bu sözleri işitir işitmez, tenindeki ateş, otuz sekizi geçmişti bile. Sevgisinin karşılıksız kalacağını bilmesine rağmen şimdi burası, düzlükten daha hoşuna gider olmaya başlamıştı. Tek korkusu bu içten sevgisinin ciğerlerindeki lekeden daha fazla şeylere sebep olmasıydı. Ahlaki açıdan yapılan şey aykırı olsa da kendi içinde yaşadığı sürece bunun kimseye bir zararı yoktu. Bu yüzden onunla tanışacak tüm yolları, daha tatil süresi bitmeden kapatmaya çalışıyordu. “Zavallı Hans Castorp’un eli ayağı titredi. Aslında ona acımamız gerekir. Bunun böyle olmasını isteyen de ayarlayan da o.”²² Geldiği günden beri ateşinin düşmek bilmez durumu, kalbinin her kapı çarptığında yerinden çıkacakmış gibi olması, kuzenin ölümüne adım adım gidişi gibi nedenler Hans için oldukça ilginç olmaya başlamıştı. Daha önce düzlükte bu kadar olayı bir arada dahi görmemişti. Aşk acısı, ölüm korkusu, yaşam ve Settembrini ile olan sohbetleri, düzlükteki sıradanlıkla karşılaştığında, tatilinin süresini uzatması gerektiğini düşündü.

Hans, kuzeniyle karın altında uyumaya çalışırken Settembrini dinlenme tedavisini yarıda keserek, onlara teknoloji ve ahlak arasında bir bağlantının olup olmadığını sordu. Hans ve kuzeni şimdiye kadar bu soru üzerine düşünmediklerini fark ettiler oysaki Settembrini için barut ve matbaanın icadı teknolojinin gelişmesine katkıda bulunduğunu ve insanlar arasında ortak ahlaksal ilkelerin sağlanması adına teknolojinin büyük rolü olduğunu dile getirdi. “İnsanlık karanlıktan korkudan ve nefretten arınmıştı ve artık ileriye ve yukarıya doğru mutlak anlama, içsel aydınlanma, iyilik ve mutluluk aşamasına ulaşmıştı.”²³ İlerlemenin aracı olan teknoloji, karanlıktan

19 s.146. Thomas Mann, (2013) *Büyülü Dağ* (Cilt 1), çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.

20 A.g.e.s.171.

21 A.g.e.s.171-173.

22 A.g.e.s.183.

23 A.g.e.s.195.

kalmış doğu toplumları için geçerli, ulaşılabılır bir ahlaksal ilkeyi sağlamak gibi görevleri vardı. Teknolojinin şeytan işi olduğunu söyleyenler Settembrini için hareketsizlik içine hapsolmuş toplumların en büyük söylemleridir. Yaşam ve zamansal algıları bir arada çalışmayan bu insanlar, “bir dünya cumhuriyetinin”²⁴ kurulmasına ayak bağı olmaktan başka işleri yoktur. Teknoloji ve ahlak arasındaki bu daimi süreklilik Settembrini’ye göre hümanizmin olmazsa olmazıydı. Aydınlanmadaki insan ne cesaret sahibi olabilir ne de evrensel ahlak ilkelerini kurabilirdi. Hans büyük şaşkınlık içinde Settembrini’yi izlerken zihninde, daha önce bu kadar cesur bir insan görmediğine emindi. Düzlükte zaten karşılaşılsaydı konu hiçbir zaman ne hümanizme ne de ahlaka gelecekti. Böyle bir insanın ciğerlerine tüberküloz nasıl olup ta yapışmıştı. Yaşama olan tutkularını kaybetmiş hastalardan farklı olan Settembrini sadece bedensel olarak hastaydı. Sanatoryum onun ruhunu ele geçirmeyi bir türlü başaramadı. Bir yandan da düşmek bilmez ateşinin test sonuçları doktorun eline ulaştı: “Ama baştan söyleyeyim ki sizin gibi bir vaka kolay iyileşmez. Reklam olsun diye başarılar ve mucize tedaviler sağlamıyoruz. Sizin bir konuk olmaktan çok hasta olmaya yatkın olduğunuzu söyleyebiliriz.”²⁵ Hans bu görüşmeden sonra konuk olmayı bırakıp hasta olmaya alışması gerekirdi, zaten anne babası olmayan bir gencin sağlıklı olmaya da hakkı yoktu. Sanatoryumda artık o da ölecekler listesinden birisi olmuştu. Böylece doktorlar onunla sohbet etmek için değil bu kez ciğerlerindeki hırıltıları dinlemek için randevu vermeye başladılar. Settembrini, Hans’ın filmlerindeki lekelerin bazen gerçek olamayacağı konusunda uyarıya da bir önce gitmesi için ikna edemedi.

“Filme çoğu zaman leke diye gösterdiklerinin aslında gölge olduğunu ve gerçekten bir şey olduğunda hiçbir şey göstermediklerini biliyor musunuz? Ah Madonna! Filmmiş! Burada genç bir finans uzmanı vardı ve ateşi olduğu için filminde lekeler rahatça görülebiliyordu. Onları duyduklarını bile iddia ettiler! Verem tedavisi gördü ve öldü. Otopside ciğerlerinde bir şey olmadığı ve bilmem ne virüsünden öldüğü anlaşıldı.”²⁶

Hans, zihninin hiçbir şekilde karışmayacağına, yaşamla olan dostluğunun devam edeceğine sadece tedavi amacıyla kalma süresini uzattığını iddia etse de yapacakları karşısında Thomas Mann bile hayretler içinde kalacaktır. Bir gün tedavi sırasında doktorun odasındaki portreye gözleri yönelir. Gördüğünün Kırgız gözlü kadın olduğuna emindi. Hayretler içinde kaldı. Birine konuk olarak gitmek, hem de portresini yaptırmak görgü görmüş bir kadının işi olamazdı. Oysa Hans haftalardır ona merhaba bile diyememişti. “Sağduyu ve onuruna olan düşkünlük Hans Castorp’un yüreğini sızlatıyor, özdenetimini birazcık artırıyor ve o çekik gözlü kişiden, ‘bir kalem istemesini’ önlüyordu.”²⁷ Bayanın, başhekime modellik yapması ateşinin artmasından başka bir şeye yaramadı. Muayene odasından çıktığında daha acı bir gerçekle karşılaştı; ciğerlerindeki hırıltıların nedeni anlayılamamıştı. Bu dinlenmeye, sabırlı olmaya, ateşini ölçmeye, uyumaya ve beklemeye devam etmesi anlamına geliyordu. Geleli yedi hafta olmasına rağmen sanki bu sabah trenden inmiş gibi hissediyordu. Artık düzlüğe dönmeyi kafasından atmıştı. Bu belirlenemeyen

24 A.g.e.s.197.

25 A.g.e.s.227.

26 A.g.e.s.245.

27 A.g.e.s.258.

lekelerle düzlükte bir saat dahi yaşayamazdı. Hem şimdi Bayan Clavdia'yı bırakıp gidemezdi. En büyük kaygısı olan lekelerine bir yenisi daha eklenmişti. Tıpkı zihninden atamadığı bir düşünce gibi gözlerini Clavdia'dan ayıramıyordu. "Başını öne doğru uzatışını, disiplin ve terbiyenin verdiği enerjiden yoksun olmasından öte bir nedeni olmadan ve hiç özür dilemeden geç kalışlarını izliyor, yine aynı temel nedenden girerken de çıkarken de kapıyı çarptığını, ekmeği ufaladığını ve ara sıra tırnaklarını yediğini görüyordu."²⁸ Hans, hastalık ve aldırmaçlık arasında bir bağlantı olabileceğini düşündü. İnsanın hastalığı arttıkça daha fazla umursamaz olmaya başlıyor ve yargı yetisini dışarıda bırakıyordu. Ateşi yükseldikçe, iki büklüm oturuyor, yemek salonundaki kapıyı kapatma gereksinimi duymuyordu. "Hans Castorp'un içinde bulunduğu durum genelde, ortaya çıkmak için dayatan bir durumdur; itiraflara yatkındır ve insana kendisine yönelik kör bir beğeni ve dünyayı kendi varlığıyla doldurma hırısını getirir."²⁹ Clavdia ve Hans'taki bu nezaketsizlik Settembrini için yaşamdan yavaş yavaş koştukları anlamına geliyordu. Diğer hastalar gibi onlarda ya zamanda ya da mekânda olmayı tercih ediyorlardı. Ruh ve beden birbirinden bu kopuşu Settembrini için yemek salonundaki sıkıntının tek nedeniydi. Hepsini birbirine bakıp bir şeyleri moda haline getiriyorlardı. Dün kapıyı kapatmazken, bugün ekmeçlerini ufalıyorlardı. Tüberküloz gitgide bedenlerini hapsedmekle kalmıyor ruhlarını da esir alıyordu. Estetik ve ahlaktan yoksun bu insanlar, zamanı insanlığın ilerlemesi için değil sadece yemek ve dinleme diyetleriyle dolduruyorlardı. Sorumluluğu alma cesaretinden yoksun hastalar, insanlığın dostu değil olsa olsa şeytanı olmuşlardır.

"Özgürleşmeye, güzelliğe ve duyguların, mutluluğun ve arzunun özgürlüğüne hizmet ettiği sürece onu savunmalı ve ona saygı göstermeli; ama ışığa doğru akışı engelleyen yer çekimi ve durağanlık, hastalık ve ölüm ilkelerini temsil ettiği ve sapıklığın, bozulmanın, şehvetin ve rezaletin temeli olduğu sürece onu hor görmek gerekir."³⁰

Zamanı tüketmeyi çoktan öğrenmiş bu insanlar yemek yerken kitap okuma isteklerini giderebilmek için dizlerinin üzerine kitap açmayı ihmal etmiyorlardı. "Neydi yaşam? Bilen yoktu. [...] Neydi yaşam? Bilen yoktu. [...] Yaşam aslında neydi? Yaşam, var olması olanaksızın var olmasıydı."³¹ Bu sanatoryumda olanaklı olanın dahi kendisini sürdürememesi, yaşamın değil ölüm ve tehdidin var olmasından başka bir şey değildi. "Yattığı yerden yünler ve kürkleri içinde beden sıcaklığını korurken, buz gibi bir gecede, ölü bir yıldızın ışığıyla parıltıyan vadiye bakan Hans Castorp'un önünde yaşam işte böyle bir resim verdi."³² Dostlarıyla birlikteyken, bir zamanlar mühendis olacaktım dedi. Düzlüğe bir daha geri dönemeyeceğini kabul etmeye çalıştı. Şimdiki hedefi hastaları izlemek, yeni kitaplar okumak ve düşünülmemişler üzerine kafa yormaktı. Hem hasta olup hem de her şeye bu kadar merak salmak Settembrini için olacak şey değildi. "Siz yaşamın sorunlu çocuklarındansınız, ilgilenilmesi gerekenlerdensiniz."³³ Roman boyunca yaşamın sorunlu çocuğu olarak kalan olan Hans, kasabada kaldığı günleri saymaktan

28 A.g.e.s.284.

29 A.g.e.s.294.

30 A.g.e.s.311.

31 A.g.e.s.341.

32 A.g.e.s.342.

33 A.g.e.s.380.

vazgeçti. Noel gecesi sanatoryumdaki kutlamaya katılan Clavdia, Hans'ın yedi aydır yapamadığı şeyi yaparak, ondan bir kalem istedi. Aralarındaki yakınlık onları dansa kadar sürükledi. Clavdia, müzik eşliğinde yarın sabah köyden ayrılacağını söyledi. İyileşmemesine rağmen başka temiz havaları denemek en özgür isteğiydi, çünkü ona göre “insan, kendini kurtarmak yerine kendini bırakmalı ve yıkılmasına, hatta ezilmesine izin vermeli.”³⁴ Hans'a göre şuan bunların hiçbir önemi yoktu. Tek düşündüğü şey karşısındaki kadının kollarında olduğuydu. Derin konular üzerine konuşmak için uygun bir zaman değildi. “Seni seviyorum, diye geveledi. Seni her zaman sevdim çünkü sen benim yaşamımın sen'in, düşümsün, yazgımsın, tüm isteğim ve sonsuz özlemimsin. [...] Umurumda değil dedi. Ne Carducci, ne güzel üslup cumhuriyeti ne de insanlığın zamanla ilerlemesi-çünkü seni seviyorum!”³⁵ Her şey herkesin başına gelemeyeceği gibi, genç kahramanımızın da yüreğindeki sevgi, onu yaşam ve zaman tutkusundan alıkoyan bu sanatoryumda tek destekçisi olacaktır.

Sanatoryumdaki zengin hastaların ruhu ve bedeni lekelerin dışında bu kez de karla yok olmaya başlamıştı. Gereğinden fazla kar, onların zarar görmesine neden oldu. Hatta gözleri daima beyazı görmekten bozulanlar vardı. Dışarıdayken renkli gözlükler takıp, odalarının pencerelerine yeşil doğa manzaraları yapıtıyorlardı. “İnsan dayanamazdı buna; insanın hem zihnini hem de ruhunu öldürüyordu.”³⁶ Settembrini, insanın yüreğini kirleten bu kadar şeye nasıl tutkuyla katlandıklarını bir türlü anlayamadı. Onlara göre tamamen iyileşmemiş birisi, temel kavramların olmadığı bir yerde nasıl yaşayabilirdi ki? İyileşse dahi Clavdia'yı beklemek için Davos'ta kalacağını söyleyen Hans, artı düzlükle olan tüm bağlarını koparmıştı. Ailesinden sanatoryumun masrafları dışında bir şey istemiyordu. Settembrini için ise o, yaşamın sorunlu bir çocuğu değil, “Ahlaki, mantıkta ve erdemde arayan birinin gözünde büyük bir olasılıkla kayıp biriydi artık.”³⁷ Romanın başlarında oldukça tutkulu olan Hans, Clavdia'nın aşkından sonra aydınlanmamak için direnen, hümanist değerleri reddeden kayıp biri olmuştur. Aşk, onu öznelştirerek evrensel ilkeler öne sürmesini engellemiştir. Şimdi o da Yarım Ciğerler Derneğine rahatlıkla üye olabilirdi. Sevgi onu özel kılmasına rağmen sadece bedeninin arzularına önem verdiği için Settembrini tarafından çok eleştiri aldı, çünkü asıl olması gereken ruh ve beden bütünlüğü içerisinde hümanist değerler yaratabilmektir. Gerisi ilerlemeye ket vuran inançlı birisinin tutkusuyla aynıdır. Tüm bu görüşlere şiddetle karşı çıkan Settembrini daha fazla kalamazdı orada. Zaten tedavide hiçbir gelişme de olmuyordu. Yoğun karanlığın, ışığını kapatacağı korkusuyla bir gün sanatoryumdan ayrılmaya karar verdi.

“Kızakla değil yürüyerek ayrılmıştı sanatoryumdan. Üzerinde, kollarına ve yakasına ince bir kürk şerit geçmiş kısa sarı paltosu, bu dünyadaki mal varlığını ve yazarlık malzemesini el arabasında taşıyan bir adamın eşliğinde, kapının önünde bir salon kızının yanağından bir makas aldıktan sonra bastonunu sallayarak uzaklaştığı görülmüştü.”³⁸

34 A.g.e.s.419.

35 A.g.e.s.421.

36 s.14. Thomas Mann, (2013) *Büyülü Dağ* (Cilt 2), çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.

37 A.g.e.s.22.

38 A.g.e.s.26-27

Onun odasını doldurmak için düzlükten hemen bir hasta getirildi. Kuzen Joachim ise o sıralarda düzlükteki askerlik hayalini gerçekleştirmek için dinlenme ve tedavi diyetinde hiç aksatma yapmıyordu. Nihilizm ve kötülüğün tüberküloz salgını gibi yayıldığı bu yerde Settembrini her şeye rağmen anti nihilist değerlerle düzlükte tartışma toplantıları yapmaya başladı. Bir yanda meraklı Hans ve savaşa katılma arzusuyla yanan Joachim diğer yanda üst komşusu bir din adamı. Tartışmanın başlaması için tüm malzemeler hazır. Tabii ki ilk konu günlerce balkonlarındaki şezlonglarında dinlenmenin insana getireceği kötülük oldu. Hans tartışmanın yarattığı heyecanla konuşmaya girmiş bulundu. “Yatağım-yani şezlongum demek istediğimi anlamışsınızdır-son on aydır çok yararlı oldu çünkü benim düzlükte o kadar yıldır düşündüğümünden çok daha fazlasını düşünmemi sağladı.”³⁹ Sözleri duyan Settembrini coşkuyla yerinden kalktı ve neden bir batılı gibi davranmadığı sordu. İlerleme, aydınlanma, analiz, akıl bu kadar önemliken bir keşiş gibi bu yatağa düşkünlükte nereden çıkmıştı. Hans, katıksız bir barış taraftarı olduğunu söyleyerek tartışmadan çekilme kararı aldı. Settembrini’in üst komşusu olan Naphta, papazlık yaptığı dönemleri hatırlayarak keşişe edilen hakaretleri üzerine aldı. Tüm dini görevlerini yerine getirir de ciğerlerindeki lekeler rahip olmasını engellemiştir ama dostları arasında lekeli hoş bir Cizvit olarak anılıyordu. Settembrini, komşunun tartışmaya girmesi için öncelikle Pan-Germanizm düşüncesinden sıyrılmayı gerektiğini düşündü. “Nefret etmeye ulus devletten başlamazsanız mantığınızda bir boşluk var demektir.”⁴⁰ Evrensel cumhuriyetçi değerleri yıkan birisiyle tartışmaya girmek gereksiz olacaktı. Naphta, söze Tanrı devletinin kurulmasıyla evrensel mutluluk ilkesinin geleceğini söyleyerek giriş yapmış oldu. Irkının verdiği içgüdülerle hareket ederken, Tanrı’nın en büyük isteğinin ulus devletleri arasındaki sınırların korunması gerektiğini söyleyerek eklemeye bulundu. Settembrini büyük bir kızgınlıkla Haçlı Seferleri’nin insanlığa getirdiklerini sordu. Naphta her ne kadar ticaret, kültürel kaynaşma gibi olumlu ifadeler sarf ettesede, Settembrini, insanların birbirlerinin üzerinde hâkimiyet kurma arzusunu körüklediğini ekledi. İnsanlığa iyi olmayı değil, kötülüğü öğreten savaşlar, nasıl olur da Tanrı’nın en büyük arzusu olabilirdi. Komşusuna sadece şu öneride bulundu: “İnsanın başlangıçta iyi, mutlu ve kusursuz olduğunu ama toplumsal yanlışlar sonucunda yoldan çıkıp bozulduğunu ve toplumu yeniden eleştirel bir bakış açısıyla yapılandırdığında yeniden iyi, mutlu ve kusursuz olacağını savunan 18. yüzyılımızın düşünce biçimi sizi rahatlatır.”⁴¹ dedi. Hans tartışmalar arasında dünya cumhuriyetini savunan Settembrini mi yoksa hiyerarşik kozmopolitanlığı savunan Naphta’dan mı yana olacağını kararını veremedi. En iyisi taraf olmadan sanatoryuma geri dönmekti.

“Biri, bir yandan uluslararası Dünya cumhuriyetini savunup savaştan nefret ederken bir yandan da öylesine vatansever ki tek sınır olarak Brenner Geçidi’ni kabul ediyor ve bunun için uygunluk savaşında savaşmaya hazırlanırken, öbürü ulus devletinin şeytan işi olduğunu iddia ediyor ve tüm inşaların birleşmesini isterken doğal içgüdüleri yasasını savunuyor ve barış konferanslarıyla dalga geçiyor.”⁴²

39 A.g.e.s.48.

40 A.g.e.s.53.

41 A.g.e.s.55.

42 A.g.e.s.60.

Kuzeni yalnız olarak döndü ama Hans Settembrini'in yoğun isteğiyle biraz daha kalmayı kabul etti. Tartışmanın nabzını düşürebilmek için Naphta'nın evine üst kata çıktılar. Naphta'nın evi, Ortaçağ dönemdeki Tanrı'nın evinden farksız gibiydi. Din adamlarına özgü zenginlik ve zanaata düşkünlük misafirlerini şaşkınlığa uğramıştı. Settembrini isteksizce salonda duran heykeli kimin yaptığını sordu. Naphta misafirini kıskırtırcasına; "Ne fark eder ki, dedi. Sormamamız bile gerekir çünkü yapıldığı zaman da kimse sormamış. Yazarı belli olmayan bir kitap gibi anonim, ortak bir ürün."⁴³ Settembrini bu sözleri iştir iştir heykele arkasını dönerek oturdu. Hans ise daha önce böyle büyüleyici bir sanat yapıtıyla karşılaşmadığına yemin etti. "Hiçbir şeyin bu kadar çirkin, özür dilerim ama aynı zamanda bu kadar güzel olabileceğini düşünemezdim"⁴⁴ dedi. Naphta ise güzel ve çirkin en iyi şekilde dinsel ifadelerle ortaya konulmalı diye eklemeye bulundu. Settembrini için ise bu doğaya yapılmış en büyük ihanetti. Nasıl olur da dehanın yaratıcısı göz ardı edilmişti. Zaten bu çalışma olsa olsa savaşı arzulayan bir adamın elinden çıkmış olmalıydı. "O dönemin ne tür insanlık dışı bir dehşet ve kana susamış bir hoşgörüsüzlük getirmiş olduğunun da farkındasınızdır. Bunlar olmasaydı arkamda duran şu eski yapıt da olmazdı"⁴⁵ dedi. Naphta kan bulaşan ellerini temizlemek için tüm bunların sevgi uğruna yapıldığını söyledi. Settembrini ise oturduğu yerden kalkarak heykeli tamamen kapattı ve nasıl olurda ahlaksal en yüksek iyiyi verecek olanın kilise olduğunu söylemeye çalıştığını sordu, çünkü ona göre asıl önemli olan insandı. "İnsanın yararına olan her şey gerçektir. Doğa onda özetlenir; tüm doğada yaratılan bir tek odur ve doğa onun içindir"⁴⁶ diyerek insanın üzerinde hiçbir egemenin bulunmadığı görüşünü pekiştirmiş oldu. Naphta ise görüşlerini Platon'un felsefesine dayandırmakla övünmeye başladı, çünkü ona göre bu felsefe insanı Tanrı'ya götürecek tek yoldur. Zaten yıllardır Platon felsefesinin diğer düşünürlerin önünde olması Naphta'ya göre sebepsiz değildi. Settembrini ise onu fazla pragmatist olmakla suçladı. Hans bu sırada hala heykelin nasıl anonim ve ortak olabileceğini düşünüyordu, bu yüzden de tartışmanın hangi yollarda devam ettiğini takip edemedi. Naphta çayları tazelerken Ortaçağın özgürlüğüne değinmek istedi ama Settembrini olmayan bir şeyden bahsetmenin buradaki gençleri kandırmaktan farksız olduğunu söyleyerek sözünü yarıda kesti.

*"Zanaatkârların ve köylülerin ne denli saygın olursa olsun toprakları yoktu, toprak sahiplerinin kuluydular. Ortaçağın sonlarına dek, insanların çoğu, kentliler bile öyleydi. Konuşmamızın arasında insan onurundan söz ettiniz. Oysa şimdi bireyi özgürlükten ve onurdan yoksun bırakan bir ekonomik sistemin ahlaklı olduğunu savunuyorsunuz."*⁴⁷

Naphta ekonominin varlığının devam etmesi için bunun gerekli olduğunu söyledi hatta sözlerinde Marx'tan (1818-1883) alıntılar yaptı. Settembrini, *Kapital*'i (1867) piyasadaki ucuz çevirilerden okumuşsun dedi ve daha fazla dayanamayarak Hans'ı alıp evden çıkmayı tercih etti. Yolda ona bazı öğütler vererek arasına mesafe koymasını istedi. Böyleleri insana güneşin dünyanın

43 A.g.e.s.68.

44 A.g.e.s.67.

45 A.g.e.s.70.

46 A.g.e.s.73.

47 A.g.e.s.73.

etrafında döndüğüne inandırabilirdi. Hans kafasıyla onaylama işareti yaparak sanatoryuma doğru tırmanmaya başladı. Ortaçağ ve aydınlanma dönemi arasındaki gerilimi bir din adamının salonunda canlandıran Thomas Mann, bu çekişmeden kimin galip geleceğini ise incelememizin sonunda söyleyecektir. Hans sanatoryuma döndükten sonra kuzeni Joachim, artık daha fazla dayanamayacağını ifade ederek ayrılmak istediğini açıkladı. Düzlükteki hayali tam iyileşememiş olsa dahi onu bekliyordu. Hans buraya yıllar önce onu ziyaret için gelmişti ama şimdi Joachim düzlüğe giderken, kendisi Clavdia'yı beklemesi gerekiyordu. Artık ateşini ölçmeyi bırakan Joachim dereceyi yanlışla yere düşürüp kırmıştı. Yeniden somut zamana karışmak Joachim bir an önce eşyalarını toparlayıp sanatoryumdan ayrılır ayrılmaz orduya yazıldığına dair bir hafta içinde Hans'a mektup yolladı. Hayali gerçekleşmişti, ciğerlerindeki lekelerin artması onun için önem arz etmiyordu. Tek önemli olan ulusu için savaşmaktı zaten dinlenme diyetlerinde ölümü her gün yaşıyordu, en azından düzlükte kahramanca öleceğim diye düşündü. Naphta ve Joachim arasındaki bu benzerlik Settembrini tarafından fark edilirken Hans görmemeyi tercih etti, çünkü ona göre Naphta'nın anlattıkları değerli geliyordu. Settembrini ise büyük tepki vererek ikisinin de kan dökmekle olan bağlantılarını fark etmesini istedi.

“Bizim bariş çocuğu Naphta'nın gerçek keşişler olmalarına karşın, güç hırsıyla yanıp tutuşan ve Tanrı devleti ve onun üst düzeydeki dünya egemenliğini gerçekleştirebilmek için kan akıtmaktan çekinmeyen savaşçı Ortaçağ keşişleri ya da kâfirlere karşı savaşırken ölmenin, yatağında ölmekten çok daha onurlu bir şey olduğunu savunan Tapınak Rahibiydi.”⁴⁸

Öldürmenin baş tacı edildiği bu düşünce anlayışında Settembrini, hastalığın Ortaçağ kültüründe önemli bir yere sahip olduğunu söyler. Eskiden kralın kızları, fakirlerin yaralarını hissedebilmek için yüzlerini yaralara sürmüş dedi Naphta övünerek. İsa'dan beridir acı çekmek, yoksulluk, hastalık baş acı edilirken erdem, sağlık ve akıl buradan çıkamazdı. “İnsan olmanın hasta olmakla aynı şey demek olduğunu söyledi. Evet, hastalık insanın doğasında vardı ve onu insan yapan hasta oluşuydu. [...] İnsanın onuru ve soyluluğu ruhta ve hastalıktaydı. Kısacası insan ne kadar hastaysa o kadar daha üst düzeyde insandı.”⁴⁹ Bu nedenle Settembrini, Naphta'nın yüzüne her baktığında bir hastayla ilgilenircesine ona acıyordu. Yaşamda değer olabilmek beraberinde sevgi, tutku, ilerleme gibi pek çok şeyi de getirmekteydi. Oysa dini yaymakla meşgul insanlar tüm yatırımlarını yoksulluk ve hastalığa harcamışlardır.

Joachim'in üniformalı fotoğrafının gelmesinden bir hafta sonra Hans bir mektup aldı. Joachim teğmen olduktan sonra hastalığı ilerlemişti, görevine devam etmesi imkânsız bir hal almıştı. Doktorlar tarafından Alpler önerilmiş ve Joachim birkaç gün içinde orada olacağını yazmıştı. Hans işte tam da burada beden ve ruh arasındaki savaşta beden galip geldiğini duyurdu, hastalığı ruhunun isteklerini yok saydı. Ne derse desinler bedeni eğitmek ruhu eğitmekten daha zordur dedi Hans. Joachim hayallerinden bir kez daha vazgeçip sanatoryuma lekeleri yüzünden dönmek zorunda kaldı. “Bedenin ruha boyun eğmesi gerektiğini savunan sivri

48 A.g.e.s.133.

49 A.g.e.s.152-153.

zekâlıların tam bir yenilgisi.”⁵⁰ Bu kez annesiyle birlikte gelen Joachim, bir an önce gerekli testler yapılarak dinlenme, yeme ve tedavi diyetlerine başlatıldı ama her an ölebilecek olması gözlerinden okunuyordu. Ciğerlerindeki leke, artık nefer almasına, yüzüne tebessüm kondurmasına izin vermiyordu. Doktorların yaptığı testler sonucunda onur düşkününü Joachim'in sadece altı ayı kalmıştı. Sanatoryumda zamanın sonsuz olduğunu düşünürsek bu süre romanda sanki dakikalar içinde gerçekleşmiş gibi aktarılmaktaydı. Ayaklarının üzerinde durmayı bile başaramayan Joachim şimdi can çekişen bir lekeliydi artık. “Akşamüzeri saat altı sularında, garip bir şey yapmaya başladı. Bileğine altın zincir takılı sağ kolunu kalçasının hizasına kadar uzatıyor. Elini biraz kaldırdıktan sonra battaniyeyi tırmalar ya da kazır gibi bir hareketle kolunu geri çekiyor, sanki bir şey topluyor ya da bir şeyleri bir araya getiriyordu.”⁵¹ Bu sözcükler Joachim'in son hareketleri oldu. Onur ve beden düşkününü Joachim, gümüş tabutu içinde kahraman sözcüklerinin ritimde bolca sarf edildiği Ludwig van Beethoven (1770-1827)'nın 3. Senfonisi olan *Eroica* (1803) eşliğinde düzlüğe uğurlandı. Hans doğuştan gelen o soğuk âdetini bir yana bırakarak kuzenin alnını öperek vedalaştı. Kahramanlık, bedene olan düşkünlük şimdi bir tabutun içinde kızakla indiriliyordu. Kuzenin ölümünden sonra zamanı son kez düşünmek istedi. Neydi zaman? Kaç yaşındaydı? Artık ne kaç yaşında olduğunu ne de orada ne zamandır kaldığını hatırlayabiliyordu. Tartışmaya geri dönecek olursak her fırsatta dini yaymakla görevli olduğu ve kilisenin düşüncelerinden bağımsız düşünememesi gerekçesiyle eleştirilen Naphta bu kez Hans'ı ilk boş bulduğu anda Settembrini'n aslında dini örgütlerden hiçte bağımsız olmadığını söyledi. Tıpkı o da masonluk yapıyordu hatta döneminde kurulan örgütlere başkanlık ettiği dahi olmuştu. Hans bunları duyduğuna inanamadı. Nasıl olur da ilerleme, erdem ve dünya cumhuriyetinden bahsedip masonluk yapabiliyordu.

*“İnsanlık tapınağının inşaat alanına girmesinin hiç te kolay olmadığını tahmin edebilirsiniz çünkü beş kuruşu yok ve onlar yalnızca üst düzeyde eğitim ve hümanistik eğitimle yetinmiyorlar, yüksek aidatları ve yıllık ödemeleri yapabilmemiz için kusura bakmayın ama varlıklı olmanızı da istiyorlar. Alın size burjuvazi! Liberal dünya cumhuriyetinin temelleri bunlar.”*⁵²

Hans bu sözlerin ardından odasında daima açık duran *Rivista Della Massoneria Italiana* (1885) kitabının nereden orada olduğunu bu kez anlamıştı ancak Settembrini'nin bu konuda apolitik olacağını düşündü. Naphta ise çevresinde masonluğun apolitik olduğunu söyleyenleri şiddetle reddederek şunları ekledi; “Apolitik olmak diye bir şey yoktur, her şey politikadır.”⁵³ Settembrini'in bu tartışmaya girmesi kaçınılmaz oldu. Söylenenleri reddetmedi ama örgütlerinin tek amacının Tanrı'yı yüceltmekten öte insanlığı yükseltmek olduğunu söyledi. Hatta şöyle bir örnekle pekiştirerek; “Daha yeni, bir kuşak önce, Fransa'nın büyük doğusu tüm yapıtlarından Tanrı'nın adını silerek iyi bir örnek oluşturdu. Biz İtalyanlar onu örnek aldık.”⁵⁴ Settembrini,

50 A.g.e.s.195.

51 A.g.e.s.241.

52 A.g.e.s.211.

53 A.g.e.s.213.

54 A.g.e.s.215.

bu sözlerin ardından Cizvitler ve Masonlar arasındaki en büyük farkın, sözü sevmek olduğunu söyledi. Settembrini'e göre masonlar dile sahip olmakla dünya cumhuriyetini kurmanın cesaretini gösterebilirler. Özellikle bu cesaret burjuvazi sınıflarında gerçekleşmiştir, çünkü Ortaçağ insanlara hiçbir zaman bu özgür alanı sağlayamadı. "Artık uçan kuşlar bile aslında Ortaçağ manastırlarından türeme köhne okul sisteminizin yanlış bir tarihe oturtulduğunu biliyordu."⁵⁵ Bu tartışmalar arasında bir gün sanatoryumun yemek salonuna Bayan Clavdia ve Peepkorn girdiler. Hans'ın yıllardır beklediği kişi sonunda gelmişti ama bu kez yalnız değildi. Hans, Clavdia'ya kuzeninin düzlükteki kahramanlığı yüzüne öldüğünü söylediğinde tabii ki Bayan, Joachim'i desteleyecek sözcükler söylemekten kendini alıkoyamadı. Daima insanın bedenine olan övgüleri söylemekten çekinmeyen bu kez daha da ağır sözler etti: "Her fırsatta bedeniyle ilgilenirdi. Onurlu bir biçimde demek istiyorum. Ama bedeni onurlu olmayan bir şeyin onu istila etmesine ses çıkarmadı. İlgüzarlığını üçkâğıda çevirdi. Ama insanın kendini kaybetmesi ya da mahvına izin vermesi kendini kurtarmasından çok daha ahlaklı bir davranıştır."⁵⁶ Bu sözler Hans'ın karşı çıkabileceği türden değildi, çünkü yaşama isteği Clavdia'nın sanatoryuma girmesiyle artmıştı. Onun ne söylediği çok da önemli değildi.

"Düzlüğün küçük, sakın şarkılarının olmadığı yasak ve mantıksız bir aşkı bu. Delicesine seviyordu onu, ona bağımlıydı, onun kölesiydi ve ona hizmet etmeye hazırdı ve çok acı çekiyordu ama köleliğinin ve acısının arasında, Herr Settembrini'nin, onun da farkında olduğu gibi açıkça ona karşı olduğunu belirtmesine karşın tutkusunun süzülerek yürüyen çekik Tatar gözlü için ne denli değerli olduğunu ve değerli olmayı sürdüreceğini anlayabilecek kadar da kurnazdı."⁵⁷

Clavdia'ya olan bu tutkusu her gün onu yaşamdan ve sağlıktan alıkoyarken, diğer taraftan bir yol arkadaşıyla gelmesi çok canını acıtmıştı. Üstüne bu bey gereğinden fazla yetenekliydi. Hans onunla sohbet etmeyi çok sever oldu. Bu yüzden Clavdia'yla arasındaki ilişkiyi anlatma sorumluluğu hissetti. "Her şeyi unuttum, akrabalarımın, düzlükteki mesleğimden, her şeyden koptum. Clavdia gittikten sonra burada onu beklemekten başka bir şey yapmadım ve artık düzlük varlığını yitirdi. Onun gözünde bir ölüden farksızım."⁵⁸

"Size yalan söylemek beni çok rahatsız eder ve bu nedenle bundan kaçınmaya çalışıyorum. [...] Clavdia'ya kafamda hep 'sen' diye hitap ettim gerçekten de farklı olmadı. Biraz önce sözünü ettiğimiz eğitsel baskılardan kurtulup –daha önceki bir deneyimimden esinlenerek– ona yaklaşabildiğim akşam maskelerin takıldığı, insanların birbirine sen diye hitap ettiği ve sorumluluğun olmadığı bir akşamdı."⁵⁹

Hans bu sözlerin üzerine yeni dostunu kırmamak adına fazladan bir gündü diye ekledi. O geceye Şubat'ın yirmi dokuzu bile diyebiliriz dedi. Peepkorn, ise cevap verme gereği

55 A.g.e.s.221.

56 A.g.e.s.266.

57 A.g.e.s.294.

58 A.g.e.s.331.

59 A.g.e.s.327.

hissetmedi. Bir an önce iyileşmesi için iyi dileklerde bulunarak ışığı kapatıp odasına doğru yöneldi. Sabah koridorda gürültülü bir telaş duyuldu. Herkes Peeperkorn'nun odasına yönelmişti. Odadan çıkarken görülen Doktor Behrens, durumunu soranlara, iyi düzenlenmiş bir intihar olarak niteledi. "Hans Castorp oturduğu yerde, alnını ve kalbinin olduğu yeri ovdu. Korkuyordu. Tüm bunların sonu iyi olmayacak, bir felaketle sonuçlanacak gibiydi."⁶⁰ Yaşadığı büyüler ona yetmezmiş gibi Mann, Hans'ı düzlüğe göndermemek için kalemini oldukça zorlamaya çalıştı. Bir gün Doktor Behrens, elinde bir müzik aletiyle yemek salona girdi. Eğitimsiz bir pazarlamacı gibi gramafonu öven doktor, hastaların keyif almasını için onlara emanet etti giderken de Jacques Offenbach (1819-1880)'ın büyüsunü bıraktı. Can çekişen Hans, büyüü tekrar ettirmek için Hoffmann'ın masallarından *Barcarole* (1881) ile devam etti. Aşkı betimleyen bu opera, Hans'ın düzlükteyken nasıl âşık olduğunu hatırlattı. "Hissettikleri bir gencin kıza ilk kez baktığında Eros'un dikenli okunun ansızın yüreğine saplanmasında hissettiklerinden aşağı kalır yanı yoktu ve artık her adımının altında kıskançlık yatıyordu."⁶¹ Bu zevk dağıtıcı alet, tüm sanatoryumda ses getirmeye devam etti. Hans başından ayrılmamak için tüm eşyalarını müzik odasına taşıdı. Gece boyunca bir köle ve mısır prensesinin aşkını anlatan Giuseppe Verdi (1813-1901)'nin *Aida* (1871) operasını dinledi. "Kutudan yükselen ses her ne kadar çok daha güzelse de Hans Castorp'un zihninde hüznün verici tanıdık bir adla özdeşleşiyordu."⁶² Sıradan kahramanımızın ölümüne dair taşıdığı kuşku müziklerdeki büyüyle daha da artmaya başlıyordu. "Bu büyülü şarkı uğruna ölmeye gerçekten değer. Aslında, bu şarkı yüzünden ölmez ölen. Yeni bir şey uğruna, sevginin ve yüreğindeki geleceğin yeni sözcüğü uğruna ölür ve bir kahraman olur."⁶³ Bu sırada Naphta ve Settembrini'ye ne olduğunu merak edenler için söyleyelim. Birbirlerine olan bitmez çıkışları, bir gün düello ile son buldu. Silahını ilk çeken kazanacaktı. Settembrini öldürme arzusundan uzak olduğu için silahı bilerek boş aldı. Birbirlerinden uzaklaşarak saymaya başladılar. Settembrini düşünceleri uğruna öldürmeyi değil ölmeyi göze almıştı. "Öldürmeyeceğim dostum, yapmayacağım. Kendimi onun kurşununa teslim edeceğim. Onurum bunu gerektiriyor."⁶⁴ Sayma bitince birbirlerini döndüler ve Naphta silahını çekerek kendi onuru uğruna namlusunu düelloyla ilgisi olmayan bir yöne çevirerek kendini başından vurdu. Ona ilk koşan, Settembrini oldu. Böylelikle intiharlara bir yenisi daha eklenmişti. Hans büyülü şarkılar uğruna ölmedi. Hiçbir şey eskisi gibi değildi artık. Soyut zaman onu gereğinden fazla değiştirmişti. Kendisine daha kıymetli olan başka bir şey buldu. Bir gün 34 numaralı odasını boşaltarak düzlüğe inmeye karar verdi, çünkü tutkusundan vazgeçmek yüreksizlikti. Sıradan olmasına rağmen yüreğindeki tutkuyu, kuzeni Joachim'in yarım kalan kahramanlık hayalini tamamlamak için orduya yazıldı. Thomas Mann, onun kahramanlık için bu gidişini Franz P. Schubert (1797-1828)'in *Ihlamur Ağacı* (*Alm. Der Lindenbaum*) (1827), bestesiyle aktarır. Geleceği parlak olmayan ve öykünün hatırı için anlatılan Hans'tan geriye şu sözler kalır;

60 A.g.e.s.359.

61 A.g.e.s.365.

62 A.g.e.s.377.

63 A.g.e.s.382.

64 A.g.e.s.442.

“Bir ihlamur ağacı vardır orada

Tatlı tatlı hayaller kurardım

Gölgesinde uzanıp da

Kimi sevda sözleri kazımıştım, O ağacı kabuğuna

Sevinçte de kederde de, Çekerdi beni hep yanına

Dalları uğuldar, usulca fısıldar

Sesleniyorlardı sanki bana...

Yamacıma gel, dostum, Burada bulursun huzuru!”⁶⁵

“Uğurlar olsun sana Hans Castorp, yaşamın sadık ama sorunlu çocuğu. Öykün sona erdi. [...] Yaşasan da, olduğun yerde kalsan da – hoşça kal Hans! Geleceğin pek parlak sayılmaz. Yakalandığın kötülük dolu dans daha birçok günah dolu yıl sürecek ve biz senin bu işten sağ çıkacağına bahse giremeyiz. [...] Geçirdiğin ruhsal ve bedensel deneyimler sıradanlığını yüceltti ve bedeninin dayanamayacağına ruhunun dayanmasını sağladı. [...] Bu cinsel bedenden ve ölümden bir aşk düşünün doğabileceğini sezindiğin anlar oldu. Dünyadaki bu ölüm şenliğinden ve bu yağmurlu akşam gökyüzünü, kızgın alevlere boğan, bu çirkin ateşten de günün birinde sevgi doğar mı dersin?”⁶⁶

Sonuç olarak, *Büyülü Dağ* yapıtı bize modern düşünce içerisinde reddedemeyerek karşılaştığımız, zihnin onları tartışmaktan geri durmadığı, üzerine kesin belirlenimler yapamamış olsa dahi sorgulamaktan daima vazgeçmeyen sıradan bir kahramanla baş başa bırakmıştır. Yaşamın sorunlu çocuğu Hans, yaşam ve ölüm karşıtlığını sunmanın başarısıyla savaşa görülür. Yaşama tutunmak, yaşama değer katmak beden ve ruh sağlığı yerinde olan insanlar için geçerli olacakken, umutsuzluk, can sıkıntısı, sıradanlık, lekeler beraberinde ölümün getirdiği deneyimleri ölmeden de yaşatabilmiştir. Bu karşıtlığın yanında yapıt bize düzlüğe ait olan somut zaman ve yukarıların soyut zaman anlayışını da sunmaktadır. Hans’ın hiçbir zaman zihninden atamadığı bu karşıtlık onu tanımlamaktan, belirlemekten de alıkoymaktadır. Zamanı mekânla ilişki bağlamında açıklamak Hans içinde biraz olsun iç rahatlatıcı olmuştur. İnsanın ruh ve beden ikiliği içinde zaman ve mekân bütünlüğüne oturması onun yalnızca tutarlı ve yaşama sadık olunabildiğini göstermektedir. Ayrıca Thomas Mann, zihin veya bedene düşkünlüğü onursuzluk olarak tanımlamaktadır. Sadece bedene tutkulu olan Naphta veya Joachim’in sonu ölümle sonuçlanırken zihne sıkıca bağlı olan Settembrini de Hans tarafından arkadaşlığı romanın sonunda terk edilir. Hans ise bu ikiliği kendinde barından genç bir kahramandır. Cevaplayamasa dahi sürekli kendiyile bir şeyleri sorup tartışıyor olması zihnine ve bir kadına veya müziğe âşik

65 Aslı Uluşahin, “206 Odalı Sessizlik ve İhlamur Ağacı”, 15.10.2018, <https://www.kulturservisi.com/p/206-odali-sessizlik-ve-ihlamur-agaci/>, (26.11.2018).

66 s.458. Thomas Mann, (2013) *Büyülü Dağ* (Cilt 2), çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.

olması bedenine düşkünlüğü ile ilişkilendirilebilir. Karşıtların yazarı Thomas Mann roman boyunca soyut ve somut zaman, beden ve zihin, yaşam ve ölüm, sağlık ve hastalık, monist ve kozmopolit gibi pek çok temayı modernist özellikleri bağlamında önümüze sermiş oldu.

Kaynaklar

Mann, Thomas, (2013) *Büyülü Dağ* (2 Cilt), çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.

Uluşahin, Aslı, “*206 Odalı Sessizlik ve Ihlamur Ağacı*”, 15.10.2018, <https://www.kulturservisi.com/p/206-odali-sessizlik-ve-ihlamur-agaci/>, (26.11.2018).

AMAÇ-KAPSAM

Felsefe Arkivi – Archives of Philosophy, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünün 1945 yılından beri yayınladığı akademik dergisidir. Açık-erişimli, bilimsel ve hakemli bir dergi olarak yılda iki defa Haziran ve Aralık aylarında yayınlanır.

Felsefe Arkivi – Archives of Philosophy dergisinin amacı Türkçe ve İngilizce, özgün araştırma makalesi, çeviri metin ve kitap incelemesi yazıları yayınlamak ve ulusal ve uluslararası düzeyde alanla ilgili bilginin paylaşımına katkıda bulunmaktır.

Felsefe Arkivi – Archives of Philosophy felsefenin tüm alanlarına ilişkin konuları kapsar. Derginin hedef kitesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirilmediği ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediği konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telif hakkı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Devir Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

Felsefe Arkivi - Archives of Philosophy, tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Felsefe Arkivi - Archives of Philosophy makaleleri açık erişimlidir ve Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>) olarak lisanslıdır.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Felsefe Arkivi - Archives of Philosophy, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Her bir makale en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Felsefe Arkivi - Archives of Philosophy araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluştan gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

DİL

Derginin dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak ve <http://felsefearkivi.istanbul.edu.tr> adresinden erişilen <http://dergipark.gov.tr/login> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) kapak sayfası; editöre mektup, yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Devir Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutunda, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile ve iki yana yaslı olarak hazırlanmalıdır. Dipnotlar var ise, bu sınırlar içinde kalmalıdır ve 10 punto ile yazılmalıdır.
2. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Türkçe başlık, öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık öz ve anahtar kelimeler; ana metin bölümleri, kaynaklar, tablolar ve şekiller.
3. Giriş bölümünden önce 250 kelimele çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden Türkçe ve İngilizce öz yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı

İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve Türkçe özerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden, 5-10 adet Türkçe, 5-10 adet İngilizce anahtar kelime yer almalıdır.

4. Araştırma makalesi bölümleri şu şekilde sıralanmalıdır: "Giriş", "Amaç ve Yöntem", "Bulgular", "Tartışma ve Sonuç", "Kaynaklar". Derleme ve yorum yazıları için ise, çalışmanın önemini belirttiği, sorunsal ve amacın somutlaştırıldığı "Giriş" bölümünün ardından diğer bölümler gelmeli ve çalışma "Tartışma ve Sonuç", "Kaynaklar" ve "Tablolar ve Şekiller" şeklinde bitirilmelidir.
5. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları, ORCID ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
6. Dergide yayınlanan yazıların tüm sorumluluğu ve belirtilen görüşler yazarlara aittir; İstanbul Üniversitesi bir sorumluluk yüklenmez.
7. Yayın kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan, metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
8. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da, her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmalarını kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dahil edilmemiş makaleler Early View olarak yayınlanır. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça "kişisel iletişime" atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır.

Referans Stili ve Formatı

Makaleler için kullanılacak referans sistemi "Chicago Manual of Style (CMOS) olmalıdır. Ayrıntılı bilgi için: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Örnekler:

İR: İlk referans, **SR:** Sonraki referans, **K:** Kaynakça

Kitap

İR Ayhan Bıçak, *Tarih Felsefesinin Oluşumu* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004), 280.

SR Bıçak, *Tarih Felsefesinin Oluşumu*, 25.

K Bıçak, Ayhan. *Tarih Felsefesinin Oluşumu*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.

İR J. J. C. Smart ve Bernard Williams, *Utilitarianism. For and Against* (Cambridge: Cambridge Press, 1973), 9.

SR Smart ve Williams, *Utilitarianism. For and Against*, 82.

K Smart, J. J. C. ve Williams, Bernard. *Utilitarianism. For and Against*. Cambridge: Cambridge Press, 1973.

İR Stanley M. Honer, Thomas C. Hunt ve Dennis L. Okholm, *Invitation to Philosophy. Issues and Options* (Belmont: Wadsworth Pub Co., 1999), 20.

SR Honer, Hunt ve Okholm, *Invitation to Philosophy*, 35.

K Honer, Stanley M., Hunt, Thomas C. ve Okholm, Dennis L. *Invitation to Philosophy. Issues and Options*. Belmont: Wadsworth Pub Co., 1999.

İR Frank Cunningham vd., *Philosophy: The Big Questions* (Toronto, Ontario: Canadian Scholars Press, 2003), 15.

SR Cunningham vd., *Philosophy*, 30.

K Cunningham, Frank, LaLonde, Daniel, Neelin, David ve Peglar, Kenneth. *Philosophy: The Big Questions*. Toronto, Ontario: Canadian Scholars Press, 2003.

Soyadı taşımayan yazarlar (örn. Kung Fu Tse) kaynakçada ilk isminin baş harfi altında yazılır. Örneğin Kung Fu Tse, K harfinden kaynakçaya girmelidir. Soyadı almış yazarlar kaynakçaya soyadlarıyla girilir (örn. Popper, Karl).

Çeviri Kitap

İR Nigel Warburton, *Felsefe Okuma Rehberi*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım (İstanbul: Alfa, 2016), 8-9.

SR Warburton, *Felsefe Okuma Rehberi*, 12.

K Warburton, Nigel. *Felsefe Okuma Rehberi*. Çeviren Ahmet Fethi Yıldırım. İstanbul: Alfa, 2016.

Hazırlayanı/Derleyeni/Editörü Olan Kitapta Kitap Bölümü

İR Cengiz Çakmak, "Kader İnsanı Suçla Yargılar: 'Kader ve Karakter' Üzerine Değıniler", *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi* içinde, Der. M. Ertan Kardeş (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017), 79.

SR Çakmak, "Kader İnsanı Suçla Yargılar: 'Kader ve Karakter' Üzerine Değıniler", 83.

K Çakmak, Cengiz. "Kader İnsanı Suçla Yargılar: 'Kader ve Karakter' Üzerine Değıniler." *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi*. Derleyen M. Ertan Kardeş, 79-87. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.

Kitap İçindeki Önsöz, Sunuş, Giriş vb. Kısımlar

İR Hakkı Hünler ve Solmaz Zelyüt Hünler, Alasdair MacIntyre'in *Ethik'in Kısa Tarihi* adlı kitabına sunuş (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2001), XVII.

SR Hünler ve Zelyüt Hünler, sunuş, XVI.

K Hünler, Hakkı ve Zelyüt Hünler, Solmaz. Alasdair MacIntyre'in *Ethik'in Kısa Tarihi* adlı kitabına sunuş, I-XXIV. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2001.

Elektronik Olarak Yayımlanmış Kitap

İR Benedict de Spinoza, *The Ethics [Part I]* Erişim 2 Temmuz 2019, <http://www.gutenberg.org/9/1/919/>, 1.E.2.

SR Spinoza, *The Ethics [Part I]*, 1.E.9.

K Spinoza, Benedict de. *The Ethics [Part I]*. Erişim 2 Temmuz 2019. <http://www.gutenberg.org/9/1/919/>.

Online başvurulmuş kitaplar için URL ya da veritabanının adı verilir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm ya da kısım başlığı referans verilebilir.

Telif Dergi Makalesi

İR Cengiz Çakmak, "Asadan Böceğe: Politik Yargı ve Felsefe," *Felsefe Arkivi* 43 (2015), 17.

SR Çakmak, "Asadan Böceğe," 17-18.

K Çakmak, Cengiz. "Asadan Böceğe: Politik Yargı ve Felsefe." *Felsefe Arkivi* 43 (2015): 17-23.

Çeviri Dergi Makalesi

İR Reinhard Kleinknecht, "Olay ve Gerçeklik Zamanı," çev. M. S. Genç, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi* 11 (2007), 20.

SR Reinhard, Kleinknecht, "Olay ve Gerçeklik Zamanı," 22.

K Kleinknecht, Reinhard. "Olay ve Gerçeklik Zamanı." Çeviren M. S. Genç. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi* 11 (2007): 17-44.

Elektronik Dergi Makalesi

İR Ahmet Emre Dağtaoğlu, "Antik Yunan Felsefesinde "Fantasia"nın Epistemolojik Rolü," *flsf (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 17 (2014 Bahar): 266. Erişim 24 Haziran 2019.

SR Dağtaoğlu, "Antik Yunan Felsefesinde," 266-268.

K Dağtaoğlu, Ahmet Emre. "Antik Yunan Felsefesinde "Fantasia"nın Epistemolojik Rolü." *flsf (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 17 (2014 Bahar): 266-287. Erişim 24 Haziran 2019.

Online başvurulmuş makaleler için URL ya da veritabanının adı verilir. Eğer mevcutsa DOI (Digital Object Identifier) numarasını belirtin.

Tez

İR Ali Suat Gözcü, "Zaman Sorunu: Şimdici ve Ebediyetçi Anlayışları", (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016), 28.

SR Gözcü, "Zaman Sorunu: Şimdici ve Ebediyetçi Anlayışları", 40.

K Gözcü, Ali Suat. "Zaman Sorunu: Şimdici ve Ebediyetçi Anlayışları." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016.

Ansiklopedi Maddesi

İR Ahmet Cevizci, "Mutluluk," *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010), 1130.

SR Cevizci, "Mutluluk," 1131.

K Cevizci, Ahmet. "Mutluluk." *Felsefe Sözlüğü*: 1130-1131. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010.

Kitap Tanıtımı

İR Aruz İbişi Temelli, "Siyaset Felsefesi," *Kutadgubilig. Felsefe-Bilim Araştırmaları*, 29 (2016), 370.

SR İbişi Temelli, "Siyaset Felsefesi," 371.

K İbişi Temelli, Arzu. "Siyaset Felsefesi." *Kutadgubilig. Felsefe-Bilim Araştırmaları*, 29 (2016): 369-374.

Web Sitesi

İR Carl Tollef Solberg ve Espen Gamlund, "How Should We Evaluate Deaths?," *Practical Ethics*, erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

SR "How Should We Evaluate Deaths?"

K Solberg, Carl Tollef ve Gamlund, Espen. "How Should We Evaluate Deaths?" *Practical Ethics*. Erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

Basılı Gazete Makalesi

İR Takiyettin Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

SR Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," 2.

K Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan." *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971.

Elektronik Gazete Haberi

İR "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SR "What Consent?"

K "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Makalenin türü
- Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
- İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
- Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Referansların derginin benimsediği Chicago Manual of Style'ı temel alan referans sistemine uygun olarak düzenlendiği
- Telif Hakkı Devir Formu
- Daha önce basılmamış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin kategorisi
 - ✓ Türkçe ve İngilizce başlık
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks numarası
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almaması gerekir.
 - ✓ Türkçe ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler: 250 kelime Türkçe ve 250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5-10 adet Türkçe ve 5-10 adet İngilizce
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Teşekkür, Çıkar çatışması, Finansal destek belirtilmelidir
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, kaynak ve alt yazılılarıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Prof. Dr. Cengiz ÇAKMAK
E-mail : felsefearkivi@istanbul.edu.tr
Tel : (212) 455 57 00 / 15801
Adres : İstanbul Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi Felsefe Bölümü,
34459 Beyazıt İstanbul - Türkiye

AIM AND SCOPE

Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi has been the scholarly publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Philosophy since 1945. It is an open access, peer-reviewed, journal published two times a year in June and December.

Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi aims to contribute to dissemination of knowledge in the field by publishing original research, translation and book review articles in Turkish and English.

Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi has a scope that covers all areas of philosophy. The target group of the Journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. The Journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is

INFORMATION FOR AUTHORS

significantly involved in “conceptualization and design of the study”, “collecting the data”, “analyzing the data”, “writing the manuscript”, “reviewing the manuscript with a critical perspective” and “planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Transfer Form.

The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment. When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

INFORMATION FOR AUTHORS

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

OPEN ACCESS STATEMENT

Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

The articles in *Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi* are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Archives of Philosophy - Felsefe Arkivi adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

LANGUAGE

The language of the Journal is Turkish and American English.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://dergipark.gov.tr/login> that can be accessed at <http://felsefearkivi.istanbul.edu.tr> It must be accompanied by a title page specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist), and cover letter. Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Transfer Form that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts should be in A4 paper standards, written in Times New Roman font style in 12 font size, line spacing of 1.5 and "justify align" format. If there are footnotes, they must remain within these limits and be written in 10 font size.
2. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords, sections of article, references and tables and figures.
3. Before the introduction part, there should be an abstract of 250 words. Underneath the abstract, 5-10 keywords that inform the reader about the content of the study should be specified.

4. Research article sections are ordered as follows: "Introduction", "Aim and Methodology", "Findings", "Discussion and Conclusion" and "References". For review and commentary articles, the article should start with the "Introduction" section where the purpose and the method is mentioned, go on with the other sections; and it should be finished with "Discussion and Conclusion" section followed by "References" and "Tables and Figures".
5. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone, fax number of the author(s) and ORCIDs of all authors (see The Submission Checklist).
6. Authors are responsible for all statements made in their work published in the Journal; Istanbul University has no responsibility in this regard.
7. The author(s) can be asked to make some changes in their articles due to peer reviews.
8. The studies that were sent to the journal will not be returned whether they are published or not.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently. Papers accepted but not yet included in the issue are published online in the Early View section. Citing a "personal communication" should be avoided unless it provides essential information not available from a public source, in which case the name of the person and date of communication should be cited in parentheses in the text. For scientific articles, written permission and confirmation of accuracy from the source of a personal communication must be obtained.

Reference Style and Format

Archives of Philosophy – Felsefe Arkivi uses Chicago Manual of Style as reference style. Please use this link for more details: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Accuracy of citation is the author's responsibility. All references should be cited in text.

Examples:

FN: First note, **SN:** Subsequent note, **B:** Bibliography

Book

FN Ayhan Bıçak, *Tarih Felsefesinin Oluşumu* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004), 280.

SN Bıçak, *Tarih Felsefesinin Oluşumu*, 25.

B Bıçak, Ayhan. *Tarih Felsefesinin Oluşumu*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.

INFORMATION FOR AUTHORS

FN J. J. C. Smart ve Bernard Williams, *Utilitarianism. For and Against* (Cambridge: Cambridge Press, 1973), 9.

SN Smart ve Williams, *Utilitarianism. For and Against*, 82.

B Smart, J. J. C. ve Williams, Bernard. *Utilitarianism. For and Against*. Cambridge: Cambridge Press, 1973.

FN Stanley M. Honer, Thomas C. Hunt ve Dennis L. Okholm, *Invitation to Philosophy. Issues and Options* (Belmont: Wadsworth Pub Co.,1999), 20.

SN Honer, Hunt ve Okholm, *Invitation to Philosophy*, 35.

B Honer, Stanley M., Hunt, Thomas C. ve Okholm, Dennis L. *Invitation to Philosophy. Issues and Options*. Belmont: Wadsworth Pub Co.,1999.

FN Frank Cunningham vd., *Philosophy: The Big Questions* (Toronto, Ontario: Canadian Scholars Press, 2003), 15.

SN Cunningham vd., *Philosophy*, 30.

B Cunningham, Frank, LaLonde, Daniel, Neelin, David ve Peglar, Kenneth. *Philosophy: The Big Questions*. Toronto, Ontario: Canadian Scholars Press, 2003.

Authors who do not have surnames (i.e. Kung Fu Tse), should be listed according to their first names. For example, Kung Fu Tse should enter the bibliography under the letter K. Authors with surnames are listed after their surnames (i.e. Popper, Karl).

Translated Book

FN Nigel Warburton, *Felsefe Okuma Rehberi*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım (İstanbul: Alfa, 2016), 8-9.

SN Warburton, *Felsefe Okuma Rehberi*, 12.

B Warburton, Nigel. *Felsefe Okuma Rehberi*. Çeviren Ahmet Fethi Yıldırım. İstanbul: Alfa, 2016.

Chapter of an Edited Book

FN Cengiz Çakmak, "Kader İnsanı Suçla Yargılar: 'Kader ve Karakter' Üzerine Değıniler", *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi* içinde, Der. M. Ertan Kardeş (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017), 79.

SN Çakmak, "Kader İnsanı Suçla Yargılar: 'Kader ve Karakter' Üzerine Değıniler", 83.

B Çakmak, Cengiz. "Kader İnsanı Suçla Yargılar: 'Kader ve Karakter' Üzerine Değıniler." *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi*. Derleyen M. Ertan Kardeş, 79-87. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.

Preface, Introduction, Etc. of a Book

FN Hakkı Hünler ve Solmaz Zelyüt Hünler, Alasdair MacIntyre'in *Ethik'in Kısa Tarihi* adlı kitabına sunuş (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2001), XVII.

SN Hünler ve Zelyüt Hünler, sunuş, XVI.

B Hünler, Hakkı ve Zelyüt Hünler, Solmaz. Alasdair MacIntyre'in *Ethik'in Kısa Tarihi* adlı kitabına sunuş, I-XXIV. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2001.

E-Book

FN Benedict de Spinoza, *The Ethics [Part I]* Erişim 2 Temmuz 2019, <http://www.gutenberg.org/9/1/919/>, 1.E.2.

SN Spinoza, *The Ethics [Part I]*, 1.E.9.

B Spinoza, Benedict de. *The Ethics [Part I]*. Erişim 2 Temmuz 2019. <http://www.gutenberg.org/9/1/919/>.

For books consulted online, cite the URL or the name of the database. If no page numbers are available, cite a section or chapter title.

Journal Article

FN Cengiz Çakmak, "Asadan Böceği: Politik Yargı ve Felsefe," *Felsefe Arkivi* 43 (2015), 17.

SN Çakmak, "Asadan Böceği," 17-18.

B Çakmak, Cengiz. "Asadan Böceği: Politik Yargı ve Felsefe." *Felsefe Arkivi* 43 (2015): 17-23.

Translated Journal Article

FN Reinhard Kleinknecht, "Olay ve Gerçeklik Zamanı," çev. M. S. Genç, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi* 11 (2007), 20.

SN Reinhard, Kleinknecht, "Olay ve Gerçeklik Zamanı," 22.

B Kleinknecht, Reinhard. "Olay ve Gerçeklik Zamanı." Çeviren M. S. Genç. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi* 11 (2007): 17-44.

Online Journal Article

FN Ahmet Emre Dağtaşoğlu, "Antik Yunan Felsefesinde "Fantasia"nın Epistemolojik Rolü," *flsf (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 17 (2014 Bahar): 266. Erişim 24 Haziran 2019.

SN Dağtaşoğlu, "Antik Yunan Felsefesinde," 266-268.

B Dağtaşoğlu, Ahmet Emre. "Antik Yunan Felsefesinde "Fantasia"nın Epistemolojik Rolü." *flsf (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 17 (2014 Bahar): 266-287. Erişim 24 Haziran 2019.

For articles consulted online, cite the URL or the name of the database. If available, specify the DOI (Digital Object Identifier) number.

Thesis or Dissertation

FN Ali Suat Gözcü, "Zaman Sorunu: Şimdici ve Ebediyetçi Anlayışları", (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016), 28.

SN Gözcü, "Zaman Sorunu: Şimdici ve Ebediyetçi Anlayışları", 40.

B Gözcü, Ali Suat. "Zaman Sorunu: Şimdici ve Ebediyetçi Anlayışları." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016.

Encyclopaedia Entry

FN Ahmet Cevizci, "Mutluluk," *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010), 1130.

SN Cevizci, "Mutluluk," 1131.

B Cevizci, Ahmet. "Mutluluk." *Felsefe Sözlüğü*: 1130-1131. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010.

Book Review

FN Aruz İbişi Temelli, "Siyaset Felsefesi," *Kutadgubilig. Felsefe-Bilim Araştırmaları*, 29 (2016), 370.

SN İbişi Temelli, "Siyaset Felsefesi," 371.

B İbişi Temelli, Arzu. "Siyaset Felsefesi." *Kutadgubilig. Felsefe-Bilim Araştırmaları*, 29 (2016): 369-374.

Website Content

FN Carl Tollef Solberg ve Espen Gamlund, "How Should We Evaluate Deaths?", *Practical Ethics*, erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

SN "How Should We Evaluate Deaths?"

B Solberg, Carl Tollef ve Gamlund, Espen. "How Should We Evaluate Deaths?" *Practical Ethics*. Erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

News or Magazine Article

FN Takiyettin Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

SN Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," 2.

B Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan." *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971.

Online News or Magazine Article

FN "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SN "What Consent?"

B "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- The category of the manuscript
- Confirm that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
- Confirm that final language control is done.
- Confirm that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Confirm that the references cited in the text and listed in the references section are in line with journals’s reference system based on Chicago Manual of Style.
- Copyright Transfer Form
- Permission for non-published material
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ Important: Please avoid mentioning the the author (s) names in the manuscript.
 - ✓ The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - ✓ Abstracts (250 words) both in Turkish and in English
 - ✓ Key words: 5-10 words both in Turkish and in English
 - ✓ Manuscript body text
 - ✓ Acknowledgements, grant supports, conflicts of interest should be indicated
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title)

CONTACT INFO

Editor-in-chief : Prof. Dr. Cengiz ÇAKMAK

E-mail : felsefearkivi@istanbul.edu.tr

Phone : +90 (212) 455 57 00 / 15801

Address : Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Philosophy
34459 Beyazıt Istanbul - Turkey

TELİF HAKKI DEVİR FORMU / COPYRIGHT TRANSFER FORM



Felsefe Arkivi
Archives of Philosophy

Istanbul Üniversitesi
Istanbul University

Telif Hakkı Devir Formu
Copyright Transfer Form

Sorumlu yazar Responsible/Corresponding author	
Makalenin başlığı Title of manuscript	
Kabul Tarihi Acceptance date	
Yazarların listesi List of authors	

Sıra No	Adı-Soyadı Name - Surname	E-Posta E-mail	İmza Signature	Tarih Date
1				
2				
3				
4				
5				

Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.) Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)	
--	--

Sorumlu yazarın, Responsible/Corresponding author's,	
--	--

Çalıştığı kurum	(University/company/instituiton)
Posta adresi	(Address)
e-posta	(e-mail)
Telefon no; GSM	(Phone / mobile phone)

Yazarlar kabul ederler:
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini, onayladıklarını ve başvurduklarını Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dökümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. Sunulan makale üzerindeki mali haklarını, özellikle işleme, çoğaltma, temsil, basım, yayım, dağıtım ve İnternet yoluyla iletim de dahil olmak üzere her türlü umuma iletim haklarını İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ yetkili makamlarınca sınırsız olarak kullanılmak üzere İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne devretmeyi kabul ve taahhüt ederler. Buna rağmen yazarların veya varsa yazarların işverenin patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Bununla beraber yazar(lar) makaleyi çoğaltma, postayla veya elektronik yolla dağıtım hakkına sahiptir. Makalenin herhangi bir bölümünün başka bir yayında kullanılmasına İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin yayımcı kuruluş olarak belirlenmesi ve Dergiye atıfta bulunulması şartıyla izin verilir. Atft yapılrken Dergi Adı, Makale Adı, Yazar(lar)ın Adı, Soyadı, Cilt No, Sayı No ve Yıl verilmelidir. Yayımlanan veya Yayına kabul edilmeden önceki dökümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara istenecek hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu telif hakkı formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Formun ayrı kopyaları (tamamlanmış olarak) farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir onaylı olması gerekir.

The authors agree that
The manuscript submitted is his/her/their own original work and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. Notwithstanding the above, the Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights other than copyright, such as patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale. However, reproduction, posting, transmission or other distribution or use of the article or any material contained therein, in any medium as permitted hereunder, requires a citation to the Journal and appropriate credit to İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ as publisher, suitable in form and content as follows: Title of article, author(s), journal title and volume/issue, Copyright© year. All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed. I/We indemnify İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This copyright form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Sorumlu yazarın; Responsible/Corresponding author's;	İmza/Signature	Tarih/Date
	/...../.....

