



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**RESİM ANASANAT DALI**

**VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**CENNET HAYİT KERİMOĞLU**

**Tez Danışmanı**

**PROF. DR. EVREN KARAYEL GÖKKAYA**

**ÇANAKKALE – 2023**





T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CENNET HAYİT KERİMOĞLU

Tez Danışmanı

PROF. DR. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2023



T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Cennet HAYİT KERİMOĞLU tarafından Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA yönetiminde hazırlanan ve **14/08/2023** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Varoluşçu Bir Yaklaşımla Türk Resim Sanatında Portre**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

.....

(Danışman)

...

Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

.....

...

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi YEMENİCİOĞLU NEGİR

.....

....

Tez No : .....

Tez Savunma Tarihi : 14/08/2023

.....

İSİM SOYİSMİ

Enstitü Müdürü

.././20..

## ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)

Cennet HAYİT KERİMOĞLU

14/08/2023

## TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde, çalıŐmam boyunca bana destek ve yardımcı olan değerli danışman hocam Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA'ya, çalışma süresince yardımlarına, desteğine ve rehberliğine müteŐekkir olduğum yetenekli arkadaşım, ArŐ. Gör. Ayşe EKİCİ'ye hayatımın her evresinde bana destek olan sevgili eŐim İbrahim KERİMOğLU'na sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

Cennet HAYİT KERİMOğLU

anakkale, Temmuz 2023



## ÖZET

### VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

Cennet HAYİT KERİMOĞLU

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

27/07/2023, 117

İnsan düşüncesi ve yaratıcılığı ile yakından ilişkili iki disiplin olan sanat ve felsefe insanın düşünce ve ifade potansiyelini geliştirir. Birbirlerini besleyen bu iki disiplin insanın varoluşunu, dünya ile ilişkisini ve buradaki anlamını keşfetmesine yönelik derinlemesine olanaklar sunar.

Varoluşçu felsefeye göre, insanın hayatında mutlak bir anlam veya öz bulunmaz. Her birey, kişisel deneyimleri ve tecrübeleri ile kendi özünü ve anlamını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, hayatın *anlamını aramak* yerine her bireyin kendi yaşamında *anlam yaratması* gerektiği düşüncesi ön plandadır.

Bu tezde, varoluşçu felsefenin Türkiye'deki serüvenine değinilerek, bu felsefenin Türk düşünce ve sanat dünyasına nasıl giriş yaptığı ve ülkedeki etkileri incelenmiştir. Türk resim sanatında varoluşçuluğun etkilerinin gözlemlendiği tespit edilen ressamın özellikle *portre* çalışmalarından oluşan eserleri varoluşçuluk perspektifiyle incelenerek, bu eserlerde öne çıkan varoluşçu temalar ve bu temaların taşıdığı anlamlar üzerinde durulmuştur. Sanatçıların eserleri görsel ve içeriksel olarak analiz edilerek varoluşçu düşünceyle nasıl bütünleştikleri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat ve Felsefe, Varoluşçuluk, Portre, Birey, Türk Resim Sanatı

## ABSTRACT

### PORTRAIT IN TURKISH PAINTING WITH AN EXISTENTIALIST APPROACH

Cennet HAYİT KERİMOĞLU

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Art Thesis in Painting

Advisor: Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

27/07/2023, 117

Art and philosophy, two disciplines closely related to human thought and creativity, develop the potential of human thought and expression. These two disciplines, which feed each other, offer in-depth possibilities for human beings to discover their existence, their relationship with the world and their meaning in it.

According to existentialist philosophy, there is no absolute meaning or essence in human life. Each individual must create his/her own essence and meaning through personal experiences. Therefore, instead of searching for the meaning of life, the idea that each individual should create meaning in his/her own life is at the forefront.

In this thesis, the adventure of existentialist philosophy in Turkey, how this philosophy entered the world of Turkish thought and art and its effects in the country are analyzed. The works, especially portraits, of the painters, who were found to be influenced by existentialism in Turkish painting, were analyzed from the perspective of existentialism, and the existentialist themes and the meanings carried by these themes were emphasized in these works. The works of the artists are analyzed visually and contextually and how they are integrated with existentialist thought is examined.

**Keywords:** Art and Philosophy, Existentialism, Portrait, Individual, Turkish Painting



# İÇİNDEKİLER

## Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

1.1.Varoluşçuluk.....	3
1.1.1. Varoluşçuluğun Kökleri .....	5
1.2. Varoluşçu Filozoflar .....	8
1.2.1. Soren Kierkegaard .....	9
1.2.2. Friedrich Nietzsche.....	10
1.2.3. Martin Heidegger.....	11
1.2.4. Karl Jaspers .....	14
1.2.5. Simone de Beauvoir .....	15
1.2.6. Jean-Paul Sartre .....	16
1.3. Varoluşçuluğa dair konular .....	18
1.3.1. Varoluş özden önce gelir .....	19
1.3.2. Özgürlük- Sorumluluk.....	20

1.3.4. Bireycilik .....	23
1.3.5. Varlık-Hiçlik.....	24

## İKİNCİ BÖLÜM

### SANATTA VAROLUŞÇU FELSEFE

2.1. Türkiye’de Varoluşçuluk.....	46
2.2. Türk Resim Sanatında Varoluşçuluk.....	50

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE

3.1. Portre .....	73
-------------------	----

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA CENNET HAYİT’İN PORTRE ÇALIŞMALARI

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SONUÇ

KAYNAKÇA.....	112
ÖZGEÇMİŞ .....	I

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
Şekil 1.	Varoluşçuluk Ağacı (Mounier, 2019: 50) .....	7
Şekil 2.	New Images of Man sergisinden görüntü .....	32
Şekil 3.	New Images of Man sergisinden görüntü .....	32
Şekil 4.	New Images of Man sergisinden görüntü .....	33
Şekil 5.	Crufication III, Francis Bacon.....	34
Şekil 6.	Willem de Kooning, Woman and Bicycle, 1952–1953 .....	36
Şekil 7.	Jackson Pollock atölyesinde.....	37
Şekil 8.	Jackson Pollock atölyesinde.....	37
Şekil 9.	Alberto Giacometti , Yürüyen Adam, 1947 .....	39
Şekil 10.	Alberto Giacometti, G. David Thompson'ın Portresi, 1957üzerine yağlı boya .....	40
Şekil 11.	tuval üzerine yağlı boya, 38,1 cm x 45,3 cm. 1886.....	43
Şekil 12.	Uzun Çam Ağacılı Kutsal Zafer Dağı-Yaklaşık 1887, tuval üzerine yağlı boya .....	46
Şekil 13.	Süleyman Veliolu, Figür,1994 72x61,5 cm .....	54
Şekil 14.	Komet- 1988, 112.00 x 130.00 cm. Tual üzerine yağlıboya.....	58
Şekil 15.	Komet- Hav hav da Hav hav, 1997-Tual üzerine yağlıboya.....	59
Şekil 16.	Komet- 2005 .....	60
Şekil 17.	Nevhiz Tanyeli.....	61
Şekil 18.	Nevhiz Tanyeli.....	62
Şekil 19.	Nevhiz Tanyeli, kağıt üzerine yağlı boya,b66x50cm .1973.....	63
Şekil 20.	Neşe Erdok.....	65
Şekil 21.	Neşe Erdok.....	66
Şekil 22.	Bedri Baykam .....	68
Şekil 23.	Bedri Baykam .....	70
Şekil 25.	Mustafa Ata.....	71
Şekil 26.	Mustafa Ata.....	72
Şekil 27.	Hüsnü Yusuf: Kendi portresi (Tansuğ, 2008:52).....	75
Şekil 28.	Şeker Ahmet Paşa: Kendi Portresi, Tuval üzerine yağlıboya. 116x85 cm.....	75
Şekil 29.	Neşe Erdok.....	77
Şekil 30.	Neşe Erdok, .....	78
Şekil 31.	Neşe Erdok, Sanatçının kendi portresi .....	79
Şekil 32.	Nevhiz Tanyeli.....	81

Şekil 33. Nevhiz Tanyeli.....	82
Şekil 34. Nevhiz Tanyeli.....	83
Şekil 35. Nevhiz Tanyeli,.....	84
Şekil 36. Komet, 1988, Tual üzerine yağlıboya.....	85
Şekil 37. Komet, detay , 1988, Tual üzerine yağlıboya.....	86
Şekil 38. Komet , Otoportre, 1968.....	87
Şekil 39. Komet , 90.00 x 90.00 cm., 1989, Tual üzerine yağlıboya.....	88
Şekil 40. Komet.....	89
Şekil 41. Mehmet Güteryüz, Özerk Bölge, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 1988.....	90
Şekil 42. Mehmet Güteryüz, Denetim Altında, Tual üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm, .....	91
Şekil 43. Mehmet Güteryüz, Ürperdim, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 2008.....	92
Şekil 44. Mehmet Güteryüz, Bir Yastıkta, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 2006.....	93
Şekil 45. Mehmet Güteryüz, Gokart, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 1988.....	94
Şekil 46. Cennet Hayit, İlayda, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm, 2021.....	97
Şekil 47. Cennet Hayit, Derin, tuval üzerine yağlı boya, 100x70 cm, 2021.....	98
Şekil 48. Cennet Hayit Otoportre, tuval üzerine yağlı boya, 90x70 cm, 2022.....	99
Şekil 49. Cennet Hayit, Ben, kağıt üzerine yağlı boya, 2019.....	100
Şekil 50. Cennet Hayit, Büşra, kağıt üzerine yağlı boya, 29x22 cm, 2019.....	101
Şekil 51. Cennet Hayit, Hökemet Mehmet, mukavva üzerine yağlıboya, 2021.....	102
Şekil 52. Cennet Hayit, Derya, tuval üzerine yağlı boya, 50x 35 cm, 2019.....	103
Şekil 53. Cennet Hayit, Ayşe, tuval üzerine yağlıboya ,2020.....	104
Şekil 54. Cennet Hayit, mukavva üzerine yağlıboya, 2019.....	105
Şekil 55: Cennet Hayit, kağıt üzerine kömür, 2019.....	106
Şekil 56. Cennet Hayit, Zelfi, kağıt üzerine yağlıboya, 2019.....	107
Şekil 57. Cennet Hayit, Cennet, Kağıt üzerine yağlıboya 2019.....	108

# BİRİNCİ BÖLÜM

## GİRİŞ

Sanat ve felsefe, insanın yaratıcı gücü ve becerilerinin bir ürünüdür. İkisi de işlevleri bakımından benzer amaçlar taşır. Filozoflar, mantık ve bilimsel yöntemlerle dünyayı, yaşamı, toplumu ve değerleri açıklarken; sanatçılar hayal güçlerini ve duygularını kullanarak yine bunları ifade ederler. Sanat, estetik bir dil kullanırken, felsefe daha tümel ve kavramsal bir dil kullanır. “Sanat, felsefenin ebedi organı ve senetidir; sanat bize felsefenin dışsal bir formda gösteremediğini, yani eyleme ve üretmedeki bilinçsiz unsuru ve bu unsurun bilinçli olanla kökensel özdeşliğini daima ve durmaksızın yeniden belgeler (Schelling, 2020:19).”

Bugün çağdaş felsefe akımlarının içinde *insanı* merkeze alan, *insan* odaklı bir disiplin olarak beliren varoluşçu felsefe ile sanat, bireyin kişisel deneyimlerini ve iç dünyasını önemser.

Sanat, böylesine iç içe olduğu ve ilişkisinin çok eskilere dayandığı felsefe ile ortak bir arayışı paylaşır: *anlam arayışı*. Bu arayış, insanın 'kendisi olma' yolunda attığı ilk adımdır. Bireye ait olmayan, edilgen bir yapıya bağlı olan yaşamlar anlamsızdır; çünkü bu tür yaşamlar, toplumsal bir düzenin dayattığı koşullardan başka bir şey değildir ve öznellikten yoksundurlar. Hayatının anlamını keşfetmeye çalışan birey, içine doğru dönerek, kendi benliğini fark etme sürecinde yaratıcılığın zirvesine ulaşır. Bu süreçte, var olan hazır yaşamın anlamını bulmaktan ziyade kendisine yönelen insan, varoluşunu gerçekleştirme yoluna girer.

Bu çalışmada literatür tarama ve eser inceleme yöntemleri kullanılarak varoluşçu felsefenin Türk resim sanatındaki yansımalarının analizi yapılmıştır. İlgili akademik kaynaklar, kitaplar, makaleler ve diğer yazılı materyaller taranarak, konuyla ilgili önceden yapılmış çalışmalar ve bulgular gözden geçirilmiştir. Bu aşamada, araştırma alanına odaklanarak önemli anahtar kavramlar belirlenmiş, ilgili görseller toplanıp ve değerlendirilmiştir.

Bu tezde, literatürde mevcut olan çalışmalara ek olarak, Türk resim sanatında uzman görüşlerine dayanılarak seçilmiş olan, sanatçılardan Nevhiz Tanyeli, Neş'e Erdok, Mehmet Güteryüz, Komet ve Bedri Baykam'ın eserleri ve portreleri varoluşçuluk perspektifiyle incelenmiş sanatçıların eserlerinde hangi varoluşçu temaların ön plana çıktığı ve bu temaların ne tür bir anlam taşıdığı üzerinde durulmuştur. Türk resim sanatında varoluşçuluğun nasıl bir yansıma bulduğu ele alınmıştır. Tez kapsamında, sanatçıların eserleri görsel ve içeriksel olarak analiz edilecek ve varoluşçu düşünceyle nasıl bütünleştiklerine değinilmiştir.

Tezin birinci bölümünde, varoluşçuluğun tanımı yapılmış, varoluşçuluğun kökleri irdelenmiş ve varoluşçu filozoflardan: Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Simone de Beauvoir ile Jean-Paul Sartre'a ve onların felsefi görüşlerine odaklanılmış, felsefeleri okuyucuya sunulmuştur. Varoluşçu felsefenin temel prensipleri üzerine odaklanılmıştır. "Varoluş özden önce gelir," "özgürlük-sorumluluk," "kaygı-bulantı," "bireycilik" ve "varlık-hiçlik," konuları, varoluşçuluğun kendine özgü anlamlandırma biçimine göre açıklanmış ve varoluşçuluğun temel ilkelerine vurgu yapılmıştır. Bu temel ilkeler, varoluşçuluğun özünü oluşturur ve anlamını vurgular.

Tezin ikinci bölümünde, varoluşçu felsefenin sanata yansımaları incelenmiş ve Batı resim sanatının varoluşçu felsefeden nasıl etkilendiği ve bu tarzdaki yapıtların örnekleri incelenmiştir. Batı sanatında öne çıkan isimler arasında Francis Bacon, Willem de Kooning, Jackson Pollock ve Alberto Giacometti'nin eserleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Maurice Merleau-Ponty'nin sanata ve sanatçıya yönelik yorumlarına da yer verilmiştir. Sonraki adımda, varoluşçu felsefenin Türkiye'deki serüveni ele alınmıştır. Bu bölümde, varoluşçu felsefenin Türkiye'ye nasıl giriş yaptığı ve Türk düşünce dünyasındaki etkileri incelenmiştir. Çalışmada, Türkiye'deki varoluşçu felsefenin etkileri ve bunların sanat alanında nasıl yansıdığına dair açıklamalara yer verilmiştir. İkinci bölümün son kısmında, "Türk Resim Sanatında Varoluşçuluk" başlığı altında, Türk resim sanatında varoluşçu felsefenin etkilerinin görüldüğü örnek resimlere ve sanatçılara odaklanılmıştır. Aynı zamanda, "Ontolojiye dayalı bir estetik kuram" olan Akatünvel sanat topluluğundan kısaca bahsedilmiştir. Türk ressamları

arasında Komet, Nevhiz Tanyeli, Neş'e Erdok, Bedri Baykam ve Mustafa Ata gibi isimlerin eserlerinin incelenmesine de yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, portre ve otoportre konuları ele alınmıştır. Bu bölümde, Türk resim sanatında varoluşçuluğun etkilerinin gözlemlendiği tespit edilen sanatçılardan Nevhiz Tanyeli, Neş'e Erdok, Mehmet Güteryüz ve Komet gibi Türk ressamlarının eserleri, portre çalışmaları incelenmiştir. Portreler, insanın varoluşsal derinliğini ölçmede en etkili araçlardan biri olarak kabul edilir. Bu eserlerde, bireycilik, sorumluluk, kaygı, bulantı, özgürlük, varlık-hiçlik gibi varoluşçuluğun soyut kavramlarının, somut bir şekilde ifade edildiği resimler analiz edilmiştir. Bu sayede, varoluşçuluğun portre çalışmalarında nasıl görünür hale geldiği açıklanmıştır.

Tezin dördüncü ve son bölümünde ise Cennet Hayit'in portre resimlerine yer verilmiştir. Bu bölümde, tezin içeriğine uygun olarak Hayit'in eserleri varoluşçu bir yaklaşımla ele alınarak incelenmiştir. Çalışmalarındaki varoluşçu etkiler ve eserlere yansıyan kavramlar analiz edilmiştir. Bu şekilde, tezin ana konusuyla uyumlu bir şekilde, Cennet Hayit'in portre resimlerinin varoluşçu perspektiften nasıl ele alındığı ve değerlendirildiği aktarılmıştır.

## **1.1.Varoluşçuluk**

Varoluşçuluğun tanımını yapmak için varoluşçuluk kavramının kökeni incelendiğinde, İngilizce *existence* kavramı Türkçeye *varoluş* olarak çevrilmiş ve daha sonra bu kelimeye bazı ekler eklenerek *existentiel* yani *varoluşsal*, *existential* yani varoluşla ilgili anlamlarına gelen kelimeler türetilmiştir. *Existentialism*' in Türkçede karşılığı *varoluşçu felsefe* veya *varoluşçuluktur* (Karakaya, 2010: 25-26).

Günümüze kadar varoluşçuluğun çeşitli tanımlamaları yapılmıştır. Ancak tek bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Bugün varoluşçu filozoflar olarak adlandırdığımız düşünürler de tek bir tanım etrafında toplanmazlar (Çüçen, 2018: 17). Hatta varoluşçuların çoğu bu ismi dahi benimsememişlerdir. Bunlardan Martin Heidegger derslerinde varoluşçuluğa karşı iddialarda bulunmuş, Karl Jasper ise varoluşçuluğu tanımlama çabasının, varoluşçuluğu öldürdüğünü söylemiştir (Sartre, 2018: 8). Jasper' e göre, "Bu ad

sınırlayıcı bir anlamda kullanıldığı sürece yanıltıcıdır. Felsefe hiçbir zaman kaynağa bağlılık, sonsuzluk niteliklerinden uzak kalmak isteyemez (Kaufmann, 2001: 23).” Varoluşçu filozoflardan yalnızca tek bir düşünür; Jean Paul Sartre, felsefi duruşunu iyi bir şekilde ifade eden bu etiketi kabul etmiştir (Wartenberg, 2018: 19).

Bu farklılıklara rağmen,

Yine de belli bir topluluk olarak ortadadırlar. Aynı çağın çocukları olup aynı sorunları ve güçlükleri cevaplamak zorundadırlar. Cevapları özdeş olmasa bile, aynı yöne çevrildir ve aralarında içten içe bir bağlılık vardır. Başka bir deyişle varoluşçuluk sözcüğü belli bir düşünme biçimini, özel bir davranışı, ruhsal bir akımı” göstermektedir. Daha doğrusu, Jean Wahl’ ın deyişiyle “belli bir iklimi” ortak bir havayı” belirtmektedir. Bu ortak iklimin ve havanın temel eğilimleri şöyle özetlenebilir: Bireyciliğe Bireyciliğe (ferdiyetçiliğe) aşırı yer vermek, kişinin varoluş sorununa büyük ilgi göstermek ve “herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmek; sığığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi küçümsememek” –bütün bunlar, Kierkegaard’ ın, Jaspers’ in, Heidegger’ in olduğu gibi “Nietzsche’ nin de belli başlı özellikleri” ve “varoluşçuluğun çıkış noktalarıdır (Sartre, 2018: 9).

Varoluşçuluk; insanın deneyimlerinin, bu deneyimlerin biricikliğinin ve tekilliğinin, insan doğasını açıklamada bir temel oluşturduğunu öne süren, insan olmanın anlamını inceleyip analiz eden felsefi bir düşünce sistemidir. Varoluşçu felsefede sıklıkla kullanılan varlık ve varoluş terimleri, insanı diğer şeylerden ayırmak için kullanılır. Bireyin varoluşu ile nesnelere varlığı arasındaki ilişkiye yoğunlaşan varoluşçuluk, bilinçli ve irade sahibi olan insanın, nesnelere dünyasının bilinç ve iradeden yoksun ortamına fırlatıldığını öne sürer. İrade ve bilinçten yoksun nesnelere yani varolan şeyler, varoluşa sahip değildirler. Onlar “varlık” tır. Varoluş ise nesnelere, varlık durumundan farklı olarak olmakta olan bir süreçtir. Yani varoluş, insana aittir. İnsanın diğer varlıklar gibi önceden belirlenmiş bir doğası yoktur, kişi bunu kendisi oluşturur (Çüçen, 2018: 19).

Sartre ise bunu şöyle açıklar,

Her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (actif) olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. Örneğin, bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter,



yuvarlaklaşırlar. Hıyarlar, ancak hıyarlık özüne uyarak hıyar olurlar: Bu düşünüş köklerini dinden alır. Bir ev kurmak isteyen kimsenin, ne biçim bir nesne yaratmak istediğini iyice bilmesi gerekir: Burada öz, varoluştan önce gelir. İnsanları Tanrı'nın yarattığına inanan kimselerse şöyle düşünürler: Tanrı, insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan, inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe bağlanırlar: Nesne, ancak özüne uyduğu zaman var olur. Nitekim 18.yy. hep şuna inandı: Bütün insanlara özgü (has) ortak bir öz vardır; bu değişmez özün adı '*insan doğası*' dır. Varoluşçuluk ise tam tersini öne sürer bunun: İnsanda - ama yalnız insanda - varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle *olur*. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır (Sartre, 2018: 8).

Kişinin kendini yaratması demek, kendi yolunu oluşturması, bu yolda belirsizlik ve bilinmezliklere rağmen cesaretle ilerleyebilmesidir. Varoluşçuluğa göre, insan eğer bu anlamda kaygılıysa, varoluşuna doğru bir adım atmıştır (İçöz, 2020: 155). Bunun gerçekleşmesi için cesaret olmazsa olmaz bir gerekliliktir. Rollo May, *Yaratma Cesareti* kitabında bu konuyla ilgili şöyle söyler,

İnsan varlığında oluş (being) ve oluşuşu (becoming) olanaklı kılmak için cesaret şarttır. Eğer benlik bir gerçekliğe sahip olacaksa, benliğin bir ileri sürülüşü, bir bağlantısı esas olmaktadır. Bu, insan varlığıyla doğanın geriye kalan kısmı arasındaki ayrımdır. Meşe palamudunun meşe olması otomatik büyüme ileler; herhangi bir kendini-bağlama şart değildir. Enik de benzeri şekilde içgüdülerine dayanarak kedi olur. Bu gibi yaratıklarda doğa ve varlık özdeştir. Oysa bir kişinin tümüyle insan olabilmesi sadece kendi kararlarına ve kendini bu kararlara bağlayışına dayanır. İnsanlar değer ve onura, günden güne verdikleri karar yığınıyla ulaşırlar. Bu kararlar cesaret gerektirir (May, 2019: 42-43).

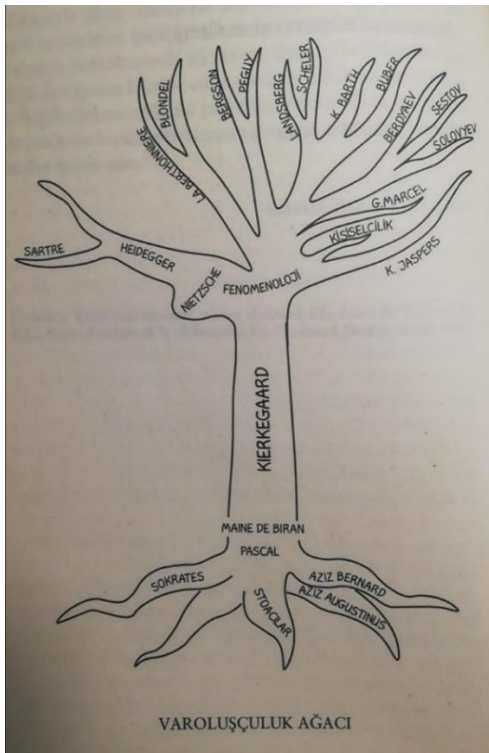
### **1.1.1. Varoluşçuluğun Kökleri**

Varoluşçuluk 20. yüzyılda ortaya çıkan bir düşünce sistemi gibi görünse de kökleri Antik Çağ'da Sokrates'e (M.Ö. 459-399) kadar uzanır. Sokrates'e kadar filozoflar doğayı konu edinirken Sokrates'le birlikte felsefenin konusu değişmiştir. Felsefe tarihine bakıldığında Sokrates-öncesi ve Sokrates- sonrası diye bir ayırım yapılmaktadır. Sokrates öncesi filozofların konuları *arkhe* problemidir. Arkhe, şeylerin arkasında olan temel yapı taşı, her şeyin kendisinden çıktığı düşünülen dayanak, değişmeyen, ilk, başlangıç anlamlarına gelir. Sokrates öncesi filozoflara doğa filozofları da denmektedir. Onlar doğayı

gözlemleyerek bütün evren için geçerli ortak bir şey arıyorlardı. Sokrates’le birlikte ise bu durum değişir. Sokrates ‘insanı’ konu alan, insanın kendisini bilmesi ve tanınması gerekliliğini felsefi bir problem olarak görüp, bu konuda bir sorgulama başlatan, felsefi bir söylem geliştiren ilk filozoflardandır. Fakat bugünkü varoluşçuluk anlamında bir varoluşçu düşünür olmasa da bireyle uğraşması ve insanın nasıl yaşaması gerektiği üzerine sorgulamaları onu ilk varoluşçulardan biri yapmaktadır (Çüçen, 2018: 51-53).

Kendi olmaklığımıza düşünce tarihinde çeşitli göndermeler olsa bile (Sokrates vb.) varoluşçuluk *geleneksel felsefeye karşıt olarak kendini konumlandırır*. Geleneksel felsefe, insan varoluşu sorununu ele almamış veya çoğu zaman bunu sorun olarak bile görmemiştir. Oysa varoluşçuluk açısından araştırılması gereken en önemli husus bizzat *insanın varoluşudur*. İnsani varoluş hiçbir zaman genel hükümlerle anlaşılıp açıklanamaz, bütüne yönelik sözde bilişlerin mevzubahis olduğu her yerde insan denen varlık konusunda idrak yoldan sapar (Macit, 2010: 178-179).

Emmanuel Mounier’ in (1905-1950) “Varoluş Felsefesine Giriş” adlı kitabında yer alan varoluşçuluk ağacında (Şekil 1), ağacın köklerini Sokrates, Aziz Bernard, Aziz Augustinus ve Stoacılar oluşturmaktadır.



Şekil 1. Varoluşçuluk Ağacı (Mounier, 2019: 50)

Ağacın gövdesinde ise varoluşçuluğun kurucusu olarak bilinen Soren Kierkegaard (1813-1855) yer alır. Ağacın gövdesinin devamında fenomenoloji yer alır. “Varoluş felsefesinin gelişmesindeki en etkili kaynaklardan biri olan fenomenoloji, öze bir oluş süreci içerisinde ulaşmayı öngörür. Husserl’in bir öz felsefesi kurma yolunda geliştirdiği bu yöntem varoluşçu düşünürler tarafından ‘varoluş’ felsefesi oluşturulması amacıyla kullanılır (Atar, 2020: 11).” Husserl’in geliştirdiği bu yöntem “20.yy’ın başlarında varoluşçu düşüncenin şekillenmesine büyük katkı sağlar. Devamında Martin Heidegger’in Husserl’in düşüncelerinden yola çıkarak yeni fikirler oluşturması akabinde Jean Paul Sartre’la birlikte varoluşçu felsefenin bir akım haline gelerek yayılmasını sağlar (Atar, 2020: 12).”

Varoluşçuluğun gövdesi iki dala ayrılmaktadır. Bir dalında tanrıtanımaz varoluşçulardan Sartre, Heidegger ve Nietzsche yer alırken diğer tarafta dinci (Hıristiyan) varoluşçular yer alır.

Varoluşçu felsefe tarih boyunca pek çok zaman karşımıza çıkar ama ana hatlarıyla belirlenip güçlenerek bilinç düzeyine çıkması İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra gerçekleşir. Savaştan sonra “nasıl bir toplum olunacağını düşünme zamanıydı. Savaş sırasında gerçekleşen korkunç olaylardan sonra, her kesimden insan kendine filozofların soracağı türden sorular sorular sormaya başlar: ‘Yaşamın amacı nedir?’ ‘Tanrı var mı?’ ‘her zaman benden beklenen şeyi mi yapmak zorundayım?’ (Warburton, 2020: 288)” Gibi sorularla insanlar yeni arayışlara başlamıştır.

“Varoluşçuluğun çıkış noktasında evrensel bir ahlak yasasının reddi ve kaderciliğe boyun eğmeme durumu vardır. İnsan ırkına doğumundan itibaren biçilen ‘toplumla uyumlu yaşama’ ve ‘yaşadığı toplumun inancına sarılma’ durumu bu düşünce yapısının karşı çıktığı olgulardır (Kaufmann, 2001: 151).”

## 1.2. Varoluşçu Filozoflar

Varoluşçu filozoflar, teist varoluşçular ve ateist varoluşçular olarak iki gruba ayrılır. Bu gruplandırma Tanrı'nın varlığı veya yokluğu konusunda filozofların düşüncelerini, felsefi söylemlerini oluşturmadaki etkilerinden ve farklılıklardan dolayı yapılır. Ama bu iki grubun da çıkış noktası aynıdır: insan için *varoluş özden önce gelir* yani insanın önceden belirlenmiş bir özü yoktur. Bu açıdan, varoluşçuluk 17. yüzyıldaki geleneksel felsefeye göre, Tanrı'nın insanı yaratmadan önce insanın özünü oluşturduğu fikrinden ayrılır. Yine 18. yüzyılın felsefesinde de *özün varoluştan önce gelmesi* durumu Tanrı'ya olan inancın devam etmesini sağlamıştır. “Varoluşçuluğun tanrıtanımaz kanadı ise varoluşçuluğun özden önce geldiğini kabul ettiğinden, tanrısızlığın bütün sonuçlarını üstlenmektedir. Ona bakılırsa, “insan doğası” diye bir şey yoktur; insan kendini nasıl yapıyorsa öyledir; varlığın temel seçmesi olan bu tasarıyla önce kendini belirler ve sonra gidişatının bütünü içinde ortaya çıkar (Sartre, 2018: 201-102).” Ateist varoluşçular, varoluşun ortaya çıkabilmesinin Tanrı'nın yokluğuyla mümkün olacağını söylerken, teist varoluşçular ise varoluşu, Tanrı'ya doğru bir yönelme olarak görür (Çiçek, 2008: 114-115).

Teist varoluşçular arasında Soren Kierkegaard, Karl Jasper, Karl Barth, Gabriel Marcel, Max Scheler, Landsberg, Maurice Blondel, Henry Bergson, Charles Peguy, Nicola Berdiaeff, Le Senne vb. yer alırken. Ateist varoluşçular arasında Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre vb. yer alır (Sartre, 2018: 12).

Antik Çağ'da başlayan öz ve varoluş kavramları arasındaki ilişki, hangisinin önceliğinin olduğunun belirlenmesi tartışması felsefe tarihi boyunca görülmektedir. “Öz, varlığın aslını kuran şey; temel özellik. Bir şeyin ne olduğu, nasıl olduğu olgusu; bir şeyi o şey yapan, öyle oluşunu sağlayan şey; bir varlığın yapısını kuran şey. Kalıcı, değişmez olan, gelip geçici olmayan her zaman var olmakta olan varlık (Akarsu, 1998: 143).” Varoluş ise bireyin kendi varlığıyla kendini ilişkilendirmesi kendini gerçekleştirmek için attığı adımlarla şekillenerek kendini var etmesidir. Varoluş kavramının felsefi bir söylem

haline gelmesi ise 19. yüzyılda Nietzsche ve Kierkegaard ile başlar. Varoluşçu felsefedeki teist ve ateist ayrımlarının ilk olarak bu iki isimle başladığı söylenebilir. Kierkegaard varoluşçuluğu teolojik bir zeminden hareketle ele alırken Nietzsche ise seküler bir zeminden ele alır. Bu farklılıklara rağmen varoluşçuluğun temel kavramı ve kategorisi değişmez, varoluş kavramıdır (Türkan, 2020: 225).

“Hem Hıristiyan hem de tanrıtanımaz varoluşçu düşünürler için varoluş öznel ve somuttur. Onlara göre, varoluş hiçbir düşünce sistemi tarafından anlaşılabilir ve genellenemez. Bu nedenle, soyut genellemeler aracılığıyla bireyi göz ardı eden geleneksel felsefeye tepki duyar ve bireyin somut yaşantılarına yönelik bir felsefe sistemi geliştirirler (Bozkurt, 2012: 26).”

### **1.2.1. Soren Kierkegaard**

Kopenhag’da doğan Danimarkalı düşünür Soren Kierkegaard eserlerini Danca yazdığı için Danimarka dışında tanınmamış, ancak ölümünden sonra yirminci yüzyılın başında Almancaya çevrilen eserleri ile dünya onu tanımaya başlamıştır (Akarsu, 1994: 193).

Varoluşçu felsefenin öncüsü olarak kabul edilen Soren Kierkegaard modern anlamda varoluş kavramını kullanan ilk düşünürdür. Bugün, varoluşçuluk Sartre, Heidegger ve Camus gibi düşünürlerle belirse de varoluşçuluk Kierkegaard ile bir yüzyıl daha geriye gider (Çüçen, 2018: 73). Babası tarafından sıkı bir Protestan olarak yetiştirilen Kierkegaard (dinci) Hıristiyan varoluşçular arasında yer alır.

Kierkegaard, “Hıristiyan olmak” tan söz eder. İnanmayı kültürel, geleneksel bir tutum olmaktan çıkararak temelinde seçim, karar ve özgürlük olan varoluşsal bir durum haline getirir. Buna göre kişi, imanı doğal olarak kendi içinde bulmaz, onu toplum, eğitim ve aile de kazandırmaz kendisine. “Olmak” esas olarak bütün bunların dışında, kişinin kendi seçtiği ve kendi olduğu bir duruma işaret eder. Benliği oluşturan zorunluluk ve özgürlük öğeleri burada da geçerlidir (Taşdelen, 2017: 250).

Kierkegaard inanmayı aklın kavrayamayacağı bir şey olarak görür. “Ona göre, dinin gerçeklerini akılla anlamaya çalışmak dinin doğaüstü yapısına zarar verecektir (Taşdelen, 2017: 260).” Ve varoluşa ilişkin düşünceleri de bu çerçevede ilerler. Kierkegaard’ a göre:

İnsan ruhsallığının derinliklerinde varoluşun gerçeklikleri Hıristiyanca bir yorumla ele alınmalıdır. Ona göre, gerçek bir Hıristiyan kaygı, umutsuzluk ve bunaltı duyguları duyan insandır. Tanrısal olanı kavramak insan aklını aştığından Kierkegaard bireyin ne kadar saçma da olsa tanrısal inancı koşulsuz olmasını ve kendini doğrudan Tanrı’ ya yönlendirmesi gerektiğini ileri sürer. Böylece tekil bireyin deneyimleri, onun varoluşunu gerçekleştirir (Çüçen, 2018: 38-39).

Kierkegaard, varoluşun bir sistem içerisinde açıklanamayacağını insanın varoluşunun yapısı gereği özgün, biricik ve paradoksal olduğunu söyler. Bu varoluşsal özellikleri, farklı aşamalarındaki insanlar için hikayeleştirir. Bu hikâyeler de tanrı, kaygı, ölüm ve umutsuzluk gibi kişiye özgü tecrübeleri ele alır (Çüçen, 2018: 74).

### **1.2.2. Friedrich Nietzsche**

Nietzsche’nin insana dair tespitleri varoluşçuluğu önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle Sartre, Jasper ve Heidegger’in felsefi söylemlerinin oluşmasında Nietzsche’nin düşüncelerinin büyük etkisi olmuştur. Nietzsche’ye göre insan, geleneksel felsefede belirli birtakım şemalar ve kavramlar içinde sıkışıp kalmış, gerçeklikten uzaklaştırılarak metafizik kavramların içine bırakılmış ve nihayetinde insanın eylemselliği yok sayılmıştır. Nietzsche insana dair yapılan bu açıklamaların üzerini çizerek var olmaya odaklanıp, felsefe tarihinde bireyi belirli bir öze indirgeyen yaklaşımları aşmıştır. Nietzsche’ye göre felsefe, insanı ve yaşamı açıklama çabası ile çıktığı yolda amacını o kadar çarpıtmıştır ki birey artık dünya ile sağlıklı bir iletişim kurma haline geçmiştir. Nietzsche insanın, öteki dünyaya ilişkin birtakım soyut kavramlardan, bu dünyayı hiçe sayan tanımlardan kurtulup gerçek olan bu dünyada somut bir şekilde eyleyerek var olması gerektiğini, yani insanın dolaylı olarak yaşamla bir bağlantı kurmak yerine doğrudan bu hayatı kendi eylemleriyle yaşaması gerektiğini savunur (Çüçen, 2018: 111).

Nietzsche'ye göre "Var olan her şey, sırf var olmanın sonsuz deliliği yüzünden vardır ve bu delilik hiçbir üstün güç tanımaz (Üzümcüoğlu, 2019: 97)." Nietzsche "Her din korkudan ve gereksinimden doğmuştur (İnel, 2018: 14)." der. Ahlakın ötesine geçmemiz gerektiğini söyler. "Tanrı öldü" der Nietzsche, O'nun için tanrının ölümü,

insanlık için yeni olanakların kapısını aralamaktadır. Bunlar, hem korkutucu hem de heyecan vericidir. Olumsuz tarafı, insanın nasıl yaşamak ya da nasıl olmak zorunda oldukları hakkında güvenlik ağının veya kuralların bulunmamasıydı. Dinin ahlaki eylemlere anlam verip onları sınırladığı yerde, Tanrı'nın yokluğu her şeyi mümkün kılıyor ve bütün sınırları ortadan kaldırıyor. Olumlu tarafı ise, en azından Nietzsche'nin bakış açısından, artık bireylerin kendi değerlerini kendileri için yaratabilmeleri idi. Kendi yaşam tarzlarını geliştirerek yaşamlarını sanat eserlerine dönüştürebilirlerdi (Warburton, 2020: 255-256).

Kısaca insan "ya varoluşunu haklı çıkaracak anlamı kendisi yaratır ya da geleneğin sağlamış olduğu hazır ve verilmiş bir takım sözde anlamlara kendisini tabi kılar (Çüçen, 2018: 117)."

### **1.2.3. Martin Heidegger**

20. yüzyılın en önemli filozoflarından biri olan Heidegger kendisinden sonra ortaya çıkan neredeyse bütün akımları etkilemiştir. Bireyin varoluşuna dair tespitleri, felsefi söylemleri için oluşturduğu yeni kavramlarıyla varoluşçuluğun şekillenmesini ve ilerlemesini de doğrudan etkilemiştir.

Heidegger'e göre, felsefe tarihi boyunca karşılaşılan "varlık nedir?" sorusu ve bu soruya verilen cevaplar hiç de tatmin edici olmamıştır. Çünkü "nedir" sorusuna verilecek cevaplar varlık şudur veya budur şeklinde bir tanımlama olacak, yani varlığı bir var olana indirgeyecektir. Heidegger buna karşı çıkar O'na göre varlık bir var olan değildir. Sorunun yanlış sorulmasından dolayı bu sorunla karşılaşıldığını söyler. "Varlığın bir mevcudiyete indirgenemeyeceğini ileri süren Heidegger'e göre varoluşun kendisi çok katmanlı ve değişken bir yapı sergiler (Çüçen, 2018: 145)." Bu sebeple asıl soru, "varlık nedir?" yerine "varlığın anlamının ne anlama geldiği" olmalıdır. Doğru soru sorulduktan sonra artık

kullanılacak olan araç ve yöntem belirlenmelidir. Bunun için geleneksel felsefenin gittiği yoldan gitmez Heidegger. Çünkü ona göre geleneksel felsefe sadece özcülüğe kapılarak yalnızca var olanlar etrafında dönmüştür. Heidegger ise varlığın anlamına dair sorgulamaları “dasein” adını verdiği kavramı kullanarak yapar:

İki terimden oluşan Dasein’ın günlük ve sıradan Almanca anlamı, insan varlığıdır. Fakat Heidegger bu anlamıyla sınırlı kalmamış, Dasein’a felsefi bir anlam yükleyerek, onu felsefesinin temel kavramlarından biri haline getirmiştir. Dasein’a felsefi anlamını kavramak için, terimin etimolojik irdelenmesini yapmak gerekir. “Da” ve “Sein” dan oluşan Dasein, iki terimin birlekteliğini içeren bir anlama sahiptir. “Da”, Almanca “hier” ve aynı zamanda “dort” anlamına gelmektedir. “Hier”, burada, “dort” ise orada demektir. “Sein” ise varolmak, Varlık veya varoluş anlamlarına gelir. “Dasein”, burada veya orada varolan varlık anlamına gelir (Çüçen vd., 2014: 375-376).

Felsefe tarihine bakıldığında aynı kavramların, farklı düşünürler tarafından başka başka anlamlarda kullanıldığını görülmektedir. Heidegger felsefe tarihi boyunca kavramların oluşturduğu anlam karmaşısından kurtulmak ve daha anlaşılır olmak için mevcut kavramları kullanmak yerine kendi kavramlarını oluşturmuştur. İnsan yerine *dasein* kavramını kullanması şöyle açıklanabilir:

İnsan, felsefe tarihi boyunca akıl, isteme, ruh vb. birçok metafiziksel önyargıya ve belirlenime maruz kalmıştır. “insan” kavramını şimdi yeniden kullanmak kaçınılmaz bir şekilde bu belirlenimleri tekrar ortaya çıkaracaktır. Bu da insanın, insan olma şeklini anlama çabamızı imkansız hale getirir. Bu haliyle insana ilişkin anladığımız yegane şey, sadece metafiziksel belirlenimlere göre zaten önceden biçimlendirilmiş ve kategorileştirilmiş olan bir soyutlamadır. Oysa Heidegger, insani varoluşu nasılsa o haliyle görünür kılmak ister. Ve bu yüzden insan yerine sadece Dasein demektir (Çüçen, 2018: 148).

Heidegger’e göre “Dasein zamansal bir varlıktır. Buradaki zaman fizik zaman değil, ontolojik zamandır. Diğer bir deyişle *dasein* yani insan, zaman içinde değil, zamanlaşma sürecinin bizzat kendisidir (Karakaya, 2010: 74).” Zamansallık Heidegger’e göre “kişisel varoluşu bir bütüne bağlayan şeydir. Kişisel bir varoluşu oluşturmak için sürekli bir etkileşim ve yeniden yaratma içerisindeki insan, basit bir biçimde zamanda var



olmayıp, bir geçmiş, bir gelecek ve bir şimdi ile birlikte olan, zamansal bir varlıktır (Küçükalp, 2008: 197).”

Varoluşçuluk, Heidegger’in hocası Edmund Husserl’ in kurduğu “dünyanın insan varlıklarına görünme tarzı üzerinde yoğunlaşan felsefe anlayışı veya bilgi teorisi yaklaşımı (Cevizci, 2011: 181)” olan fenomenoloji yönteminden derin bir şekilde etkilenmiştir.

Fenomenoloji, dünyanın varoluşu veya varlık tarzıyla ilgili varsayımlarımızı bir tarafa bırakarak, onu insan varlıklarına görüldüğü şekliyle betimlemeye yönelir. Kendilerini insan bilincine sundukları şekliyle fenomenlere ilişkin bir betimlemeyi amaçlar. Böyle bir yaklaşım ise bütün varsayımların, dış dünyanın varoluşu benzeri deneyime katılan bütün beklentilerin bir tarafa bırakılmasını veya paranteze alınmasını gerektirir. Bilince görünen şeylerin olduğu kadar bilincin özünü de ortaya çıkarmayı amaçlayan ve aynı zamanda özlerin bilimi olarak sunulan fenomenolojide, özellikle Husserl’den sonra, daha ziyade insanların dünyaya anlam yükleme tarzı üzerinde durulmuştur (Cevizci, 2011: 181).

Fenomenolojik yöntem, felsefese tarihi boyunca *dasein*’a atfedilmiş bütün öz ve tanımlamaları paranteze alarak, yalnızca *dasein*’ın varoluşuna odaklanır. Heidegger’in insanı, *dasein* diye adlandırması fenomenolojik yönteminin bir ürünüdür. “Dasein olarak insanın yegane özelliği var olmasıdır. Bunun dışında insana ilişkin peşinen hiçbir öz, nitelik kabul edilmez. Kısaca fenomenoloji, Dasein’ı varolmaya bırakır, böylece Dasein’ın farklı var olma tarzları kendilerini, oldukları haliyle göstermeye başlar. Hermeneutiğin yardımıyla yorumlanan bu varlık tarzları en nihayetinde Dasein için varolmanın ne anlama geldiğini ortaya koyabilir (Çüçen, 2018: 150).” Dasein’ın dünyaya ve varlığa yönelik ilişkisi temelinde hermeneutiksemdir. “Hermeneutik, genel olarak insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı (Cevizci, 1999: 413)” olarak tanımlanır.

Fenomenolojinin, insanın varoluşunu olduğu haliyle ortaya koymaya çalışması, varoluşçuluğun güçlü bir felsefi zemin oluşturmasına olanak sağlamıştır (Çüçen, 2018: 137). Bu iki felsefi akımdan birinin anlaşılması diğerini anlamada kolaylık oluşturur. Bu iki akım arasındaki en önemli ayrım, varoluşun mu yoksa özün mü önceliği meselesidir.

Fenomenoloji önceliği özde görürken, varoluşçuluk varoluşun önceliğini savunur (Karakaya, 2010:41).

#### 1.2.4. Karl Jaspers

20. yüzyılın önemli filozoflarından olan Karl Jaspers Hıristiyan varoluşçular arasında yer alır. Jaspers varoluşçuluk kavramının öğretisel bir anlamı çağrıştırdığını düşündüğü için varoluşçuluk yerine varoluş felsefesi deyimini kullanmayı tercih etmiştir. Jaspers varoluşçuluğun çıkış noktasının bir öğreti olmadığını, doğru bir şekilde yapılan felsefenin insanın kendi varlığından çıkarak diğer insanlara da bir yarar sağlaması gerektiğini savunur (Kaufmann, 2001: 24).

Jaspers'in varoluş felsefesi, bütün varolanlar üzerinden Varlığı arayışın felsefesidir. Varolan derken kastedilen “nesne olan varlıktır” Felsefeye Giriş adlı eserinde de vurgulandığı gibi varlık arayışı, “bu nedir?” sorusuyla başlamaktadır. Jaspers'e göre dünyanın içinde pek çok canlı ve cansız varlıklar mevcuttur. Bütün bu varlıkların ortak özelliği, gelip geçici oluşlarıdır. Jaspers ise bütün bu varolanların üstünde “gerçek varlığı” aramaktadır: “Ancak her şeyi içine alan, bütün varlıkların temelinde bulunan ve diğer bütün varlıkların kendisinden doğduğu gerçek, asıl Varlık nedir?” ve “niçin hiçbir şey yerine bir şey var?” sorularıyla, düşünme ve araştırma etkinliğinin iki alanı olan felsefe ve bilim başlamıştır (Erdem, 2020: 160-161).

Jaspers'a göre birey, varoluşa dair bu sorgulamaları yapmak için özgürlüğünün farkına varmalıdır. Çünkü birey sürekli özgür bir seçim içindedir, seçimleriyle kendi yazgısını kendisi oluşturur. Bunu yaparken de içe bakış yöntemiyle kendisine yönelir ve bu yönelme başarısızlıkla sonuçlanır. Bu başarısızlık bireyi Tanrı'ya yöneltir çünkü her şeyde Tanrı vardır. Ve bu bilgiye ancak inançla ulaşılabileceği söylenir (Çüçen, 2018: 168). Tanrı'nın ise yalnızca kendi varoluşunu oluşturan insana kendini açacağına inanır. Yani varoluşunu gerçekleştiremeyen bir kişi için Tanrı'nın kapısı kapalıdır (Erdem, 2007). Kişinin bunun için kendini gerçekleştirmesi gerekir. Böylelikle Tanrı'ya ulaşabilir.

### 1.2.5. Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir, 1908 yılında Paris'te, ataerkil bir ailenin içinde dünyaya gelmiştir. Bu durum Simone de Beauvoir'ın ilerleyen dönemlerinde, felsefi söylemlerinin oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Birçok varoluşçu düşünür gibi Simone de Beauvoir da felsefesini, deneme ve romanlarında yarattığı kahramanlarıyla, somutlaştırarak ifade etmeye çalışmıştır. “Simone de Beauvoir'in eserlerinin temelinde son derece güçlü bir varoluşsal özgürlük ve kişisel tercih anlayışı yatar (Bakay, 2014: 71).”

Varoluşçu felsefeyi “kadının” varoluşuna vurgu yaparak ele alan Simone de Beauvoir, *varoluşçu feminizm* alanını oluşturmuştur. Kadının, erkeğin yanında ‘öteki’ olarak gösterilmesine, aileden başlayarak toplumsal olarak kadının mağdur, erkeğin ise avantajlı bir yerde durduğuna dikkat çekmiştir. “Beauvoir'a göre öteki şeklinde nitelendirilen erkek değil, fakat kadındır. Erkek, kendisini ben olarak nitelendirir ve kadını öteki bir ben olarak görmek yerine, onu bir nesne kategorisine sokar. Bu noktada Beauvoir'ın, Hegel'in köle-efendi diyalektiğine gönderimde bulunduğunu görmek mümkündür (Çüçen, 2018: 303).” Beauvoir, kadının ‘öteki’ olarak görülmeye başlanmasının daha dünyaya geldiği andan itibaren başladığını söyler. Ve çoğu kadının da bu durumdan şikâyetçi olmadığını, bu duruma alıştığını ve değişime yanaşmadıklarını söyler.

Beauvoir, kadınlara, erkeklere ve topluma bir farkındalık kazandırmayı hedefler. Çünkü “yüzyıllardır kadına yapıştırılmış olan sıfatların hiçbiri Beauvoir için kadının doğasından, hormonlarından ya da beyin hücrelerinden kaynaklanmamış ve doğuştan getirilmemiştir. Bunların hepsi birer kalıp halinde kadının içinde bulunduğu durum tarafından sonradan yaratılmıştır (Çüçen, 2018: 299).” Yani kadınların önceden belirlenmiş bir özünün olmadığını söyler. Kadın bu durumun bilincine varıp, kendi varoluşunun sorumluluğunu omuzlarına alarak, varoluşunu gerçekleştirmelidir. “Beauvoir, bunun tek başına kadınların özgürleşme süreciyle gerçekleşebileceğini de iddia etmemektedir. Çünkü Beauvoir'ın özgürlük anlayışı ötekenden bağımsız bir şekilde düşünülemez (Çüçen, 2018: 303).” Beauvoir'a göre kadınlar özgür değilken erkeklerin özgür olmasından da bahsedilemez. Aslında bu bir insanlık sorunudur. Çünkü kendisi için özgürlüğü seçip, bir

başkası için bunu engellemek o kişiyi özgür kılmaz. Özgürlük diğerlerinin özgürlüğü ile birlikte olmak zorundadır. “Bir birey olarak kadın ve erkeğin özgürlüğünün koşulu her zaman öteki erkek ve kadınlardan oluşan insanlıktır. Çünkü herkes, herkese karşı ve herkesten sorumludur (Çüçen, 2018: 314).” Bu yüzden kadının özgürlüğünü engelleyen bir erkeğin, toplumun özgürlüğünden bahsedilemez. “Ona göre insanı, etkileşim içinde bulunduğu diğer insanlarla ilişkileri çerçevesindeki varoluşu tanımlar (Bakay, 2014: 142).”

“Beauvoir'a göre kadın bağımsızlığını kazansa da kazanmasa da her durumda yine erkeğe göre belirlenmektedir. Yıkılması gereken şey de tam olarak budur. Simone de Beauvoir ile cinsiyet fenomenolojik incelemenin nesnesi haline gelmiştir. Fenomenolojik yöntemle birlikte kadına ilişkin tüm kabuller askıya alınmalıdır (Çüçen, 2018: 303).” Kadının haklarından mahrum kalması sadece onları değil, tüm insanlığı çoğu şeyden yoksun bırakmaktadır. Bu yüzden kadının özgürlüğü sadece kadın için değil, bütün insanlık için gereklidir (Çüçen, 2018: 303).

Simone de Beauvoir'in varoluşçu ahlak felsefesi kadınları somut özgürlükle yüzleştirmeyi ve bu yüzleştirmeyi kadının özgürleşmesinin mutlak aşaması için olumlu bir durum haline getirmeyi amaçlar. Kadının sosyal özgürlüğü, pasiflik ya da hareketsizlikle hiçbir ilgisi olmayan bir özgürlüğe ulaştırılmalıdır. Herhangi bir diğer özgürlük gibi kadının sosyal özgürlüğü ancak aşkın değerine doğru, daimi ahlaki mücadeleyle kendini sürekli aşarsa bir anlam ifade eder. Simone de Beauvoir der ki, kadın erkekle eşitliğinin getirdiği saygınlığını yaradılıştan gelen bir eksiklik sonucu değil "tarihsel bir durum" dolayısıyla kaybetmiştir (Bakay, 2014: 139).

Simone de Beauvoir da diğer varoluşçular gibi eylemi ön plana çıkarır. İnsan, bu dünyada ne yapıyorsa odur. Varoluşçuluk insanı eylemleriyle bir tutar. “İnsanoğlu varolabilmek için kendisini eksik bir varlık yapar. Eylemin dışında varolamayacağı için insan eyleme mahkûmdur (Bakay, 2014: 118).” İnsan ancak tarihi, seçimlerini eyleyerek değiştirebilir.

### **1.2.6. Jean-Paul Sartre**

Varoluşçuluk dendiğinde akla gelen ilk isim, en ünlü varoluşçu düşünür Jean-Paul Sartre'dır. Sadece felsefe alanında değil, edebiyat ve tiyatro alanında da eserler vermiştir. Özellikle edebiyatta düşüncelerini, eserlerine yedirmiş ve her kesimin dikkatini çekmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'nın başkenti Paris, Nazi kuvvetlerinin işgali altındadır. Bu süreçte Fransa çok zor zamanlar yaşamış, bazı Fransızlar direnişçilere katılarak savaşmış, kimileri ise kendilerini kurtarmak için Nazi taraftarı olmuştur. Şehir yağmalanıp yiyecek kıtlığı ve çatışmalar olmuştur. Müttefiklerin Almanları yenmesiyle, Fransa için yeniden hayata başlama vakti gelmiş, kötü günler geride kalmıştır ve artık yeni bir düzen oluşturma zamanıdır. Savaş sonrasında insanların yaşadığı fiziksel ve ruhsal sıkıntılardan sonra bu yaşamın amacı nedir? Tanrı var mıdır? Bu hayatın anlamı nedir? Gibi varoluşsal birtakım sorular sorulmaya başlanmış, insanlar yaşamla ve kendileriyle olan iletişimlerini sorgulamaya başlamıştır. Sartre savaş sırasında yayımlanan "Varlık ve Hiçlik" (1943) adında bir kitap kaleme almıştır. Ana teması özgürlük olan kitap, savaş sırasında kendi ülkelerinde esir olan Fransız halkı için farklı bir bakış açısı sunmuştur. İnsanın kendi seçimleri doğrultusunda hayatını seçip belirleyen özgür bir varlık olduğunu, önceden belirlenmiş bir yazgısı olmadığını ve bunu belirleyen bir tanrının da olmadığını söylemektedir (Warburton, 2020: 287-288).

Sartre tanrıtanımaz varoluşçular arasında yer alır. Ona göre insanın özünü var eden bir Tanrı yoktur. "İnsan, yaratıcının zihninde önceden yer alan belirli bir tasarımının bu dünyada varlığa gelmesiyle oluşan bir canlı değildir. İnsan tıpkı bir aletin insan zihninde tasarlanması gibi Tanrısal zihinde tasarlanarak varlığa getirilmemiştir (Çüçen, 2018: 232)." der Sartre. "İnsan sadece vardır. Yalnızca algıladığı şey değil, arzu ettiği şeydir ve varoluşun ardından kendini nasıl algılıyorsa, varoluşa doğru attığı adımın ardından ne olmak istiyorsa öyledir. İnsan kendini ne yapmışsa odur (Sartre Google'da Neden Bulunamadı? 2013: 65)."

Sartre'a göre insan kendisini özgür iradesiyle seçer, tasarlar ve bunu yaparken de sorumludur. "Varoluşçuluğun ilk işi, varlığın sorumluluğunu insanın omuzlarına yüklemektir (Çüçen, 2018: 238)." insan kendini seçerken kendisiyle beraber tüm insanlığı da seçer, kendisini nasıl seçerse diğer tüm insanların da o halini onaylamış olur. Bu ağır sorumluluk beraberinde bunaltıyı getirir. "Yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa

koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişinin, o derin ve tümel sorumluluk duygusundan kurtulamayacağını belirten Sartre bunun bir sıkıntı veya iç daralmasına yol açtığını ifade eder (Çüçen, 2018: 239).” Sartre’a göre özgürlük sanıldığı gibi aksine kolay değil zordur ve çoğu kişinin de aslında özgür değilmiş gibi yaparak özgürlükten kaçtığını söyler. Varoluşçuluk bu kaçışa, eylemsizliğe karşıdır, bunaltıyı yaşayan kişi eyleme geçmelidir. Sartre şöyle söyler;

Eylemsizlik, yangeldimcilik, “Ben yapmazsam, elbet bir yapan çıkar! Benim yapmadığımı bir başkası yapabilir!” diyen kimselerin davranışdır. Size anlattığım öğretisi (varoluşçuluk) ise tam tersidir bunun: Çünkü o, “Ancak eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır.” der. Hatta daha da ileri gider: “İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendi yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin (fillerinin) toplamından ibarettir!” (Sartre, 2018: 55).

Sartre özgürlük kavramını “ayrıntılı bir ontoloji geliştirerek formüle eder. O bu amaçla geliştirdiği ontolojisinde, kendinde-varlık ile kendisi-için-varlık, diğer bir ifadeyle bilinç ve bilinçten yoksun varlıklar arasında bir ayırımı girmiştir. Bu varoluşsal ontolojide insan şeyler gibi ne ise o olarak açığa çıkan statik bir öze sahip olmadığından tür kimliği ile sabitlenmemiştir (Türkan, 2020: 232).” Sartre bu ayrımı yaparken evreni “kendinde-varlık” yani bilinçten yoksun olan varlık, insanları ise “kendisi-için-varlık” yani bilinçli olan varlık olarak sınıflandırır. Kendisi-için-varlık “mahiyeti itibarıyla, bilincin teşkil ettiği ‘kendisi için’ diyebileceğimiz bir oluşa sahiptir (Gürsoy, 2015: 18-19).” İnsan “öz-bilince sahip olup, kendinin farkında olan varlıktır. Bunun diğer bir anlamı, kendisi-için-varlık’ın kendisine açık alternatiflerin bilincinde olması, kendini üç temel zaman ekstazı içinde geleceğe doğru projekte ederek kurabilmesidir (Türkan, 2020: 233).” Bu üç temel zaman ekstazı geçmiş, gelecek ve şimdidir.

### **1.3. Varoluşçuluğa dair konular**

Varoluşçuların hepsini ortak bir tanımda toplamak zor olsa da varoluşçuluğa ait genel ilkeler ve konularla onu irdelemek daha mümkündür. Bu konular her filozofta aynı şekilde ve sıklıkta işlenirse de bütün varoluşçularda az ya da çok kendini gösterir.

“Kierkegaard’da birey, Husserl’de varlık, Sartre’da özgürlük ve hiçlik, Camus’de saçma ve yabancılaşma konuları öne çıkmaktadır (Takış,2020: 8).” Jean-Paul Sartre “varoluşçuların ortak paydasını ‘öznellikten hareket etmek’ olarak ifade ederken; Jaspers, ‘bu hareketin merkezini egzistans (varoluş), oluşturur’ der. Buna ve diğer varoluşçuların görüşlerine dayalı olarak, Emmanuel Mounier (1905-1950), egzistansiyalizmi genel olarak insan felsefesini, fikirler ve şeyler felsefesinin aşırılığına karşı gösterdiği bir tepki olarak nitelenebilir (Çiçek, 2008: 108-109).”

### **1.3.1. Varoluş özden önce gelir**

Varoluşun özden önce gelmesi sadece insana has bir durumdur, temelinde özgürlük yatar. Bu durum özgür olan ve özgür olarak kendini gerçekleştiren birey için geçerlidir. Varoluşçulukta temel varlık insan olduğu için insandan başlayarak diğer varlıklara değinilir. “Bunun için P.Foulquie, egzistansı ‘insana mahsus bir imtiyaz’ olarak ifade ederek, bu kavramın yalnızca insana özgü olduğunu vurgular (Çiçek, 2008: 107).” Eğer insan özgür olmasaydı “varoluş özden önce gelir” ilkesi onun için geçerli olmazdı. İnsan özgürdür çünkü bir özle, belirlenmişlikle bu dünyaya gelmemiştir. Birey yalnızca özgür bir şekilde kendi varoluşunu aktif hale getirir. Öz ise bu eylemlerin sonucunda oluşur(Taşdelen, 2017: 31).

Jean-Paul Sartre “Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir” isimli yazısında varoluşun özden önce geldiğini söyleyerek ne kastettiğini şöyle açıklar:

İnsanın öncelikle varolduğunu, kendisiyle karşılaştığını, dünyada ilerlediğini – sonra da kendisini tanımladığını kastediyoruz. Eğer insan varoluşunun onu gördüğü gibi tanımlanabilir değilse, bunun nedeni başlangıçta hiçbir şey olmasıdır. Çok daha sonraya dek de herhangi bir şey olmayacaktır, sonra da kendisini ne yaparsa o olacaktır. Bu yüzden insan doğası diye bir şey yoktur, çünkü onun tasavvuruna sahip olacak bir Tanrı yoktur. İnsan öylece vardır. Sadece kendisini nasıl kavırıyorsa öyle olmakla kalmaz, aynı zamanda ne istiyorsa odur ve kendisini zaten varolmuş olarak kavradığı gibidir- varoluşa yönelik o hamleden sonra olmayı istediği gibidir.

İnsan kendisini yaptığı şeyden başka bir şey değildir. Varoluşçuluğun ilk ilkesi budur (Harrison ve Wood, 2020: 641).

Varoluşun önceliği meselesi yalnızca insana has bir özelliktir. Bir nesne için geçerli değildir, tersine nesnelere varolması için “varlığın aslını kuran şey; temel özellik (Akarsu, 1998: 143).” Olarak tanımlanan özlerinin önce belirlenmesi gerekir. Temel özellikleri belirlendikten sonra meydana getirilir nesne. Jean-Paul Sartre bu durumu şöyle örneklendirir;

Yapılmış bir nesneyi, sözcüğü bir kitabı ya da bir kağıt keseceğini ele alalım. Bu nesneyi bir kavramdan esinlenen (ilham alan) bir zanaatçı yapmıştır. Zanaatçı onu yaparken bir yandan kağıt kavramına, öbür yandan da bu kavramla birleşen bir üretim tekniğine, bir yapış reçetesine başvurur. Böylece kağıt keseceği hem belli bir biçimde yapılmış bir nesne hem de belli bir işe yarayan bir eşya olur. Neye yarayacağını bilmeden kağıt keseceği yapmaya kalkan bir kimse tasarlayamaz. Bu demektir ki kağıt keseceğinin özü (yani onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin hepsi) onun varlaşmasından önce gelir. Karşımda şöyle bir kitabın ya da böyle bir kağıt keseceğinin bulunuşu önceden belirlenmiştir. Burada dünyanın teknik görünümü (vision) ile karşılaşıyoruz. Bu görüme bakarak, “Yapış, varoluştan önce gelir,” diyebiliriz (Sartre, 2018: 37-38).

### 1.3.2. Özgürlük- Sorumluluk

Varoluşçular için özgürlük, bir çeşit seçme özgürlüğüdür. Bu durum yalnızca insana ait bir özelliktir. Jaspers “insan bir nesne olmadığına göre, içinde özgürlük imkânını barındırmaktadır (Erdem, 2014: 107)” der. Çünkü insan var olup olmamayı seçebilen tek canlıdır. *Varoluşu özden önce gelen* insan özgür bir şekilde seçim yapar ve bu seçimlerinden kendisi sorumludur. Özgürlük, “her şeyden önce mutlak serbestlik ya da başıboşluk değildir (Çüçen, 2018: 34).”

Varoluşu özden önce gelen insan özgür bir şekilde kendini yaratır ve bundan sorumludur. İnsan seçimlerinden kendine karşı nasıl sorumluyorsa bütün insanlığa karşı da sorumludur. Yaptığı bütün tercihleri bunun bilincinde olarak yapmalıdır. Çünkü yaptığı hareketi, davranışı ve düşünceleri herkes için de onaylamış olur. Özgürlük beraberinde ağır



bir sorumluluğu da getirir. Yani özgürlük bir serbestlik bir keyiflilik değildir (Taşdelen, 2017: 36). Karl Jaspers şöyle söyler: “Özgürlüğüm diğer tüm insanların özgürlüğünü gerektirir ve doğrular. Formül şudur: Herkesin olmaya çalıştığım şey olmasını arzuluyorum, onun da samimiyetle ve gerçekten kendi olmasını (Blackham, 2012: 61).”

Varoluşçulara göre herkes özgürdür. Kişinin kendisinden başka hiç kimse onun adına bir tercih yapamaz. Eğer insan bu tercihi başkalarının yapmasına izin veriyorsa bu da bir seçimidir. Yani kendi seçimlerini başkalarına yaptırmak, insanların olmasını istediği bir insan olmak da bir seçimidir (Warburton, 2020: 288-289). Sartre’a göre “Korkak, kendi kendini korkak yapar, kahramansa kendi kendini kahraman. Korkak ya da kahraman olmak insanın elindedir. Nitekim korkak her zaman korkaklıktan kurtulabilir, kahraman her zaman kahramanlıktan çıkabilir. Genel bir bağlantıdır burada önemli olan; yoksa sizi toptan bağlayan özel bir durum ya da özel bir eylem değil! (Sartre, 2018: 58)”

Böylece, varoluşçuluğun ilk sonucu her insanı olduğu haliyle kendisinin sahibi kılması ve varoluşunun bütün sorumluluğunu güçlü bir şekilde omuzlarına yerleştirmesidir (...) Şunu ya da bunu seçmek aynı zamanda seçilmiş olan şeyin değerini onaylamaktır; çünkü bizler daha kötüsünü seçemeyiz. Seçtiğimiz şey hep daha iyisidir ve hiçbir şey hepimiz için daha iyi olmadan bizim için daha iyi olamaz... Bu yüzden bizim sorumluluğumuz sandığımızdan çok daha büyüktür, çünkü bütün olarak insanlığı içerir(Harrison ve Wood, 2020: 642).

### **1.3.3. Kaygı-Bulantı**

Varoluşçu felsefede kaygının tanımı gündelik dilde kullanılan kaygı tanımından farklıdır. Varoluşçuluktaki tanıma göre kaygı, insanın bu dünyada olmasıyla birlikte, insan var oldukça sürekli devam eden bir histir. Heidegger başyapıtı “Varlık ve Zaman”da “Kaygının nedeni bizahiti dünya-içinde-varolmadır (Heidegger, 2018: 285)” der. Ama insan sürekli olarak yoğun bir şekilde kaygıyı hissetmez, çünkü kaygı insanın varoluşunun doğasıdır, insanın hamurunda vardır, insan olmanın bir gereğidir. Buradaki kaygı insanın varoluşu ve insan olma haliyle ilgili bir kaygıdır. İnsan özgür bir şekilde seçimler yapar ve bu seçimlerle birlikte sonucunu bilmeden yaşar. Varoluşçuluğa göre gündelik yaşamda kaygı olarak bilinen çoğu şey aslında kaygı değil korkudur (İçöz, 2020: 153).

Kierkegaard korku ve kaygıyı birbirinden ayırır. Korkunun bir nesnesi olduğunu, bir şey karşısında belirmediğini söyler. Mesela yıldandan, karanlıktan, bir kişiden, açlıktan vb. şeylerden korkulabilir. İnsanın varlığını tehdit eden şeyler karşısında korkuya kapılması oldukça doğaldır. Oysa kaygının bir nesnesi yoktur, belirsizdir ve kavramlaştırılmaz. Kaygı, korku gibi belirli olaylar karşısında duyulmaz. Kaygı bir olasılık dâhilinde bir şeyin olabilir olması karşısında belirir. Kaygı özgürlüğün bir sonucudur ve yalnızca insana hastır (Taşdelen, 2017: 78). Kierkegaard' a göre "Kaygı durumu özgürlük ve sorumluluğun yüksek bilincinden kaynaklanır (Taşdelen, 2017: 32)." Yani "kaygı özgürlüğü, özgürlük de kaygıyı doğurur. Onlar birbirinin koşuludur. Kierkegaard 'Özgürlüğün imkanı kaygıdır' derken, aynı zamanda iyiye, varoluşun anlamına ve yüce değer olan 'ben olma' durumuna doğru giden yolda kaygının değerine de işaret etmiş olur (Taşdelen, 2017: 79)."

Özgürlük insana birey olarak seçme ve tasarlamadaki sınırsız gücü verir. Ve bu güç de beraberinde sorumluluğu getirir. "Yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişi, o derin ve tümel (külli) sorumluluk duygusundan kurtulamaz (Sartre, 2018: 42)." Bu sorumluluk duygusu da beraberinde kaygıyı, bulantıyı getirir. Çünkü bütün insanlığın sorumluluğunu alan insan, seçimlerini yaparken seçimlerini onaylayacak ya da reddedeceği hiçbir ölçü olmadığı için çelişkiye düşmekten kendini kurtaramaz. Bu zorunlu seçim ve sorumluluk bulantıyı getirir (Karakaya, 2010: 73). Bu bunaltı insanı eylemsizliğe ve durgunluğa götürmez, aksine insanı harekete geçiren bir eylemdir. "Sartre, özgürlüğün bilincine sıkıntı duygusu içinde ulaştığımızı söylüyor (Karakaya, 2010: 74)."

İnsan, hiçliği üzerine sorgulama yaptığında, kurguladığı "gerçekliğin" dayanaklarının saçmalığı, irrasyonelliği ve varoluşunun yalnızlığı ile yüzleştiğinden onu mutsuzluğa iten yanlış bir kanaate varır. Bu eğilim nedeniyle Sartre' in düşünsel süreci bir bütün olarak ve başlangıcından itibaren dikkatle okunmalıdır. Öyle ki burada insanı yanlış okunduğunda intihara ama doğru okunduğunda coşkuya vardırarak kadar radikal bir fark söz konusudur. Camus' ün saçma hayatını Sartre kopulabilen ve yeniden bilinçli olarak inşa edilebilen bir düşünce biçimine getirir. Sorumluluklarını insana teslim edip onu içdaralmasına sokarken aslında insana sonunda adeta nefes aldırır. Buna göre insan, kurulmuşluğunun altında aslında kendini boğduğunu ve özgürlüğünü, hiçliğini keşfettiğinde, kabullendiğinde bu yükü birlikte nefes aldığını görecektir (Selmanpakoğlu, 2014: 32).

Heidegger ise kaygıyı “kendini önceleme, zaten-bir-şeyin-içinde-varolma ve beraberolma” olarak tanımlar (...) Kaygı, Dasein’ in dünya-içinde-varolma tarzının bir karakteristiği olan bu karmaşık ilişkiler ağını ifade etmek için kullanır. Kaygı, Dasein’ a ait Varlığın basit olmadığını gösterir (Johnson, 2013: 43-44).”

#### **1.3.4. Bireycilik**

Felsefede birey kavramı genellikle canlı varlıklar için kullanılır, çünkü başlıca özellikleri ortadan kaldırılmaksızın parçalara ayrılamayan varlık, insan varlığıdır. İnsan parçalara ayrıldığında diğer parçaları insan olarak kalmaz. Ama bir taş parçalara ayrıldığında, her bir parça taş olmaya devam eder. Yani, insan birey iken cansız olan varlıklar genellikle bir türün örnekleri olarak isimlendirilir (Cevizci, 1999: 150). Birey, kendine özgülüğünü kaybetmeden parçalanamayan yalnızca kendine özgülüğünü yitirerek parçalanabilen varlıktır. Somut bir şekilde var olan, sayılabilen. “Ayrı tutulabilen, bağımsız bir varlığı olan, bireyleştirilebilen, bir düşünce ya da tümcenin öznesinin dış dünyadaki karşılığı yapılabilen şey. Kendisini gösteren, belirleyen karakteri, temel özellikleri ortadan kaldırmaksızın bölünemeyen, bölünecek olursa da, parçalarına bütünün adı verilemeyen canlı insan varlığı (Cevizci, 1999: 150).”

Bireycilik, genele değil bireye, sadece tek olana öncelik veren görüştür. “Ontolojide, sadece bireylerin gerçek olduğunu, bütünlerin, kendilerini meydana getiren bileşenlerin ve söz konusu unsurların birbirleriyle olan karşılıklı ilişki ve etkileşimlerin üstünde ve ötesinde bağımsız hiçbir gerçekliği olmadığını öne süren görüş (Cevizci, 1999: 150).” Olarak tanımlanır.

Varoluşçu felsefenin üzerinde durduğu varoluş bireyin, tek bir insanın varoluşudur. Varoluşun gerçekleşebileceği alan yalnızca bireye özgüdür. Varoluş doğası gereği bireysel ve tikeldir. “İnsanların doğal yapısı varoluştur; ikilik değil teklik içerir (Ata, 2021: 9).” İnsan sürekli bir oluş içerisinde yaşayarak tecrübelerine göre kendini tasarlar. Bu tasarım

için yalnızlık olmazsa olmaz bir şarttır. Jaspers, insanın kendini gerçekleştirebilmesi için yalnızlığı bir gereklilik olarak görür (Erdem, 2007: 86). Bireyin kişisel deneyimleri, yaşamındaki tercihlerine bağlı olarak süren varoluş ve bunun sorumlulukları sadece bireye aittir. Kalabalığın, sürünün bir varoluşu olamayacağını ileri süren varoluşçular bireyin karşısındaki genel toplum anlayışını reddeder. Çünkü varoluş çoğulluk içinde oluşmaz, bireyseldir. Toplumlar genel kavramlar içerisine sıkıştırılabilir ve bu durumda birey ikinci planda kalır. Varoluşçular bireyselliğin üzerinde ısrarla durmasına rağmen, solipsizme, tekbencilığe düşmemek için çabalar ve hatta ona karşı çıkar. “Solipsizm, ‘yalnız ben varım, benden başka her şey yalnızca benim tasarımımdır’ diyen; öznel ben’i bilinç içerikleriyle birlikte tek gerçek, tek var olan olarak kabul eden felsefe görüşü (kuramsal bencillik). 3-Ahlak açısından yalnızca kendinin yaşama savını tanıyan, kendi ben’ini yaşamın ve gerçekliğin özeği yapan görüş (Akarsu, 1998: 173)” olarak tanımlanabilir. Birey toplum içinde yaşar, toplumdaki izole bir varlık değildir, diğer var olanlarla bir aradadır. Varoluşçular, bireyselliği varoluşçuluğun merkezine koysalar da toplumun, diğer var olanlarla etkileşimin, tarihin ve zamansallığın bireyin deneyimlerinin gerçekleşmesi için zorunlu koşullardan olduğunu kabul ederler (Çüçen, 2018: 28).

### **1.3.5. Varlık-Hiçlik**

Varlık, Bedia Akarsu’nun “Felsefe Terimleri Sözlüğü”nde şöyle tanımlanır:

Varlığın sözlük anlamı, “1- var olan şey; var olduğu söylenen şey; var olanın varoluşu. (Var olan şeylerle varlık arasındaki ayrım, doğru ile doğruluk arasındaki ayrım gibidir; doğru olan birçok şeyler vardır, ama doğruluk bu birçok doğrularda bir ve aynıdır.) 2- Oluş ve yok oluşun karşıtı olarak: Kalıcı olan, gelip geçici olmayan. 3- Bütün var olanları içine alan en genel kavram (Akarsu, 1998: 189).”

Hiçlik ise “ 1-Yadsıma sonucu, gerçekteki belirlenimlerin, özelliklerin, durumların ortadan kaldırılması sonucu bir şeyin var olmayışı (görelî hiçlik). 2- Varlığın eksikliği, olmayışı, yokluğu (salt hiçlik) (Akarsu, 1998: 95).” Şeklinde tanımlanır.

Jean- Paul Sartre varlığı, “kendinde-varlık” ve “kendisi-için-varlık” olarak iki gruba ayırarak detaylı bir şekilde inceler. “Kendinde-varlık”, bilinçten yoksun, “kendisi-için-

varlık” ise bilinçli varlık demektir. “Bu varoluşsal ontolojide insan şeyler gibi ne ise o olarak açığa çıkan statik bir öze sahip olmadığından tür kimliği ile sabitlenmemiştir (Türkan, 2020: 232).” Sartre bu ayrımı yaparken insanları “kendisi-için-varlık” yani bilinçli olan varlık, nesnelere ise “kendinde-varlık” yani bilinçten yoksun olan varlık olarak sınıflandırır. İnsan “mahiyeti itibariyle, bilincin teşkil ettiği ‘kendisi için’ diyebileceğimiz bir oluşa sahiptir (Gürsoy, 2015: 18-19).” Öz bilince sahip olan insan, kendisi için açık alternatiflerin farkına varır. (Türkan, 2020: 233).

Sartre’a göre insan, varlıkla olan ilişkisiyle beraber hiçlikle olan ilişkisinde de anlam kazanır. İnsanın yaşayış şekli, davranışları, dünyayla olan iletişimini yansıtır. Sartre insan ile dünya arasındaki bu iletişimi anlamak için insanın soru sorma yeteneğine odaklanır. Çünkü soru sormak *bir şey hakkında* soru sormaya dayalıdır, yani hakkında soru sorulan bir varlığın kabul edildiğini söyler. Sorulan soru karşısında kişinin aldığı cevap olumlu ya da olumsuz olacaktır. Olumlu cevap kişiyi *varlığa* götürürken, olumsuz cevap ise *hiçliğe* götürür. Yani hiçliği, var eden insandır. Hiçlik kendi başına var olmaz, insan bilinci tarafından var edilir. “Hiçliği varlığa getiren bilinç sahibi insan varlığıdır. İnsan gerçekliği, ancak varlığın ötesine geçmek suretiyle, yani hiçleme edimiyle dünyayı düzenlenmiş bir bütün olarak görünür kılabilir. Böylece Sartre önemli bir sonuca ulaşır: İnsan, hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlıktır (Çüçen, 2018: 226).”

Varlık sorununun en fazla üzerinde duran filozoflarından biri de Martin Heidegger’dir. En önemli eserlerinden olan “Varlık ve Zaman” adlı kitabında varlığı ayrıntılı bir şekilde ele alır. “Varlık ve Zaman’ daki varlık, zamandan başka bir şey değildir. Çünkü zaman, varlığın hakikatının ilk adı olarak kullanılır. Bu hakikat de varlıkta özünü sürdürür ve böylece de varlığın kendisidir (...) Varlık olarak varlık zamanda açığa çıkar. Yani zaman açıklığa diğer bir anlatımla varlığın hakikatine işaret eder (Karakaya, 2010: 47-48).”

Heidegger varlık ve yokluk hakkında şöyle söyler:

Bütün araştırma varolanı; nerede ve ne kadar ararsa arasın, hiçbir yerde varlığı bulamaz. Araştırma yalnız varolanla karşılaşır. Çünkü açıklama amacıyla peşinen hep varolanda ısrar eder. Oysa varlık, varolanda varolan

bir özellik değildir. Varlık, varolan gibi nesnel olarak tasarlanıp meydana getirilemez. Tüm varolanlardan tamamıyla başka olan varlık, varolan değildir. Fakat bu hiç, özünü varlık olarak sürdürür. Hiçi basit bir açıklamayla boş bir hiç olan diye bir yana bırakıp onu özden yoksun olanla bir tuttuğumuzda haddinden fazla bir acelecilikle düşünmekten vazgeçmiş oluruz. Böyle bir boş keskin zekâlılığın aceleciliğine yenilip, hiç' in gizemli çok anlamlılığında vazgeçmektense, hiç' in içinde hep varolana olma güvencesini verenin içsüz bucaksızlığının deneyimini edinmeye, kendimizi donatıp, hazır olmalıyız. Bu, varlığın kendisidir. Varlık derin fakat henüz açılmamış olan özünü hiçin köklü korkuda bize gönderdiği varlık olmasaydı, varolanın tümü, varlıksızlık içinde kalırdı. Ancak bu da varlık terkedilmişliği olarak hiç olan bir hiç değildir. Varlık, özünü hiçbir zaman varolansız sürdüremez ve bir varolan hiçbir şekilde varlıksız olmaz (Karakaya, 2010: 48).

Hiçlik, varoluşun karşıtı olarak vardır. İnsan dünyada yaptığı tercihlerle, sürekli olarak varolmayı seçerek, hiçlikten kaçıp varoluşa gelir. Bu seçimlerle insan, varoluşu olanaklar ve olasılıklar içinden çekip çıkararak varoluşu yok oluştan alıkoyar. “Varolma yönünde seçim yapıp eylemde bulunmadan varoluş olasılık olmaktan çıkıp gerçeğe dönüşmez. Varoluş, hep bir yerlerde durmaktadır. Kendisine elimizi uzattığımızda bizim olur. Bu nedenle geleceğe doğru taşırız kendimizi. Bu eylemden vazgeçtiğimizde, kendi varoluşumuzu inşa etmekten ve var kılmaktan da vazgeçeriz. Hiçlik, bu vazgeçiş de simgeler (Taşdelen,2017: 78).”

## İKİNCİ BÖLÜM

### SANATTA VAROLUŞÇU FELSEFE

İnsanın, şeylere anlam vermesi temel bir edimdir. İlk olarak nesnelere atfedilmesiyle başlayan bu edim, onların çözümlenmesiyle devam eder. Varoluşunun farkında olan bilinçli insan, bu anlamlandırmalar süresince birtakım sorgulamalara başlar. Felsefe, sanat, bilim ve din bu süreçte başvurulacak alanlardandır. Bu alanlarla insan, sorgulamalarına bir araç ve aracı seçer. Felsefe ve dinle algılanmaya çalışılan soyut düşünceler, sanat aracılığıyla somut bir duruma getirilir (Soykan, 1999: 41-42). “Felsefenin tanıklığını sanat ve sanat ürünleri yapar. Sanat yapıtlarının yapmış olduğu tanıklık, felsefeyi soyut bir anlatı olmaktan kurtarır. Onu ete kemiğe büründürür, nesnelleştirir ve görünür kılar (Polat, 2003:5).” Sanat ve felsefe, bireyin yaratıcı düşüncelerinin ürünlerini oluşturması bakımından benzer işlevlere sahiptir. “Sanat, felsefenin ebedi organı ve senetidir; sanat bize felsefenin dışsal bir formda gösteremediğini, yani eyleme ve üretmedeki bilinçsiz unsuru ve bu unsurun bilinçli olanla kökensel özdeşliğini daima ve durmaksızın yeniden belgeler (Schelling, 2020: 19).” Filozof, dünyaya ve insana dair mantığa dayalı ve tümel bir açıklama yaparken sanatçı ise kendi yaratıcı tavrıyla güzele ve gerçekliğe ulaşmaya çalışır (Çüçen vd., 2014: 19).

Felsefenin temelde uğraş alanı insandır, insanın ne olduğu sorusunu, bütün ana dalları ve disiplinleriyle araştırır. İnsan yalnızca bir bilgi varlığı değil, ayrıca her türlü olasılığa sahip somut bir varlıktır. Bugün çağdaş felsefe akımlarının içinde insanı merkeze alan, insan odaklı bir disiplin olarak varoluşçuluk görülmektedir. Varoluşçulukta sanatta olduğu gibi biricik, öznel ve yaratıcı olmak ön plandadır. Varoluşçular, daha önce diğer felsefe akımlarında görülmemiş bir şekilde felsefelerini sanat eserleri aracılığıyla geniş kitlelere yaymıştır (Bender, 2009: 30). Varoluşçuluğun üzerinde durduğu insan varoluşu, sanat eserlerine benzer. Nasıl ki birey yaşamını seçerek eylemleriyle kendi portresini kendisi oluşturursa sanat eserlerindeki figürler de eylemleriyle kendilerini oluşturur (Sökmen, 2013: 10).

Varoluşçuluğun yansımalarının en belirgin şekilde görüldüğü alanlardan biri edebiyattır. Filozofların çoğu felsefi düşüncelerini, edebi bir tarzla ifade etmeyi seçmiştir.

Antik Çağ'da dahi, doğa filozoflarının şiir tarzında yazdıkları eserleri vardır. Günümüzde edebi eserleri ile en çok bilinen düşünürlerin başında Sartre, Camus ve Nietzsche gelir. Ayrıca Simon de Beauvoir ve Kafka da dâhil bu yazarlar yazılarında her ne kadar felsefeye ait terimler kullanmasalar da felsefi düşüncelerini eserlerine yedirmişlerdir.

Felsefede kullanılan terimler, kavramlar ve tasarlanan dünyalar genelde soyuttur. “Filozof realiteyi düşüncede kavramsal olarak tesis eden ve dolayısıyla sürekli yeni kavramlar üretendir. O, Varlığı ve varlıkları var olmaları bakımından araştırır. Bu bağlamda, somut olandan ziyade bir bütün olarak varlığı ele alıp, insani yaşamla ilgili değerlendirmelerde veya tespitlerde bulunur (Çüçen, 2018: 337).” Edebiyatta ise felsefenin soyut ve kavramsal dilinin aksine genellikle somut ve estetik bir dil kullanılır. Felsefe ve edebiyat, ikisi de kelimeler aracılığıyla ve öznel bir şekilde yazılmasına rağmen birbirinden oldukça farklıdır. Edebi bir eserde, belirli bir zaman ve mekân içerisinde gerçekleşen olaylar vardır. Yazar hakkında, oluşturduğu karakterlerden birtakım çıkarımlar yapılabilirken felsefede zamanı, mekânı ve düşünürü aşan evrensel bir durum söz konusudur. Filozofun ifadelerinden sadece onun kavramsal karakteri okunabilir (Çüçen, 2018: 335-339). “Belli bir felsefi öğretiyi roman şeklinde aktaran düşünürlerden Sartre için edebiyat yalnızca felsefi öğretinin bir anlatımı veya ifade aracı değil, fakat ifadenin felsefeye bütünleşmesidir. Bu şekilde hem felsefe betimsel bir yorum imkânına sahip olabilmekte,-hem de roman felsefi bir boyut kazanabilmektedir (Çüçen, 2018:336).”

Sanat eserleri, kendini oluşturan tarihsel süreci ve sanatçısını yansıtır. “Sanat bilgisi, sübjektif (öznel) bilgi türüdür; çünkü aynı nesneyle ilişkiye giren iki sanatçı farklı sanat bilgileri ve eserleri ortaya koyabilirler. Sanat bilgisi, hayal gücünün, sezginin, yaratmanın ve becerinin bir ürünüdür (Çüçen, 2017: 21).” Sanat eserinin yaratıcısı, “nesneye yönelerek onda gördüğü bir şeyi elindeki malzemede ifade etmeye çalışır (Çüçen vd., 2014: 8).” Filozof ise kelimeleri ve terimleri ile bunu yapar. Her ikisi de kendi dönemlerine özgüdür; her dönemin gerçekleri birbirinden farklıdır. Sanatçı ve filozofta sürekli olarak bu şartlara göre eserlerini uyarlar (Rothko, 2020: 73). “Bir çağ kendini dinsel tasavvurunda, toplumsal formlarında ve özellikle sanatında dışa vurur: ‘Her çağ, kendi insan anlayışını sanatına yansıtır’ (Çüçen, 2018: 339).” Jean Paul Sartre “bir sanatçı-filozof olarak sanatı insan varoluşunun hafızası haline getiren yapıtlarıyla bunu ustaca



yapar. Sartre, sanatı insan varoluşunun kayıt defteri olarak görmekle tarihin poetikasını yapar (Sökmen, 2013: 12).”

Döneminin gelişmelerini en belirgin şekilde yansıtan sanat akımlarından biri olan dışavurumculuk da onu besleyen kültürel damarlar sayesinde 20.yüzyılın en belirgin eğilimi olmuştur. 19.yüzyılda yazın sanatında yaşanan gelişmelerle birlikte, özellikle “yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir.” gibi görüşleriyle Nietzsche, birçok sanatçıyı etkilemiştir (Antmen, 2018: 34).

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan toplumsal olaylar, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yeni bir savaşın olma olasılığı, toplumsal yapıda gerçekleşen değişimler, endüstriyel ve teknik gelişmelerle birlikte sınıf farklarının artması, toplumda korku ve endişelere sebep olur. Bu farkların ortadan kalkıp herkesin eşit bir konumda olmasını isteyen toplum, kitlelerin oluşmasına neden olur. Bu sayede daha güçlü ve eşit haklara sahip olacağını düşünen toplum bu kitle içinde kaybolarak özgürlüğünü kaybeder. Bu durumu fark eden ve bundan rahatsızlık duyan bireyler tekrar kendi hayatlarını kurmak için tam da varoluşçuluğun *insan seçimlerinden ibarettir* anlayışına yönelirler. “Çağdaş dünya gerçekleri içinde bütün umutlarını ve inançlarını yitirmiş olan sanatçı, kurtuluşu kendine dönüştürme, kendi yalnızlığında aramıştı (Şentürk, 1999: 158).”

20. yüzyılın başlarında, içinde buldukları topluma başkaldıran dışavurumcular klasik sanat anlayışını da ortadan kaldırırlar. Yeni arayışlara yönelen dışavurumcular döneminin en özgür akımlarından biri olur ve bireysel sanat etkinlikleri ortaya çıkmaya başlar (Şentürk, 1999: 157-158). Bu eğilim içinde bulunan sanatçıların hemen hemen hiçbirinin birbirine benzer özellikler göstermemesi de dışavurumculuğun bir özelliği denilebilir. Kişinin öznel ifadelerine dayanan dışavurumculuk, her bireyin kendi dışavurumudur ve bu sebeple benzersizdir. Yine de belli başlı bazı ortak özelliklerden bahsetmek mümkündür. Desen anlayışını içselleştirmiş olmaları, boyayı canlı ve yoğun bir şekilde kullanmaları, resmin öğelerini deforme etmeleri ve perspektifi abartılı bir şekilde kullanmaları içerikleri farklı da olsa ortak gözlemler arasına alınabilir (Antmen, 2018: 34).

Dışavurumculuk ve varoluşçuluk Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından etkilenen kesimler tarafından ortaya çıkar. Her ikisi de toplumsal yapıdaki değişimler gibi benzer özellikler taşır. Bunun için “dışavurum ile varoluşçuluk kavramları arasında birbirlerini ilga eden ya da tamamlamış gibi görünen hassas bir ilişki söz konusu (Çalikoğlu, 2010: 264).” Öncelikle bu iki alanın da birincil kaynağı, kutsalı öznedir. İnsanın bu dünyada karşılaştığı olaylara, var olma çabasına ve toplum içindeki yerine her zaman öznenin bakış açısından yaklaşılır, birey önceliklidir.

Dışavurumcu sanatçı, döneminin endüstriyel gelişmeleri ile hızlı bir şekilde değişen kent, toplum ve insan ilişkileri karşısında, bir yandan bu dünyada yalnız olduğunu hissedip kendi içine kapanırken diğer taraftan da bir ayağının kalabalığın içinde olup, olaylara müdahale ederek bir şeyleri değiştirmek ister, bunun için çabalar. Dışavurumcular, bütün duygularını uçlarda yaşayarak topluma, yaşama dürtüsel bir karşılık verirler. Bunu yaparken de asla çekinmezler; aşırı heyecanlar, duygular ve davranışlar sergilerler. Varoluşçuluk ise topluma, dayatmacı tavrından dolayı, *varoluş özden önce gelir* ilkesine karşı geldiği için sırtını döner. İnsan önce kendisine yönelmeli, kendisini sorgulamalı ve sorumlu tutmalıdır.

İki alan için de oldukça önemli olan *özgürlük* kavramının, kavranış şekilleri arasında da belirgin farklar vardır. Dışavurumcular, *ben ve diğerleri* diyerek sorumluluğu başkalarına atarken varoluşçular bütün sorumluluğu kendi omuzlarına alır, ilkin kendini sorumlu tutar. Varoluşçuluğa göre, *varoluş özden önce gelir* ve bunun için insan zorunlu olarak özgürdür. Bu özgürlük başıboş bir özgürlük değildir, insan tercihlerinden sorumludur. Dışavurumcular yaşadığı dönemde gelişen sanayiye, sömürüye ve dayatmacı topluma karşı gelir. Bunu aşılması gereken bir engel olarak görür. Bunun değişmesi için savunmaya geçer. Dışavurumcu bütün toplumun özgürlüğü için direnişe geçerken varoluşçu kendi özgürlüğünden yola çıkarak topluma uzanır. Varoluşçuluk toplumsal düzenin düzelmesi için önce toplumun temel yapısını oluşturan bireye yönelir. Her iki alan da nesneye karşı insanı merkeze yerleştirir (Çalikoğlu, 2010: 264-267).

“Varoluşçuluk, insanı odağına alan pek çok sanatsal çalışmada izine rastlanabilen, varlık kavramıyla ilgilenen sanatçıların çoğunun uğramadan edemediği ama tek başına her şeyi açıklamaya ya da bir kavram olarak sanatı içine almaya yetecek bir kapsamaya sahip olmayan, daha çok felsefi düzeyde sanata ışık tutabilen bir akım olmuştur (Atmaca, 2023: 25).” Yine de geçmişten günümüze sanatın bütün dallarında doğrudan ya da dolaylı olarak varoluşçuluğun izlerine rastlamak mümkündür. Fakat bunu belirgin bir şekilde saptamak zordur. Açık bir şekilde ifade edilip, görüldüğü iki sergiden bahsedilebilir. Bunlardan ilki 1959 yılında Amerika’daki Museum of Modern Art’ta açılan “New Images of Man” adındaki sergidir. Sergide; Jackson Pollock, Alberto Giacometti, Karel Appel, Francis Bacon, Reg Butler, Leonard Baskin, Kenneth Armitage, César, Cosmo Campoli, Willem de Kooning, H.C. Westermann, Theodore Roszak, Fritz Wotruba, Germaine Richier, Richard Diebenkorn, Jean Dubuffet, Leon Golub, Eduardo Paolozzi, Germaine Richier, Nathan Oliveira, Jan Müller, James Mcgarrell ve Rico Lebrun’un eserleri yer alır. MOMA’daki bu serginin küratörlüğünü yapan Peter Selz sergi kataloğunda savaş sonrası sanatçıların üzerinde kalan etkilere, dönemin siyasi gerginliğine ve bu süreçlerle bir tepki olarak beliren varoluşçuluk ve soyut dışavurumculuğu ele alarak sanatçıların sanatı ve varoluşçulukla ilgili yönlerine vurgu yapar (Atmaca, 2023: 20-25).

May'e göre, herhangi bir dönemin psikolojik ve tinsel karakterini anlamak istiyorsanız, tarihin o evresindeki sanat ürünlerine bakmalısınız. Çünkü her dönem, altta yatan derin anlamını, dolaysız bir biçimde sembollerle sanatta bulmuştur. Bunun nedeni; sanatçıların öğretici olmaları veya buna meraklı olmaları değildir. Sanatçılarda herhangi bir dönemin altta yatan anlamını açıklama gücünün olma nedeni, sanatın özünün sanatçıyla dünya arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olmasıdır (Aydın, 2004:200).



Şekil 2. New Images of Man sergisinden görüntü

30 Eylül 1959 – 29 Kasım 1959.

Modern Sanat Arşivleri Müzesi, New York.

*([https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907/installation\\_images/45580](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907/installation_images/45580): Erişim Tarihi 04/05/2023 21:39)*



Şekil 3. New Images of Man sergisinden görüntü

30 Eylül 1959 – 29 Kasım 1959. Modern Sanat Arşivleri Müzesi, New York

*([moma.org/calendar/exhibitions/2907/installation\\_images/45585](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907/installation_images/45585) Erişim Tarihi 04.05.2023 22:06)*



Şekil 4. New Images of Man sergisinden görüntü

30 Eylül 1959 – 29 Kasım 1959.

Modern Sanat Arşivleri Müzesi, New York

([https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907/installation\\_images/45579](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907/installation_images/45579) Erişim Tarihi 04.05.2023 22:08)

Savaş sonrası sanatta, özellikle 1950'lerde endişe ve korku imgeleri sanat yapıtlarında sıklıkla işlenen ve başarılı sonuçlar veren kavramlar olmuştur (Lynton, 2009: 258).

İkinci Dünya Savaşı esnasında Londra'da olan Francis Bacon, solunum yollarını tıkayan kronik astım hastalığından dolayı cepheye gönderilmez. Bacon'un görevi savaştan geriye kalan enkaz altındaki ölüleri toplayıp gömmek olmuştur. Savaş ve ona verilen bu görev Bacon'da büyük bir etki yaratır. Ancak savaş başladıktan beş yıl sonra resim yapabildiğini söyleyen Bacon, 1944'te *Crucifixion III* resminin (Şekil 5 ) etüdünü yapar. 1945'te bu resim Lefevre galerisinde sergilenir. Francis Bacon resimlerindeki figürlerin ruhunu yansıttığını resimlerinin ruhunun bir aynası olduğunu söyler (Eroğlu, 2015: 300-301).



Şekil 5. Crucifixion III, Francis Bacon

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171> : Erişim Tarihi 06.05.2023 13:47)

“Her sanatın kendine özgü bir dili vardır. Resmin dili de görünür kılmaktır. Dünyayı sözcüklerle kavramaya, yorumlamaya, sezmeye ve çözmeye çalışanlarla, bunları biçim ve renklerle yapanlar yan yana geldiğinde karşılıklı bir alışveriş gerçekleşir ki bundan yalnız taraflar değil, tüm insanlık nasibini alır (Edgü, 2008: 11-12).” Bunun örnekleriyle Batı’da özellikle Fransa’da 19. yüzyıldan sonra çok fazla karşılaşılmaktadır (Edgü, 2008: 11-12).

Ferit Edgü, *Biçimler Renkler Sözcükler* adlı kitabında Bacon’la ilgili şunları söyler:

Bacon, 20. yüzyıl resim sanatının, tek varoluşçu ressamıdır. Çağımızda hiçbir ressam, felsefi anlamda "varlık" ı resminde bir özne olarak resmetmek gibi bir serüvene atılmamıştır. *Nature-morte*, manzara, hattâ çıplak gibi resim sanatına ait bir konu olmadığı için olsa gerek. Belki, 19. yüzyılda bir Van Gogh'un, bir Munch'un bazı resimlerinde varoluşçuluğun temalarından bazılarının (korku/endişe/boşluk/umutsuzluk...) yansımalarını görmek zor değildir. Varoluş, bireyin çırılçıplak, yaşamla ölüm arasındaki sınırdaki, tüm sorunsalıyla, kendini gizlisiz saklısız bir aynanın önünde görmesi ise, Sartre’ın romanlarından ve oyunlarından çok daha varoluşçu olarak niteleyebiliriz Van Gogh'un, Munch'un resimlerini. Tüm bu resimler sanatçının bireyselliğinin en uç noktasında ortaya çıkmış olan yapıtları olduğu için. Bacon'ın resimleri de bu ailedendir. Sözcüklerle değil, renklerle, biçimlerle gerçekleştirdiği *Özyaşamöyküsü'* nün, deyim bağışlansın, "resimli roman" larıdır (Edgü, 2008:153).



1940'ta Avrupa'nın neredeyse her yerini istila eden Nazi Almanyası orduları, sanat eserlerini de yok etmeye başlar. Bu dönemde totaliter rejimlerden kaçan sanatçılar Amerika'ya göç eder. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sürekli devam eden sanatçı göçleri Amerikan sanatını büyük ölçüde zenginleştirir. Amerikan resminde soyut dışavurumculuk, soyutlama ve eylem resimleri gibi yeni tarzlar oluşur. Bir göçmen olan, 1904 Hollanda doğumlu olan Willem de Kooning de "New Images of Man" sergisinde yer almıştır. De Kooning'in eserleri dışavurumcu bir tarzda figüratif ve renk yoğunluğunun oldukça fazla olduğu soyutlama eserlerdir (Eroğlu, 2015: 216-217).

"De Kooning, resim soyut da olsa tuval üzerindeki boyaların yine de bir şeye benzemesinden yanaydı. 1950'de çıkmaya başlayan Kadın resimleri (*Şekil 6*) bu düşünceyle yaptığı resimlerdir Bunlarda, soyut dışavurumcu resme yakıştırılan ilkellik, şiddet ve gerilim etkisi oldukça belirgindir(Yılmaz, 2013: 233)." De Kooning ve Pollock 1948 yılında açtıkları kişisel sergilerle New York sanat camiasını etkilerler. Bu sergilerle beraber 1948 yılı soyut dışavurumculuğun ortaya çıktığı tarih olarak kabul edilir (Yılmaz, 2013: 227) . Pollock ve Kooning, soyut dışavurumculuğun ve aksiyon resminin öncüleri olarak kabul edilir. "Pollock (Lynton, 2009: 235).



Şekil 6. Willem de Kooning, Woman and Bicycle, 1952–1953

<https://whitney.org/collection/works/1081> Erişim Tarihi 16.05.2023 20:31)

Pollock yere serdiği devasa tuvalerin etrafında bir elinde boya kutusu bir elinde de boyayı almak için bir sopa, resmin etrafında palet ve fırça kullanmaksızın gezinerek resmini oluşturur (Şekil 7-8). Bu gezinmelerle birlikte tuvalde oluşan ince ve kalın birbirinin üzerine gelen boyalar bir derinlik hissi verir. Aynı zamanda ressamın hareketlerinin bir kaydını oluşturur resimleri (Yılmaz, 2013: 231).

Her ne kadar ressamın çizim öncesinde ya da çizim sırasında zihninde bir desen belirlenmiş olsa da, esere başladığı andan itibaren tuvalin üzerinde varılmaya da başlar. Doğaçlama, zaman ve mekân düzleminde görsel bir melodi yaratan doğaçlama, bize bu resimden bir tane daha üretilmeyeceğini yüksek sesle söyler. Aksiyon resimlerinin sanatçının iç dünyasını ve kişiliğini temsil eden ürünler olarak görebiliriz. Bir açıdan bireyin varoluşunun sanatsal kopyasından bahsediyoruz (Kökdemir, 2018: 3).





Şekil 7. Jackson Pollock atölyesinde

*(<https://www.amesauvage.com/blog/jackson-pollock-peintre-n722> Erişim Tarihi 16.05.2023 21:03)*



Şekil 8. Jackson Pollock atölyesinde

<https://www.amesauvage.com/blog/jackson-pollock-peintre-n722> 16.05.2023 21:04)

Varoluşçuluğun açık bir şekilde ifade edilip, görüldüğü diğer sergi ise, İngiltere’de 1993 yılında “Paris Post War-Art and Existentialism 1945-55” adında açılan sergidir. Serginin isminden de anlaşılacağı gibi doğrudan varoluşçulukla bağlantılı bir sergidir. Paris’teki sanatın değişimine geniş ve farklı bir bakış açısı sunan sergi heykel ve resimlerden oluşmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte özgürlüğüne kavuşan ülke, büyük bir yıkımla da baş başa kalır. Savaş süresince ve sonrasında yaşananlara, savaşın hayatı ve sanatı ne ölçüde etkilediği gibi konulara değinilir. Sergide yer alan sanatçılar arasında Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Pablo Picasso, Francis Gruber, Antonin Artaud, Jean Fautrier, Henri Michaux, Germaine Richier, Jean Helion, Wols, Germaine Richier ve Bram van Velde yer almaktadır. Serginin kataloğunda varoluşçuluk teorik olarak temel kavramlarla açıklanıp, varoluşçulukla olan bağlantılarından bahsedilerek sanatçıların resimlerine yer verilir. Varoluşçuluk günümüze kadar sanatın farklı alanlarında kendini gösterse de bu iki sergi kadar belirgin ortaya çıkmamıştır (Atmaca, 2023: 20-25).

“Varoluşçu resim ve heykelin en temel özelliği ortaya konan yapıtların simgesel bir biçimde ‘temsil edilen bir şey’ olmaktan çıkmasıdır. Yapıtlar gerçekliği herkese verildiği gibi temsil etmek yerine sanatçının kendine has bakışının izlerini taşır (Şan, 2019: 184).”

Sartre, “New Images of Man” ve “Paris Post War-Art and Existentialism 1945-55” adındaki bu her iki sergide de yer alan heykeltıraş ve ressam Alberto Giacometti’yi “varoluşçuluk düşüncesinin sanattaki yüksek temsilcisi olarak tanımlar (Şan, 2019: 191).” Giacometti’nin eserleri ve yaşam tarzı, Sartre’ın sanatla ilgili düşüncelerinin gelişmesine katkıda bulunur (Sökmen, 2013:112). 1948 Yılında Giacometti üzerine yazan Sartre, Giacometti için şunları söyler;

Klasisizme cepheden karşı çıkan Giacometti, heykellere imgesel ve bölünmez bir uzam kazandırdı. Daha baştan göreceliği kabul ederek, mutlağı buldu. Bunun nedeni heykelin, insanı, aklına, görüldüğü gibi, yani bir uzaklıktan görüldüğü gibi yerleştirmesiydi. Alçı figürlerine mutlak bir uzaklık verir, tıpkı ressamın tuvallerinde yaşayanlar için yaptığı gibi.

Figürünü ‘on adımda’, ‘yirmi adımda’ yaratır ve ne yaparsanız yapın, orada kalır figür. Aynı şekilde, figür kendisini gerçekdışına yerleştirir, çünkü onun sizle ilişkisi artık sizin için alçı bloğuyla ilişkinize bağlı değildir: Sanat özgürleşmiştir. İnsanın klasik bir heykeli öğrenmesi, ya da yanına gelmesi gerekir: her an yeni ayrıntılar görür, parçalar ayrı ayrı görünür, sonra da parçaların parçaları görünür, sonunda insan kaybolur. Giacometti’nin bir heykeline yaklaşmayız. Yakınına gittiğiniz zaman bu göğsün dereceye göre sarkmasını beklemeyin, değişmeyecektir; ve siz, yaklaşırken meme uçlarına basıyormuşsunuz gibi tuhaf bir izlenime kapılacaksınız; onların imalarına sahibiz, onları tanrısallaştırırız, artık onları görme noktasına geldik: bir iki adım daha ve her şey ortadan kaybolur, alçının kırışıklıkları orada kalır. Bu heykeller kendilerinin sadece saygılı bir uzaklıktan görülmelerine izin verirler. (Charles Harrison, 2020:655)



Şekil 9. Alberto Giacometti , Yürüyen Adam, 1947 — GS 030 Bronz, 170 x 23 x 53 cm

(<https://www.giacometti-stiftung.ch/en/alberto-giacometti/creative-phases/mature-style/>:Erişim Tarihi 16.05.2023 19:02)

Giacometti’nin uzun ince figürleri, çağlar boyunca var olan ve olacak olan insan imgesini gösterir (Lynton, 2009: 258). Giacometti’nin eserleri (Şekil 9) “yalnız sanatçının duyumsadığı sanatsal ve varoluşsal endişelerini yansıtmakla kalmaz, mekan, yakınlık-

uzaklık gibi kavramlar üzerinde dolaylı olarak düşünmeye iter bizi. Zira, bakan göz, düşününe düşününe görmeyi öğrenir (Edgü, 2008: 148).”

Jean Genet, Giacometti'nin Atölyesi kitabında Giacometti'nin heykelleri hakkında şunları söyler; “Heykeller, sanki çok uzaktaymış gibi, son derece geriye çekilmiş bir ufuk çizgisinden üzerinize doğru gelmekle kalmayıp aynı zamanda, onlara oranla nerede durursanız durun, ne yapıp edip, onlara bakan sizin, aşağıda kalmanızı sağlıyorlar (Genet, 2012:53)”



Şekil 10. Alberto Giacometti, G. David Thompson'ın Portresi, 1957üzerine yağlı boya, 100 x 73 cm

(<https://www.giacometti-stiftung.ch/foundation/history/?L=1> Erişim Tarihi 16.05.2023 19:05)

İsmail Tunalı “Felsefenin Işığında Modern Resim” adlı kitabında modern sanat ile ilgili “Modern sanat bir sanat mıdır, yoksa sanat dışı bir fenomen midir?” sorusunu cevaplar; “Böyle bir soru, modern sanatı bir varlık sorusu olarak ortaya koyuyor. Böyle ontolojik bir soruya yaklaşım, özü gereği, sanat tarihinin sanat olayına yaklaşım biçimini aşar. Böyle bir soru, ‘varlığı varlık olarak’ araştıran bir tümel bilimin araştırma alanı içine girer. Bu tümel bilim felsefedir. Bunun için, modern sanat, ancak felsefenin ışığında anlaşılabilir (Tunalı, 2013: 5-6).”

Heidegger’e göre, sanatta hakikat meselesi varlık sorusu kadar önemlidir. Heidegger çoğunlukla sanat ve hakikat kavramlarını bir arada kullanır. Onun için sanat, hakikattir. “Heidegger’e göre hakikat ebedi olan ve zamanla kendisini varolanlar üzerinde gerçekleştiren bir şey değildir. Hakikat oluş halinde bulunan bir şey, bir meydana gelişir. Heidegger hakikat kavramını, ebediyetten değil, bir açılıştan itibaren ele alır (Erçatan, 2019: 83).” Hakikat, var olan şeylerin ortaya çıkması, açığa kavuşmasıdır. Hakikat kendisini sanat yapıtı ile ortaya koyar, yani hakikat sanat ile eserleşir.

Sanat eserleri, hakikatin ortaya çıkmasını sağlayan bir kaynak yeridir. Yapıt olarak nitelendirilen şeylerin niteliği onların yaratılmış olmasından gelir. Yaratılmış olanı kavramak için yaratıcı olanın, sanatçının bu süreçteki faaliyetlerine bakmak gerekir (Erçatan, 2019: 85).

Heidegger’e göre, sanat tarihi boyunca sanatın asıl ilgilendiği şey hakikat değil, hoş olan şeyler ve güzellik olmuştur. Güzellik terimi estetiğe aittir. “Heidegger geleneksel anlamda bir estetik yapmayı, estetik üzerine düşünmeyi, onun öğelerini; estetik süje, estetik obje, estetik yaşantı, Einfühlung [özdeşleyim], hoşlanma vb. ortaya koymayı tercih etmez. Bunun yerine daha çok varlık, hakikat, yapıt vb. kavramları ve onların karşılık geldiği ontik zeminini sorgulayan düşünsel bir tutuma sahiptir (Yıldız, 2017: 35).” Sanat eserini sadece estetik olarak ele alıp yorumlamak onu yalnızca bir temsil olmaya iter; fakat sanat bir şeylerin temsili değildir, aksine sanat yapıtı ile görünür bir hale gelen şey ilk kez yaratılmış olur. Sanat, estetiğin karşısında konumlanır, varlığın gizini ortaya çıkarmaya

çalışır. Sanat, hakikati açığa çıkarırken bir taraftan da hakikatin yaratıcısı olur (Erçatan, 2019: 60).

Sanat eserlerine bakıldığında, ilk olarak onların da diğer nesnelere gibi var olduğu görülür. Tıpkı diğer nesnelere varlığı gibi bir yerden başka bir yere taşınabilir, dokunulabilir, somut şeylerdir. Var olmaları bir malzeme aracılığıyla gerçekleştiği için en genel tanımıyla sanat eserlerinin hepsi bir şey olarak adlandırılabilir. Elbette sanat yapıtları bundan ibaret değildir. Bu durum Heidegger'in eleştirdiği yaklaşımlardandır (Yıldız, 2017:47-48). Heidegger "sanat yapıtının özüne, yapıta belirli türden yaşantıları ortaya çıkaracak biçimde nesne gibi yaklaşmakla varılamayacağını savunur. Heidegger'e göre, sanat yapıtlarının aslında ilgilendikleri şey gerçek'tir. (Murray, 2009: 183)."

Heidegger, Van Gogh'un *Bir Çift Köylü Ayakkabısı* isimli resminde (Şekil 11), aslında varlığa sahip olanın kendisini gizlilikten kurtardığını söyler. Heidegger sanatı bir taklit aracı olarak gören görüşe karşı gelir. Heidegger'e göre resimde gösterilmek istenen iki çift ayakkabının araçsal yönü değildir. Ona göre sanat eserleri özle ilgilidir. "Tabloda olan şey, varlığa sahip bir birimin oluşunun sergilemesidir. Bu durum, sanat yapıtlarının hakikat ile ilgili olmalarını öne süren düşünceyi açıklamaya bir ölçüde yarar. Heidegger'e göre hakikilik, benzerlik değil gizlilikten çıkarılmışlık halidir. Sanat yapıtı varlıkların oluşlarını sergilemek bakımından hakikidir (Murray, 2009: 183)" Burada ayakkabıları bir sanat eseri haline getiren onun malzemesi, biçimi ve araçsal kullanımından ziyade insanla iletişiminden geriye kalan halidir.



Şekil 11. tuval üzerine yağlı boya, 38,1 cm x 45,3 cm. 1886

( <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962> Erişim Tarihi 08.05.2023 15:06)

Heidegger'e göre sanat eseri, sanatçısına bağlıdır. Ve sanatçı da eserine dayanır. Yani her ikisi de birbirine bağlıdır. Sanatçı da eser de sanattan ortaya çıkar. Bu yüzden eserin kaynağı sanattır. Sanat, eser aracılığıyla yaratıcı bir biçimde *hakikati* içine alır, korur ve saklar. Yani sanat, içinde hakikati barındırır (Bozkurt, 2020: 291)

Sanatçının yapıtı, sanatçıya sanatçı olma imkânı tanır. Sanatçı ve yapıtı birbirinin kökenidir. Birbirlerinin varlığını mümkün kılarlar (Yıldız, 2017:32). Heidegger, köken kelimesini *Sanat Eserinin Kökeni* adlı eserinde, “bir şeyin nereden ve ne sayesinde geldiğini, o şeyin ne ve nasıl olduğunu anlamak için çok yönlü ve belirleyici bir kavram olarak kullanır. Bir şeyin oluşu ve nasıl olduğu, o şeyin varlığını belirlemektedir, başka bir deyişle; bir şeyin olduğu haliyle ne olduğuna onun özü ya da doğası denir. Ve bir şeyin kökeni, onun doğasının kaynağıdır (Erçatan, 2019: 62).”

Varoluşçu düşünürlerden “Sartre ve Merleau Ponty'den Roland Barthes'a birçok düşünür, dilbilimci, filozof, dış dünyanın ve nesnelere gizini çözmek çabasında resimlere başvurmuşlar ve resimleri yorumlayarak kendi sorunlarına karşılık aramışlardır. Bunu yaparken de resmin gizine, dolayısıyla resmin gerçeğine de ışık tutmuşlardır (Edgü, 2008: 12-13).”

Sartre'a göre, sanat eserleri bir irrealitedir. Sanat eserlerinin özelliği, ortaya koyduğu şeyin gerçekdışı bir yerde var olmasıdır. Sartre, sanatı gerçekliğin karşısında konumlandırır. Ona göre bir eseri sanatsal kılan şey gerçeklik dışı ve bu dünyadan soyutlanmış olmasıdır. Genel olarak herkesçe bilinen şudur ki sanat eserleri, önceden tasarlanmış bir kompozisyonun somut bir hale getirilmesidir. İzleyici, esere baktığı zaman sanatçının öncesinde tasarladığı imgeleri tuvaline yansıttığına inanır. Bu gerçekçi sanat anlayışının bir sonucudur. Bu bakış açısı yani realizm, sanatçıyı ve eserini özgün olmaktan uzaklaştırır. Felsefe tarihi boyunca sanat eserleri bir kopyalama aracı olarak görülür. Bu görüş Platon'un *mimesis* kuramından mirastır (Sökmen, 2013: 81-82). Mimetik sanat anlayışı, “sanatın duyuşal dünyadaki nesnelere taklit ettiğini söyleyen öğretisi; nesne ile



sanat arasındaki ilişkinin kopya, benzetme ya da taklit ilişkisi olduğunu ifade eden sanat görüşü; sanatın doğayı taklit etmeyi amaçladığını, sanatın özünün taklitte bulunduğunu, sanatta, gerçek dünyanın bir taklidi olan düşsel ya da imgesel bir dünya yaratıldığını savunan görüş (Cevizci, 2003: 269).” Platon’a göre sanatta oluşturulan bütün imgeler bu dünyanın bir tasarımı ya da birer kopyalarıdır. Sartre, Platon’dan beri süregelen bu mimetik kuramına bir son verir. Ona göre sanat, bu dünyanın ya da tabiatüstü bir doğanın tasarlanması değildir. Sartre “sanat yapıtının bir tasarımlama olmadığı fakat yeni bir gerçeklik olduğu, kendi başına bir yaşama sahip olduğu konusunda bizi uyarır (Sökmen, 2013: 81).” Sartre’a göre sanatçı, herkesin izleyebileceği bir eser ortaya koyarken öncesinde ifade etmesi olanaksız bir imgeden yola çıkar. İmgeden tuvale bir geçit olduğunu düşünür. Fakat sanatçının yapması gereken zihinsel bir imgeyi somutlaştırmak değildir (Sökmen, 2013: 81-82). “Sanatçıların yaptığı şey yalnızca, insanlar izlediği zaman imgeyi yakalayabilsinler diye maddi bir analogon ortaya koymak olabilir. Analogon kendisi yoluyla sanat yapıtının deneyimlendiği imgedir (Sökmen, 2013: 81).” Sartre, bir sanat eserinin bitmeden ne olacağını önceden bilinemeyeceğini bu yüzden sanat eserinin tamamlanana kadar yargılanamayacağını öne sürer. Yaratma süreci estetik değerleri de içinde barındırır. Bir sanat yapıtının önceden belirlenmesi durumunun sanat eserinin özgürce varolmasına karşı olacağını düşünür.(Sökmen, 2013: 10).

Sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarlanması değil, sanat yapıtı aracılığıyla gerçekliğin kendi başına oluşturulmasıdır... Ortaya konulan bir sanat yapıtı gerçekten de artık doğaya geri dönmez. Herhangi bir tabloda dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir biçimde varolmayan ve hiç görmediğim objelerin irreel bir bütünlüğü kendini göstermekte ve bu irreel bütünlük de tuvalde kendini açığa vurmaktadır. İşte bizim güzel olarak nitelendirdiğimiz şey de bu irreel objenin bütünlüğüdür. ... Sonuç olarak estetik obje, sanat yapıtı, gerçeklik dışı olarak onu ortaya koyan ve imgeleyen bir bilinç ile oluşturulmakta ve kavranılmaktadır (Bozkurt, 2020: 302).

Maurice Merleau-Ponty’e göre ise, sanatçı görünen dünyanın bir kopyasını veya benzerini yaratmayı amaçlamaz. Sanatçı bir resmi yaparken, öncelikle doğayla görme duyusu aracılığıyla iletişime geçer, gözleriyle algılar. “Resim algı yoluyla dünyanın da bize erişmesini sağlayan süreci doğurur(Murray, 2009: 240-243).” Merleau-Ponty’e göre, görsel sanatlardaki eserler öncelikle görme duyusuyla algılanıp yansıtılır. Sanatçı, yazar ve felsefecilere göre daha iyi bir konumdadır çünkü yazar ve felsefeci gibi gördüklerini bir

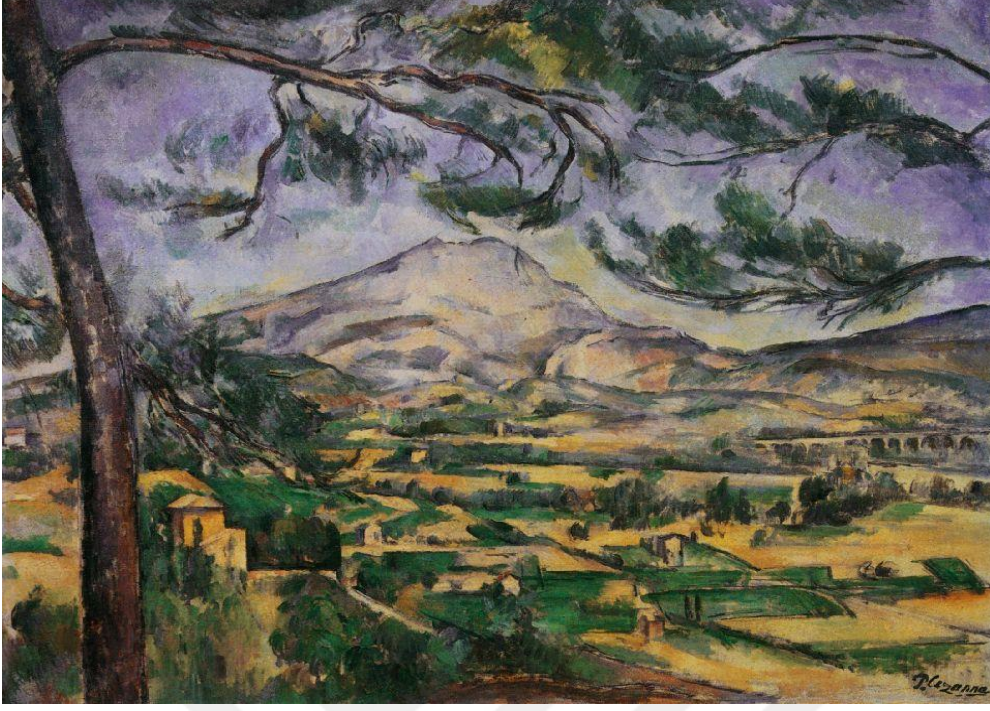


değerlendirmeye almadan gözlemleyebilir, bu da dünyayla doğrudan bir iletişim sağlar. Her sanatçı doğayı eserine aktarırken kendi bilincinin derinliği kadar bunu yapabilir. Derinlik, sanatçının doğayı ne ölçüde algılayabildiğinin bir göstergesidir. Doğayı derin bir şekilde görmek onun her yanına ulaşmayı sağlar.

Fotoğraf gerçekliğinde olmayan bir resim dünyanın herhangi bir anını göstermez, ancak izleyici, sanatçının bu dünyayı nasıl bir derinlikten algıladığını görebilir. Fotoğraf zamandan bir anı gerçekliğinden hiçbir ödün vermeden dondururken resim sürekli bir hareket halindedir, yapılması için belirli bir süre gerekir. Ressam doğaya bakar ve hemen tuvaline yönelir. Gözleri doğanın ve tuvalin üzerinde sürekli olarak gezer. Bunu yaparak bir bütünlük içinde resmi oluşturur.

Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* kitabında, resmin hiçbir şeyi çağrıştırmadığını, bambaşka bir oluş olduğunu söyler. Resim, “alışlagelmiş görüşün görünmez sandığına görünür varoluş verir, dünyanın hacimliliğini elde etmek için ‘kas duyusuna’ ihtiyacımız olmamasını sağlar. Bu yiyip bitirici görüş, ‘görsel verilerin’ ötesinde, Varlık’ın bir dokusuna açılır (belli belirsiz duyumsal mesajlar bu dokunun vurguları ya da duraklarıdır) ve insanın evinde oturması gibi, göz bu dokuda oturur (Merleau-Ponty, 2016:39).”

Merleau-Ponty’nin felsefesi, görsel sanatlara yöneliktir, ressamlardan Klee, Rodin, Van Gogh, Caravaggio, Leonardo da Vinci ve Matisse dikkatini çekmiştir. Ama özellikle Cézanne Merleau-Ponty’nin ilgisini diğerlerinden daha çok çekmiştir. Çünkü Cézanne doğa ile ilkel bir iletişim halinde olup doğayı en iyi şekilde algılamıştır. Doğa ile bir bütün olarak oluşturmuştur resimlerini. Cézanne’ın resimlerinin (*Şekil 12*) Merleau-Ponty’nin felsefesinin vücut bulmuş hali olduğu söylenebilir (Murray, 2009: 240-243).



Şekil 12. Uzun Çam Ağacılı Kutsal Zafer Dağı-Yaklaşık 1887, tuval üzerine yağlı boya, 66x90 cm-

([www.cezanne-en-provence.com](http://www.cezanne-en-provence.com) \_Erişim Tarihi 13.05.2023 00:41)

Maurice Merleau-Ponty, Göz ve Tin kitabında Cezanne ile ilgili şunları söyler;

Cezanne'ın resmetmek istediği ve çoktan geçmiş olan 'dünya an'ını' tualleri üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir; ve onun Sainte-Victoire dağı, Aix'in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü-ama daha az enerjik olarak değil-oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez-resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evreninin açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır (Merleau-Ponty, 2016: 44) .

## 2.1. Türkiye'de Varoluşçuluk

“Akla dayanan özgür düşünce olarak bir boyutunu tanımladığımız felsefenin, belli tarihsel dönemlerde, belli toplumlarda ve kültür çevrelerinde ortaya çıkıp boy attığını (Hilav, 2014: 323)” biliyoruz. Türkiye'de felsefe, kültürel ve toplumsal bir itici güçten yoksun olmuş Batı'daki gibi kendi iç dinamizminden gelişmemiştir. Bu sebeple

Türkiye’deki düşünsel gelişmeler Avrupa’nın oldukça gerisinden gelir. Felsefeci ve yazar Selahattin Hilav bu konuyla ilgili şöyle söyler:

Batı felsefesindeki gelişmeler, toplumların ekonomi, kültür ve yaşam gerçeklerine organik olarak bağlı ve onlardan kaynaklanan ve onları etkileyen gelişmelerdir. Birbirlerindeki gelişmeleri zamanında ve dikkatle gözleyip yaratıcı bir biçimde özümleme olanağına, günlük ve somut yaşamı ile düşünsel ve tinsel dünyası arasında organik bağlar kurmuş toplumlarda rastlanır ancak. Yoksa Türkiye’de olduğu gibi, pratik ve ideolojik amaçlar göz önünde tutularak bir felsefi kuram ithal edildiği ve işe yaradığı sürece kullanıldığı ve felsefe, okullarda, programda bulunsun diye ders olarak konulduğu ya da birkaç düşünürün yankı uyandırmayan etkinliği olarak kaldığı zaman, dünya ölçeğindeki düşünsel değişim ve gelişimlerin gerisinde kalmak kaçınılmazdır (Hilav, 2014: 408).

Yani felsefe ile felsefe yapmak için ilgilenilmemiş, hatta Batı’daki felsefi gelişmeler de gerektiği gibi incelenip sindirilememiştir. Akif Poroy, *Türklerde Felsefe Var mı?* adlı kitabında, “Türkiye’de belki de gerçek bir ‘aydınlanma’ yaşamadığımız için, toplumun genelde dünya görüşleri ilim, bilim ve akılcılığa dayanmıyor denilebilir. İnsanımız büyük çoğunlukla dünyayı akılcı olarak değil, kendine dar çerçeve içinde verilmiş inanç ve değerler açısından bakıp yorumluyor (Poroy, 2011: 248).” der. Türkiye’nin felsefe ile olan ilişkisi bu şekilde yorumlanırken varoluşçuluğun da Türkiye’de ne kadar anlaşıldığı konusu muğlaktır. Çünkü Türkiye’ye sistematik bir şekilde ithal edildiğine dair bir bulguya rastlanılmaz. Varoluşçuluğun önemli isimlerinden biri olan Sartre’ın temel felsefe kitabı olan *Varlık ve Hiçlik*’in Türkçe çevirisi ancak 2009 yılında yapılmıştır (Kahraman, 2020: 23).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra 1945-1965 yılları arasında olgunluk dönemini yaşayan varoluşçuluğun Türkiye’deki durumuna bakıldığında, felsefi bir yoldan değil de yazın sanatı aracılığıyla ülkeye girdiği söylenebilir. Türkiye’de özellikle 1950 ve 1960 yıllarında egemen olan varoluşçuluğun, Sartre’ın eserleriyle özdeşleşmiş bir şekilde görüldüğü söylenebilir. Varoluşçuluk ile ilgili temel kitapların dilimize kazandırılmasından önce Sartre’ın, Camus’nün ve Beauvoir’nün edebiyat eserleri dilimize kazandırılmış bu eserler aracılığıyla varoluşçuluk okuyucuya ulaşmıştır. Yani Varoluşçuluk Batı’daki gibi bir felsefe olarak değil, daha çok bir edebiyat yönelimi olarak

görülmüştür. Bu yüzden varoluşçuluk Batı'daki şekliyle anlaşılıp derin bir şekilde işlenememiştir (Bozkurt, 2013: 259-260).

Türkiye'de 1950'li yılların ortalarında kendisini göstermeye başlayan varoluşçuluk temaları, edebiyatta modernist eğilimlerin yoğun olarak görüldüğü bir dönemde roman, şiir ve öyküde görülür. Dönemin gelişen ekonomisi ve sanayisiyle beraber köylerden kente göçler hızlanmış köy edebiyatı da etkisini kaybetmeye başlamıştır (Bozkurt, 2013: 262). Bu göçlerle beraber kentleşme başlamış hızla değişen koşullar karşısında insanlar modernleşme bunalımı içerisine girmişlerdir (Kahraman, 2020: 48).

Yazın sanatında genel olarak toplumcu ve gerçekçi bir dil kullanılmasının yanı sıra psikanaliz ve varoluşçuluktan yararlanan yazarlar da olmuştur. Toplumsal içerikli edebiyat metinleri, gerçekçi bir tarzda düz bir anlatımla oldukça kolay anlaşılır şekilde okuyucuya sunulmuştur. “Edebiyatımızda, özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ‘Bunaltı Edebiyatı’ adlı akım ise varoluşçuluğun kültür yaşamımızdaki doğrudan ilk yansıması oldu. (Mounier, 2019: 38)” Ruhsal çözümleme ve bilinçaltına yönelen yazarlar bunalım edebiyatı türünün içeriğini oluşturmak için soyutlamalara, kara mizaha yönelmişlerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, Oğuz Atay'ın “Tutunamayanlar” ve “Tehlikeli Oyunlar” kitapları, Demir Özlü'nün “Bunaltı” ve “Boğuntulu Sokaklar”ı, Yusuf Atılgan'ın “Anayurt Otel”, “Aylak Adam”ı, Bilge Karasu ve Adnan Özyalçiner gibi yazarların eserleri örnek gösterilebilir. Bu yazarlar varoluşçuluğun temel kavramlarından kaygı, sorumluluk, bunaltı gibi konuları yapıtlarında sıklıkla kullanmışlar bu temalara direkt olmasa bile dolaylı yoldan değinmişlerdir. (Bozkurt,2013: 262).

Varoluşçuluğun hem dönemin ruhuna uygun düşen tavrı hem de bireyin psikolojisini yansıtmadaki başarısı, o yıllarda eser veren pek çok yazarı etkisi altına alır. Bu dönemde yazılan eserlere bakıldığında, kahramanlardan başlayarak olaya, mekâna ve dile kadar daha yoğun; ancak daha belirsiz bir anlatım üslubu ortaya çıkar. Varoluşçu tema ve kavramlar öne çıkar, iç konuşmalar yoğunluk kazanır (Aydemir, 2014: 101).

Özellikle öyküde kendisini gösteren, bu akımdan etkilenen yazarlar arasında; Ferit Edgü, Orhan Duru, Demir Özlü, Adnan Özyalçın ve Leyla Erbil yer alır. Varoluşçuluğun kendisinden önceki geleneksel felsefeye karşı çıkararak insan temelli bir görüş oluşturmuş olması da yine yazarları derin bir şekilde etkiler.

Türkiye’de düşünce yaşamında ve bir felsefe geleneğinin oluşmasında önemli katkıları olan sosyolog ve filozof Hilmi Ziya Ülken’in (1901-1974) varoluşçu felsefenin tanınmasında da yazıları ve çevirileriyle büyük katkıları olmuştur. (Aydemir, 2014: 97-101) Türkiye’de varoluşçulukla ilgili ilk telif hakkı yayını, Hilmi Ziya Ülken tarafından 1946 yılında "Existentialisme'in kökleri" ismini alan makaledir.

“Varoluşçuluğun çevirilerine bakıldığında ilk olarak Asım Bezirci’nin, Sartre’ın felsefesini kamuoyuna tanıtmak için kaleme aldığı *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır* adlı metnin çevirisi ile karşılaşılır (Mounier, 2019: 38).”

Türkiye’de II. Dünya Savaşı’ndan sonra kendini gösteren varoluşçuluğun, 1946 yılında Tercüme Dergisi’nde “Yeni Görüşler” başlığı altında varoluşçuluğu tanıtmaya yönelik bazı çeviriler yer alır. 1959 yılında A Dergisi’nin 16. sayısı “Varoluş filozofları ve Varoluşçuluk” özel sayısı olmuştur. Derginin bu sayısına katkı sunanlar arasında Cemal Süreyya, Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi şairlerin yanı sıra Adnan Özyalçın, Ahmet Oktay ve Erdal Öz yer alır. Bireyi vurgulayan, toplumcu gerçekçi yazarların edebiyata karşı yazıları yayımlanır (Aydemir, 2014:101).

1960’lara gelindiğinde Türkiye bir değişim sürecine girer ve varoluşçuluk terk edilmeye başlanır. Varoluşçuluk kısa ömürlü ve zayıf bir şekilde gözlemlenmiştir. Artık toplumsal değişimler ve hareketler varoluşçuluk bağlamında bir düşünsel hareketi kabul edecek düzeyde değildir. 1960 yılında gerçekleşen ilk askeri darbenin etkileri ile edebiyat yine toplumculuğa yönelmiştir. Bu tarihe kadar edebiyat varoluşçulukla az da olsa bir ilişki içinde olmuştur (Kahraman, 2020: 48). “Varoluşçuluğun bir felsefe olarak Türkiye'deki serüveni hakkında fazla bir şey söylemek olanağı bulunmuyor. Dolayısıyla acele bir yargı

getirmek gerekirse Varoluşçuluğun Türkiye'de prototipik bir hareket olduğunu veya quasi bir hareket halinde seyrettiğini saptamak gerekir (Kahraman, 2020: 22).”

Felsefi bir meselenin ortaya çıkıp derinlemesine işlenebilmesi için gerekli ortamların da bunun için ideal koşullara sahip olması gerekir. Türkiye’de varoluşçuluğun Batı’daki kadar işlenmemiş olmasının en önemli sebeplerinden biri budur. Bozkurt bu durumu şöyle ifade eder:

Bilgi sevgisi ve sevgi bilgisinin bir biresimi olan felsefe, özgür düşüncenin egemen olduğu, yasaklardan ve dar kalıplardan sıyrılmış eleştireci ve hoşgörülü bir anlayışın bulunduğu yerde ortaya çıkabilir ancak. Böyle bir felsefe de daha bir derinleşmeye ve kendinin bilincine götürerek kendi toplum ve tarih koşullarında bireyselliğini bulmuş kimselerin özgün felsefeler yaratabilmelerinin koşullarını da sağlamış olur. Bu bakımdan kendilerine özgü, evrensel felsefeleri olan toplumlar gerçekten özgürdürler; onların bilim ve sanattaki yaratıcılıkları da bu özgürlükten kaynaklanır. (Bozkurt, 2013: 263)

## **2.2. Türk Resim Sanatında Varoluşçuluk**

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, 1945-1965 yılları arasında olgunluk dönemini yaşayan varoluşçuluğun Türkiye’deki durumuna bakıldığında, felsefi bir yaklaşımla değil yazın sanatı aracılığıyla ülkeye girdiğine ve Türkiye’de özellikle 1950 ve 1960 yıllarında egemen olan varoluşçuluğun, Sartre’ın eserleriyle özdeşleşmiş bir şekilde görüldüğüne, bir önceki başlıkta değinilmişti.

Varoluşçuluğun resim sanatına yansımalarına bakıldığında ise “Sanatta Varoluşçu Felsefe” bölümünde de bahsedildiği gibi, varoluşçuluğun Batı’da belirgin bir şekilde görüldüğü “New Images of Man” ve “Paris Post War-Art and Existentialism 1945-55” isimli sergilerde yer alan sanatçıların eserlerindeki varoluşçu izler belirgin bir şekilde ortadadır. Hatta Sartre’ın, Alberto Giacometti üzerine kaleme aldığı yazıları dahi bulunmaktadır. Batı resim sanatı literatürü, varoluşçuluk konusunda yeterli bilgi sağlarken,

Türkiye'ye bakıldığında daha çok bir edebiyat yönelimi olarak görülen varoluşçuluğun resim sanatındaki etkileri ile mevcut kaynakları oldukça kısıtlıdır.

Sanat tarihçisi Çalıkoğlu, “Kendisini ilk günden bu yana, akılcı ve eleştirel nedenlerin ucuca eklendiği bir sorgulamadan ziyade, saf yürekli ve inançlı bir seyir içerisinde ortaya koyan Türk görsel sanatlarının son elli yılı üzerine toparlayıcı bir bilgi inşa etmek ve bu bilgiyi kuramsal olarak herhangi Batı'lı bir gelişimin eşzamanlılığı ile kıyaslamak teorik olarak neredeyse imkânsız (Çalıkoğlu, 2001:24)” olduğunu söyler.

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında, Türk sanatı için 1950'lerin başları, “kendisini kişisel tecrübelerinde sınayan modern sanatçı/bireyin doğuş tarihidir (Çalıkoğlu, 2001: 24).”

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, savaşın yarattığı sosyal ve psikolojik etkilerle birlikte sanat artık bireyselleşmeye başlar; sanatçı, nesneden koparak kendi iç dünyasına yönelir. Türkiye'de 1950-1955 yılları arasında resim sanatı Batılı tarzda ilerlerken, bu tarihlerden sonra sanatçılar yerel konulara yönelmiş ve soyut tarzda bireysel eserler üretmeye başlamışlardır. Bireyselleşmeye yönelinmesiyle birlikte gruplaşmalar azalmış, sanat yalnızca akademide değil akademi dışında da varlığını sürdürmeye başlamıştır. 1950'li yıllara kadar akademiye bir yol gösterici olarak gören sanatçılar, bu dönemde merkezi hareket ve gruplardan uzaklaşarak kendi meşruluklarını ilan etmişlerdir. 1950'ler, Türk resim sanatında çağdaş sanatın temellerinin atıldığı bir dönem olarak kabul edilir (Yavaş ve Gezen, 2019: 102).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı'ya giden sanatçıların burada edindikleri deneyimlerle kazandıkları şey, geleneksel olanın dışına çıkarak tek başına kalmak ve artık kendi başına bir tarz geliştirmeye yeltenmek olmuştur (Çalıkoğlu, 2001: 28). 1950-1960 yılları arasında Türk resminde genel olarak soyutlama ve figürsüz bir anlatım mevcuttur. Soyut sanat, 1950'li yıllardan başlayarak 1960'larda da egemenliğini sürdürmüş, Türk

sanatçıların ilgisini çeken bir akım olmuştur (Antmen, 2005: 63). 1960'ların başlarına gelindiğinde,

soyut sanat ile teorisi arasındaki karşı konulmaz bağın, bir form sorunsalı değil, apaçık bir öz problemi olduğu anlaşılır. Batı'lı biçim dili ve soyutlama fikrini yerel söylem ve form literatürüne aktarma çabaları terk edilerek, saf soyutun iç gerekliliklerine ulaşmaya çalışılır. Çağdaş birey sorununun geleneksel veriler üzerine oturtulmaya çalışılmasının anlamsızlığı anlaşılır, soyut sanata özgü bir ayrıma ve kişisel bir imzaya kavuşmanın gerçek dram ve risklere bağlı olduğu kavranır. Nesnel dünyanın kaba ve geçici görünümünü aşan tinsel bir hedef ve varlığın mutlak özüne dair bir derinlik meselesi ciddi kuramsal ve ontolojik tartışmalarla sarmalanmaya başlanır (Çalıkoglu, 2001: 28).

“Ontolojiye dayalı bir estetik kuram” olarak kurulan Akatünvel Sanat Topluluğu bu tartışmalara bir karşılık niteliğindedir. Bu topluluk, “insanı merkeze alan ontolojist yaklaşım içerisinde, biçimleme kaygısı duymaksızın bireyselleşen sanata tepkiden hareket ederek özgün bir estetik anlayış, ile “insan endeksli öz”e ulaşma çabasıdır (Yavaş ve Gezen, 2019: 112).”

Akatünvel Sanat Topluluğu, Türkiye’de sanatla teşhis ve tedavi (Creative Art Therapy) yöntemini ilk uygulayan kişi olan bilim insanı ve sanatçı Süleyman Velioğlu tarafından ontolojiye dayalı bir estetik kuram olarak 1967 yılında kurulmuştur. Varoluşçuluğun ele aldığı konularla benzerlikler gösteren bu toplulukta “ölüm-yaşam paradoksu içerisindeki öznen kaynaklı stres, kaygı, korku, yabancılaşma ve inanç yitimi gibi konulardaki ortak çağdaş oluşumlardır (Yavaş ve Gezen, 2019: 123).” Ontoloji ve Varoluşçuluk arasında yakın bir ilişkiden bahsedilebilir. Ontoloji, varoluşçulukla ilgili olmakla birlikte, varoluşsal konuların ötesinde varlığın doğası ve gerçekliğiyle daha genel bir şekilde ilgilenir. Ontoloji, metafiziksel sorulara, varoluşun temel ilkelerine ve varlığın ne olduğu gibi evrensel konulara odaklanırken, varoluşçuluk daha çok insanın varoluşsal deneyimlerini ve insanın dünyada nasıl anlam bulduğunu araştırır. Özetle varoluşçuluk felsefesi, insan varoluşunu, özgürlüğü, anlam arayışını ve ölümün etkilerini ele alırken, ontoloji varlığın doğasını ve gerçekliği inceler.



Tangül Akakıncı, Jülide Atılmaz, Güven Zeyrek, Ulu Sungur, Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Aynur Okay, Figen Yeşilpınar, Bülent Hakkı Özkan ve Canan Akıntürk Şahin topluluğu oluşturan sanatçılardır. Akatünvel kelimesi, herhangi bir anlam ifade etmemekte bu gruptaki sanatçıların isim ve soyadlarının hecelenerek oluşturulan yeni bir isimdir (Yavaş ve Gezen, 2019: 103-104).

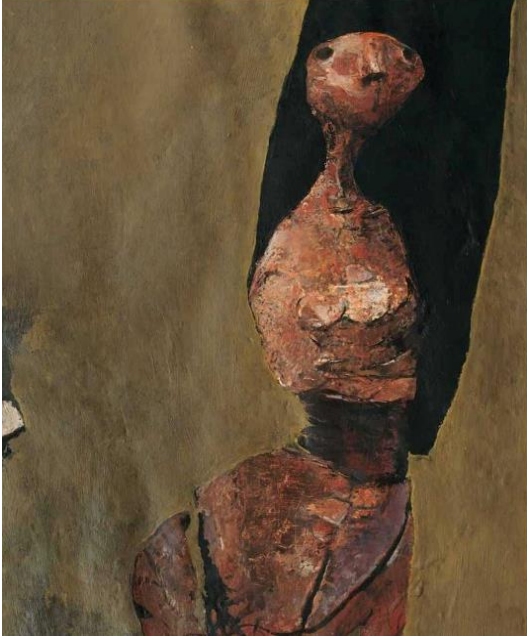
Topluluğun 1960'lı yıllarda, Türk sanatının bireyselleşme eğiliminde olduğu ve düşünsel temellere dayalı bir dönemde ortaya çıkmış olması tesadüf değildir. O dönemin sanat dönüşümleri açısından bireysel üretim yapan sanatçılarca özgünleşme hareketi adına çalışmalar yapılsa da belirgin ve ortak felsefelerden söz edilememektedir. Bu açıdan, sanat tarihimizde bireysel olma yolunda eleştirel karşı duruşun temsilcisi olarak ortaya çıkan ilk topluluk, Akatünvel Sanat Topluluğu'dur. Topluluk, bireyselleşme eğilimlerinin yoğun olduğu bir dönemde, düşünsel ve felsefi dayanakları olan özgün bir sanat topluluğu olarak ortaya çıkmıştır (Yavaş ve Gezen, 2019: 104).

“II. Dünya Savaşı'ndan sonra, *Avrupa'da doğan varoluşçu felsefe* akımı ve uzantılarının Türkiye'de bazı yankılar bulması, sanat yorumuna da yansımıştır. Fakat düşünce ortamındaki gelişmelerin asıl amacı, Türk sanatına uygulanabilir sentezlere ulaşmaktır (Tansuğ, 2008: 233).”

1946 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'ne kabul edilen Velioğlu, aynı dönemde Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim bölümünde misafir öğrenci olarak eğitim alır. İlerleyen zamanlarda ise çalışmalarını Zeki Kocamemi'nin gözetiminde sürdürür. Sanat anlayışını insan varlığı ile temellendirdiğini söyleyen Süleyman Velioğlu yaptığı çalışmaları şöyle özetler: “Bana göre insan, inorganik, organik, psişik kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber; bütünleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan; tarihsel, kültürel inançla siyasal ve ekonomik oluşum çizgisinde bulunan yaratma süreci ile donatılmış dinamik bir varoluştur. Bu saydığım kavramları figüratif üslupla yapıtlarımda ifade ederim (Oktay, 2001: 115).”

Odak noktası insan varlığı olan çalışmalarında, taşlaşmış figürlerin arkaik biçimlerden oluşarak, zaman ve mekândan soyutlanmış bir şekilde bağımsız bir kimlik

kazandığı görülür. “Varlık bütünselliğini sağlamış insan, Velioğlu için ideal çağdaş insandır. İşte grubun resimlerinde ele aldığı, ifade etmeye çalıştığı insan bu ideal insandır. O varoluşunu tamamlamış, kendisine yabancı her şeyden arınmış, salt varoluşunun bütünselliği içinde insandır (Kamacı, 2004: 37).” Akatünvel Sanat Topluğu sanatçıları insanı merkeze alarak, insan aracılığıyla sorularına yanıtlar arar.



Şekil 13. Süleyman Velioğlu, Figür,1994 72x61,5 cm

( <http://suleymanvelioglu.com/tr/deploy/insanin-resmi-tr.html> Erişim tarihi: 04.07.2023 17:17)

Resmin bütünüyle ilgili sorunlar, insan figürüyle ifade edilmek istenen içerikten yola çıkılarak kurgulanır. Grubun resimlerinde ontik bir bütünlük olarak insan figürü, ideal varoluşuna ulaşmış olanı simgeler. Süleyman Velioğlu insanın yaşamdaki temel kaygısının da varlık bütünselliğini sağlamak olduğunu söyler. O'na göre insan yaşamı, bu bütünselleşme çabasının serüveninden ibarettir. Ölümlülüğünün bilincinde olmasına rağmen insan, trajik kaderine direnmekte, bütünlüğünü kurmaya çabalamakta, ölümsüzleşmektedir. Varlık bütünselliğini sağlamış insan, Velioğlu için ideal çağdaş insandır. İşte grubun resimlerinde ele aldığı, ifade etmeye çalıştığı insan bu ideal insandır. O varoluşunu tamamlamış, kendisine yabancı her şeyden arınmış, salt varoluşunun bütünselliği içinde insandır (Kamacı, 2004: 37).

Türkiye’de 1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle başlayan değişimin sonuçları 1960’lı yıllara gelindiğinde belirgin bir şekilde hissedilmeye başlanmıştır.

Sanayileşme atılımı ve özünde Amerika'ya yakın bir dışa açılma politikası üzerine temellenen bu süreç, çağdaşlaşmayı hedef almış kontrollü bir modernist çizgiyi terk eden, buna karşılık modernleşme deneyiminin kendine özgü sancılarını daha yoğun olarak hisseden bir Türkiye yarattı. Siyasal, ekonomik ve sosyal anlamda istikrarsız bir ilerleme süreciydi bu; ve belki de en belirgin göstergesini yeni kültürel ortamların şekillenişinde ortaya koyuyordu(Antmen, 2005: 19).

Bu dönemde köyden şehre göç başlamış, bu göçlerle birlikte yerleşik kültürel yapı çarpık bir biçimde değişerek yeni bir görünüm kazanmıştır. Kültür ve sanat, Batılılaşma üzerinde dururken, 1960’larda bu konu yerini kentleşmeye bırakmıştır. Göç konusu, kültür ve sanat etkinliklerinin de ana konusu haline gelmiştir. Köy, kent, Anadolu gibi konularla sınıf sorunları farklı açılardan ele alınmıştır. Bu gelişmeler ve Batı ile olan etkileşim, 1960’lı yıllarda farklı kültürlerin birbiriyle etkileşime geçmeye başladığı zamanları doğurmuştur (Antmen, 2005: 19).

1960’lı yıllar Türkiye için yeni gelişmelerin, değişimlerin olduğu önemli bir zaman dilimi olmuştur. Bu yıllarda Türkiye politik ve kültürel olarak bir dönüşüm yaşamaya başlar. II. Dünya Savaşı’ndan sonra bütün dünyada etkisini gösteren savaş sonrası gergin ortamlar Türkiye içinde geçerlidir. Bu zorlu süreçlerin sonrasında Türkiye’de çok partili rejime geçilmiş, 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti ülkede farklı bir görünüm kazandıracak girişimler yapmıştır (Antmen, 2005: 23).

Cumhuriyet döneminde elindeki imkânlarla kısıtlı da olsa sanat için olanaklar sunan devlet, neredeyse sanatın destekleyicisi konumundaki tek mecra olmuştur. Demokrat Parti’nin iktidar olmasından sonra bu desteği görmek artık oldukça güç olmuştur. 1950-1960 arası yıllara bakıldığında sanatın devletten gördüğü ilgi ve destek giderek azalır. Devletin bu tutumunun karşısında sanatçılar da kendilerince çıkış noktaları aramaya yönelir (Antmen, 2005: 25-26).

1960-1980 yılları arasında gerçekleşen toplumsal ve politik olaylarla eş zamanlı olarak sanatta da yeni arayışlar ve yönelimler gerçekleşmiştir. Bu olayların içerisinde sanatçının arayışları kuşkusuz bir kimlik arayışıdır. 1960 yılı öncesinde sanatçı milli olanı ifade ederken, 1960 sonrasında ise kişisel, sosyal ve kültürel olanı ifade ederek bağımsız bir tavır oluşturmaya başlar. Yani sanatçının toplumsal rolü, 1960'lı yıllara kadar belirli bir görünüme sahipken 1960-1980 arası dönemde sanatçı, kendisine ait olan toplumsal rolü yine kendisi belirlemeye başlar (Antmen, 2005: 195).

“1960’ların özellikle ikinci yarısından itibaren toplumsal düzeyde yaşanan yoğun ‘siyasallaşma’ eğiliminin giderek yükselişe geçen bir şiddet dalgasına dönüştüğü 1970’li yıllar, Türkiye’de kültür ve sanat ortamının siyasetle yakın temas içinde olduğu bir dönemdir (Antmen, 2005: 104).”

1960’lı yılların sonunda ve 1970’li yılların başında seyrini gösteren, 1968 Kuşağı olarak adlandırılan bir grup sanatçı, Türkiye’de devlet karşıtı sanatın aleni temsilcileridir. Bu kuşağın sanatçıları Gürkan Çoşkun (Komet), Mehmet Güteryüz, Neşe Erdok, Utku Varlık ve Alaettin Aksoy’dur. 27 Mayıs 1960 askeri darbesine ve 12 Mart 1971 Askerî Muhtırası’na tanık olan bu grup kendilerini politik olarak kaotik bir durumda bulurlar. Dolayısıyla 1968 Kuşağı sanatçılarının eserleri politik mesajları olan, figür ağırlıklı ironi içeren resimlerdir. Bu kuşağın kullandığı figürler akademik ya da geleneksel tarzda değil ironi bağlamındadır (Pelvanoğlu, 2017: 134-136). Bu kuşağın sanatçıları, öncelikle birey olarak ortaya çıkarlar. Figüratif eserlerinde toplum, yaşam, insan ve kendi iç dünyalarına odaklanarak ifadelerini resimlerine yansıtırlar. İç dünyalarını farklı yönleriyle yansıtır ve insana ait değerleri komik ve dramatik bir şekilde işleyerek konularına öncelik verirler. “Türk resminde uzun yıllar nesnel bir öge olarak değerlendirilen figür, bu sanatçıların yapıtlarında öznel bir anlam yüklenmiş, konuyla, içerikle denk bir kullanıma girmiştir. Sanatçıların yapıtlarında öznellik ve ona bağlı olarak anlam, biçim endişelerini aşan bir nitelik kazanmıştır (Erdemci vd., 2008: 16).”

Bu sanatçılar, her ne kadar farklı üsluplara sahip olsalar da üzerinde durdukları konular açısından aynı alanda buluşurlar. “Geleneğe değişmez olana tepki, yerleşik

değerlere hicivle başkaldırı, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş ve ölüm 1968 Kuşağı sanatçıların ele aldıkları temalardır (Fulya Erdemci, 2008: 16-17).”

1960 boyunca sanatçılar farklı olaylara biçime dayanan düşünceler üzerinden karşılık üretirken 1970’lerde ise çarpıcı bir şekilde üslup kullanmanın yanında kendi öznel konularını yapmak arayışındadırlar. Türk resmi için önemli bir adım olan bu yenilik 1970’lerde Türk sanatı için bir dönüşüm olur. 1970’li yılların sanatçılarından Neş’e Erdok, Mehmet Gülerüz, Komet, Utku Varlık ve Alaettin Aksoy gibi sanatçılar 1970’lerde ülkede yaşanan siyasi gerginliklerle kendilerine dönerek eserler verirler (Antmen, 2005:150).

1960 sonu ve 1970 başı, soyut resim dilinin bir ölçüde "akademikleşmeye" başlayıp kısmen geriye çekildiği, buna karşılık geleneksel figürün karşısına, bünyesinde ironi, eleştiri ve varoluşsal kaygılar barındıran yeni figüratif resmin dikildiği tarihtir. Figürün, plastik ifadenin başlıca ögesine dönüştüğü, görünüşteki bütünlüğüne karşılık özünde parçalandığı, gündelik referanslarının yanı sıra hayali bir düzlem içerisinde çözüldüğü bir figür sorunsalıdır bu. İlk günden bu yana kendisini figüratif dilde ifade eden Türk plastik sanatları, 1960’ların getirdiği özgürlükçü ortamın etkisiyle masaya yatırılır. Kendisine güvenen yenilikçi bir dil ile, eskinin yerine alternatifinin arandığı bir geçiş süreci yaşanır. Bununla beraber Türk resminde açık bir biçimde politik içerikli resimler, 1970 sonu 1980 başı toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak, bir tür sosyalist gerçekçilik şeklinde kendisini sunmuştur. Bu on yıllık dönem, eleştiri ve ironiye yer veren bir resim ile ulusal meseleleri öngören bir diğer figür resminin karşılaşma alanıdır (Çalıköğlü, 2001: 28).

Komet’in de içerisinde olduğu 1968 Kuşağı sanatçıları, figürü yeniden ele alarak yeni yorumlar yapmış, akademik ve geleneksel figür anlayışından uzaklaşarak ironi, direniş ve eleştiriyi barındıran bir figür tarzına geçmişlerdir. Hem toplumsal olana hem biraysel olana değinen bu sanatçılar, Paris yıllarında tanıştıkları varoluşçuluk akımından etkilenmişlerdir. Eserlerinde yerleşik değerler, ölüm, cinsellik, geçmişe dönüş gibi konuları hiciv ögesiyle beraber kullanmışlardır (Erdemli, 2021: 4).

Dışavurumcu anlayışın egemen olduğu figüratif yapıtlarıyla tanınan Komet -asıl ismiyle Gürkan Çoşkun-, 1960-67 arası Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde, Halil Dikmen ve Zeki Faik İzer atölyelerinde eğitim almıştır. Komet'in figürlerinin birbirleri ile olan ilişkileri olağan dışı, mantık-ötesi, saçma ve alaycıdır. Komet "varolmak, varolmuş olmak ne demektir? Ontolojik/Varlık bilimsel cevaplar arar sorularına. Camus'nün "absürt" kavramı, Komet'in gerek resimlerinde gerekse şiirlerinde geniş anlamıyla yer bulur. (Erdemli, 2021:7)." Estetik bir kaygı gütmeksizin eserlerinde kara mizah, felsefe ve hüznün birlikteliğini gerçeküstü olanla gerçeği bir arada kullanarak insanı ve varoluşu sorgular (Erdemli, 2021:1).



Şekil 14. Komet- 1988, 112.00 x 130.00 cm. Tual üzerine yağlıboya  
([lebrizimages.net](http://lebrizimages.net) 09.07.2023 11:57)

"Komet de herkes gibi maddî dünyanın ve toplumsalın içindedir, bir başka söyleyişle, birey olarak dünya-varoluşsal'dır. Acı çeker, yalnız kalır, sever, ölümden korkar; başkasının yazgısına ilgi duyar, savaştan ve baskıdan nefret eder (Dostoğlu, 1995: 9)." Bu dünyanın nesnelere derleyerek, gerçek dünyanın ötesinde sadece tuvalde yaratılmış yeni bir dünya kurar. Komet, resimlerinin kendi kendilerini yarattığını ifade

eder. Resimlerine başlarken, önce zemini boyayan sanatçı oluşan lekelerden yola çıkarak onları gitmek istediği yere, olmak istediği figüre götürür. Soyut bir şekilde ortaya çıkan lekeleri somut bir forma dönüştürür (Şekil 15). Soyut resim yapma sürecinde genellikle somut nesnelere ele alarak onları soyut şekillere dönüştüren yaklaşımın tam tersini yapan Komet ise soyuttan somuta gider (Edgü, 2011: 287).



Şekil 15. Komet- Hav hav da Hav hav, 1997-Tual üzerine yağlıboya

(<http://lebrizimages.net/> 09.07.2023 11:55)

“Her leke bir rastlantıdır. Onu rastlantı olmaktan çıkaran, sanatçının rastlantıyı yönlendirmesi, denetimi altına alması, daha doğru bir deyişle salt leke olmaktan çıkarması, ona yaşanmışlık, sahiplik vermesi ve bunu renklerin titreşiminde yansıtmadaki başarısıdır (Edgü, 2011: 288).”





Şekil 16. Komet- 2005

(<http://lebrizim> .07.2023 11:59)

“Komet’in dünya-varoluşsal oluşun tedirginliğini ya da dünya-kaygısını taşıdığını söyleyebiliriz. Sanki, teknoloji uygarlığının dışladığı, yaşamdan sürgün ettiği metafizik kaygıyı, geri getirmek, iç yaşamı güçlendirecek bir savunma düzeneği kurmak istemektedir (Dostoğlu, 1995: 22)”.

1941 doğumlu Nevhiz Tanyeli, 1965 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden mezun olmuş. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu ve Neşet Günel atölyelerinde eğitim almıştır. Mehmet Güleriyüz, Komet, Burhan Uygur ve Alaettin Aksoy’un da içinde bulunduğu figüratif resim kuşağı sanatçılarındandır.

Figüratif tarzda eserler yapan Nevhiz Tanyeli’nin figürleri, gerçek yaşamdaki bağlamlarından farklı olarak, doğrudan ilişkisi olmayan şeylerin farklı görünümünü sunar. Onun resimlerinde bir şey yalnızca olduğu şeyi ifade etmez, bir şey her şeyi ifade edebilir. Resimlerindeki imgeler arasındaki bağlantılar o kadar öznel ki, nesnel bir yorum yapmaya kendilerini kapatırlar. Bu yüzden izleyici, resimlerde kendi yaşantısından imgelerle resmi yeniden kurar. Bu resimler, her izleyici için farklı bir bakış açısı sunarak,



sonsuz sayıda yoruma açıktır. Resmin içeriği ne olursa olsun, sadece izleyicin zihninde geçmiş ve geleceğiyle bağlantılı yorumlar ortaya çıkarır. Bu durum, izleyicinin bakış açısına bağlı olarak azalan veya artan bir değişkenlik gösterir. Nevhiz Tanyeli resimlerini tamamladıktan sonra, resimleri ondan bağımsızlaşır ve sonsuz yoruma açık hale gelir (Alpay, 2021: 63).



Şekil 17. Nevhiz Tanyeli

(<http://3bp.blogspot.com> 06.07.2023 22:17)

Varlığını kavrayamadığı konuları resmetmeye eğilimlidir: doğum, ölüm, yaşam, acı, mutsuzluk, kötülük. Nevhiz bunların hiçbirisine bir anlam biçemez. Kişinin varoluşunun fazladanlığı (de trop) karşısında hiçbir tutamak bulamaz. Anlayamadığı bu hiçlik, anlam hiçliği, nedenselliğin yokluğu, onu rasyonel düşünmeden koparır. Nevhiz, anlamlandıramadığı tüm bu oluşu tuvalde hesaplaşmaya çağırır. Bu hesaplaşmada bir sorgulama yoktur. Anlamdan yoksun olanın görsel ve zihinsel bir dille temsili vardır. Nevhiz hiçbir anlamı olmayanın, bir görüntüsü olsaydı neye benzeyeceğinin olanaklarını araştırır. Nedensiz olanın görsel tasavvuruna kafa yorar. Bunu neden yaptığını da askıya alarak, anlaşılmayı betimlemeye soyunur. Nevhiz, anlamsız yaşamı, tablo boyayarak anlamlı hale getirmeye çabalamaz. Aksine, içerisinde kaybolduğu bu anlamsızlığın görsellerini oluşturmaya girişir. Çabalamanın, yuvarlanmanın, fırlatılmışlığın ve çekilen

varoluşsal acıların anlamsızlığını yüzümüze vurur. Çaresizce anlamsızlığa yuvarlanan, dünyaya fırlatılmış bedenler. Nevhiz’ de sıkça lanetlenen bir doğum anıyla simgelenir (Alpay, 2021:56).



Şekil 18. Nevhiz Tanyeli

Tanyeli’ye göre, insan doğumla beraber kendi iradesi dışında bu anlamsızlık dolu dünyaya fırlatılmıştır (*Şekil 18*). İnsanın bu dünyada var olma halini temsil eden ilk günü, doğum gününü suçlar. İnsan doğumla beraber dünyaya mutsuzluğa fırlatılmıştır. “Kişinin dünyaya fırlatılışı gibi, Nevhiz de kendi saplantılarını dışarı atar, tuvallere fırlatır. Onda saplantılarını betimlemek, onlarla başa çıkma, onları kovma yoludur. Fakat bu yol hep dönüp dolaşır Nevhiz’in bilinçaltına yani kaynağına döner(Alpay, 2021: 54).”

Felsefesinin mihenk taşı kavramlarından olan "fırlatılmışlık", Heidegger'in metinlerine daldıkça karşımıza bir çeşit "kopuş imgesi" olarak çıkmaktadır. Ait olduğu bir yerden; yerleştiği, kök saldı ve bütünleştiği bir formdan - sökülme- hâli. Oradalıktan kazınma ve kopuş imgesiyle -sakini olarak- meskene tutunmayı temsil eden bir hâldir bu. Varlığın referans olarak önceliğini, yani ontolojik konumunu tesis eden mesken duygusu, aynı zamanda varlığın "fırlatılmış" olarak fırlatıldığı andan itibaren -ölüme doğru bir varlık olduğunu da vurgular çünkü (Ersan, 2021).

Nevhiz'in kişileri varoluşçuluğun, "insan seçimlerinden sorumludur" söylemiyle aynı doğrultudadır. Ve bu sorumluluğun yüklerini bir varoluşçu gibi omuzlarında hissetmektedir. Bu sorumluluk ve dünyaya fırlatılmışlık resimlerde aşağı yuvarlanma şeklinde de görülür. Nevhiz, "söylemeye cesaret edemediklerini resimlerinde ayrıntılarıyla boyar. Onda, kendisini hiçbir koşulda, hiç kimseye ihbar etmeyen, sınırlarını, iç dünyasını, çelişkilerini çatışmalarını hiçbir sohbetle dışa vurmeyen, buna her daim çekinen bir sanatçının kendi benliğini tüm katmanlarıyla tuval üzerine boca etmesi imtiyazı vardır. Dile getirilemeyenlerin görselleştirilmesidir Nevhiz yapıtları (Alpay, 2021:53)."



Şekil 19. Nevhiz Tanyeli, kağıt üzerine yağlı boya, b66x50cm .1973

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_947.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_947.jpg)  
(06.07.2023 21:30)

Hiçbirinin özü yoktur ya da bu özlere ulaşamaz. Nevhiz, her bakışta yeniden yorumlanmayı çağırır ve yorumlanmadığı yerde, tıpkı yaşam gibi, nedensiz bir acı ve rahatsızlık verir. Nevhiz, üzerine bir anlamlandırma giydirilmediğinde izleyiciyi konfor alanından koparıp alır; onu güvenli yaşamından çıkararak, yeniden trajik dünyaya fırlatır. Bu anlamda Nevhiz'in resimleri “fazladan'dır. İzleyiciyi ikinci kez absürtlüğün ve anlamsızlığın ortasına fırlatır ve terk eder. (Alpay, 2021: 63).

Neşet Günal'ın öğrencisi olan Neş'e Erdok, Dışavurumcu bir tarzla toplumsal içerikli resimlerinde korku, tedirginlik, yalnızlık ve hastalık konularına odaklanmaktadır. Figüratif resim anlayışıyla sıklıkla insana özgü halleri inceler. Resimlerinde genel bir dramatik atmosferin hakim olmasının sebebi, Erdok'un hayata bu şekilde bir bakış açısına sahip olmasıdır. Erdok, resimlerinin günlük niteliği taşıdığını belirterek, yaptığı eserlerin hayatıyla doğrudan ilişkili olduğunu ve gözlemediği şeyleri yansıttığını ifade etmektedir.

Bir sanatçı, görmeyi ne denli güçlü telkin ediyorsa, algı düzeneğimizi de o ölçüde yönlendirip, tekeline alır; çünkü burada söz konusu olan şey, bütünüyle kendisine ait bir görme modelinin takdimidir. Bu bağlamda sanat yapıtı aracılığıyla görmeyi öğrenmek, başkasına özgü bir algılama tarzının varlığından haberdar olma suretiyle, görmediğimizin farkına varmaktır yaratıcı özne olarak sanatçı, kendine mahsus bir algılama modelini usulca görünür dünya üzerine yayarak karşımıza çıkar. Resim yapmak, izleyiciye belli bir algılama modeline ilişkin kişisel tercihi sunmaktır (Ergüven, Gölgenin Ucunda, 2001: 202).

“Neşe Erdok'un figürleri, duygusal amaçlara kesinlikle olanak tanımayan yaban oluşumlardır. Bu yüzden anlaşılabilme güçlüklerinin nitelikli bir seyirci gözüyle aşılması gereklidir... Ama yabancıları, sertlikleri ve kayıtsızlıkları ile Neşe Erdok'un figürleri, süreklilik ya da kalıcı dayanıklılığın birer simgesidirler (Tansuğ, 2008: 293).” Resimlerindeki nesnelere tekdüze bir şekilde resmederken vurgulamak istediği “insan”dır. Neşe Erdok,

Var oluşu anlamlı kılan yönetici ilke olarak, insan ideasının önem ve cayılmazlığını sürekli gündemde tutmaktır. Dolayısıyla, Erdok'ta karşılaştığımız insan, sınıfsal konumuyla ilgili gerçeklere açıkça gönderme yapmasına karşın, yine de o koşullarla belirlenmiş olmanın dar çemberine sıkışıp kalmıyor hiçbir zaman; çünkü, insana kendisini var eden somut koşullardan çıkarak varılsa bile, önceleme moment'iyle özdeşlenen insan idea'sı bu koşulların dışında, yani status quo'nun dilediği gibi müdahale



edemeyeceği bir noktada bulunuyor daima. Genç-yaşlı, kadın-erkek her kim olursa olsun, sanki kendisini değil de, bulunduğu durumu temsil etmek üzere karşımızda öylesine duruyor olması, Erdok'un bütün yapıtlarında karşılaştığımız ustaca düzenlenmiş bir yanılsamadır aslında. Sanatsal üretimin çeşitli düzeylerdeki itici gücünü oluşturan bu karşıtlık, bir bakıma Erdok'un resmini tutarlı kılan en önemli etmendir; ve bu tutarlılık, inanı bir bütün olarak kucaklamaya hazır yeni yorumlara açık olmanın sonucudur hiç kuşkusuz (Ergüven, 2007: 81- 82).



Şekil 20. Neşe Erdok

([http://neseerdok.com.tr/buyut.asp?r\\_id=349&d=1](http://neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=349&d=1) 10.07.2023 15:35)

Türkiye'de meydana gelen toplumsal olaylar ve siyasi gerginlikler, sanatçı Neşe Erdok'un resimlerinde sıkça yansıttığı yalnızlık, hiçlik, bunalım ve sorumluluk gibi varoluşçuluğun temel konularıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu özellikler, Erdok'un eserlerinde sıklıkla ele alınır. Sanatçının içinde bulunduğu toplumsal atmosfer, onun resimlerinde bu konuları işlemesine ilham verir. Erdok, toplumun içinde hissettiği

yalnızlık, anlamsızlık ve kişisel sorumluluk duygusunu sanatının bir parçası haline getirerek, bu resimlerde sıklıkla ifade eder (Cengiz, 2017: 26).

Paris'te eğitim aldığı yıllarda, Sartre ve Simone de Beauvoir'ın konuşmalarını dinlemiş olan sanatçının eserlerinde varoluşçuluğun etkilerine rastlanılmaktadır.



Şekil 21. Neşe Erdok

<https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/g%C3%B6rsel/nese-erdok-ve-unutulmu%C5%9Flar%C4%B1n-tablosu> 10.07.2023 15:33)

“İnsan aynen Beckett'in figürlerin de olduğu gibi, varoluşunun tüm anlamını yitirdiği sıfır noktasına takılıp kalmış acınası bir yaratıktır bu dünyada.” (Ergüven, 2003: 10).”

1980'lere gelindiğinde, bu yıllar geçmiş yılların sanat tecrübelerinden yararlanılarak, yeni açılımların yapıldığı bir dönem olmuştur. Yaşanan siyasi ve toplumsal

olaylarla birlikte tuval boyutları büyümüş, içeriği polemik yüklü eserler yapılmış; enstalasyonlar, yeni teknik ve yöntemler denenmiştir. Farklı tekniklerin denenmesiyle resim sanatında çeşitlilik artmıştır. Sanatçılar, geleneksel resim tekniklerinden uzaklaşarak, deneysel ve yenilikçi yaklaşımlar sergilemişlerdir (Piramid Sanat, 2014: 8-9). "80'lerin sanatı, kendinden sonraki ve hatta önceki kuşağın birçok sanatçısının özgürleşmesinde son derece önemli rol oynadı. Sadece tual boyutu, renkler ve teknikte değil, sosyal ve politik açıdan düşünsel özgürleşmenin yarattığı üretimler birbirini takip etti. Genç çağdaş sanatçılar, bağımsız kişisel atölyeler kurup bireysel ve bağlantısız kariyerlere başladılar (Piramid Sanat, 2014: 14) ” 1980’lerde “Sanat yapıtı ve onun farklı alanlarla-politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel arasındaki ayırım çizgileri bu tarihte Çökertilir (Çalıköglu, 2001: 30).”

Türkiye’nin geçirdiği sancılı süreçler, “baskı ve bunalım dönemleri, ekonomik ve sosyal çıkmazlar, eğitim çarpıklıkları, sağ sol çatışmaları, terör ve anarşi, teknoloji ve sanayinin sindirilmeden yaşama egemen olması, tüketim ve enflasyonun yıpratıcı etkileri dışavurumcu biçemi beslemiş ve ezilme, bunalma, yalnızlaşma duyguları içindeki bireyin tepkisine yol açmıştı (Yılmaz, 2012:25).” Türkiye’de, Batı’da ortaya çıkan dışavurumculuğun örneklerinden farklı olarak, 1970’li yıllarda ülkede olan sosyo-politik baskılar sonucunda ortaya çıkan içe dönüklük ve toplumdaki uzaklaşma gibi faktörlerle birlikte gençlerin bireyselliklerini kanıtlama çabasıyla bu akıma katıldıkları görülmektedir. Bu dönemde “Varoluşçu sorunlara eğilme ile insan psikolojisinin irdelenmesi sonucu, içeriğe yönelik yapıtlar ortaya konmuştur. Sanatçılar, en kişisel düşgücü ile özgür yaratılarını; hızlı fırça vuruşları, rengin daha canlı ve içgüdüsel, konturların daha keskin ve kalın, çarpıcı açık-koyu lekeler, dekoratif unsurlar, deformasyon, soyutlama, soyut-somut karşıtlığı içinde coşkulu bir anlatımla dile getirmişlerdir (Gültekin, 1992: 24).” Yeni-Dışavurumcu sanatta “özellikle simgesel anlatıma ve varoluş sorununa yönelen bireysel yaklaşımlar, yeni kuşak sanatçıların, çok boyutlu bir düşünce içinde, kendilerine özgü biçim ve renklerle, yeni bir bilinçlenme aşamasını yansıtmaktadır. Özgür yaratıların ortaya koyduğu üslup çeşitliliği, ortak bir tavır içinde, Türk resmine yeni bir dinamizm getirmiştir (Gültekin, 1992: 24).”

İlk resimlerinden bu yana dışavurumcu bir tarzı benimseyen Bedri Baykam, 1980'li yıllarda Batı'da ortaya çıkan Yeni-Dışavurumcu Sanat akımına dâhil olarak, Batı ile paralel bir gelişim göstermiştir. İnsan yaşamını detaylı bir şekilde inceleyen Baykam, görünenin ötesinde olanı resmetmeyi amaçlamıştır. İnsan yaşamına dair bilinçaltına yönelik incelemeler yapmış görünenin ötesindeki şeyi resmetmek istemiştir. Resmi o anda ortaya çıkan bir olay olarak ele alır ve boyayı spontane bir şekilde ani vurgularla kullanır. Boyayı püskürtme ve akıtma, sanatçının en eski tavırlarındandır. İşlediği bir konuyu bir başka malzemeyle yeniden ele alması da bir diğer özelliğidir. Kullandığı kolaj, kazıma, leke ve atak çizgilerle de ifadelerini zenginleştirir (Gültekin, 1992: 203). “Varoluşcu düşünce ve lirik bir dışavurumu yansıtan toblolarında; insan yaşamındaki dramı betimleyen bir çok görüntüyü, simgeler çoğulluğu olarak sergiler (Gültekin, 1992: 203).”



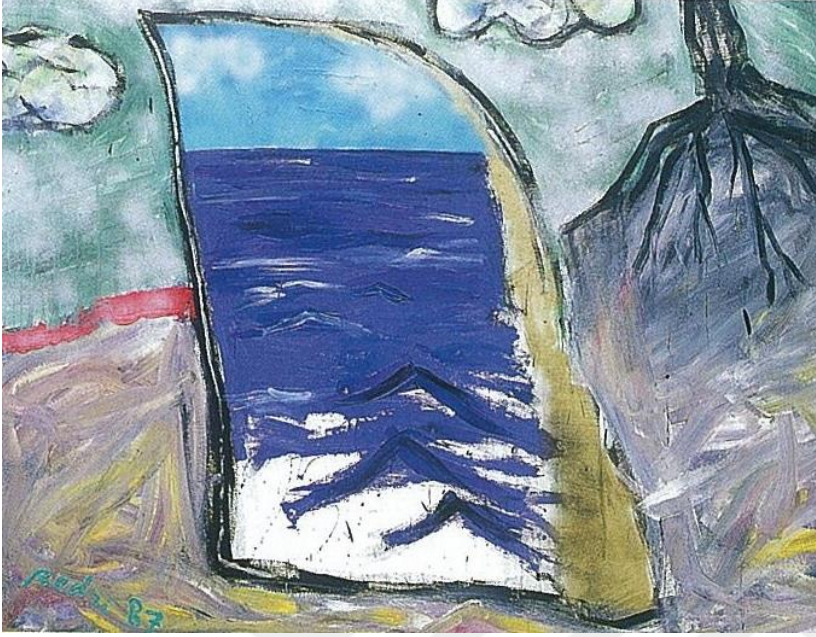
Şekil 22. Bedri Baykam



[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/untitled\\_6\\_18.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/untitled_6_18.jpg) 07.07.2023 15:23)

Bedri Baykam'ın 1980'lerde dışavurumcu ve varoluşçu bir yaklaşımla ele aldığı resimleri vardır. Bu iki kavram arasında birbirlerini tamamlamış gibi görünen bir ilişki söz konusudur. Her iki kavramın da kutsalı öznedir. Yaşanan bütün olaylar öznenin bakış açısından aktarılır. Her iki kavram da nesneye karşı özneyi temel alan bir görüşü savunur. Bedri Baykam'ın “Şüphesiz tam bir varoluşçu gibi yaşamı, kendisini, sonsuzu sorguladığı yapıtları vardır. Ama pekâlâ toplumla, sistemle karşı karşıya geldiği, eleştirdiği çalışmaları da söz konusudur. Açıkçası bir yanda içine kapalı birey panoraması çizer diğer yandan da özellikle 1980 sonrası apolitize olmuş sanat ortamında politik ve toplumsala yönelik mesajlar içeren resim ve eylemler gerçekleştirir (Çalikoğlu L. , 2010).” “Kubilay'ın Odası” (1987), “Demokrasi Kutusu” (1987) ve "The Kitapyakar" (1988) isimli yapıtlarında toplumla yüzleşirken "The Painting” (1985) adlı eseri ile varoluşçuluğa yakın bir tavır sergiler. Bedri Baykam ele aldığı sorunları hem kitle hareketiyle hem de bireysel olarak çözebileceğine inanır. Çünkü sadece kendinden sorumlu olduğunu düşünmez tüm toplumdaki sorumludur. “Bu yüzden hiçbir şeyin üzerine gitmekten çekince duymaz. Kavga eder, hesaplaşır fakat bir varoluşçu gibi tarihle, toplumla, yasayla bağlarını koparmaz. Kaygılarını, sıkıntılarını belki kalabalık figür grupları ve geleneksel estetik düzlemde çözmez ama açılımını her zaman için toplum ile ortak bir noktada buluşturur (Çalikoğlu L. , 2010).”

Bedri Baykam'ın "The Painting” (1985) eseri onun varoluşçuluğa yakın durduğunu gösterir. Bu resimde “sonsuz, belirsiz bir boşluğa yürüyen tek bir kahraman vardır. Bu yürüyüşü, yaşam, zaman ve ölüm ile yüzyüze gelmek isteyen bir figürün tanrı ile hesaplaşması şeklinde değil, Kierkegaard'ın sonsuz dediği şey ile kurmak istediği ilişkinin bir parçası olarak görmeliyiz. Sonsuzluk içerisinde bir zerre olan biricik insan. Bu yönüyle, varoluşu nedenleyen kaygılardan, kişiyi belirsizliğe götürecek yolculuk fikrine kadar farklı okumalara açık bir resimdir *The Painting*. Atılan adım kişiyi bunalıma sürükleyen bir eylem değildir. Bu düpedüz gerçek ile yüz yüze gelme deneyimine kendisini çoktan hazırlamış bir bireyin kararlılığını gösterir. Bir tür kendinde olma halidir bu, bireyin yardımsız ve dayanıksız yeryüzüne bırakılmış olduğunu duyumsatmak için metaforik bir yoldur (Çalikoğlu L. , 2010).”



Şekil 23. Bedri Baykam

[https://www.piramidsanat.com/sites/default/files/sanaticilar/ajax/14-ic\\_manzaralar\\_serisi\\_no\\_7.jpg](https://www.piramidsanat.com/sites/default/files/sanaticilar/ajax/14-ic_manzaralar_serisi_no_7.jpg) 0707.2023 16:23)

Bedri Baykam'ın 1985 yılında yaptığı “İç Manzaralar” adlı bir diğer resminde, varoluşsal kaygıları içe bakış yöntemiyle tekrar ele aldığı görülür. Bu resimde (Şekil 23), belirgin şekilde görülen iki imgeden bahsedilebilir: Resmin sağ üst köşesinde köklerini salmış bir ağaç ve kompozisyonun ortasında yer alan düzlemsel bir köpekbalığı yüzgeci. İlginç olan nokta, köpekbalığı yüzgecinin içinde yeni bir yaşamın belirmesi, “yitirilenin içinden yaşama dönüş, kaybedilenin yerine tekrar kazanım, ölümün ardından yeni bir hayat türünde yine varoluşsal ve psişik kaygıları sembolize edebilir bu resimler (Çalıköğlü, 2010: 264-270)”

Dışavurumcu anlayışla çalışan bir diğer ressam Mustafa Ata, “insanın yalnızlık ve itilmişliğini, insan yaşamının kısa ve geçici oluşunu, salt insan kavramında ele almaktadır. Uzaysal bir boşluk içinde işlediği insan silüetleri kişilikleri değil, evrensel boyutlarda tüm insanlığın dramını simgelemektedirler (Gültekin, 1992: 200).” İnsanın çok boyutlu

hayatındaki değişimler ve değişmeyen unsurlar ile varlık ve yokluk kavramları, Ata tarafından incelenen insanlık sorunlarının bir parçasıdır.



Şekil 24. Mustafa Ata

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/mustafa\\_ata\\_06.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/mustafa_ata_06.jpg) 07.07.2023 16:57)

Mustafa Ata'nın içgüdüsel fırça darbeleri, yoğun ve canlı renk paleti ile figürün genel bir görünümünü yapar. Ata, figür yorumunda yeni bir biçim ve içerik sergilemektedir. Geniş kol hareketleri ile çizgisel olarak yarattığı dokusal işleyiş, sanatçının büyük bir iç dinamizmini yansıtmaktadır (Gültekin, 1992: 200).”



Şekil 25. Mustafa Ata

[http://www.turkishpaintings.com/content/mod\\_images/painters/works/large/work\\_5389.jpg](http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_5389.jpg)  
(07.07.2023 16.56)

Düz, koyu fon ile yarattığı sonsuz mekan duygusu ölümü, yokoluşu çağrıştırırken, boşluğu ikiye bölen yatay çizgi ya da renkli ince şerit, mekanı, varoluşu ve yaşamı yansıtmaktadır. 1985'den sonra yapıtlarında renklilik ve devingenlik artmış, çömelen, zıplayan insan silüetleri, dağılmış yumaklara benzer yapıları ile renkli uzaysal mekanda işlenmişlerdir. Rengin katıksız, canlı kullanıldığı renkli yüzeyler, yokoluşa karşı direnme gücünü, itilmişliğin acısını yansıtır. Daha parlak, tok renkler, atak fırça vuruşlarıyla işlenmiş ve artık renk ve devinim öne çıkmıştır (Gültekin, 1992: 200).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA TÜRK RESİM SANATINDA PORTRÉ

#### 3.1. Portre

“Portre resim, modelin (insanın) resim tekniklerinin olanaklarını kullanarak farklı kadraj seçimleri ile (tam boy, yarım boy) olarak yüzeye resimlenmesidir. Kişinin bireysel özelliklerinin betimlendiği figür resmine verilen isimdir (...). Ortaçağda ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen ‘portrabo’ kelimesinden gelir (Dönmez, 2009: 2).” Portreler, sanatçının gözlem ve yaratıcılığını kullanarak insanların dış görünüşünü, ifadesini ve karakterini resim yüzeyine yansıttığı eserlerdir. Antik Çağlardan günümüze kadar, önemli kişilerin anılarını korumak, toplumsal statülerini belirtmek, tanrıları temsil etmek veya güzelliklerini vurgulamak amacıyla yapılmışlardır. Portreler, bireylerin ve toplumların kimliklerini, duygularını ve deneyimlerini ifade etmek için önemli bir araç olarak kabul edilir.

Portre, bir model karşısında ya da ondan esinlenilerek imgesel olarak yapılan ayna niteliği taşıyan belgeleyici bir özelliğe sahiptir. Ancak yine de ressamın öznel bakış açısıyla yapıldığı için, resimdeki kişiye dair bir yorum içerir. Sanatçı, hiç tanımadığı birini resmederken kendi bakış açısını kullanır ve kendi yaşantılarıyla portreye geçmiş ve gelecek zaman hafızası ekler. “Portre, aslına uygun olup olmamanın ötesinde, deşifre edilmek (yorum?) üzere bizi kışkırtan bir mesajdır öncelikle. Portre özü gereği bir ilk yorum'dur hep (Ergüven, 2007: 189).” Sanatçı bir başkasının resmini yaparken “eninde sonunda ‘kendi beni’ ile diyaloga girer bir başkasını görebildiğimiz kadar görmek, kendi kendimize attığımız bir kementtir aslında (Ergüven, 2007: 194).”

Portre, duyguları işaret diline çeviren mimiklerin taşıyıcısı yüzün temsilidir. İkinci dolayındır; o bir türev yüzeydir ve temsilin getirdiği tüm hata paylarını dolaşıma sokar. Bu nedenle her portre, kişinin duygu dünyasına dair bazı gizleri açığa çıkarsa da, zorunlu olarak ona başka gizler ekler. Böylece gizem yeniden yeniden ancak farklı olanaklarla durmaksızın tekrar kurulur. Portre, gizemli olanın gizeminden bir parçayı deşifre ederken, onun

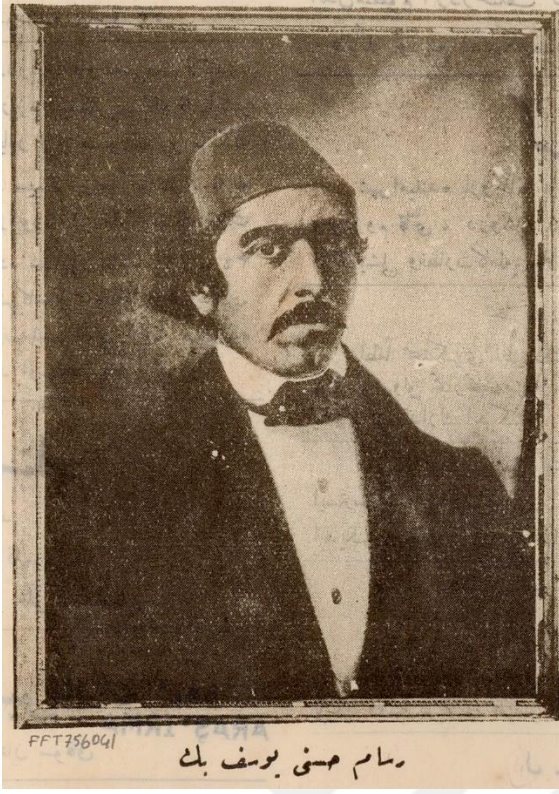
gizlediği bilinmeyen başka cevherlerinin de gizli kalmış olduğuna ilişkin algı uyandırma sanatıdır. Gizli kalan şey, derindedir. Portre, modelin derinliğini ölçer, bazen de modele, sahip olmadığı yeni derinlikler kazar. Buradaki derinlik artık tikel bir kişinin bireysel gizlerinden çok, insanın varoluşsal derinliğini ölçme; en önemlisi de görünür kılacak şekilde tasvir etme yetisidir. Bu nedenle resimdeki figür anonimleşir, duygu bireyden kurtulur, evrenselleşir. Her izleyici kendi gizlerinden bir gizle buluşur, resmin büyüğü gizle buluşur, resmin büyüğü gizi açık etmek değil, varlığını betimlemektir. Ödevi anlamını çözmek yerine, gizli varlığını fark etmek ve bu göstergenin hangi duyguyla ilintili olduğunu anıştırmaktır (Alpay, 2021: 74-75).

Otoportre ise sanatçının model olarak kendisini kullandığı, izleyiciye kendisini takdim ettiği bir türdür. “Otoportrenin, ressamın modeli istediği konuma ve poza getirme özgürlüğünün sağlandığı avantaj kadar, modelin iç dünyasını birincil dereceden biliyor olmasının verdiği imtiyaz, resmin ruhsal temsil etkinliğini artırır (Alpay, 2021: 79).”

Bireysel ve içe dönük bir ifade aracı olan otoportreler sanatçının kişisel bir yansıması olduğu gibi döneminin sosyal ve sanatsal karakterini de yansıması açısından görsel bir otobiyografi niteliğindedir. Otoportrelerin yer aldığı mekan, kıyafet ve nesnelere döneminin sosyal, kültürel ve dini özelliklerini yansıtarak, o döneme ait belgeleyici bir nitelik taşırlar. Otoportreler sanatçının kaydının alındığı, bir arşiv niteliğindedir (Demirbulak, 2007: 48-51).

Türk resim sanatında Hüsnü Yusuf ve Şeker Ahmet Paşa'nın otoportreleri alanının ilk örnekleri olmuştur. “Gerçekçi bir resim anlayışına sahip olduğu bilinen Hüsnü Yusuf'un otoportresi Batılı anlamda Türk resminin erken dönem eserlerine tipik bir örnek olduğu gibi; kendisinden sonrakiler için de bir öncü modeldir (Demirbulak, 2007: 59).” (Şekil 27) Bir başka isim “Paleti ve fırçasıyla Batı resim tekniğine sahip çıkmanın bir simgesi olan Şeker Ahmet Paşa'nın kendi portresi ise, figür alanında yapılmış en anlamlı katkı niteliğini korumaktadır (Tansuğ, 2008: 59).” (Şekil 28)





Şekil 26. Hüsnü Yusuf: Kendi portresi (Tansuğ, 2008:52)



Şekil 27. Şeker Ahmet Paşa: Kendi Portresi, Tuval üzerine yağlıboya. 116x85 cm  
(Tansuğ, 2008: 89)

Portreler, duyguların ifade edilmesi konusunda büyük bir öneme sahiptir. Sözcüklerle tam olarak ifade edilemeyen derin duygular, sanat eserleri aracılığıyla görsel imgelerle ifade bulabilir. Sanat eserleri, sadece yaratıcı sanatçısı hakkında bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda izleyicilerin duygusal deneyimlerine de hitap eder ve kültürel bir dil oluşturma konusunda önemli bir rol oynar (Güney, 2011: 12-13). “Sanatsal bir eser, sanatçının benliği, yaşantıları, yeteneği ile ilişkilidir. Her sanatsal ürün özünde yaratıcısının özelliklerini taşır (Güney, 2011: 15).” Bu yüzden bütün sanat eserleri birbirinden farklı üsluplara sahiptir.

Türkiye’de, 1950 öncesinde sanat anlayışı, Batı’nın çalışmalarından etkilenecek şekilde ilerlemiş, Batı’ya yönelik bir anlayış hâkim olmuş ve özgün bir gelişme kaydedilememiştir. 1950 sonrasında ise sanatçılar metafizik ve soyut bir anlatım tarzına yönelerek dışavurumcu bir tarzda soyut resimler yapmışlardır. Bu dönemde altı çizilen kavramlardan biri olan bireysellik kavramı da kültür alanında çeşitli düşünce akımları tarafından irdelenen bir konu olmuştur (Eroğlu, 2015: 116-117). “Düşünce yaşamında kaotik bir yapı gözlenmiştir ve bu yapı, dönemin sosyoekonomik yapısındaki kaos ile de örtüşmüştür. Özellikle varoluşçuluk, fenomenoloji, ve yapısalcı felsefeler ilgi oldukça artmıştır. Özellikle Sartre ve Camus çevirileri yapılmış ve bu düşünürler okunmaya başlamıştır. (Eroğlu, 2015: 113).” 1950 sonrasında Türkiye’de sanat ve felsefe alanlarında daha geniş bir hareketlilik ve özgürlük ortamının oluştuğu söylenebilir. Bu özgürlük ortamı özgün arayışlara da kapı açmış ilerleyen yıllar içinde büyük katkıları olmuştur.

1980 sonrasında gelindiğinde portre ve otoportre türünde yapılan eserlerde özgün işler görülür. Bu durum “1980 sonrası yükselen bir olgudur. 1980 sonrası portre ve otoportrelerde, bilindik portre kadrajının dışına çıkma isteği, resmin psikolojik, sosyolojik ve felsefi altyapısının oluşturulması ile portre türü daha anlamlı hale gelir (Dönmez, 2009: 159).” Her biri birinden bağımsız olan bu portreleri belli bir kalıp içerisinde isimlendirmek pek mümkün değildir. Bu ressamlar kişisel üslupları ile seçtikleri konular doğrultusunda daha çok yakın çevreleri ve hayatlarından yola çıkarak eserler vermişlerdir. “İnsan yaşamında yer alan korku, kaygı, yalnızlık, güç gibi kavramları kimi zaman semboller kullanarak anlatma yoluna gittikleri görülür (Dönmez, 2009: 131).”



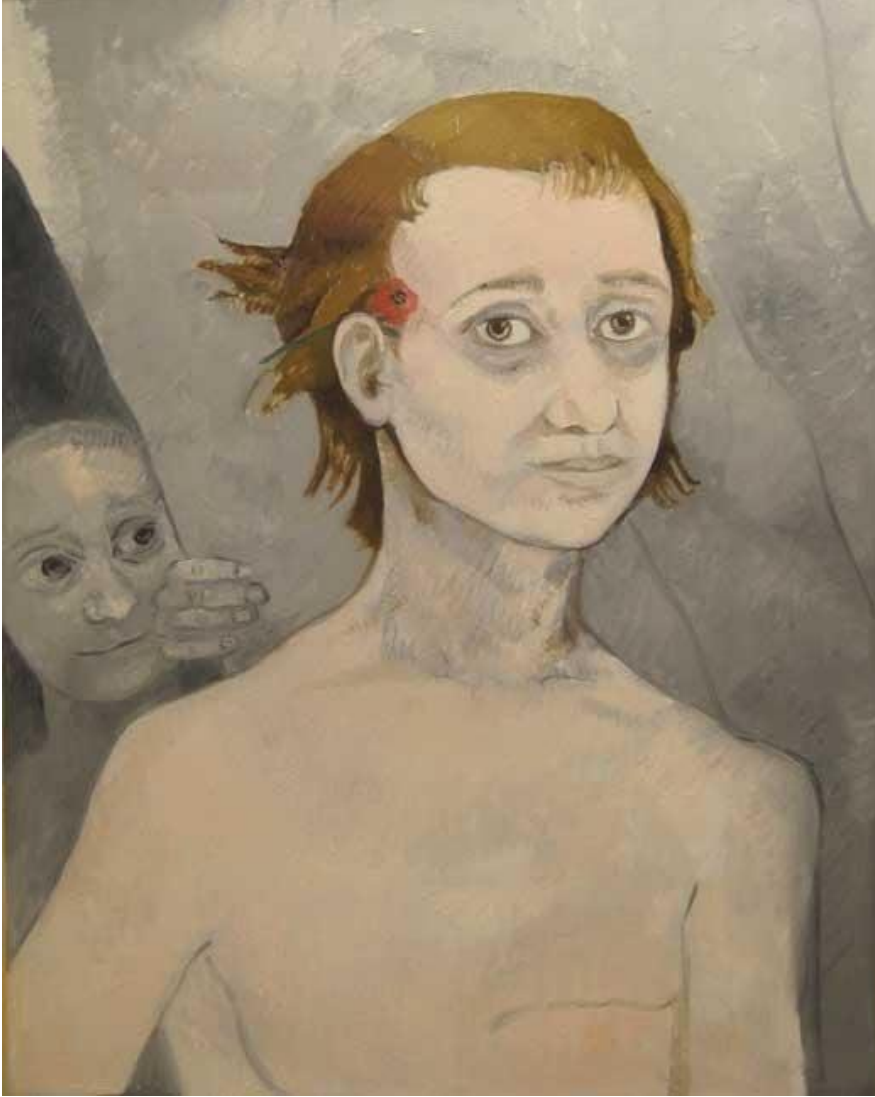
1980 sonrası sanat dünyası, soyut resim ve figüratif resim tartışmalarına ev sahipliği yapmıştır. Bu tartışmalar devam ederken, figür resim ağırlıklı olarak görülmektedir. Aynı dönemde akademik çevrede, portre resmi yaratıcı ve olumlu sonuçlar vermiştir. Otoportre ve portre türü, ressamın iç dünyalarına daha derinden yönelerek ortaya çıkan bireysel ve özgün işlerdir. Bu dönemdeki sanatçılardan Neşe Erdok, portrelerinde deformasyonları kullanarak ifadeyi daha da güçlendiren derin anlamlar yakalar. Rengi birincil konumda kullanmaması, biçimlerini daha belirgin hale getirir. Soğuk renkler ve beyazı yoğun bir şekilde kullandığı resimlerinde ise duyguları vurgular. Neşe Erdok'un resimleri içsel bir yolculuk niteliğindedir. Aslında, tüm resimleri birer otoportre niteliği taşıyabilir (Dönmez, 2009: 126-127). “Oto-portre daha derin bir benliğe dair arayışın bir parçasıdır (Hashimoto: 194).”



Şekil 28. Neşe Erdok

<https://www.edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/ressam-porf-dr-nese-erdok-hayati-resim-sanati-ve-resimleri-2242.aspx> 18.07.2023 15:35)

Neş'e Erdok, çocukluğundan beri kendisini kaydeden bir sanatçıdır ve resimlerinde özellikle yüze ve bakışlara odaklanır. “jestler, mimikler ve beden dili. Bunlar arasında ruh durumu ile fiziksel görüntü ilişkisi bağlamında en çok imge sağlayan bölge yüzdür. Yüzün kompozisyonundaki mikro bir değişim dahi yüz ifadesinin ürettiği anlamı, ruhsal duruma ilişki verdiği bilgiyi dramatik şekilde farklılaştırır (Alpay, 2021: 72).”



Şekil 29. Neşe Erdok,

<https://alchetron.com/Ne%C5%9Fe-Erdok#nee-erdok-a089ccf6-c7ec-46d9-85dd-ac15834b91c-resize-750.jpeg> 18.07.2023 15:28)

Neşe Erdok'un resimlerine varoluşçu bir yaklaşımla bakıldığında, portrelerde sıklıkla dramatik bir atmosferin içinde ifade edilen yalnızlık, bunaltı ve kaygı kavramlarına

sıkça rastlanmaktadır. Burada varoluşçu felsefede kaygının tanımı gündelik dilde kullanılan kaygı tanımından farklı olduğunu belirtmek gerekir. Varoluşçuluğa göre gündelik yaşamda kaygı olarak bilinen çoğu şey aslında kaygı değil korkudur. Varoluşçuluktaki tanıma göre kaygı, insanın bu dünyada olmasıyla birlikte, insan var oldukça sürekli devam eden bir histir. Buradaki kaygı insanın varoluşu ve insan olma haliyle ilgili bir kaygıdır. İnsan özgür bir şekilde seçimler yapar ve bu seçimlerle birlikte sonucunu bilmeden yaşar. Kaygı insanın varoluşunun doğasıdır, insanın hamurunda vardır, insan olmanın bir gereğidir. (İçöz, 2020: 153).

Kaygı, korku ile ilişkilendirilmemelidir. Kaygı, özgürlüğün bir sonucu olarak ortaya çıkar ve yalnızca insanlara özgüdür (Taşdelen, 2017: 78). Kierkegaard' a göre "Kaygı durumu özgürlük ve sorumluluğun yüksek bilincinden kaynaklanır (Taşdelen, 2017: 32)." Yani "kaygı özgürlüğü, özgürlük de kaygıyı doğurur. Onlar birbirinin koşuludur (Taşdelen, 2017: 79)."



Şekil 30. Neşe Erdok, Sanatçının kendi portresi

<https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/nese-erdok-1940-sanatcinin-kendi-portresi-tanik#images-2> 18.07.2023 15:27)

“Varoluş nedenim resimdir (Erten, 2017: 146)” diyen Neş’e Erdok’un portrelerinde de böyle bir kaygıdan bahsedilebilir. Figürlerindeki bu kaygı, onların bu dünyada var oldukları sürece herhangi bir nesneye bağlı olmaksızın sürekli olarak hissedilecek bir duygu olarak hissedilir.

Neşe Erdok genellikle olumsuz ruh halini yansıtan ressamın üretim sırasındaki sancılarını kişisel üslubu ile resimlediği otoportreleri ile öne çıkar... Türk sanat tarihinde özellikle bu dönemde otoportre türünde eşine az rastlanır yaratıcılıkta eserler üretildiği görülür. Öz ve biçim ilişkisine önem verilmesi, kişisel üslupların fikir altyapısı ile birleşmesi sonucu eşine az rastlanır yetkinlikte örnekler üretilir. (Dönmez, 2009: 131).

Nevhiz Tanyeli’nin resimlerinin temel ögesi her zaman insandır. Resimlerinde, boşluğun içinde dışarıya doğru sürüklenen insanların yüzlerinde, isteklerinin dışında bu dünyada var olmanın acısı belirir. Bu resimler, izleyicide bu dünyaya fırlatılmışlık hissi uyandırır. Onun figürleri için “Yaşamda olmak, en bunaltıcı şekilde acılar içerisinde ve hiçbir anlam olmaksızın düşmek zorunda kalmaktır (Alpay, 2021: 60).”

Tanyeli, anlamını açıklayamadığı bu evreni tuval üzerinde hesaplaşmaya davet eder. Bu hesaplaşma, sorgulamadan ziyade görsel ve zihinsel bir dille anlamdan yoksun olanın temsiliyle gerçekleşir. Ressam, hiçbir anlama sahip olmayan bir şeyin nasıl görüneceğini keşfetmeye girişir (Alpay, 2021).



Şekil 31. Nevhiz Tanyeli

[http://2.bp.blogspot.com/-pGeczbfHFjxw/UwaQ\\_fyKN\\_I/AAAAAAAAABqA/-OKQWIB7E9c/s1600/Nevhiz+Tanyeli++Eserleri+\(8\).JPG](http://2.bp.blogspot.com/-pGeczbfHFjxw/UwaQ_fyKN_I/AAAAAAAAABqA/-OKQWIB7E9c/s1600/Nevhiz+Tanyeli++Eserleri+(8).JPG) 06.07.2023 22:18)

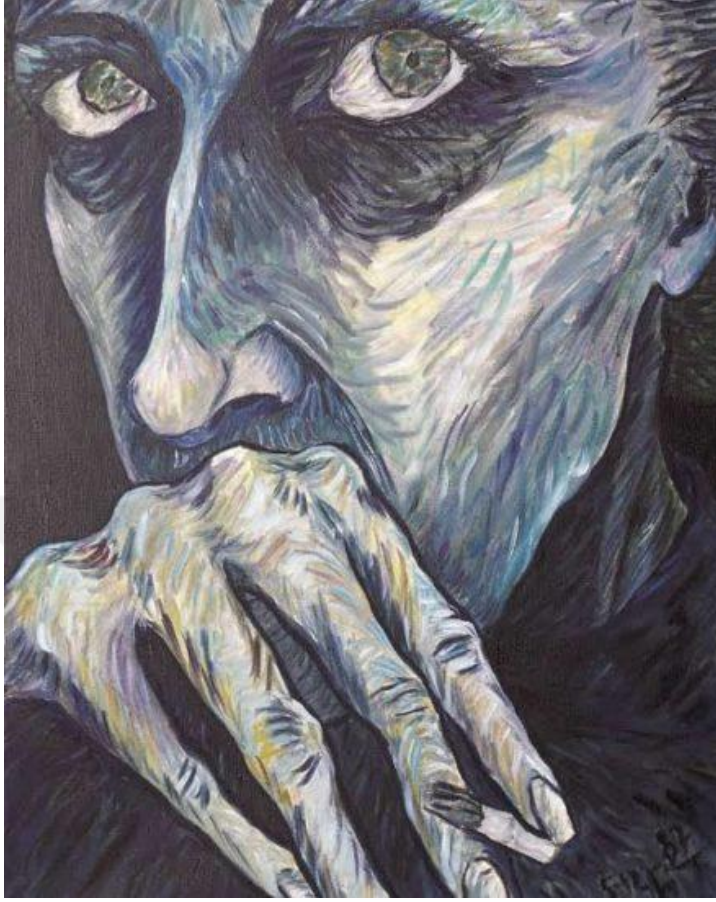




Şekil 32. Nevhiz Tanyeli

[http://3.bp.blogspot.com/-0KNfv1myNO4/UwaQ9H9h0jI/AAAAAAAAABpk/bIIavR-VhLO/s1600/Nevhiz+Tanyeli++Eserleri+\(4\).JPG](http://3.bp.blogspot.com/-0KNfv1myNO4/UwaQ9H9h0jI/AAAAAAAAABpk/bIIavR-VhLO/s1600/Nevhiz+Tanyeli++Eserleri+(4).JPG) 06.07.2023 22:15)

Nevhiz Tanyeli'nin resimlerinin “Hiçbirinin özü yoktur ya da bu özlere ulaşamaz. Nevhiz, her bakışta yeniden yorumlanmayı çağırır ve yorumlanamadığı yerde, tıpkı yaşam gibi, nedensiz bir acı ve rahatsızlık verir (Alpay, 2021: 63).” Nevhiz'in bu tavrı da varoluşçu bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. İzleyiciye bir anlam sunmaz ressam. Onun resimleri “varolan hazır yaşamın anlamını bulma değil; kendi yaşamını bu yaşam içerisinde keşfetme eğilimidir (Deveci, 2012: 89). Varoluşçu felsefe, insanın derinliklerde bulunan bir anlamı keşfetmeye değil, tam tersine kendi hayatının anlamını yaratmasıyla ilgilenir. Sabit bir anlamın var olduğu düşünülmez, bunun yerine kişinin kendi hayatının anlamını kendisinin oluşturması gerektiği fikrini benimserler. Tanyeli'nin resimleri de bu tavidir.



Şekil 33. Nevhiz Tanyeli

(<https://www.dutlukdergi.com/nevhiz-tanyeli/> 18.07.2023 19:25)

Nevhiz Tanyeli'nin portrelerinde “Yüz, imge avcısının asla erişemeyeceği tek avdır.’Resimdeki portre, açıkça itiraf edilmese bile, gerçekte hep o imkânsız olanın (tanımlanmamış bölge) ardına düşmüş, ütöpik bir arayıştır son çözümlemeye mevcudiyetini yaklaştıkça uzaklaşmaya borçlu olan, karanlık (mahrem?) bir ara bölge (Ergüven, 2007: 191).” Nevhiz’in portrelerinde “benzerlik modele sadakat değil, bireye özgü varoluşun izini sürmektir (Ergüven, 2017: 91).”

Resimlerinde “varoluşunu *Weltschmerz* (dünya acısı) olarak yaşamaya yazgılı insanların portresi epey fazla sayıda yer alır... Bağırma, dilde ifade olanağını yitiren acının son çırpınışı, sessizliğin eşiğindeki umutsuz direniştir. Nevhiz’in portrelerinde tanık olduğumuz açık ağızlar, mücadeleye devam etmekte kararlı olanlar için sessiz ama o

ölçüde keskin bir çığığın sembolüdür. (Ergüven, 2017: 90).” Portrelerinde, ağız yüzün büyük bir bölümünü kaplar (Şekil 35). Ağız sembolik anlamda uzun bir geçmişe sahiptir; Mısır hiyerogliflerinde yaratıcı gücü temsil eden bir konuşma aracı olarak yer alır. Ağız sembolü, Eski Ahit'te bahsedilen ateş soluyan yaratıklardan esinlenerek ortaya çıkmıştır. Bu sembol, ateşle birlikte hareket ettiğini ifade eder ve bu nedenle hem dünyanın hem de cehennemin bir sembolü olarak kabul edilir. “Buna göre Nevhiz'in portrelerindeki cehennemin cepheden görünen ağız olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Öyle ki söz konusu kişinin sadece yüzü değil, tüm vücudu ateş çukurundan farksız o ağza yuvarlanmak üzere neredeyse...Cehennem, Sartre'ın sözünü ettiği öteki değil, bizzat kişinin kendisidir artık; ölesiye yanmaya yazgılı yaratık (Ergüven, 2017: 91).”



Şekil 34. Nevhiz Tanyeli,

<http://www.sanatatak.com/view/ko%cc%88tu%cc%88lu%cc%88g%cc%86u%cc%88-go%cc%88rdu%cc%88m-artik-iyilig%cc%86e-inanmam> 18.07.2023 19.01)



1960 ve 1970 sonrası figür resmiyle birlikte gelişen bir tür olan portre, ressamların kişisel üsluplarının devamını temsil eden bir özelliğe sahiptir. Mehmet Gülerüz, Mustafa Ata ve Bedri Baykam portrede dışavurumcu tavrını devam ettirirken, Komet ve Nevhiz Tanyeli düşsel içerikli resimleri ile öne çıkar (Dönmez, 2009: 115-116).

Komet, 1970'lerin başında dönemin sanatçılarından Alaettin Aksoy, Mehmet Gülerüz ve Utku Varlık ile önceki dönemin biçimsel tarzından uzaklaşarak kendi içsel durumlarını ve çağdaş insanın dramını ele alan sanatçılardandır. 1970'lerin ortasında, sanatçı yalnızlık ve yabancılaşma temalarını işleyerek figürleri tek başlarına veya birbirlerinden tamamen kopuk çoklu figürler şeklinde ele almıştır (Erdemci vd, 2008: 280).



Şekil 35. Komet, 1988, Tual üzerine yağlıboya  
(<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=493&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=708&pageNo=0&exhID=0> 18.07.2023 13:09)

Figürler, aynı düzlemde bulunmalarına rağmen tamamen bağımsız bir şekilde, birbirlerinden kopuk ve yalnız bir şekilde duruyor gibi görünerek, adeta her biri kendi başına farklı bir dünyada yaşıyormuş izlenimi verir. Komet, her figürü ayrı ayrı yaşamlar ve hareketlerle resmederek, her birini kendi bireysel varlığıyla öne çıkaran bir yaklaşım

sergiler. Komet'in bu yaklaşımıyla Varoluşçu felsefenin üzerinde durduğu varoluş tek bir insanın varoluşunu içerir. Çünkü Varoluşun gerçekleşebileceği alan yalnızca bireye özgüdür. Varoluş doğası gereği bireysel ve tikeldir. "İnsanların doğal yapısı varoluştur; ikilik değil teklik içerir (Ata, 2021: 9)." İnsan sürekli bir oluş içerisinde yaşayarak tecrübelerine göre kendini tasarlar. Bu tasarım için yalnızlık olmazsa olmaz bir şarttır. Jaspers, insanın kendini gerçekleştirebilmesi için yalnızlığı bir gereklilik olarak görür (Erdem H. , 2007: 86). Bireyin kişisel deneyimleri, yaşamındaki tercihlerine bağlı olarak süren varoluş ve bunun sorumlulukları sadece bireye aittir.

Kalabalığın, sürünün bir varoluşu olamayacağını ileri süren varoluşçularla aynı doğrultuda olan bu resimler bireyin karşısındaki genel toplum anlayışını reddeder, bunun için figürler tek başlarına veya birbirlerinden tamamen kopuk bir şekilde bir arada resmedilir. Çünkü varoluş çoğulluk içinde oluşmaz, bireyseldir.



Şekil 36. Komet, detay , 1988, Tual üzerine yağlıboya  
(<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=493&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=708&pageNo=0&exhID=0> 18.07.2023 13:08)

Figürlere olan ilgisi portrelerinde de görülür; insana dair konuları figürleri aracılığıyla ifade ederken, portreleri figürlerinin detaylanmış biçimleri gibidir. Resimlerinde kullandığı karanlık mekânlarla düşsel atmosferi iyice derinleştirir. Komet'in resimlerindeki kişilerin bir modelden mi yoksa imgesel olarak mı oluşturulduğu konusunda kesin bir bilgiye sahip olmak pek mümkün değildir. Çünkü Komet'in figürleri, gerçeklikle gerçeküstü arasında duran bir tavır sergiler. (Dönmez, 2009: 116-117).

Otoportreler, sanatçının kendisine olan bakışını göstermesi açısından özel bir yer tutar. Dönem dönem kendilerini kaydeden sanatçılar bir yana, Komet bu konuya pek az ilgi duyan ressamlardan biridir.



Şekil 37. Komet , Otoportre, 1968

( (Gülyüz, 2014: 139)

Hopa'da askerlik yaptığı sırasında yaptığı otoportre, çokça bilinmeyen bir resimdir. Bir türlü içine sığmadığı geçici üniforması içinde, anı oluşturmaktan öte bir dürtüyle asker Komet'i kaydeder. Bağdaş kurmuş figürün Budamsı dinginliğini bozan, resme dışarıdan müdahale eden beyaz ok bu mecburi durağanlığına karşı bir başkaldırının, iç çalkantının işareti olarak okunabilir (Gülyüz, 2014:139).

Genel olarak resimlerine bakıldığında “Komet’in dünya-varoluşsal oluşun tedirginliğini ya da dünya-kaygısını taşıdığını söyleyebiliriz (Dostoğlu, 1995: 22)”.



Şekil 38. Komet , 90.00 x 90.00 cm., 1989, Tual üzerine yağlıboya

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=493&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=708&pageNo=0&exhID=0> 18.07.2023 13:26)

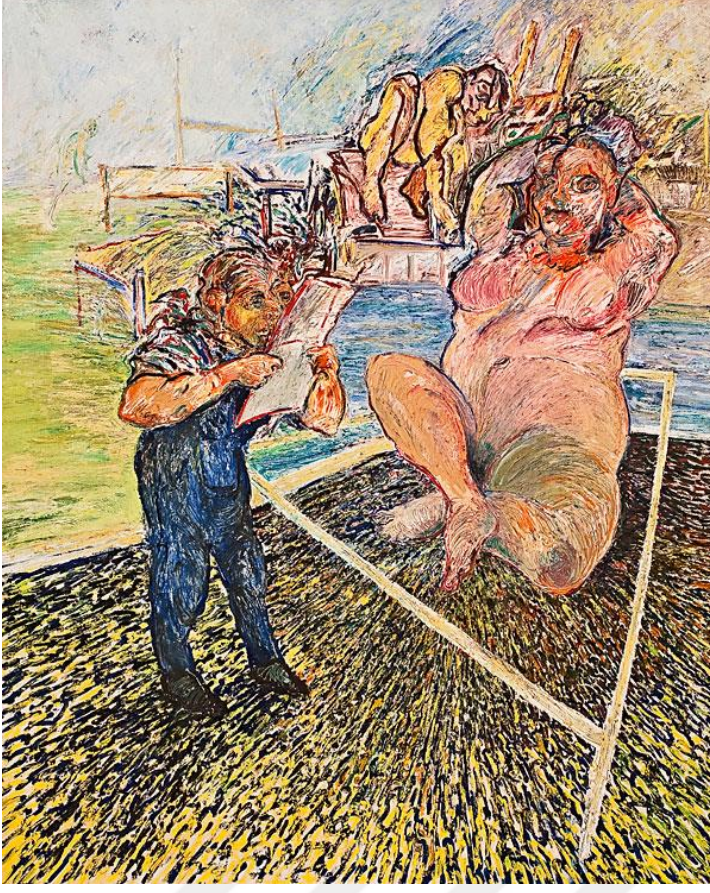


Şekil 39. Komet

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=493&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=708&pageNo=0&exhID=0> 18.07.2023 13:21)

Mehmet Gülerüz dışavurumcu bir tarzla soyut eğilimli resimler yapmıştır. Figür anlayışında önceden hazırlanan, ince ayrıntılarla hesaplanarak tuvale yansıtılan desen kaynaklı akademik figür yerine yeni bir figür arayışına girmiştir. Resmi çizerken, o anda çizgilerle beraber gelişen düzenli ya da düzensiz formların belirttiği enerjik bir figür yaratır. “Gülerüz için esasen ihtiyaç duyulan yeni bir içerik anlayışının sonucudur bu figürler. 1960’lı yılların değişen Türkiye’inde kent hayatının yeni ve belirsiz yüzünü, varoluş kaygıları ile geleceğini sorgulayan genç bir jenerasyonun hayata bakışını göstermektedir. (Gülerüz, 2015: 13).” Bu bedenler idealize edilmiş oranlarda değil dünyevi kusurları olan eksiklikleri bulunan figürlerdir. “Gülerüz, ruhun derinliklerinde yatan, sansürsüz bir şekilde dışarı çıkmak isteyen bir iç bilincin kendini ‘evinde’ hissedebileceği bir form aramaktadır. Bu form ayrık kimlikler, toplumsal koşulların dışına itilmiş ötekiler üzerinden kendisini görünür kılar (Gülerüz, 2015: 13).”





Şekil 40. Mehmet Gülerüz, Özerk Bölge, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 1988  
(<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=17&lc=tr> 17.07.2023 22: 50)

Mehmet Gülerüz, hızla geçen hayatın içinden anlık yaptığı gözlemlerini figürlerle birleştirerek, o anın gizli etkilerini tek bir imgeyle ifade etmeyi başarır. “Gülerüz erken dönem çalışmalarından itibaren hem şimdiki kendisine mekan edinir hem de genel, her zaman için yeni baştan şekillenen varoluş halleri üzerine eğilir (Gülerüz, 2015:12).” Sanatçı, bu varoluş hallerinin, kendi ve bulunduğu ortamın bilinçli bir şekilde farkına vararak yeniden bir varoluşçu gibi sorumluluklarını üstlenmeli ve bu bilinçle yeniden kurmalıdır. Ancak bu şekilde insan kendisini gerçekleştirebilir. Gülerüz, konuyla ilgili şöyle söyler:

Sanatçı için asıl olan şey kendi yapısının gereksinimleridir ve en büyük savaşı, bünyesindeki içtenliği ve safiyeti bulmak için vermesi gerekir. Nihai kararlarını, tümüyle kendine ait olan seçimlerden yola çıkıp vermek zorundadır sanatçı. Yaşamını başarıya ve herkes tarafından kabul edilmeye değil de böylesi bir mücadeleye adanmış olan önemli sanatçıların, yaşam

boyu ikilemelerle, iç çatışmalarla, gelgitlerle boğuşmalarının en önemli nedeni de budur. İnsan, ancak kendine ait olan bir hale varabilirse sanatla bağlantı kurabilir. Kendine ulaşmak ve kendini bilmek, çoğu zaman dayatılan kuralları, yargıları sorgulamayı ve onlara karşı itaatsizliği getirir beraberinde (Gülyüz, 2014: 142).



Şekil 41. Mehmet Gülyüz, Denetim Altında, Tual üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm, 1988

(<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=18&lc=tr> 17.07.2023 22:52)





Şekil 42. Mehmet Gülerüz, Ürperdim, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 2008

Gülerüz'e göre, insan kendiliğinden ortaya çıkmaz, doğup büyüdüğü ailenin ekonomik ve kültürel yapısıyla paralel olarak şekillenir. Ona göre, "her şey kovalayan anların hayaletimsi, kolektif bir varlığa dönüşmesiyle şekillenir. Belki de hiçbir jestimiz, ifademiz, tepkimiz saf ve tekil bir şekilde sadece bize ait değildir (Gülerüz, 2015:12)." Buradaki yaşamlar "edilgen bir yapının ürünü oldukları için bu tür yaşamların anlamı yoktur/ anlamsızdır. Böylesi bir yaşam içeriği, toplumsal bir yapının sunduğu durumdan (tamamen olmasa bile) ve öznellikten yoksundur (Deveci, 2012: 89)." Kişi, bu durumdan kurtulmak için kendisini keşfetmeli ve bireysel hareket ederek, dışarıdan dayatılan



anlamaların yerine kendi anlamını yaratmalıdır. Böylece, kendi varoluşuna yönelik bir adım atmış olur.



Şekil 43. Mehmet Gülerüz, Bir Yastıkta, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 2006

(<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=12&lc=tr> 17.07.2023 17: 35)

Gülerüz'ün bütün dönemlerinde toplumsal gerçekçi resimleri vardır. Bu resimlerinde yaşanan toplumsal olayların birey üzerindeki etkilerini dışa vurur. Aynı zamanda “figürlerindeki kişilik ve kimlik tahlilleri üzerinden yaşadığı zamanın eleştirel kayıdır Gülerüz'ün imgeleri. Görünür kıldığı figürlerin tarihi, aynı zamanda yaşadığı tarihin sosyal, kültürel ve politik arka planını oluşturur (Gülerüz, 2015:12).”

Ruh durumunun ifadesini en belirgin şekilde yansıtıldığı portredeki jest ve mimiklerin küçük bir değişikliği dahi yüzün bütün ifadesini değiştirecektir. Mehmet Güleryüz portre resmi ile ilgili şöyle der, “Benim için biçimlerin bir dıştan görünür hali var, bir de bünyesi; o bünyeyi dışarıya nasıl yansıtabileceğimi düşünüyorum en başından beri. En baştan beri bunun peşinden gidiyorum. Dolayısıyla, portre tekrar tekrar sorgulayabildiğim her yanıyla sürekli karşıma çıkıyor (Güleryüz, 2014: 141).”



Şekil 44. Mehmet Güleryüz, Gokart, Tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 1988

(<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=17&lc=tr> 17.07.2023 22:55)



Mehmet Güteryüz, olgunluk dönemi resimlerinde bireyin karmaşık ruh hallerinden derin izlekler sunar. “İnsanların gövdelerine kattığı devingen hareket, biçimsel varoluşlarındaki net olmayan sınır, bu bireylerin dünyadan beslenen birer özne olduklarını gösterir. Nasıl ki dünya bir oluş hali içerisindeyse, o da kahramanlarını aynı çoğalışa ait kılar, emanet eder, bir parçası yapar (Güteryüz, 2015: 30).” Sanatçının fırça darbeleriyle yaşamın akışını yakalamaya çalışırken insanın bir oluş içinde olduğunu hatırlatır. Resimlerindeki figürler durağan değildir; aksine deneyimlere açık ve özgürlükçü bir karaktere sahiptirler.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### VAROLUŞÇU BİR YAKLAŞIMLA CENNET HAYİT’İN PORTRÉ ÇALIŞMALARI

İnsan, anlama yönelik bir arayış yoluna girdiğinde bunu dışsal değil içsel bir şekilde yapar. “Farkındalık ile kendini keşif yolculuğuna başlayan birey, kendi olma ve yaşamın anlamını arama aşamasında fark ettikleriyle iletişim kurma yoluna gider. Kurulan iletişimin boyutu, bireyin kendisiyle, toplumla ya da doğayla olan uyumunun gereklerini yansıtır. (Deveci, 2012: 89-90).” Duyguların ifade edilmesinde önemli bir yerde duran sanat eserleri, sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmesi güç duyguları görselleştirebilir. Bu yapıtlar, onu yaratan sanatçısı hakkında bilgi verdiği gibi izleyici için de duygusal bir etki oluşturmaları bakımından önemlidir (Güney, 2011: 13).

Cennet Hayit’in portre resimleri *insanın varoluşunu* konu alan resimlerdir. “Portreler tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışan belli birtakım insanlara ‘dair’ dir. Ne var ki genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, hatta yarı ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir (Leppert, 2009: 211).”

Hayit, portreleri yaparken modelin fiziksel benzerliğine uygun bir şekilde tasvir etmeye çalışır. Aynı zamanda bu portrelerde, gerçekte modelin dış görünümünde fiziksel olarak fark edilmeyen, ancak sanatçının modelden aldığı enerjiyle doğal bir şekilde ortaya çıkan bir duygu durumu sezilir. Hayit, kişiye özgü bir ruh hali ekleyerek portreye yeni bir boyut katar. Böylece ortaya çıkan portre, salt fiziksel bir benzerlikten öte, sanatçının duygu ve düşüncelerini de içerir. Hayit, insana ait bazı duyguları ve insanın anlam dünyasını açığa çıkarsa da bir taraftan da portreye yeni gizler ekler. Yüzün altındaki gizemi gün yüzüne çıkarırken ona yüklediği gizli anlamlar da portrenin bir parçasıdır artık.

“Portre, modelin derinliğini ölçer, bazen de modele, sahip olmadığı yeni derinlikler kazar. Buradaki derinlik artık tikel bir kişinin bireysel gizlerinden çok, insanın varoluşsal derinliğini ölçme; en önemlisi de

görünür kılacak şekilde tasvir etme yetisidir. Bu nedenle resimdeki figür anonimleşir, duygu bireyden kurtulur, evrenselleşir. Her izleyici kendi gizlerinden bir gizle buluşur, resmin büyüsü gizle buluşur, resmin büyüsü gizi açık etmek değil, varlığını betimlemektir (Alpay, 2021: 74-75).”



Şekil 45. Cennet Hayit, İlayda, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm, 2021

Cennet Hayit'in resimlerine varoluşçu bir yaklaşımla bakıldığında, eserlerinin varoluşçu felsefenin ele aldığı konuları içeren bir ifade taşıdığını söylenebilir. Portrelerinde genel olarak hüznün ve kaygı haline rastlanır. İnsan, kendi hayatının anlamını ve değerini keşfetme sürecinde acı, hüznün ve çatışmalar yaşayabilir. Birey, kendisi için bir anlam yaratmaya çalıştığında, sonsuz olasılıklar içindeki arayışları belirsizliklerle dolu olabilir ve

bu, kaygıyı beraberinde getirir. Fakat bu kaygının, insanın yaşamını anlamsız hale getirdiği veya engellediği düşünülmez. Aksine, varoluşçu felsefeye göre, insan bu kaygıyla yüzleşmeli, onu anlamlandırmalı ve içsel dünyasını keşfederek bu süreci yaşamın bir parçası olarak kabul etmelidir. Bu sebeple Hayit'in resimlerinde *kaygı* durumu hissedilir biçimde portreye yüklenmiştir.



Şekil 46. Cennet Hayit, Derin, tuval üzerine yağlı boya, 100x70 cm, 2021

Hayit'in portreleri, herhangi bir mekânda tasvir edilmez. Hayit, portrelerini bir mekâna indirgemek istemez ve bu nedenle arka planda mekân yerine portreyi ön plana çıkaran bir renk alanı yaklaşımı benimser. Mekân, sadece fiziksel özelliklerle sınırlı

değildir; aynı zamanda sosyal ve duygusal bağlarla da şekillenir. İçsel olana odaklanmak için mekân kullanmaz. İzleyiciyi yalnızca portreye odaklamak ister.

Portrelerde anlık ve aşırı ifadeler yer vermez “portreler, karakteristik olarak, güçlü duygu ya da tepkilerin temsilini ikinci plana atar. Örneğin yüzdeki ‘şaşıрма güvensizlik, keder, öfke, korku ve mutluluk’ işaretleri genellikle yansıtılmaz resme; bunların geçici tepkiler olduğu bilindiği için portresi yapılan kişinin o adlandırılmaz gerçek karakteri esas alınır (Leppert, 2009:225-226).”



Şekil 47. Cennet Hayit Otoportre, tuval üzerine yağlı boya, 90x70 cm, 2022

Otoportreler, sanatçının hem fiziksel hem de ruhsal anlarına şahitlik ederek belgeleyici bir özellik taşır. Hayit, otoportrelerini genellikle, kendisiyle olan iletişimini azalttığı hissettiği zamanlar ve belirsizliklerle dolu dönemlerinde yapmaya yönelir. Bir arayış içinde olduğu dönemlerde ilk başvurduğu ifade biçimi otoportredir. İçsel bir



yolculuğu temsil eden ve genellikle yalnız kaldığı zamanlarda ortaya çıkan otoportrelerini, karşısında geçmişini var eden ve geleceğini inşa edecek olan kendisiyle sohbet edermişçesine resmeder. Hayit, bu resimleri bitirirken yenilenmiş ve eyleme geçmeye hazır hisseder. Otoportrelerinin onun için iyileştirici bir yanı vardır. (Şekil 48-49)

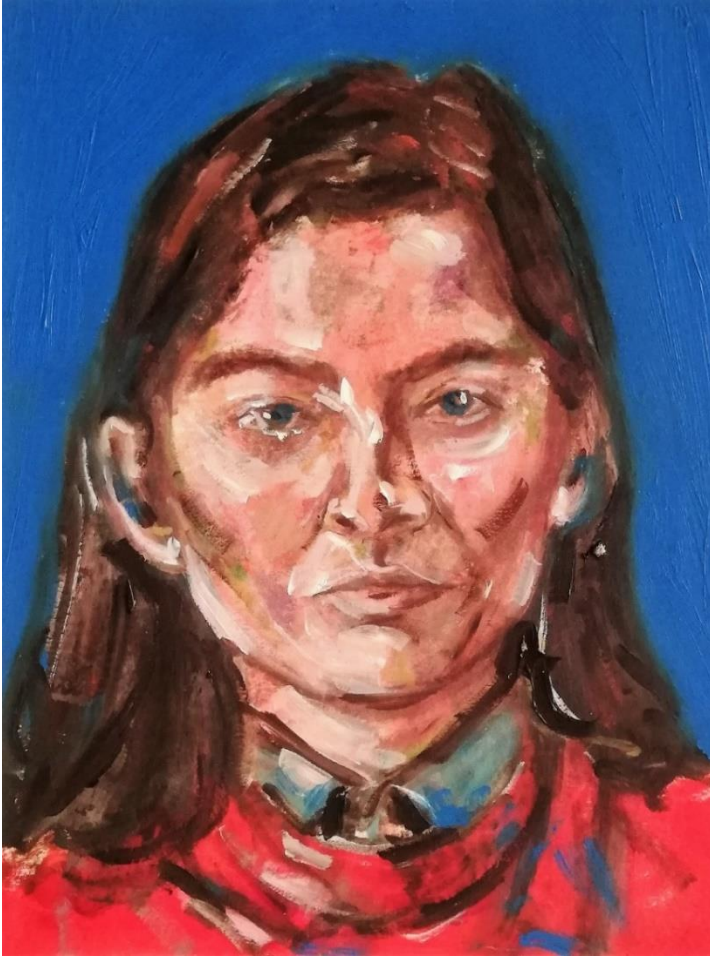


Şekil 48. Cennet Hayit, Ben, kâğıt üzerine yağlı boya, 2019

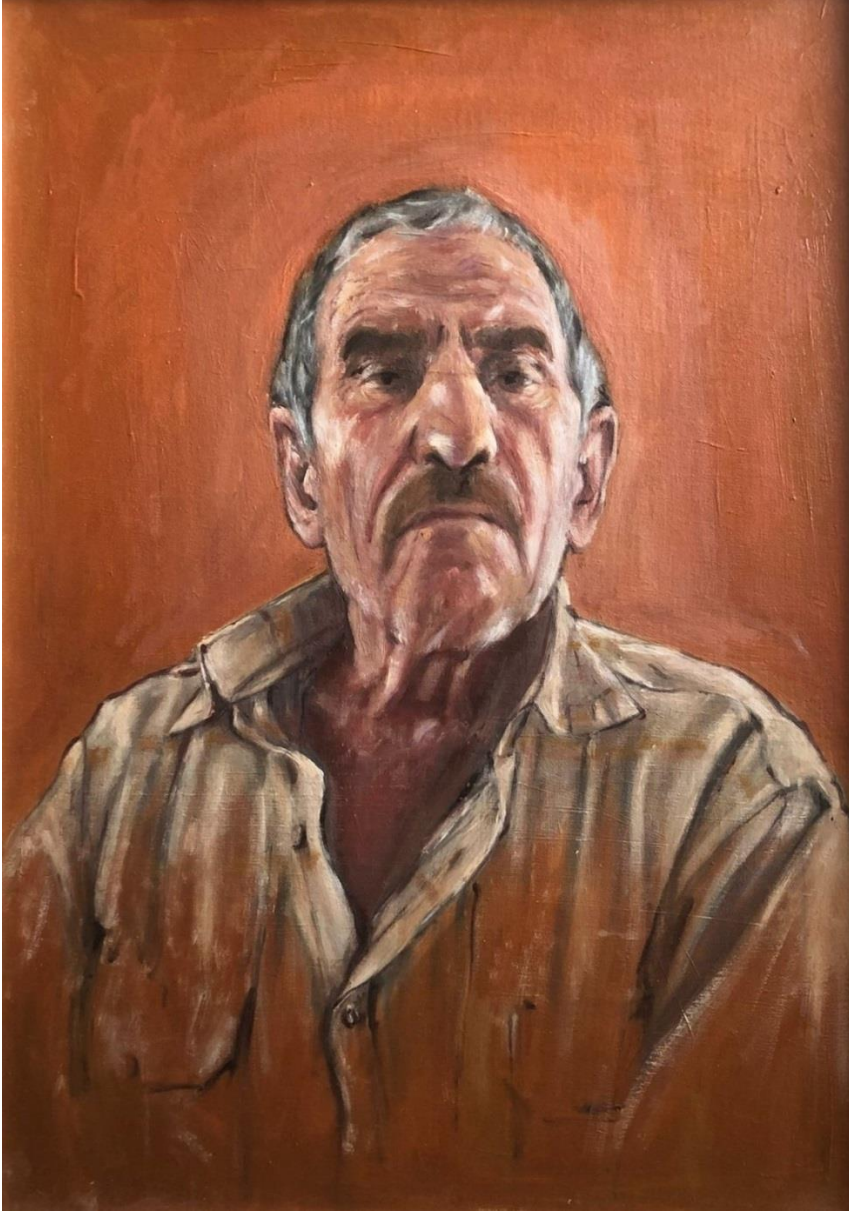
Hayit'in içsel bir yolculuğu temsil eden otoportrelerini yapmak için yalnız olmayı tercih etmesi ile varoluşçu felsefenin üzerinde durduğu *yalnızlık* durumu arasında bir bağlantı kurulabilir. Varoluşçuluğa göre yalnızlık, insanın, iç dünyasına dalması ve kendi benliğini keşfetmesi için gereklidir. Yalnızlık, insanın kendi özünü anlama ve gerçek benliğiyle bağlantı kurma sürecine katkıda bulunur. Varoluşçu felsefede yalnızlık, insanın varoluşsal özgürlüğü ve sorumluluğuyla bağlantılı olarak temel bir deneyimdir. Yalnızlık, insanın kendi varlığını anlamlandırmak, iç dünyasını keşfetmek ve gerçek benliğiyle

bağlantı kurmak için gereklidir. Cennet Hayit'in otoportreleri de böyle bir yalnızlığın ürünüdür.

Cennet Hayit'in eserleriyle ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, portrelerinde varoluşçu felsefenin yansımalarının görüldüğü ve bu felsefeyle doğrudan bir etkileşim içinde olduğu söylenebilir. Varoluşçu felsefe için, her bireyin hissettiği ancak isimlendirmekte zorlandığı duyguların bir açıklamasını ve tanımını yaptığı da söylenebilir.



Şekil 49. Cennet Hayit, Büşra, kağıt üzerine yağlı boya, 29x22 cm, 2019

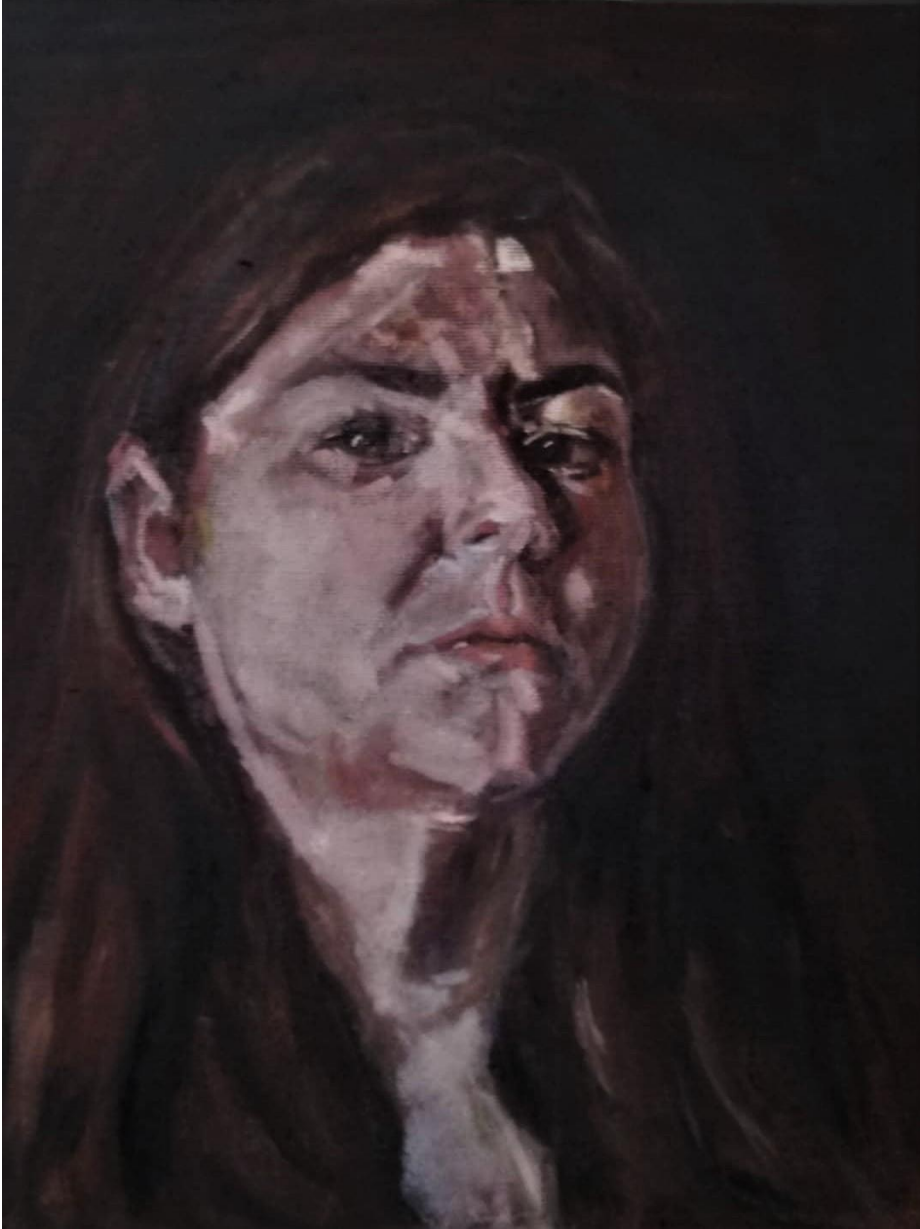


Şekil 50. Cennet Hayit, Hükümet Mehmet, mukavva üzerine yağlıboya, 100x70 cm, 2021





Şekil 51. Cennet Hayit, Derya, tuval üzerine yağlı boya, 50x 35 cm, 2019



Şekil 52. Cennet Hayit, Ayşe, tuval üzerine yağlıboya ,2020



Şekil 53. Cennet Hayit, mukavva üzerine yağlıboya, 2019





Şekil 54: Cennet Hayit, kağıt üzerine kömür, 2019





Şekil 55. Cennet Hayit, Zelfi, kağıt üzerine yağlıboya, 2019



Şekil 56. Cennet Hayit, Cennet, Kağıt üzerine yağlıboya 2019

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SONUÇ

Özgür düşünce ve akla dayalı bir disiplin olan felsefe belli tarihsel sürelerde, belirli toplumlarda ve kültürel çevrelerde gelişir. Felsefe, kültürün, yaşamın, ekonominin yanı sıra tüm toplumsal faktörlerle etkileşim içindedir. Bu faktörleri hem etkiler hem de bunlardan etkilenir. Felsefe, pratik ve düşünsel yaşamla güçlü bağlar kurabilen toplumlarda gelişen bir disiplindir. Dolayısıyla felsefi bir meselenin ortaya çıkıp derinlemesine işlenebilmesi için gerekli ortamların da bunun için ideal koşullara sahip olması gerekir.

Türkiye’de Batılı tarzda bir felsefeden bahsetmek güçtür. Türkiye’de felsefe, kültürel ve toplumsal bir itici güçten yoksun olmuş Batı’daki gibi kendi iç dinamizminden gelişmemiştir. Türkiye’de varoluşçuluk daha çok, Batı’dan ithal edilen ve dar alanlara sıkışmış bir öğretiyi olmaktan öteye gidememiştir. Ayrıca Batı’daki düşünsel gelişmeler de gerektiği gibi incelenip sindirilememiştir.

Varoluşçuluğun Türkiye’de ne kadar anlaşıldığı konusu muğlaktır. Varoluşçuluğun Türkiye’ye sistematik bir şekilde ithal edildiğine dair bir bulguya rastlanılmaz. Türkiye’de varoluşçuluk, Batı’daki şekliyle felsefi bir eğilim olarak değil, daha çok bir edebiyat yönelimi olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de özellikle 1950 ve 1960 yıllarında egemen olan varoluşçuluğun, edebiyatta Jean-Paul Sartre’ın eserleriyle özdeşleşmiş bir şekilde görüldüğü söylenebilir. Varoluşçuluk ile ilgili temel kitapların Türkçeye çevrilmesinden önce varoluşçu yazarların edebiyat eserleri, dilimize kazandırılmıştır. Varoluşçuluğun temel felsefe kitabı olan "Varlık ve Hiçlik", ancak 2009 yılında Türkçeye çevrilmiştir. Varoluşçuluk, Batı’daki şekliyle felsefi bir disiplin olarak anlaşılıp derin bir şekilde işlenememiştir.

1960’lara gelindiğinde Türkiye bir değişim sürecine girer ve varoluşçuluk edebiyatta terk edilmeye başlanır. Türkiye’de varoluşçuluk kısa vadeli ve zayıf bir şekilde görülmüştür. Artık toplumsal değişimler ve hareketler varoluşçuluk bağlamında bir düşünsel hareketi kabul edecek düzeyde değildir. 1960 yılında gerçekleşen ilk askeri

darbenin etkileri ile bu tarihe kadar varoluşçulukla az da olsa bir ilişki içinde olan edebiyat yeniden toplumculuğa yönelmiştir.

Varoluşçuluğun izlerine bakıldığında, insanı merkezine alan birçok sanat eserinde saptanabilen, sanatçıların çoğunun dünyada olma haliyle birlikte kendisini kaçınılmaz olarak içinde bulduğu *varoluşsal* yolculuğa geçmişten günümüze sanatın bütün dallarında doğrudan ya da dolaylı olarak rastlamak mümkündür. Fakat bunu belirgin bir şekilde saptamak zordur.

Varoluşçuluğun resim sanatına yansımalarına bakıldığında Batı'da belirgin bir şekilde görüldüğü eserlerden, oluşturulmuş iki sergiden bahsedilebilir. Bunlar 1959 yılında Amerika'daki Museum of Modern Art'ta açılan "New Images of Man" sergisi ve İngiltere'de 1993 yılında "Paris Post War-Art and Existentialism 1945-55" adında açılan sergilerdir. Hatta varoluşçuluğun önemli isimlerinden Jean-Paul Sartre'ın, Alberto Giacometti üzerine kaleme aldığı yazıları dahi bulunmaktadır.

Batı'da varoluşçuluğun resim sanatına olan etkisi açıkça gözlemlenir ve literatürde de konuyla ilgili geniş kapsamlı kaynaklara rastlanır. Ancak, Türkiye'de varoluşçuluğun daha çok edebiyat alanında bir eğilim olarak algılandığı ve Türk resim sanatında kısıtlı sayıda içerik ve kaynağın olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada literatür tarama ve eser inceleme yöntemleri kullanılarak varoluşçu felsefenin Türk resim sanatında portre türündeki eserler üzerinden analizi yapılmıştır. Tezde ele alınan sanatçılar, literatürdeki kaynaklara dayalı olarak uzmanlar tarafından belirtilen isimlerden yola çıkarak seçilmiştir. Bu bağlamda elde edilen kaynaklarla yapılan araştırmada varoluşçuluğun izlerine rastlanılan sanatçılardan Nevhiz Tanyeli, Neş'e Erdok, Mehmet Güleriyüz, Komet ve Bedri Baykam'ın eserlerine yer verilmiştir. Sanatçıların eserlerinde varoluşçuluğun konularından *özgürlük*, *sorumluluk*, *bireycilik*, *kaygı*, *bulantı*, *varlık* ve *hiçlik* konularının görsel ve içeriksel olarak analizleri yapılmıştır. Yapılan analizlerle, bu konuların portrelerde nasıl yansıtıldığı incelenmiştir. Portre, duygusal

ifadenin en güçlü şekilde yansıtıldığı resim türü olarak kabul edilir. Bu nedenle, varoluşçuluğun yansımaları özellikle portreler üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu sanatçılar, öncelikle birey olarak ortaya çıkarlar. Figüratif eserlerinde yaşam, insan ve kendi iç dünyalarına odaklanarak ifadelerini resimlerine yansıtırlar. İç dünyalarını farklı yönleriyle yansıtır ve insana ait değerleri hicivli ve dramatik bir şekilde işleyerek konularına öncelik verirler.

Bu sanatçılar, her ne kadar farklı üsluplara sahip olsalar da üzerinde durdukları konular açısından aynı alanda buluşurlar. Varoluşçu felsefe olduğu gibi yerleşik değerlere, değişmez olana, insanı önceden belirleyen doktrinlere karşı bir başkaldırı sergilerler.

Araştırmacının varoluşçuluk konusuna yönelmesini ve kendi portre resimlerini de bu bağlamda ele almasını sağlayan önemli faktörlerden biri, varoluşçu felsefenin eyleme yönelik bir felsefe olmasıdır. Varoluşçu felsefe kişinin gerçek yaşamında kararlar alırken soyut teorilere odaklanmak yerine, içsel deneyimlerine, değerlerine ve kişisel özgürlüğüne odaklanmasını teşvik eder. Varoluşçu felsefe kavramların sadece teorisine odaklanmak yerine, bu kavramları gerçek yaşamlarında deneyimlemesi gerektiğini savunur. İnsanın kendi seçimleri ve eylemleriyle dünyayı şekillendirebileceği fikrine vurgu yaparak, insanın kendi varoluşunu ve anlamını yaratma sürecine katkıda bulunur. Varoluşçuluğun genel içeriği ile birlikte bu tutumu araştırmacının bu düşünce akımına yönelmesini ve kendi portre resimlerini bu felsefi temalarla ilişkilendirmesini teşvik etmiştir.

Bu çalışmada, literatürde mevcut olan çalışmalara ek olarak, varoluşçu felsefenin Türk resim sanatında portreler üzerindeki etkileri incelenmiştir. Sanatçıların portre çalışmalarının varoluşçuluk kavramlarıyla ilişkilendirilerek yeni bilgiler sunulan bu çalışma, varoluşçuluk ve Türk resim sanatı ile ilgili alana katkı sağlamayı amaçlanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1994). *Çağdaş Felsefe Kant' tan Günümüze Felsefe Akımları*. İnkılap Yayınları: İstanbul
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İnkılap Kitabevi: İstanbul
- Albayrak, M. (2019). *Estetik'in Serüveni*. Akçağ Yayınları: Ankara
- Alpay, Y. (2021). *Yapı(t)söküm*. Destek Yayınları: İstanbul
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*: İstanbul.
- Antmen, A. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık: İstanbul
- Ata, A. (2021). *Varoluş, Kitleler, Gerçekler*. Phoenix Yayınevi: Ankara
- Atar, K. (2020). Güncel Sanatta İğrenme Kavramının Varoluşçu Felsefe Bağlamında İncelenmesi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Adana.
- Atmaca, A. A. (2023). Günümüz Heykel Sanatında Varoluşçu Etkiler. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: İstanbul.
- Aydın, A. (2004). *İnsanca Varolma Sanatı*. Gendaş Kültür: İstanbul
- Bakay, G. (2014). *Simone de Beauvoir*. Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Bender, M. T. (2009). *Varoluşçuluk ve Jean Paul Sartre Örnekleme*. Dergi Park
- Blackham, H. (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür*. Ekin Uşşaklı, (çev.) Dost Kitabevi: Ankara
- Bozkurt, A. (2012). *Varlık Tutulması Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Bozkurt, N. (2013). *Eleştiri ve Aydınlanma*. Sentez Yayıncılık: Ankara
- Bozkurt, N. (2020). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık: Bursa
- Cengiz, O. (2017). 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Varoluşçuluğun etkileri. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: Antalya.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları: İstanbul
- Cevizci, A. (2003). *Paradigma Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Paradigma Yayınları: İstanbul
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Sözlüğü*. Say Yayınları: İstanbul
- Charles Harrison, P. W. (Ed). (2020). *Sanat ve Kuram*. Sabri Gürses (çev.) Küre Yayınları: İstanbul
- Çalikoğlu, L. (2001). *20.Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk*. İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını: İstanbul

- Çalıkoğlu, L. (2010). *Uyanmak İçin Henüz Çok Erken Sanatçılar Üzerine Metinler*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Çiçek, H. (2008). *Karl Jaspers' in Siyaset Felsefesi*. Dergah Yayınları: İstanbul
- Çüçen, K. (2003). *Heidegger' de Varlık ve Zaman*. Asa Kitabevi: Bursa
- Çüçen, .K. (2017). *Bilgi Felsefesi*. Sentez Yayıncılık: İstanbul
- Çüçen, K. (2018). *Varoluş Filozofları*. Sentez Yayıncılık: İstanbul
- Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*. Beta Basım: İstanbul
- Deveci, M. (2012). *Ferit Edgü Varoluş ve Bireyselleşme*. Sel Yayıncılık: İstanbul
- Dostoğlu, H. (1995). *Komet*. İstanbul.
- Dönmez, N. (2009). *Türk Resminde Portre ve Otoportre*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul
- Edgü, F. (2008). *Biçimler Renkler Sözcükler*. Sel Yayıncılık: İstanbul
- Edgü, F. (2011). *Görsel Yolculuklar*. Sel Yayıncılık: İstanbul
- Eksen, Z. D. (2013). *Jean-Paul Sartre: Tarihin Sorumluluğunu almak*, Metis Yayınları: İstanbul
- Erçatan, E. B. (2019). *Martin Heidegger'in Varlık Anlayışında Sanat Yapıtının Konumu*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kırklareli.
- Erçel, G. (Dü.). (2013). *Albert Camus Özgürlük ve Devrim*. Kafekültür Yayıncılık: İstanbul
- Erdem, H. (2007). *Karl Jasper Felsefesinde Hakikat, İletişim ve Siyaset*. Ebabil Yayıncılık: Ankara
- Erdem, H. H. (2014). *Karl Jasper Felsefesine Giriş*. Bilge Kültür Sanat: İstanbul
- Erdem, H. H. (2020). *Karl Jaspers ve "Mümkün Varoluş"un Felsefesi*. DoğuBatı Yayınları: İstanbul
- Erdemli, S. (2021). *Varoluşçu Düşünce Ekseninde Komet'in Resimleri ve Leyla Erbil'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Erden, O. (Dü.). (2012). *Türk Resim Sanatı*. Boyut Matbacılık: İstanbul
- Ergüven, M. (2001). *Gölgenin Ucunda*. Sel Yayıncılık: İstanbul
- Ergüven, M. (2003). *Kurgu ve Gerçek*. Gendaş Kültür: İstanbul
- Ergüven, M. (2007). *Davetsiz İzleyici*. Agora Kitaplığı: İstanbul
- Ergüven, M. (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergüven, M. (2017). *Nevhiz*. Locus Yayınları: İstanbul



- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. Tehhne Yayınları: İstanbul
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*. Tehhne Yayınları: İstanbul
- Ersan, G. A. (2021). Heidegger'de fırlatılmışlık duygusu: Tek başına inşa, iskân ve yer-  
varlık ilişkisi.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. Akdeniz Yayıncılık: İstanbul
- Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu Neşe Erdok'un Yaşamı ve Sanatı*. Doğa Basım İleri  
Matbacılık: İstanbul
- Erdemci, F. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları:  
İstanbul
- Genet, J. (2012). *Giacometti'nin Atölyesi*. Metis Yayınları: İstanbul
- Gülyüz, M. (2014). *Resmi Geçit*. İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul
- Gülyüz, M. (2015). *Ressam ve Resim*. Mas Matbaacılık: İstanbul
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ajans-Türk Matbacılık Sanayii:  
Ankara
- Gündoğan, A. O. (2018). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. (G. Ateşoğlu, Dü.) Öteki  
Yayınevi: İstanbul
- Gündoğan, A. O. (2020). *Camus, Varoluşçuluk ve Felsefe*. Doğu Batı Yayınları: İstanbul
- Güney, M. (2011). *Sanat ve Psikiyatri*. Öz Baran Ofset Matbacılık: Ankara
- Gür, A. (2020). *Sanat Eserlerinde Felsefe Problemleri*. Sentez Yayıncılık: Bursa
- Gürsoy, K. (2014). *Bir Felsefe Geleneğimiz Var Mı?* Aktif Düşünce Yayınları: Ankara
- Gürsoy, K. (2015). *J.P. Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler*. Aktif Düşünce  
Yayınları: Ankara
- Demirdöven, İ. (2013). *Albert Camus. Özne Felsefe ve Bilim Yazıları, 19. kitap*.
- Hashimoto, M. *Sanatın Uyanışı*. Deva Chandra (çev.) Butik Yayıncılık: İstanbul
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. Kaan Ökten (.ev.) Alfa Yayınları: İstanbul
- Hilav, S. (2014). *Felsefe Yazıları*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Hodge, S. (2013). *50 Sanat Fikri*. Emre Gözğü, (çev.) Domingo Yayıncılık: Ankara
- İçöz, F. J. (2020). *Kendin Olmanın Dayanılmaz Hafifliği*. Doğan Egmont Yayıncılık:  
İstanbul
- İnel, O. (2018). *Nietzsche ve Schopenhauer ile küçük bir söyleşi*. Sobil Yayıncılık: Ankara
- Johnson, P. A. (2013). *Heidegger Üzerine*. Adnan Esenyel (çev.) Sentez Yayıncılık: Bursa
- Kadir Çüçen, M. Z. (2014). *Varlık Felsefesi*. Ezgi Kitapevi: Bursa
- Kahraman, H. B. (2020). *Varoluşçuluğun Türkiye Serüveni*. Düşünce Dergisi.

- Kamacı, B. (2004). Süleyman Velioğlu ve Akatünvel Sanat Topluluğu Bağlamında Psikiyatri ve Sanat İlişkisi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul
- Karakaya, T. (2010). *Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk*. Baskı Bizim Büro: Ankara
- Kasar, Ş. (2023). İfadecilik Bağlamında Nevhiz Tanyeli'nin Portre Çalışmaları. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kocaeli
- Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski' den Sartre' a Varoluşçuluk*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Kökdemir, d. (2018). Caz, Kahve ve Varoluşçuluk. *Pivolka*, 8(26).
- Küçükalp, K. (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derida*. Sentez Yayıncılık: Bursa
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İsmail Türkmen (çev.) Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Cevat Çapan ve Sadi Özdiş (çev.) Remzi Kitabevi: İstanbul
- Macit, M. H. (2010). Varoluş Felsefesi, Jean-Paul Sartre ve Tarih Üzerine. *Düşünce Dergisi*.
- May, R. (2019). *Yaratma Cesareti*. Asım Bezirci (çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. Ahmet Soysal (çev.) Metis Yayınları: İstanbul
- Modernleşme ve Batıcılık* (2002) İletişim Yayınları: İstanbul
- Mounier, E. (2019). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Serdar Fırat Kırkoğlu (çev.) Fol Yayınları: Ankara
- Murray, C. (2009). *20.Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. Suğra Öncü (çev.) Sel Yayıncılık: İstanbul
- Oktay, S.(2001). *Hocam Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun Yaşamı ve Sanat Felsefesi*. Hemşirelik Dergisi, 12(47).
- Günay,Ö.L. ve Subölen S. (2016). *Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine*. *SinoFilozofi Dergisi*, 1(2).
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*. Corpus Yayınları: İstanbul
- Polat, O. (2003). *Sanat ve Estetik Üzerine Notlar*. Akdeniz Kitabevi: Antalya
- Poroy, A. (2011). *Türklerde Felsefe Var mı?* Dharma Yayınları: İstanbul
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının Gerçekliği Sanat Felsefesi*. Ebru Berrin Alpay (çev.) Hayalperest Yayınevi: İstanbul

- Sartre Google' da Neden Bulunamadı?*(2013). Kafekültür Yayınları: İstanbul
- Sartre, J.-P. (2018). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (çev.) Say Yayınları: İstanbul
- Schelling, F. (2020). *Sanat Felsefesi.*, Merve Ertene ve Serhat Arslan (çev.) Doğu Batı Yayınları: Ankara
- Selmanpakoğlu, C. (2014). *Hiçliğin Özgürlüğü Ajansal Sanat*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Soykan, Ö. N. (1999). *Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger' de Bir Araştırma*. Düşünce Dergisi(6).
- Sökmen, S. (2013). Fenomenolojik Ontoloji Temelinde Jean-Paul Sartre'ın Sanat Anlayışı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Aydın.
- Şan, E. (2015). *Merleau-Ponty*. Say Yayınları: İstanbul
- Şan, E. (2019). *Sartre ve Giacometti: Varoluşçu Sanat Üzerine Düşünceler*. Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi(12).
- Şentürk, L. V. (1999). *Varoluşçuluk Felsefesi Ve Resim Sanatı*. (9), s. 9.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi: İstanbul
- Taşdelen, V. (2017). *Benlik ve Varoluş Kierkegaard Felsefesi Üzerine Bir İnceleme*. Hece Yayınları: Ankara
- Taşdelen, V. (2017). *Kaygıdan Umuda Varoluşun Renkleri*. Hece Yayınları: Ankara
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi: İstanbul
- Tunalı, İ. (2013). *Yeni Bir Aydınlanmaya doğru*. Remzi Kitabevi: İstanbul
- Turani, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. Remzi Kitabevi: İstanbul
- Turani, N. B. (1981). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt 2)*. Tıglat Basımevi: İstanbul
- Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları*. (2014). AjansTürk Basın ve Basım: İstanbul
- Türkan, M. (2020). 'Sartre' da özgürlüğün temeli olarak varoluşsal ontoloji'. Düşünce Dergisi Varoluşçuluk II(93).
- Türkan, M. (2020). Sartre' da Özgürlüğün Temeli Olarak Varoluşsal Ontoloji. Düşünce Dergisi(93).
- Üzümcüoğlu, A. (2019). *Nietzsche*. Parola Yayınları: İstanbul
- Varoluşçuluk I. (2020). düşünce dergisi(23).
- Warburton, N. (2020). *Felsefenin Kısa Tarihi*. Güçlü Ateşoğlu (çev.) Alfa Yayınları: İstanbul
- Wartenberg, T. E. (2018). *Yeni Başlayanlar İçin Varoluşçuluk*. Nurdan Soysal (çev.) Say Yayınları: İstanbul

- Yavaş, S. G. (2019). *Bir Ontolojik Estetik Yaklaşım Örneği: Akatünvel Sanat Topluluğu*. Arka Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 8, 99-126.
- Yener, T. (2006). ). *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti' nin Yapıtlarında Plastik Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta.
- Yıldız, E. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*. Dergah Yayınları: İstanbul
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın Felsefesinin Felsefesinin Sanatı*. Ütopya Yayınları: Ankara
- Yılmaz, M. (2006). *Modeernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınları: Ankara
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ütopya Yayınevi: Ankara
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi: Ankara