

HANS-GEORG GADAMER'DE SANAT ESERİ

Art Work in Hans-Georg Gadamer

Hacer Meryem Kor*

ÖZET

Felsefe geniş bir konu alanının tartışılma zemini olarak, sanatı da bu geniş sınırlar içinde anlama imkanını sorgulamış ve sorgulamaya devam etmektedir. Sanat özellikle hakikatle ilişkisi bakımından felsefecilerin gündemini meşgul etmektedir. Sanatın bu ilişkide bilgi değeri bakımından kimi zaman bir hiyerarşiye yerleştirildiği ve gölgede bırakıldığı, kimi zaman da üst formel bir yapı olarak öne çıkarıldığı durumlar söz konusudur. Bu makale, sanatın gölgede bırakılış biçiminin modern dönemdeki tarzına, felsefi hermenötiği yoluyla bir itiraz geliştiren Hans-Georg Gadamer'in yaklaşımını baz alacak ve bu hermenötik anlayış çerçevesinde sanat eserinin konumunu yeniden elde etme çabasını ortaya sermeyi deneyecektir. Hermenötiğin kendi geçmişi, her ne kadar çok gerilere uzansa da onun sanatı bu anlamda kendine konu edinişi, güncel bir durumdur. Amacı genel bir yorum teorisi ortaya koymamak olan Gadamer, yine bu yorum teorisinin yöntemlerinin farklı bir açıklamasını geliştirmeye de girişmez. Buna karşın onun temel amacı, her anlama modunda ortak olan şeyi keşfetmek yani, anlamanın anlaşılın şeyin varlığına ait olduğunu göstermektir. İşte bu çabanın sonuncudur ki sanat eseri zihinsel soyut bir anlama sürecinin nesnesi olmaktan çıkarılıp anlamı itibarıyla kendine ait kılınacak ve estetik bilinç olarak formüle edilen bilincin varlığı da derinlemesine sorgudan geçecektir.

Anahtar Kelimeler: Hermenötik, Anlam, Sanat, Eser, Hakikat, Estetik Bilinç.

ABSTRACT

As a ground for the discussion of a broad subject, philosophy has been inquiring the possibility of understanding art within these wide borders. Art occupies the agenda of philosophers particularly in terms of its relationship with reality. There are cases where art has been placed in a hierarchy in terms of its epistemological value and thus been overshadowed, and sometimes highlighted as an upper formal structure. This article will be based on the approach of Hans Georg Gadamer, who developed

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sistematik Felsefe ve Felsefe Tarihi Bölümü, hacerkor@gmail.com.

Bu makale, Doç. Dr. Mehmet Güneç danışmanlığında hazırlanan "Hans-Georg Gadamer Hermenötiğinde Estetik Varlık" isimli yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

an objection to the style of art in modern era in its overshadowed form, by means of his philosophical hermeneutics, and will try to demonstrate the effort of artwork towards reacquiring its position within the framework of this understanding of hermeneutics. Although the history of hermeneutics in itself traces further back, its adoption of art as its subject in this sense, is a contemporary issue. Gadamer, whose objective is to develop a general theory of interpretation, does not attempt to develop a different explanation of this theory of interpretation. As opposed to this, his basic purpose is to discover the thing that is common in every mode of understanding, namely to demonstrate that understanding pertains to the very essence of the thing that is understood. It is the result of this effort that an artwork is removed from being the object of a mental abstract process of understanding to be made belonging to its own self as of the meaning, and the existence of consciousness which is formulized as aesthetical consciousness will be deeply questioned.

Keywords: Hermeneutics, Meaning, Art, Artwork, Aesthetical Consciousness

Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* isimli temel eserinin ikinci cildine yazdığı özsözde, doğru anlaşılacak kaygısıyla, ortaya koyacağı tezlerin ufkuna dair okuyucuya iyi bir ön hazırlık sunar. Özellikle yöntem ve metodoloji, anlamın nereye aitliği gibi sorular en genel yargısal cevabına bu girişte kavuşur. Gadamer, yeniden güncel bir tartışmanın zemini haline getirdiği ve içeriğini hayli genişlettiği “Hermenötik”i, anlam bilimlerinin metodolojisine yön verme girişiminden ziyade, her anlamının içerdiği “bağlılığı” “bilimsel” kabul etme dürüstlüğüyle ilişkilendirmektedir ki bu vurgusu yöntem noktasında kendisine yöneltilen eleştirilerle birebir ilgilidir.¹ Her ne kadar kendisi anlamının anahtarı sayılabilecek bir yöntem ortaya koyma çabasına girişmese de kitabının yöntemi itibarıyla fenomenolojik olduğunu kabul eder.² Burada anlama açısından bir hareket noktası gibi işlev görece yöntem arayışına girilmemesi, anlama denilen şeyin yönlemsel bir sınırlamaya gelmeyecek kadar ufkunun açık bırakılması gereğini doğurur.

Gadamer’i, anlama fenomeni noktasında, sanatın tecrübesiyle yola koyulmaya iten temel bir kabul vardır. Halihazırdaki sanatsal argümanların kendisinden hareketle ortaya çıkardığı bu kabul, “yorumun herhangi bir sübjektif ufku aştığıdır”.³ Sanat eserinde, başka bir yolla ulaşılamayacak bir hakikatin tecrübe edilmesi sanatın - Gadamer’in iddiasına göre, sanat, kendisini her rasyonalize etme girişimine direnir- felsefi önemini oluşturur. Bu hermenötik çerçevede, sanat tecrübesi temelde yönlemsel bilgi anlayışını aşan hakikate dairdir ve bu durum anlam bilimleri için de geçerli sayılır. Gadamer’e göre anlam bilimlerinin bilimin dışında kalan tecrübe tarzıyla, yani felsefenin, sanatın

¹ H. G. Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, Çev. H. Arslan & İ. Yavuzcan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008), XLI.

² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, LI.

³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, XLV.

ve bizatihi tarihin tecrübesiyle sıkı bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla anlam bilimlerinde hakikatin ne'liği üzerine refleksiyon, kendini, “bağlayıcı gücünün farkında olduğu geleneğin dışına yansıtmaya çalışmamalı”dır.⁴Bu ikaz Gadamer'in “gelenek” içinde kalarak bir hakikat arayışına giriştiğinin de işaretidir.

Gadamer'in felsefi hermenötiğinde insanın dünyadaki varoluş tarzının doğru anlaşılması bakımından “estetik bilinç”ten ziyade, tarihsel olarak etkin bilincin varlığı öne çıkarılır. Burada geleneğin her anlama tarzını etkilediği vurgulanır ki bu anlamda tarihsel olarak etkili bilinç hem tarihin akışında etkili bir bilinç hem de tarih tarafından etkilenen bir bilinç olarak belirlenir.⁵ O bir yandan tarihsel bir dayanak noktasıdır, diğer yandan da tarihsel konumlanıştır. Etkili tarihsel bilinç bir yandan tarih tarafından değişime uğratılırken, diğer yandan da bu değişime uğramanın bilincidir. Yani bu bilinç kendi tarihselliğinin farkında olan bir bilinçtir.⁶

Makalemizin temel meselesi olan Gadamer hermenötiğinde sanatın ve sanat eserinin nasıl konumlandırıldığı aşamasına geçmeden önce, onun felsefi hermenötiğine dair olarak giriştiğimiz bu ön hazırlık safhasında son olarak vurgulamak istediğimiz bir nokta da bu hermenötiğin “her şeyden radikal anlamlar çıkarması çağrısında bulunulan filozofun” modern dünyadaki konumuna sınırlamalar getirmeyi amaçlamasıdır. Gadamer, filozofun gerçekleştirmek iddiasında bulunduğu şey ile kendisini içinde bulduğu gerçeklik arasındaki gerilimin bilincinde olması gerektiğini düşünür.⁷ Bu nedenle olması çok muhtemeldir ki eserinin ele aldığı konuların geneline baktığımızda, modern bilim anlayışı ve onun gölgesinde gelişen anlam bilimleri tarafından ihmal edilen gerçekliğin anlaşılma kaygısının daha fazla öne çıktığı görülür. Bu bağlamda sanat eserinin ne'liği, sadece sanat eserinin estetik kaygıyla yorumlanmasının ötesinde (Kant'ta olduğu üzere) ontolojik bir imkânla ilgili hale gelir. İlginç bir biçimde sanat eseri kendisine ait olan ontolojik alanı, nasıl nesnelere doğa olarak adlandırılıyorsa, oyun olarak tanımlar.

Bunun için Gadamer'de oyun, mimesis ve eşzamanlılık sanat eserini oluşturan ve onu ontolojik bakımdan anlamayı mümkün kılan kavramlar olarak öne çıkarlar. Oyun kavramı estetik bağlamda Kant ve Schiller gibi isimlerin de gündemini meşgul etmiştir. Kant'ın yaklaşımında oyun, estetik tasarım sırasındaki ruh durumuna ilişkin olarak ortaya çıkar. Bu ruh durumu bilgi için verilmiş bir tasarım içinde tasarım güçlerinin oyununa ait bir duygu durumunu ifade eder. Kant, tasarımın sınırlandırılması adına herhangi bir “kavramsal belirlenim” söz konusu olmadığı için tasarım aracılığıyla harekete geçen tasarım yetilerinin, bu özgür oyuna angaje olabilme imkanına kavuştuklarını savunur.⁸ Buradaki özgür oyun ifadesi, sanatın en geniş özgürlüğü ve kendiliğindenliği

⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, XXXIV-XXXVI.

⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, XLVIII.

⁶ M. Toprak, *Hermeneutik ve Edebiyat*, (İstanbul: Dergah Yayınları, 2016),131.

⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, LIV.

⁸ E. Cassirer, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. D. Özlem, (İstanbul: İnkılap Yayınları, 2007), 416.

gerektirdiği ve özgür yasaları olduğu şeklinde anlaşılmaktadır. Nasıl ki oyun, özgürlük ve doğallığı gerektiriyorsa sanat ya da sanatsal edim de aynı oyun gibi sadece özgür olmalıdır.⁹ Schiller ise, aklın aşkın sebeplerle, biçim güdüsü ile madde güdüsü arasında bir ortaklık yani bir oyun dürtüsü olması gerektiğini şart koştuğunu söyler. O, ancak bu yolla gerçekliğin biçimle, rastlantının gereklilikle, acının özgürlükle birliğinin, insanlık kavramını tamamlayabildiğini düşünür.¹⁰ Güzellik Schiller'de oyun güdüsünün nesnesi olarak konumlandırılır. O, insanın hoş olanı, iyi olanı ve tümlenmiş olanı ciddiye aldığını ama güzel olan ile oynadığını öne sürer. Onun bu argümanı Kant ile örtüşmek şeklinde değerlendirilir. Çünkü Schiller de aynı Kant gibi, hoş, iyiyi ve tümlenmiş olanı güzel kavramından ayırarak ele almaktadır.¹¹ Sanatı, yaşamayı anlamının organonu olarak gören Dilthey da “Schiller'den hareket ederek” sanatçı ile alımlayıcısı arasındaki ilişkiyi, oyunla açıklama yoluna gider. Çünkü ona göre bizler, amaçlı yaşamımız bağlamında işlerimizi ciddiyetle yerine getiririz. Bu işler sırasında katı kurullarla çevrilmiş durumdayızdır. Buna karşılık oyun, “belirlenmiş psikik yaşamımızı serbest, neşeli bir etkinliğe” taşır. Dilthey'e göre oyunun özgürleştirici bir tarafı vardır. Çünkü hayat bizleri amaçlı yönelişler sonucu sert bağımlılıklar ağı içinde sıkıştırılmaktadır. İşte oyun, bu sert ağı içinde kendini sık sık daralmış halde bulan ruhu özgürleştirir.¹²

Saydığımız bu isimlerin oyun kavramına yükledikleri yaklaşımlara nazaran Gadamer'in kavramı bu dar alandan çıkarma çabası dikkat çeker. Onun bu kavrama yönelişi farklı sonuçlar çıkarmaya dönüktür ve bu yönelişte sanat eserinin kendi ontolojisini daha iyi anlama isteği belirleyicidir. Bu sebeple o, kavramın mahiyetini Kant ve Schiller'in yaptığı gibi subjektif anlamında, subjektivitenin özgürlüğünde değil, sanat eserinin kendi yapısını dahil ederek, çok daha geniş bir çerçevede arar. Eylemlerimizin içeriğinin derinlemesine bir çözümlemeye tabi tutulduğunda, insanların bütün yapıp etmelerinin yalnızca oyundan ibaret olduğu sonucunu çıkarmanın mümkün olduğunu düşünen Huizinga,¹³ Gadamer'in oyun bağlamında görüşlerine sıkça başvurduğu bir isimdir. Sanat, Gadamer için bir tecrübe türüdür ve oyun, sanat tecrübesine atfla söz konusu edildiğinde, “eserin kendi oluş modu” olarak anlaşılmalıdır. Bu oluş modunda ne eserin yaratıcısının zihni, ne sanat eserinden haz alan kişinin zihni, ne de oyuna katılan subjektivitenin özgürlüğü söz konusu değildir.¹⁴ Ciddiyet ve oyun arasında kurulan karşıtlığın Gadamer'de bir karşılığı yoktur. Onun iddiasına göre ciddiyet,

⁹ O. B. Kula, *Eстетik ve Edebiyat: Kant, Schiller, Heidegger*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012), 137.

¹⁰ F. Schiller, *İnsanın Eстетik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. G. Aytaç, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 66.

¹¹ Kula, *Eстетik ve Edebiyat: Kant, Schiller, Heidegger*, 269-270.

¹² W. Dilthey, *Tin Bilimleri ve Hermeneutik*, çev. D. Özlem, (İstanbul: Notos, 2011), 44.

¹³ J. Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. A. Kılıçbay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995).

¹⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 141.

oyunun dışına çıkma çağrısında bulunur şekilde değil, oyunu oyun yapan şey olarak varlık kazanır. Gadamer idealist refleksiyon anlayışında içkin olan nesneleştirme anlayışını oyun bağlamında devre dışı bırakır. Oyun, oyuncunun karşısındaki bir nesne olarak ele alınmak yerine, oyundaki oyun olma modu kendi içinde sorgulanır. Bu da sanat eserinin kendi varlık modu sorununa denk düşer. Buna göre sanat eseri, var olan öznenin karşısında duran bir nesne değildir. Sanat eserinin duran ve varlığını sürdüren öznesi, onu tecrübe eden kişinin subjektivitesi değil, sanat eserinin kendisidir. Gadamer'e göre, oyun da oynayanların bilincinden bağımsız kendine ait bir öz taşır. Bu, oyunun oyuncu gibi hareket eden hiçbir öznenin bulunmadığı yerde var olması demektir.¹⁵ Buradaki öz kavramından kasıt, metafiziksel anlamda "cevher" kavramı ya da Kantçı *ding an sich*, yani kendisiyle ilgili tecrübeden bağımsız sanat eseri değildir.¹⁶ Bu öz, oyunda var olan ve özgürce ortaya konan harekettir. Oyun da bu anlamda oyun hareketinin özünün sergilenmesi demektir.¹⁷ Oyundaki bu hareketlilik, sanat eserleri, metinler ve bize intikal eden herhangi bir şeyle ilişkimizin karakteristiğini oluşturan şey olarak açıklamasını bulmaktadır. Yani oyun kavramı yorumcuyla, yorumcunun yorumlamayı denediği şey arasında var olan gizli diyalektik ve diyalog ilişkisini vurgular.¹⁸ Gadamer'de her diyalogun işleyiş formu, oyun kavramına göre tasvir edilebilir şekilde ele alınmaya elverişli kabul edilmektedir.¹⁹ Gadamer için, "her oyun bir oynanmış olmalıdır" ve oyunun doğasının oynama eylemine nasıl yansıdığı oyuncudan çok oyunun kendisiyle ilgili bir durumdur. Oyunda seçtiği görevler yoluyla kendisini bir risk içine bırakan kişi "asıl deneneni"dir. Yani "oyunun gerçek öznesi oyuncu değil, oyunun kendisidir".²⁰ Oyun gerçekte, kendi kendini sunmakla sınırlıdır ve Gadamer'e göre, oyunun oluş modu sadece "kendisini sergilemek"tir. İnsani oyun da görevini temsilde bulur. Oyunun oluş modunun her şeyden önce temsil olarak belirlenmiş olması hem oyuncu hem seyirci açısından önemlidir ancak daha da önemlisi bu imkanın tasarlanmasının "oyun olarak sanatın karakteristik özelliği" olmasıdır. Burada temsilden kasıt, "saf" bir temsil değil, "biri için temsil eden şey" olması durumudur. Bu sanatın varlığı için de belirleyicidir ve sanat eseri de "biri için icra edilen"dir.²¹ Bu vurgular oyunun doğasının sanat eserinin doğasına denk düşen yanına yöneliktir. Dolayısıyla oyunun doğasının tasviri bir yönüyle sanat eserinin doğasının da tasviridir.

¹⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 143.

¹⁶ Burhanettin Tatar, "Hans Georg Gadamer", *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni*, ed. Bayram A. Çetinkaya, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2015), 498.

¹⁷ H. G. Gadamer, *Güzelin Güncelliği*, çev. F. Tepebaşı, (Konya: Çizgi Yayınları, 2005), 32.

¹⁸ R. J. Bernstein, "Hermeneutikten Praksise", *Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler: İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş*, dnl. ve çev. H. Arslan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002), 60.

¹⁹ H. G. Gadamer, "İnsan ve Dil", *İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek ve Yorum*, dnl. ve çev. H. Arslan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002), 70.

²⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 149.

²¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 152-154.

Gadamer'de insani oyun sanat olmakla asıl mükemmelliğine ulaşmakta ve ulaşılan bu asıl mükemmellik “yapıya dönüşüm” (*transformation into structure*) olarak nitelendirilmektedir. Yapıya dönüşümden kasıt, oyunun oyunculardan bağımsız olarak mutlak otonomiye sahip olması, kendi içinde bir anlam bütünlüğü taşıması demektir. Fakat oyun her ne kadar böyle bir otonomiye sahip olsa da yine temsil edilmesi gereken ve bunun için de oyuncuya ihtiyacı olmandır. Bu muhtaçlık ilişkisine rağmen oyun kendi bağımsız otonom yapısında hala anlamlıdır.²² Dönüşüm sonucunda ortaya çıkan yapıda, oyuncunun kimliği herkes için geçersizleşirken, insanların temsil edilen şeye odaklanması söz konusudur. Yani temsil edilen şeyde neyin kastedildiği sorusu esastır. Artık oyuncular veya oyun yazarı yoktur; oynadıkları şey vardır.²³ Yapıya dönüşüm ifadesiyle kastedilen şeyi metnin sanatsallığı açısından düşündüğümüzde, yapıya dönüşüm, “metnin ideal yapısı ile gerçekliğin arasındaki birliğin tezahürü”dür. Gadamer'in düşüncesine göre, yalnızca yapıya bürünme yoluyla daima gizli ve arka planda olan şey aydınlığa kavuşabilir. Buna göre, Gadamer düşüncesinde hakikat, paradoksal biçimde “ifşa edilen şeyin kapalı oluşu” şeklinde yorumlanır.²⁴ Yapı olarak kabul edilen eserin icrası mutlak şekilde temsilen kendi içinde barınan bir unsur olarak kabul edildiğinden okunmuş olmak da doğası gereği edebiyata ait sayılacaktır.²⁵

Platon ve Aristoteles'in sanata yaklaşımlarında merkezi bir yer işgal eden ve sanat felsefesi özelindeki tartışmalar söz konusu olduğunda atıf yapılmadan geçilmesi mümkün olmayan *mimesis* kavramı Gadamer'in de gündemindedir. Kavram Platon'da olduğu şekliyle²⁶ olumsuz bir yere oturtulmaktan ziyade Gadamer'de de Aristoteles'te olduğu gibi olumlu²⁷ bir anlamda kullanılır. Güzel sanatı dahinin sanatına denk düşüren Kant'ta ise, “özgün yaratımın öznesi olan dahi, öykünmecinin, dahilik de öykünmeciliğin karşısı” olarak yorumlanır.²⁸ Kant'ın bu yaklaşımı daha ziyade sanatsal ürünün ortaya çıkış tecrübesinin öğrenilemezliği ile ilgilidir. Onun estetik anlayışındaki ana hatlar *mimesis* kavramının olumlanmasına hizmet edemeyecek kadar kuralsızlık ve özgünlük vurgusuyla örülü olduğundandır ki birçok yorumcusu *mimesis* kavramını onun düşüncesinde olumlamayı tercih edemez.

Gadamer şiir sanatında olduğu kadar diğer görsel sanatlarda da taklit öğretisinin geçerliliğini savunur ve kavramı klasik öğretinin sunduğundan daha özgün bir şekilde anlama çabasına girişir. Buna göre taklit dediğimiz şey, “daha fazla bir şey yapmaya

²² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 154.

²³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 157.

²⁴ Tatar, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, (Ankara: Vadi Yayınları, 1999), 110.

²⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 226.

²⁶ Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2011), 339-340.

²⁷ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev. F. Akdemir, (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 35.

²⁸ Kula, *Estetik ve Edebiyat: Kant, Schiller, Heidegger*, 123.

çalışmadan, bir şeyin orada olmasına izin verme” şeklinde anlaşılmalıdır.²⁹ Taklit eden kişinin durumu ise, “taklit ettiği şeyi bilebileceği tarzda doğrularak varlık kazanmasına imkan hazırlayan insan”ın durumudur. Taklitteki bu idrak hatırlamadır fakat bu hatırlamada ortaya çıkan haz, bizim önceden bildiğimizi hatırlamaktan çok daha fazlasını hatırlamakla ilgilidir. Hatırlamada bildiğimiz şey, onu belirleyen muhtemel ve değişen şartların tümünden doğar. Bilinen şey özüyle kavranır ve bir şey olarak kavranır. Gadamer bilinen yalnızca hatırlanan şey olarak hakiki varlığını kazanır ve kendisini ifşa eder derken Platonculuğun merkezi motifini olumladığının bilincindedir.³⁰

Gadamer’de taklit ve temsil kopya olmanın ötesinde özün bilgisi olarak değer bulur. Buna göre, taklit edilenin temsili bir “ortaya çıkarma”dır. Gadamer şayet sanatı, “nesnesi boş bir kap gibi, sübjektif biçimde dolu değişen bir tecrübeler çeşitliliği” olarak görmeyeceksek, hepimizin “ıcranın/takdimin/temsilin” onun varlık modu olduğunu kabule yanaşması gerektiğini belirtir. Bunu söylerken de eleştirisi temelde estetik bilincidir, estetik bilincin eseri kendi şartlarından koparmasıdır. Onun temel kaygısı sanat eserini, eserin ortaya çıktığı şartların “imkanlarından” izole edemeyeceğimizi göstermektir. Böyle bir izolenin anlamı, “soyutlama yapmak suretiyle eserin fiili varlığını zayıflatmak”tır. Çünkü Gadamer için bir eser soyut, belirsiz değil, bizatihi temsil ettiği dünyaya ait bir yerde durmaktadır. Dolayısıyla sanatın varlığı estetik bilincin nesnesi olarak tanımlanamaz ve estetik tavır kendi hakkında bildiğinden daha fazlasıdır. Peki taklitte taklit edilen şey nedir? Bu şey, şairi, aktörü ve seyirciyi aşan şeydir. Yani ne şairin maharetinin, ne seyircinin bilincinin ne de aktörün ustalığının onu gölgeleyemeyeceği kadar kastedilen şeydir. Doğru temsil ise, her tür sanatın yeniden üretime geçtiği her durumda, o sanata ait geleneksel yaklaşımın bu yeniden üretimde etkisini sürdürmesi demektir. Eğer büyük bir aktör ve müzisyen tarafından yaratılan gelenek, bir model olarak etkisini sürdürüyorsa, bu gerçek; geleneksel modelin özgür yaratımın freni olmasının işareti olarak değil, “sanatçının yaratıcı yorumlayıcı güçlerini motive ettirerek harekete geçiren” etki olarak okunmalıdır.³¹

Gadamer estetik bilince yönelik eleştirilerini Schiller’de somutlaşan bu bilincin tasavvuruna yönelik olarak ortaya koyar. Onun temel eleştirisi böyle bir bilincin var olabileceğinin reddi üzerinedir ve bu red böyle bir bilinç var sayılarak ortaya konulan estetik varlık tasavvurunun tümüne yöneliktir. Gadamer Kant’ta karşımıza çıkan estetik zevk yaklaşımıyla, Schiller’in sunduğu estetik bilinç arasında fark gözetir. Bunun temel gerekçesi estetik zevkin her halukarda içerik kriterine tabi olmakla estetik bilinçten farklılaşmasıdır. İçerik kriterine tabi olmaktan kasıt, “toplumun hakim estetik zevkinde sosyal hayatın özelliklerinin içeriliyor” olmasıdır. Bu nokta Gadamer’in temel kaygılarını anlamak açısından önemlidir çünkü Schiller’de eleştirdiği nokta eser ve sosyal

²⁹ H. G. Gadamer, “Şiir ve Taklit”, çev. O. Bilen, *Merdivenşiir* (2005)1: 12-14.

³⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 160.

³¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 163-167.

hayat arasında var olan bu bağın koparılmasıyla ilgilidir. Estetik bilinç sanat eserini dünyasından koparan bir yaklaşımı ifade eder. Bu türden bir koparılı, “estetik bilincin kendisini, sanat sayılan her şeyin kendisinden yola çıkılarak ölçüldüğü tecrübe edici merkez” noktasında konumlandırılmasıyla sonuçlanmaktadır.³² Sanat eseri bir soyutlama sürecine girmekte ve bu soyutlamayı kendi başına görev gibi yerine getiren de estetik bilinç olmaktadır. Gadamer bu sürece estetik farklılaşma derken, Shusterman, “ayrıcalıklı kopma” der.³³ Soyutlama boyutunda görülen temel sorun, estetik bilincin sanat olarak gördüğü eser üzerinde, böyle bir somutlaştırmayı gerçekleştirip onu, “amaç, fonksiyon ve içerik” gibi tüm diğer unsurlarından koparmasıdır. “Sanat eserinin, onun bize kendini gösterdiği bütün nüfuz edilebilirlik şartlarından soyutlanması” nı Gadamer özel türde bir estetik farklılaşma olarak görmekte ve estetik bilincin hakimiyet alanını, bu özel türdeki farklılaşmayı her yerde gerçekleştirme ve her şeyi “estetik olarak” görme kapasitesi şeklinde değerlendirir.³⁴ Kendisi ise, eserin ait olduğu mekanı ve dünyasını esas alarak, estetik varlığa temel olarak trajedi teorisini önerir.

Heidegger, sanat eserinin kökeni sorusu aynı zamanda sanat eserinin özü sorusudur der.³⁵ Wilhelm Dilthey sanatı, tip kavramı eşliğinde ele alırken³⁶ Paul Ricoeur de Freudcu sistematik eşliğinde sorgular sanatı.³⁷ Gadamer, estetiğe zemin olması açısından Aristoteles’in trajedi teorisine yöneldiğinde, teoriyi anlaşılma şeklinin ötesine taşımayı ve onu dramatik şiirin özelinden çıkararak diğer sanat dallarına da yaymayı dener. Bunu mümkün görmesi “trajik olanın özellikle sanata özgü bir fenomen olmayıp hayatın içinde de bir karşılığının bulunması”yla ilgilidir.³⁸ Trajik eylemin temsili/icrası ile seyircinin bu temsil aracılığıyla yaşadığı özel etki tartışma konusudur. Gadamer bu noktada trajik eylemin temsilinin *eleos* ve *phobos* ile işlediğini kabul eder fakat o, acıma (*eleos*) ve korku (*phobos*) olarak çevrilen bu duyguların geleneksel tercümesine biraz mesafeli yaklaşır. Bu duyguları “zihnin iç durumları” olarak değil, “insanı egemenlikleri altına alarak kendileriyle sürükleyen olaylar”, yani dışsal durumlar olarak alır. Aristoteles seyircinin yaşadığı şeyi arınma olarak değerlendirdiğinde³⁹ Gadamer bunun ne türden bir arınma olduğunu sorgular ve buna “insanı gerçekliğinin içine çekişi” olarak özetleyebileceğimiz bir yorum getirir. Trajik melankoli, bir olumlamayı, bir kendi kendine dönüşümü yansıtır. Peki insanın olumladığı bu şey nedir? Ahlaki bir düzen olmadığı gibi Kierkegard’ın, “bir ailenin üzerine yüklenen lanetten doğan klasik acı çekme ile

³² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 116-117.

³³ H. Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998), 282.

³⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 118.

³⁵ M. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F. Tepebaşı, (Erzurum: Babil Yayınları, 2003), 7.

³⁶ W. Dilthey, *Tin Bilimleri ve Hermeneutik*.

³⁷ P. Ricoeur, *Yorumların Çatışması: Hermenoytik Üzerine Denemeler*, çev. H. Arslan, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009).

³⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 181.

³⁹ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, 44.

kendisiyle barışık olmayan kavgalı bilinçten kaynaklanan acı çekme arasında kurduğu bağ” da değildir. Gadamer, Kierkegard’ın bu yaklaşımı harikulade bulmakla birlikte bu cevapla yetinemez. Ona göre, seyircinin trajedi ile birlikte tecrübe ettiği şey, ortak bir tecrübe niteliğine sahiptir. Seyirci, “kaderin gücü karşısında kendisinin ve sonlu varlığının bilincine ulaşır” pozisyonudur. Dolayısıyla seyirci, olayların trajik akışını ya da kaderin kahramanının maruz kaldığı “adaleti değil”, herkes için geçerli “metafizik bir varlık/oluş düzenini” onaylamaktadır. İşte bu onaylanan düzenden dönen seyirci, yaşadığı vukuf açısından, kendi kendini bilme türüne vakıf biri olarak değerlendirilir. Buna göre trajik onay, “seyircinin kendi kendisini içine yerleştirdiği anlamın sürekliliğinden dolayı, sahip olduğu bir vukuftur”. Trajik olan söz konusu olduğunda seyirci, “bir şeyin temsil edildiği sanattan zevk alan estetik bilincin karakteristik mesafesi”ne göre hareket eden kişi olmaktan çıkmaktadır. Aksine seyirci burada iştirak eden bir pozisyonudur. Trajik fenomenin gerçek vurgusu, nihai noktada sunulan ve fark edilen şeyde ikamet eder. Seyirci trajik eylemde, karşılaştığı şey dini ya da tarihsel geleneğin ona aşına kıldığı kendi hikayesi olduğu için, kendisini onda yeniden bulur.⁴⁰

Gadamer’de sanat tecrübesi “estetik farkında bulunmayı”tan ibarettir.⁴¹Estetik fenomenler bize kesintili bir tecrübeyi değil, Dasein’ın tarihsel kendi kendini kavrayışının sınırlarını ifşa ederler.⁴² Gadamer sanatın tecrübesini de içine alan hermenötik tecrübenin özünü ifade etmek için Erfahrung kavramını kullanır. Erfahrung her şeyden önce “etkin tarihsel bilinç” üzerinden şekillenir ve bu bilincin yapısı olarak vardır. Etkin tarihsel bilinç, estetik bilincin sınırlarını aşan ve onun kendine mal ettiği eserin tecrübesini de kendine katan hermenötik bilinci ifade eder. Gadamer tecrübeyi elinde geldiği modellerden bağımsızlaştırarak yeniden anlamayı dener. Tecrübeye var olduğunu savunduğu diyalektik bağlamında kısmi bir Hegel kılavuzluğu söz konusu olsa da Hegel’in tecrübeyi bilim olarak gördüğü yerde, Gadamer tecrübeyi asla bilim olarak göremeyeceğimizi söyler ve bu anlamda Hegel ile de farklılaşır. Ona göre, tecrübenin diyalektiği doğru icrasını, kesin bilgide değil; tecrübenin kendisini mümkün kılan tecrübeye açık olma durumunda bulur. Gadamer insanın tarihsel doğasının, tecrübe ile vukuf arasındaki ilişkiden doğan olumsuzluğa imada bulunduğunu söyler. Vukuf kavramı burada tecrübe denilen şeyin zorunlu yanına işaret eder. Tecrübe noktasında Gadamer’in asıl örtüştüğü isim Aeschylus olur. Onun acı ve öğrenme arasında kurmaya çalıştığı ilişki vukufa yapılan vurgu açısından önemlidir. Çünkü vukuf, Aeschylus’un acı çekerek öğrendiğimizi söylediği şeydir. Bu vukuf “insanı varlığın sınırlarına, insanı tanrısal olandan ayıran bariyerlerin mutlaklığına ermenin vukufudur ve o “dini” bir vukuftur. Bu tecrübenin bize öğrettiği reel olana rıza göstermektir. Bu anlamda gerçek tecrübe, ancak insanın kendi sınırlılığının bilincine ulaşma tecrübesidir. Gadamer’e göre

⁴⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 183-6.

⁴¹ Gadamer, “Şiir ve Taklit”, 36.

⁴² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 133.

hepimiz kendi tarihselliğimizi tecrübe ederiz.⁴³ Hermenötik tecrübe sonuçta gelenekle alakalıdır ve tecrübe edilecek şey de gelenektir. Gelenek, içinde yer aldığımız diyalogda -ki bu diyalog daha ziyade metinler yoluyla ortaya çıkar- hakiki partnerimizdir.

Yazımızın başında Gadamer'in gelenekle kurulması gereken ilişki üzerinde durduğunu belirtmiştik. Tekrar hatırlatacak olursak, gelenek belirli bir yorum olarak canlı bir tarihi ifade eder. Bu canlılık, yorum eylemi içinde hem geneleği hem de geneleğin yorumunu yapan kişiyi değiştirir. Bu nedenle Gadamer geneleğin bir yorum olarak geliştirilmesinde sadece sanat eserine bakılmaması gerektiğini belirtir. Çünkü eser aslında bir hayat dünyasının ürünü olduğundan geneleğin bir temsilidir. Dolayısıyla Gadamer, eseri kavramak için eserin kendisine ve eserin hayat dünyası ile olan ilişkisine aynı anda yönelir. Onun düşüncesinde, dini ibadetler, va'azlar, ritüeller, ahlaki yargılar, pratik anlamanın aynı zamanda varoluşsal, dini, ahlaki ve hatta estetik boyutlara sahip olduğunu gösteren nitelikleriyle ele alınmaktadır.⁴⁴ Gadamer her çağla yaşıt olan eserlerin varlığından söz eder. Böyle bir eser, her çağda o çağın koşullarına göre yorumlanmaya açık hale gelmiş demektir. İşte bu sebeple o, eseri yorumlayacak kişiyi, bulunduğu çağa göre eseri yorumlamakla "yükümlü" saymaktadır.⁴⁵ Bu şekilde eser, her çağla birlikte yeniden yorumlanarak, aracılık ettiği şey açısından yeniden güncellenmekte ve aracılık ettiği şeyi bu yolla gündeme getirmektedir. Her çağla yaşıt olan sanat eserinin ne türden bir eş zamanlılık içerdiği, bu zamanın aynı zamanda süreklilik koşulunu da bize vermesi demektir. Buradaki süreklilik, "estetik varlığın zaman-üstülüğü ile zamansallığının birlikteliği şeklinde anlaşılmalıdır."⁴⁶ Gadamer, eserin taşıdığı eşzamanlılığı anlamak için, tarihsel zaman ve tarih dışı zaman algısı yoluyla bir "tekmil zaman" argümanına yönelmez. Bunun iki gerekçesi olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi, bunlar sanat eserinin zamansallığını açıklama modeli olarak kullanıldıklarında tecrübe eden bilinç için süreklilik ortaya koymazlar. Diğer gerekçe daha dikkate şayandır ki Gadamer'e göre, "tekmil zaman" beşeri kendini anlama görüşü açısından değil, ancak ilahi vahiy yoluyla varlığına meşruiyet atfedebileceğimiz bir şeydir.⁴⁷ Gadamer'de tekrar, "bir şeyin harfiyen tekrarlanarak orijinal haline indirgenmesi" değil, her tekrarın "eserin kendisi kadar orijinal" olmasıdır. Tekrar olgusunu bir şekilde yaşatan bu tarz eserlerin ne türden bir zamansallık taşıdıklarının cevabı, "tekrarlanmış olmak" durumunu doğasında taşıyan Festival olgusunda bulunabilir. Gadamer'in düşüncesine göre, festivalin doğasında var olan düzenli kutlanış süreci, onun orijinal özünün her seferinde "aynı" kutlansa bile, daima farklı bir şey olmasının alameti sayılır. Festivalin her kutlanışında ortaya çıkan zaman tecrübesi, *sui generis* bir şimdiki zamandır. Gadamer tarihe ait her şeyden çok daha köklü bir zamansallığı, "hep farklı bir şekilde var olan bir şeye" atfetmektedir.

⁴³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, Cilt 2: 132-134.

⁴⁴ Tatar, "Hans Georg Gadamer", 494.

⁴⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 169.

⁴⁶ Tatar, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, 107.

⁴⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 171.

Yani ancak böyle bir yapı, “yalnızca oluşumu sırasında ve tekerrürü sırasında” var olarak daha esaslı bir zamansallığa bizi taşımaktadır.⁴⁸ Sonuç olarak Gadamer’de eşzamanlılık da estetik bilincin tecrübesinde değil, sanat eserinde kendisine varlık kazanmakta ve “eserin orada oluşunun özü”nü oluşturmaktadır. Dolayısıyla eşzamanlılık, “estetik tecrübenin çeşitli nesnelere bilinçte aynı zamanda bulunmaları”nı kasteden konumundan çıkarılarak eserin kendisiyle birlikte algılanır. Bu haliyle eşzamanlılık, bize kendisini takdim eden şeyin kaynağı geçmişte olsa da, takdiminin şimdi güncellik kazanması, ancak yine de kaynağının uzakta olabilmesi demektir. O, “bir bilinçte verili olma modu değil, bilinç için bir görev ve kendisinden talep edilen başarıdır.”⁴⁹

Sonuç

Gadamer’de sanat eserinin ontolojisi, üç kavramın revizyonu ile yeniden anlaşılır hale getirilir. Bunlar oyun, mimesis ve eşzamanlılık kavramlarıydı. Bu kavramlar soyut bir zihnin değil, eserin kendi oluş modu olarak yorumlanırlar. Gadamer düşüncesinde eser, onu tecrübe eden kişinin sübjektivitesinde değil, kendi içinde anlaşılmaya daha layık olandır. Her ne kadar sanat eseri biri için icra edilen şey olsa da bu eser, anlam bütünlüğünü kendi içinde taşıyarak tekrar temsil edilme yoluyla zamanda var olmaya yetkindir. Dolayısıyla bir müzisyenin ya da başka bir sanatçının ortaya çıkardığı gelenek bir model olma hakkına sahip olduğu gibi sanatçının yaratıcı güçlerini motive etme potansiyelini de içinde taşır. Gadamer sanat eserinin ortaya çıkış koşullarına, onun amaç, fonksiyon ve içeriğine verdiği önemle estetik bilincin tavrında ayrılır. Dini, ahlaki ve estetik boyutlara sahip olan pratik anlama Gadamer düşüncesinde esaslı bir yer işgal eder. Bu sebeple o, estetik bilinç var sayılarak geliştirilen bir estetik varlık tasavvurunu kabul etmeye ve bu çizgiyi sürdürmeye yanaşmaz. Bu bilincin eserin varlığını zayıflattığını düşünür ve eseri temsil ettiği dünya ile ilişkilendirerek zenginleştirme yoluna gider.

Eseri anlama noktasında bir temel arayışı söz konusu olduğunda Gadamer, oyunda gördüğü her hususu ilişkilendirebileceği trajedi teorisine yönelmiş ve trajik olanda yaşanan vukuf ile gerçek tecrübemizden edindiğimiz vukufu ilişkilendirmiştir. Hermenötik çabasını insanın kendi kendini anlamasını düzeltmek şeklinde de ifade eden Gadamer, ortaya konulacak bilgi anlayışları ile gerçekliğimiz arasında bir anlam bağı kurmaya çalışmış görünmektedir. Hakikat nedir sorusunun cevabını vermekten ziyade onun ortaya çıkış koşullarına daha fazla eğildiğini gördüğümüz Gadamer, kendi sınırlı varlığımızın bilincinde olmayı öncelemiş ve sanat eserini de bunun bir hatırlatıcısı gibi algılamamıza olanak sunmuştur. Gadamer’in gerçek tecrübeye dair yaptığı bu vurguyu bir cevap olarak düşünmek mümkündür. En yalın ifadesiyle gerçek tecrübe, insanın kendi sınırlılığının bilincine ulaşma tecrübesidir. Muhtemeldir ki insanın bilme ve anlama yetilerini doğru kullanmasında bu tecrübenin farkında oluşu Gadamer için temel bir öneme sahiptir.

⁴⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 173.

⁴⁹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 178.

Kaynakça

- Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev. F. Akdemir, İstanbul: Say Yayınları, 2013
- Bernstein, Richard J. "Hermeneutikten Praksise", *Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler: İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş*, drl. ve çev. H. Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002
- Cassirer, Ernst. *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. D. Özlem, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2007.
- Dilthey, Wilhelm. *Tin Bilimleri ve Hermeneutik*, çev. D. Özlem, İstanbul: Notos, 2011.
- Gadamer, Hans G. "İnsan ve Dil", *İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek ve Yorum*, drl. ve çev. H. Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.
- _____, Hans G. "Şiir ve Taklit", çev. O. Bilen, Merdivenşiir /1, 2005: 12-14.
- _____, Hans G. *Güzelin Güncelliği*, çev. F. Tepebaşı, Konya: Çizgi Yayınları, 2005.
- _____, Hans G. *Hakikat ve Yöntem*, çev. H. Arslan & İ Yavuzcan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.
- Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F. Tepebaşı, Erzurum: Babil Yayınları, 2003.
- Hünler, Hakkı. *Estetik'in Kısa Tarihi*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.
- Johan, Huizinga. *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. A. Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Kula, Onur B. *Estetik ve Edebiyat: Kant, Schiller, Heidegger*, İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2012.
- Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Yorumların Çatışması: Hermenoytik Üzerine Denemeler*, çev. H. Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.
- Schiller, Friedrich. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. G. Aytaç, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001: 66.
- Tatar, Burhanettin. "Hans Georg Gadamer", *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni*, ed. Bayram A. Çetinkaya, İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.
- Tatar, Burhanettin. *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, Ankara: Vadi Yayınları, 1999.
- Toprak, Metin. *Hermeneutik ve Edebiyat*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2016.