

Gadamer'in Kant Eleştirisi ve Oyun Olarak Sanat

Volkan Ay¹

Özet

Gadamer, sanat fikrini geliştirirken Kant'ın estetik hakkındaki düşüncelerinin bir eleştirisini ortaya koyar. Estetik haz ve deneyim Kant'ın düşündüğü gibi öznel ya da formalist bir zeminde ele alınamaz. O, ancak toplumsal ya da iletişimsel bir zemine dayandırılabilirse anlaşılabilir. Estetik haz ve deneyim, ancak oyun ve festivalde açığa çıkabilir ve çözümlenebilir. Sanatın dinamiği oyunun dinamiğiyle akrabadır ve insan, ister seyirci ister eser yaratıcı olsun bir oyun dinamiğine dahil olduğunda hakikati deneyimleyebilir. Oyun, öznel deneyimi aşar ve otantik ve özgün bir niteliğe sahiptir. Oyunun kendi olma modu vardır. Bu yolla oyuncular, kendi özelliklerini aşma fırsatı bulurlar. İnsanı başkalarına açan bir deneyim olarak

Abstract

While developing his ideas on art, Gadamer puts forward a critique of Kant's thoughts on aesthetics. Aesthetic pleasure and experience cannot be handled on a subjective or formalist ground, as Kant thought. It can only be understood if it can be based on a social or communicative basis. Aesthetics pleasure and experience can only occur and be analysed in plays and festivals. The dynamics of art is related to the dynamics of the play, and one can experience the truth when one is involved in a play's dynamics, whether one is the audience or the creator. The Play transcends subjective experience and has an authentic and an original feature. The play has a mode of being itself. In this way, players have the opportunity to transcend their own

¹ Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü, ayvolkan@hotmail.com

oyun, aynı zamanda *Bildung* (öğrenme ve eğitim) sürecine de işaret eder.

Etkileşimsel bir etkinlik olarak oyun, oynayanların kapasitelerini ve kendiliklerini sunmalarına izin verir. Oyuncular kendilerini oyunda sunarlar ve özgürleşirler. Fakat bu ancak oyunun ciddiyete ve kurallı olmasına bağlıdır. Oyunun kuralları ve riskleri vardır. Oyundaki olasılıklar oyuncuyu risk almaya davet eder. Risk, oyunun oyuncuya sunduğu cazibedir ve oyuncu bu cazibeye kapıldığı ölçüde oynayabilir. Gadamer için oyun, hem tekrarlanan bir yapıya sahiptir hem de belirli bir amacı yoktur. Amacı bizzat kendisidir ve doğası gereği yalnızca kendisine işaret eder. Oyundaki tekrar her şeyin düpedüz tekrarlanması değildir. Her bir tekrar kendi başına özgündür.

Buna ek olarak festival, oyunun niteliklerini uygun bir biçimde sunar ve insana zaman deneyimi sağlar. Bu deneyim, insanın otantik deneyimlere açılmasına olanak tanır. Festival'in zaman deneyimi, hesaplayıcı ve pragmatik zamanı dışlar. Bu tür bir zaman, geçip giden, harcanan bir şeydir. Festivalin zamanı gerçek ve yaşanmış zamandır. İnsanın kendisi olabilmesine ön ayak olan bu tür bir zamandır. Sanatın da kendi zama-

subjectivity. The Play as an experience that opens people to others points out at the same time a *Bildung* (learning and training) process.

Play as an interactive activity allows the players to present their capacities and selves. Players present themselves in the play and become free. But this depends only on the seriousness of the play and its regularity. Play has its own rules and risks. The possibilities in the play invite the player to take risk. Risk is the attraction that the play presents to the player and the player can play to the extent that he is attracted to it. According to Gadamer, the play has both a repetitive nature and no certain purpose. Its purpose is itself and by its nature it points only to itself. The repetition in the play does not mean a repetition of each element in it. Each repetition is unique on its own.

In addition to this, the festival presents properly the features of the play and provides people with an experience of the time. This experience enables people to be opened to authentic experiences. The Festival's experience of time excludes the calculative and pragmatic time. This kind of time is something that rolls by and is wasted. The Festival's time

nı vardır. Sanat deneyiminde insan kendisini esere bırakır. Böylece sanat eseri kendisini kendisi olarak sunar. İnsan yalnızca sanat aracılığıyla “başkası”yla karşılaşabilir ve böylelikle kendi önyargılarıyla hesaplaşma fırsatı bulur. Bu da ancak oyunun ya da seyircinin oyun olarak sanatın ve sanat eserinin açıklığında durmasıyla olanaklıdır.

Anahtar Kelimeler: Başkası, Deneyim, Festival, Estetik Haz, Oyun, Sanat Eseri,

is genuine and the lived time. It is this kind of time that enables one to be oneself. Art also has its own time. In the experience of art, the human leaves himself to the work. Thus, the work of art presents itself as itself. Only through art can a human meet “the other” and thus find the opportunity to come to terms with his own prejudices. This is only possible if the player or the spectator stands in the openness of the art and the work of art as a play.

Keywords: Aesthetic Pleasure, Experience, Festival, Play, The Other, Work of Art.

Giriş

Hermeneutiğin 20.yy'daki serüvenini göz önüne aldığımızda en çok öne çıkan isimlerden birisi de Gadamer'dir. 1960'da *Hakikat ve Yöntem: Felsefi Hermeneutiğin Unsurları*'nın yayımlanmasıyla birlikte modern estetiğin eleştirisine ve Heidegger esinli anlama teorisine önemli bir katkı sunulmuş oldu. Ancak söz konusu eserin yöntem adını içermesi, onun bir yöntem önerisi geliştirdiği anlamına gelmemelidir. Bilakis bu eserde Gadamer, yöntem düşüncesiyle hesaplaşır ve felsefi hermeneutiğinin merkezine Hegel'in diyalektiğini yerleştirir. Onun Hegel'in diyalektiğini kullanması seçici bir biçimdedir ve Kartezyen öznellik anlayışına karşı oluşturulmuştur. Başka bir ifadeyle diyalektik, özne-nesne dikotomisi etrafında biçimlenen modeli aşmak için bir imkân olarak görülmektedir.

Bu yazıda, Gadamer'in modern özneliliği eleştirisinin bir uğrağı olarak da düşünebileceğimiz Kant'ın estetik teorisini eleştirisine odaklanacağız ve ardından oyun kavramını ele alacağız. Oyun kavramının sanat ve sanat eseriyle olan yakınlığı üzerinden sanatın insan deneyimiyle nasıl bir ilişkisi olduğu da bu anlamda önem kazanacaktır. Ancak öncelikle Kant'ın estetik teorisinin kimi önemli yönlerini de ortaya koymak gerekecektir. Gadamer, Kant eleştirisi ile bilme sürecinde özneliliğe, yani öznel bilincin insan bilgisinin tek referansı olarak görülmesine karşı çıkar. Kendi "oyun" teorisinin zemini, Kant estetiğine yaptığı dikkate değer eleştiridir. Bu itirazla birlikte Gadamer, yöntem yerine diyalektiğe yönelir ve diyalektik hermeneutik, onun gerçekliğe ulaşmasında sorgulayıcı bir yaklaşım geliştirmesine olanak tanıyacaktır.

Kant'ın Estetik Teorisinde Beğeni Yargılarının Olanaklılığı

Bağımsız bir çalışma alanı olarak estetik ve estetik bilinç kavramı modern çağa özgüdür. Genel olarak bakıldığında sanat ve sanat eserinin güzelliği, modern öncesi dönemde dinsel yaşamdan ya da gündelik yaşamdan bağımsız bir biçimde ele alınmıyordu. Kuşkusuz estetiğin özerkleşmesi modernliğe özgüydü ancak bilim ve yeni ortaya çıkan modern devlet de yalnızca kendi sınırları içinde yani özerklikleri içinde değerlendirilmeye başlanmıştı. Modern estetik deneyiminin imkânı da bu özerkleşme süreciyle birlikte ortaya

çıkıştır. Estetiğin bağımsız bir alan olarak kurulmasında, felsefi söylemi en üst seviyeye çıkararak düşünürlerin başında ise Kant gelmektedir. Kant, estetik deneyimi kendisinden önce gelen Baumgarten, Hume gibi düşünürlerin rasyonalizmi ve empirizmine karşı çıkararak kurgular. Ancak Hume ile olan ortak yanı, “bizatihi nesneden ziyade tepkiye, sanat eserini üretmekten ziyade yargılamaya odaklanmıştır ve onun estetiği esasen yargıyı ve dolayısıyla yaratıcı deneyimden çok tefekküre ve alımlamaya dayanan deneyimi vurgular” (Jay, 2012, s. 184). Estetik deneyimin kaynağı, ister Hume’cu anlamda dünyayla empirik bir karşılaşma isterse psikolojik süreçlere dayalı bir karşılaşma olsun, nesnenin bünyevi nitelikleri değildir. Dolayısıyla nesneden bir çekilme ve giderek deneyimin kaynağını deneyimleyen özneye doğru kaydıran bir anlayışın belirginleşmesine tanıklık ederiz. *Saf Aklın Eleştirisi* ve *Prolegomena*’nın ortak vurgusu, şeylerle, kendilerinde ne oldukları üzerinden değil fakat duyarlılığımıza nasıl belirledikleri ve belirme koşulları üzerinden karşılaşabileceğimizdi. Kant’ın bilgi teorisindeki kopernik devrimi, estetik deneyimin imkânı konusunda da devam eder görünmektedir. Zira estetik deneyimde nesnenin kendi niteliklerine, bünyevi özelliklerine karşı kayıtsızlık, bir estetik teorisi kurmak için vazgeçilmezdir. Ancak Jay’ın de ifade ettiği gibi buradaki estetik deneyimi olanaklı kılan haz ya da hazzsızlığın başka türden haz/hazzsızlıklardan ayırt edilmesi gerekmektedir. Bir *ölü doğa* çalışmasını beslenme gereksiniminin nesnesinden ya da bir *nü* portresini pornografik görselden ayıran, haz duyumunun niteliğidir. Estetik deneyimin herhangi bir çıkardan bağımsız olmasına yapılan vurgu, Kant estetiğinin en önemli unsurları arasında yer almaktadır.

Kant’ın birinci ve ikinci ana yapıtları (sırasıyla *Saf Aklın Eleştirisi* ve *Pratik Aklın Eleştirisi*), bilmenin ve özgür eylemenin olanaklılığının koşullarını ortaya koyma çabasıyla biçimlenmişti. İlk *Eleştiri*, “şeyleri *a priori* bilme yetisine yönelir ve buna göre haz ve hazzsızlık duygusunu ve istek yetisini dışlayarak yalnızca bilme yetisini ele alır” (Kant, 2011, s. 13). İkinci *Eleştiri* ise *a priori* kurucu ilkeleri, isteme yetisi açısından ele alarak “özgürlüğü” ve doğayla kurulan ilişki bakımından değil fakat yine isteme yetisi bakımından “*neden-sellik*”i kavramlaştırır. Son *Eleştiriye* geldiğimizde ise yargı yetisi ele alınır ve “haz ve hazzsızlık duygusuna *a priori* bir kural verilip verilmeyeceği tartışılır”

(Kant, 2011, s. 14). Bu da bizi beğeni yargılarının *a priori* imkânı sorununa götürecektir. Ancak burada vurgulanması gereken dikkat çekici nokta, beğeni yargısının bilmenin alanının dışında tutulması, haz ve hazzsızlığın *a priori* koşullarının konularak evrensellik yoluyla bilgiye ve ahlaka bağlanmasıdır.

Beğeni yargısı, güzeli yargılama yetisi olarak karşımıza çıkar. Bir şeye güzel diyebilmenin koşulu, beğeni yargısının çözümlenmesinde ortaya konulur. Kant'a göre bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermenin yolu, "tasarımı anlama yetisi yoluyla bilmek için nesneye değil, fakat imgelem yetisi ile özne, onun haz ve hazzsızlık duygusuna bağıntılamaktır" (Kant, 2011, s. 53). Dolayısıyla beğeni yargısı, bir bilgi ya da mantık yargısı değil estetik yargıdır. Belirlenimi ise ancak öznel olabilir.

Beğeni yargısı, güzel olanı yargılama yetisi olduğu ve güzelin ne olduğunun ve bir şeye güzel demenin koşullarını sağladığı için Kant, beğeni yargılarını farklı momentlerde derinlemesine ele alır. Buna göre beğeni yargısını belirleyen hoşlanma, kesinlikle çıkarılsız olana dayanır. "Güzellik üzerine içinde en küçük bir çıkarın karıştığı yargı çok 'yanlı' bir yargıdır ve bir saf beğeni yargısı değildir" (Kant, 2011, s. 55). O halde beğenin saf olma koşullarının ortaya konulması gerekecektir. Bu durumda, saf çıkarılsız hoşlanmayı çıkara dayalı olanlardan ayırt etmek uygun olacaktır. Kant, "hoş olandan hoşlanmanın" ve "iyiden hoşlanmanın" çıkara dayalı olduğunu savlar ve bunları saf beğeni yargılarından ayırt eder. Burada önemli sayılması gereken bir nokta, özellikle estetik alanda söz konusu edilmesi gereken bir kavramı ahlaki olandan ayırt etme ve bu ikisi arasında sınır çizme kaygısının öne çıkmasıdır. Ancak bu sınır çizme, yalnızca sanat ve ahlak arasında yapılmamaktadır. Genel olarak sanatın hem dinsel hem de gündelik yaşamın dışında, onlardan koparılarak yeniden tanımlandığı söylenebilir. Kant ile birlikte estetiğin kavramlarının diğer alanlardan özenle ayrılması bu söyleneni açıklamaktadır.

Kant, beğeni yargısının çıkarılsızlık koşulunu öne sürerken her çıkarın bir gereksinimi varsaydığını ya da bir gereksinimi ortaya çıkardığını düşünür. Böylesi bir durum, nesne hakkındaki yargıyı özgür olmaktan çıkaracaktır. Oysa beğeni yargısının *a priori* ortaya konabilmesinin, evrenselliğinin temellendirilmesinin koşullarından biri, onun gereksinimle olan bağının koparılmasıdır. Kant, beğenin var olma koşulunu çıkar ve gereksinimden arınmış-

lık olarak koyduktan sonradır ki güzeli tanımlar: “Beğeni, bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir” (Kant, 2011, s. 62). Ancak güzelin, herkesin üzerinde anlaşacağı bir zeminde ortaya konabilmesi için, başka bir deyişle evrensel olabilmesi için kavramlarla (anlama yetisinin kavramları) bağının koparılması gerekir. Zira kavramlardan haz ve hazzsızlık duygusuna geçilemez ve beğeni yargısı herhangi bir çıkar ile dolayım lanmaksızın herkes için geçerli olma istemiyle yola çıkabilir ve bunu yaparken de nesnelere üzerine dayanan bir evrensellelikle değil, bir öznel evrensellelik istemiyle hareket etmelidir. Kant, beğeni yargısının nesnelere değil fakat onların tasarımları üzerine kurulabileceğini ve böylelikle öznel evrensellelik ölçütünü sağlayabileceğini düşünür.

Kant'ın estetik teorisinde estetik yargıların geçerliliği, empirik ve mantıksal evrensellelik ilkelerine gidilerek kanıtlanamadığı için başka türden bir evrensellelik alanının icat edilmesi gerekmektedir. Saf beğeni yargılarının evrenselleliğine temel olacak olan *a priori* ilke (Kant'ın tüm *Eleştirilerinde a priori* temel bulma çabası ortaktır) beğeni hissi/duyumu olarak karşımıza çıkar. Güzeli hakkında bir beğeni yargısında bulunan kişi, bunu yaparken kendisini özgür hisseder. Ancak bunu yapabilmesi için toplumsal ve kişisel konulardan tamamen arınmalıdır. Dolayısıyla estetik yargı verme, kişiden kişiye değişmeyen, herkesin aynı estetik hazzı deneyimlediği bir süreçte gerçekleşir ve böylelikle *a priori* geçerliliğe ulaşır. Bir estetik yargının *a priori* olması, onun öznel olması riskini ortadan kaldırır ve bu, öyle bir *a priori*dir ki yargıyı bilişsel olana dönüştürmez. Bu herkes için ortak temel, beğeni yargısı söz konusu olduğunda, öznelere arası uzlaşım için de nesnel bir anlaşma ortaya koymayı sağlar. Başka bir ifadeyle, “estetik yargı yetisi, yaşam duygusunu ve sağduyuyu (*sensus communis*) ifade eden bir zorunluluk olarak anlaşılır” (Bal, 2008, s. 10). Sağduyu ise aklın bir idesi olarak estetik yargı verme sürecinde anlama yetisine değil fakat beğeniye bağlanır. İmgelem, anlama yetisinden bağımsız bir biçimde işlediği için yani istediği biçimde tasarım yapabildiği için anlama yetisiyle de özgür bir oyunu oynamaya muktedirdir.

Kant'ın sağduyuyu beğeniye bağlaması, haz/hazzsızlık duygusunun *a priori* bir niteliğe taşınarak beğeni yargısının herkes için değişmez bir biçim

kazanmasına izin vermektedir. Ancak beğeni yargısının evrensel bir niteliğe ulaşmasının olanağı ahlaki idelerin gelişimine bağlıdır. Ahlaki ideler ve ahlaki duygunun gelişimiyle birlikte beğeni yargılarının belirli ve değişmez bir biçim kazanması söz konusu olabilir.

“Yüce” ve “Deha”

*Kant’ın Yargı Gücünün Eleştirisi’*nde çözümlediği diğer bir önemli kavram da *yücedir*. Yücenin güzel ile olan ortaklığı, öncelikle haklarında verilen yargının türüyle ilgilidir. Başka bir ifadeyle, güzel ve yüce, düşünüm yargılarını (*reflecting judgement*) varsayarlar. Bununla birlikte her ikisi de herkes için evrensel olarak kendilerini bildirirler ve istemlerini nesnenin bilgisi üzerinde değil haz duygusu üzerinde kurarlar. Ancak bu ortaklıkların dışında kimi farklılıkları da vardır:

Doğanın Güzeli, nesnenin sınırlardan oluşan biçimini ilgilendirir; buna karşın Yüce ise biçimsiz bir nesne bulunacaktır, ama ancak *sınırsızlığın* onda ya da onun vesilesiyle tasarımlanması ölçüsünde ve gene de ek olarak bütünlüğünün de düşünülmesiyle; öyle ki, Güzel belirsiz bir anlık kavramının sergilenişi için, Yüce ise bu tür bir us kavramının sergilenişi için alınıyor görünür. Öyleyse hoşlanma birincide niteliğin tasarımıyla, ikincide ise niceliğin tasarımıyla bağlıdır. (Kant, 2011, s. 101-102)

Kant’a göre *güzel* ve *yüce* ayrımının yapılmasında doğanın erekselliğinin bilincinde olmak oldukça önemlidir. Zira yargı yetisi, bu bilince dayanmaktadır ve *güzel* duygusu da doğadaki erekselliğin dışında düşünülemez. Oysa yücede durum başkadır. Güzel, dolaysız bir biçimde yaşamın yükseltilmesinin bir duygusunu taşıırken, çekicilik ve oyuncu bir imgelemele bağdaşabilirken yüce, dolaylı olarak ortaya çıkan ve haz veren bir duygudur. Bir imgelem oyununa dahil olamaz ve bu nedenle hep ciddi bir şey olarak görünür. Yüceden hoşlanma duygusu, olumlu bir hazzın ortaya çıkmasını değil, daha çok bir hayranlığı davet eder. Bununla birlikte Kant, güzel ile yüce arasında daha keskin, içsel bir ayrımın olduğu düşüncesindedir:

Burada uygun olduğu gibi ilk olarak yalnızca doğa nesnelindeki Yü-

ceyi irdelemeye alacağımız için (çünkü sanattaki Yüce her zaman doğa ile bir anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır), doğa güzelliği (bağımsız) kendisiyle birlikte biçiminde bir ereksellik getirir ki, bununla nesne yargı yetimiz için bir bakıma önceden belirlenmiş ve böylece kendinde bir hoşlanma nesnesi oluşturuyor olarak görünür; buna karşılıklı usamlama olmaksızın yalnızca ayrımsamada bizde Yücenin duygusunu uyandıran şey biçimine göre hiç kuşkusuz yargı yetimiz için aykırı, sergileme yetimiz için uygunsuz ve imgelem yetisi için bir bakıma zorbaca görünebilir ve gene de salt bu nedenle daha da yüce olarak yargılanır. (Kant, 2011, s. 102).

Yücenin bizdeki izlenimi, bir nesne karşısında o nesnenin kavrama yetimizi aşan bir şey olarak karşımızda olduğunda ve o nesneyi sınırlı da olsa bir bütünlük içine sokamadığımızda oluşur. Kant, yüceyi genel olarak iki türe ayırır. Buna göre “matematiksel yüce, doğadaki sonsuz büyüklüğün; dinamik yüce ise doğadaki ezici gücün estetik değerlendirilmesi ile ilgilidir. Kant, her iki durumda da meydana gelen duyguyu, aklın kendi ‘yüceliği’ne ve insanın ahlaki hedeflerine (yazgisına) ilişkin bir duygu olarak açıklar” (Altuğ, 2012, s. 300). Matematiksel yücede imgelem, sınırsız nesne karşısında onu kavramada yetersiz kalır. Dolayısıyla aklın sonsuzluk idesiyle ilişkisi zorunlu hale gelir ve duyarlığın karşısında üstünlük kurduğunu görmüş oluruz. Ancak matematiksel yüce deneyimi, öznedeki bir gerilim de meydana getirir. Doğadaki erekselliğe konumlandırılmayan yücenin hoşlanma duygusuyla kurduğu ilişkidir bu.

Kant'ın sözünü ettiği dinamik yüce ise modern aklın doğa ile kurduğu ilişkinin nasıl olduğunu anlatması bakımından önemli sayılabilir. Dinamik yücede doğanın yıkıcı gücü karşısında empirik benimizin acizliği, bunu telafi etmesi bakımından ahlaki ve doğa karşısında yenilmez varlıklar olduğumuzu da beraberinde getirir. Özetle, benin doğa karşısındaki zayıflığı, ahlaki ben olarak insanın yenilmezliği bilinciyle yan yana durmaktadır. Kant'ın yüceyi estetik yorumlayışında öne çıkan noktalardan birisi, öznenin tüm doğanın üzerinde olan ahlaki değerinin üstünlüğü bilincidir.

Doğa, sanat eserinde ifade edildiğinde bu bize güzeli vermektedir ancak sanat eseri de doğa gibi görüldüğünde güzel denmeyi hak etmektedir. O

halde, sanatsal yaratımın öznesi ile doğa arasında bir ilişki söz konusudur. Kant'ın estetik anlayışındaki en dikkat çekici öğelerden birisi tam da deha olarak adlandırdığı sanatsal üretim yetisidir. “Deha, sanata kuralını veren yetenek veya doğa vergisidir. Bu kuralların özelliği, onların asla kavramsallaştırılamaz olmasıdır” (Altuğ, 2012 s. 301). Dehanın ürettiği kurallar sanatçının doğadan aldığı zihinsel yetiyle ortaya çıkar ve sanat eseri ancak bu kurallar içersinde üretildiğinde tekrarlanamaz ve özgün olabilir.

Gadamer'in Kant Yorumu

Hakikat ve Yöntem'de Gadamer, estetik haz duyumunun *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin temeli olduğunu savlar ancak Kant'tan önce estetik hazzın estetik bir düşünceden çok ahlaki bir düşünce olduğunu ekler. Gadamer söz konusu kavramın tarihine bakarak onun bilişsel bir değeri olduğu saptamasını yapacaktır. Bununla birlikte estetik haz, yalnızca modern toplum tarafından yaratılmış bir ideal değildir. Bilakis iyi estetik haz, iyi toplumu üreten bir öğe olarak karşımıza çıkar.

Estetik haz, Gadamer'e göre “temel doğası itibarı ile özel bir fenomen değil, birinci düzeyde bir sosyal fenomendir. O, bir mahkeme gibi amaçladığı ve temsil ettiği evrensellik adına bireyin eğilimlerinin karşısına bile dikilebilir” (Gadamer, 2006, s. 32). Bu saptama, estetik hazzın herhangi bir neden arayışı gerektirmeyen kesinliğine gönderme yapar. Dolayısıyla estetik haz, iyi ve kötü olmak üzere ayrılmaz. İyi estetik hazzın karşısına estetik hazdan yoksun olma konulabilir ki bu, estetik hazzın işleyişinin nedenler bilgisini içermediğini, onun ancak bir duyu olabileceğini gösterir.

Gadamer'e göre moda, estetik zevkle yakından ilişkili bir fenomendir. Ancak moda ile estetik hazzın ayrıldığı bir nokta vardır. “Estetik hazzı modadan ayıran şey, modanın empirik evrenselliğine karşı birincisinin evrenselliğinin farklı bir temele dayanmasıdır” (Gadamer, 2008, s. 50). Bu empirik evrensellik, sosyal bağ yaratmaya muktedir olan modayı vazgeçilmez bir çekicilikle donatır. Ancak estetik haz, yargılama yetisiyle modada bile ölçü arama gücünü kendinde bulur. Dolayısıyla estetik haz, modanın talepleri karşısında kendi “iyi”sini çıkarıp adapte edebilir. Gadamer'in de ifade ettiği gibi, “insan kendi ‘stilini’ devam ettirir ve yine kendi estetik hazzını dikkate alan bir bü-

tünle ilişkilendirir, bu bütünle uyum içinde olan şeyi kabul eder ve gücünün yettiği ölçüde kendi estetik hazzıyla birleştirir” (Gadamer, 2008, s. 51). Moda fenomeninin de gösterdiği gibi estetik haz, toplumsal bir duygudur ve empirik evrenselliğe bu şekilde bağlanır. Evrensellik ölçütü, yargıda bulunanların ortaklaştığı bir zeminin de varlığını işaretler. Moda, başkaları yerine düşünme, karşılaştırma ve şeyleri genel bir bakış açısından görmektir ve bu nedenle koparılması zor bir toplumsal bağımlılık/bağlılık yaratır (Gadamer, 2008, s. 51). Empirik evrenselliğin gerçekleşmesi bu yönde vuku bulur. Bunun aksine Gadamer için “estetik haz fenomeni farklılık yaratan entelektüel bir yetidir. İlâveten bir birliktelik içinde işler fakat işlediği topluluğa tabi değildir. Estetik haz böylece, modanın baskıcı gücüne karşı kendi özgürlüğünü ilan eder ve idealitesini ortaya koyar. Belirli bir topluluğun anlaşmasının sonucu ortaya çıkan kesinliğin bilgisini de içerir. Başka bir ifadeyle özel bir bilme tarzı meydana getirir. Gadamer'in (2008) sözcükleriyle söylenirse: “Refleksif yargı gibi estetik haz da bireysel nesnede altına yerleştirilmesi gereken evrensel kavradığı alana aittir” (s. 52).

Gadamer, Kant'ın estetik hazın bir bilgi kaynağı olarak anlamını reddettiğini ileri sürerek *sensus communis*'i (sağduyu) öznel bir ilkeye indirgediğini savlar (Gadamer, 2008, s. 59). Estetik haz duygusu, daha önce beğeni yargılarının refleksif olduğunu ifade ettiğimizde olduğu gibi aynı özelliğe sahiptir. Yani, estetik haz, refleksif (düşünümsel) hazdır. Bunu yapmakla Kant, estetik hazzı ahlaki ve siyasal içerimleri olan *sensus communis* geleneğinden koparır. Estetik haz ideası, anlama yetimizin özgür oyunudur ve estetik hazın evrenselliği niteliğini taşır. Öte yandan, öznel ve özel durumlardan soyutlandığı kadarıyla ortaklaşmacı bir niteliği vardır. Ancak Gadamer'e göre “her iki bakımdan da bu duyunun evrenselliği, negatif şekilde, soyutlandığı şeye tezat olmağıyla tanımlanır; pozitif şekilde komünaliteyi temellendiren ve komüniteyi yaratan şeyle değil” (Gadamer, 2008, s. 60).

Güzellik İdeali Doktrini

İdeal güzellik, ahlaki olanın ifadesi dahilinde vardır ve bu olmadığı sürece nesne evrensel olarak haz verici olamaz. Gadamer'e göre Kant için bir güzellik idealine göre yargı saf estetik haz yargısı değildir (Gadamer, 2008, s.64).

O halde, sanat eserinin haz verebilmesi, estetik hazdan daha fazlasını gerektirecektir. Estetik, yöneldiği ideal güzelliği temsil edemez. İdeal güzellik, insani form üzerinden ya da ahlaki olanın ifadesi dahilinde mümkündür (Gadamer, 2008, s. 64). Bununla birlikte güzellik ideali doktrini, normatif ve rasyonel idea arasındaki farklılıkta konumlandırılır. Bu ayrım şöyle daha açık hale getirilebilir: Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin Güzellik İdeali adını taşıyan alt başlığında ilk olarak “estetik normatif ideanın tekil bir sezgi olduğunu, insanı tikel bir hayvan türüne ait bir şey olarak yargılamanın ölçününü sunduğunu, ikinci olarak da rasyonel ideanın duyusal olarak tasarımılanamadıkları sürece insanlığın ereklerini onun şeklini yargılamanın ilkesi yaptığını” (Kant, 2011, s. 88) söyler. Herhangi bir şeyin güzel görünmesi, o şey hakkında yargı verilmesi için bir standart oluşturur. Bu nedenle normatif idea, “bütün tekil bireyler arasında dolaşan tür imajı olarak” (Gadamer, 2008, s. 65), tasarımın (imgelem yetisine aittir) tekil sezgisidir. Bu sezgi, diğer tüm tekil bireylerle çelişmediği için “haz” ortaya çıkar. Bu söylenenler, insani form ideası için de geçerli olmaktadır.

Gadamer'e göre, saf estetik hazzın biçimselliği, aslında her tür evrensel güzellik doktrininden ayrılmaya götürür. Kant'ın estetik formalizmi, normatif idea ile güzellik ideali arasında ayrım yaparak kendi teorik temellerini dinamitlemektedir. Başka bir ifadeyle, “estetik hazzın yani güzel olanın kavramsız olarak da haz vermesinin kanıtlanması, yalnızca bizimle anlamlı şekilde konuşan güzel şeyin ilgimizi çekebilmesi olgusunu reddetmez. İşte tam da estetik hazzın kavramdan yoksunluğunun kabulünün kendisi, haz estetiğini aşmaktadır” (Gadamer, 2008, s. 68). Haz estetiğinin aşılması, güzel doğanın Kant'a göre ahlaki bir ilgi uyandırabilmesinde yatmaktadır. Doğa, güzelliği ürettiği için ahlaki duyarlılığın gelişimine de hizmet eder. Kendinde bir amaç taşımayan doğaya, güzellik atfedildiğinde, insanın yaratılışın nihai amacı olduğu düşüncesi de verilmiş olur. Doğa her ne kadar insanın ve onun tarihsel kötülüklerinin hakkında herhangi bir bilince sahip olmasa da insanlığın nasıl olması gerektiği konusunda bir dil de kazanabilir. Kant'ın, sanatın bir şeyin temsilinden daha fazla bir şey olduğu yönündeki vurgusu, onu deha kavramını düşünmeye itmiştir.

Gadamer'e göre Kant, “deha kavramını empirik psikolojiye hiç dahil et-

meden yalnızca transendental soruşturmanın kapsamına almıştır” (Gadamer, 2008, s. 74). Deha, bir tane sahip olarak ve onunla bağlantı içinde kalarak yaratmaktadır. Kant, onun yaratılarının taklit edilemezliğini teslim ettikten sonra, onunla yalnızca estetik yargı gücündeki transendental nedenler açısından ilgilenmektedir. Burada Gadamer, Kant'ın estetik yargının, doğadaki güzel ve yüceye uygulanmasının sanatın transendental temellendirilmesinden daha önemli olduğunu düşündüğünü ifade eder. Böylece erekselliği doğaya uygulama işlevi için zemin hazırlanmış olur. Başka bir ifadeyle, estetik haz eleştirisi, teleoloji için bir ön giriş niteliğindedir. Gadamer, Kant'ın erekselliği doğaya uygulama işlemini, onun felsefi projesindeki önemi açısından şöyle açıklar:

Kant'ın felsefi amacı, doğanın bilgisindeki bir yargılama ilkesi olarak kurucu iddiası, *Saf Aklın Eleştirisi* tarafından tahrir edilen teleolojiyi meşrulaştırmaktır. Bu niyet, bir bütün olarak felsefesini sistematik bir sonuca götürür. Yargı, anlama ve akıl arasındaki köprü vazifesini görür... Sanat değil, doğal güzellik amaç kavramının doğayı yargulamada meşrulaştırılmasına katkıda bulunabilir. (Gadamer 2008, s. 75)

Deha, doğanın kurallarını sanata aktarmada bir aracı işlevi üstlenmektedir. Bu durumda sanat eseri de doğal güzellikle aynı düzleme yerleştirilir. Bu aynı düzlemde bulunma, güzelliğin doğada ve sanatta yine bir ve aynı *a priori* ilkeye sahip olması anlamına gelmektedir. Kuşkusuz *a priori* ilke, öznellik içinde yerini alacaktır.

Deneyim (Erlebnis)

Kantçı estetik teorisinde deha kavramının estetik haz kavramından giderek daha fazla öne çıktığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle, estetik haz kavramıyla daha yeterli bir biçimde tanımlanabilir ve Kant'ın, estetiği estetik haz kavramında temellendirmesi girişimi tatmin edici olmaktan uzak olduğu için deha kavramının estetik bir ilke olarak kullanılması çok daha verimli sonuçlar doğurur. Gadamer, Kant'tan sonraki Alman İdealizmi'nde estetik haz ve doğal güzellik kavramlarının giderek değerini yitirdiğini, Fichte ve Schelling'in sanatın görüş açısını, her şeyi -Geist'in ürünü olarak anlaşılabilir doğayı bile- içeren görüş noktası haline getirdiklerini ifade eder (Gadamer, 2008, s.

80). Yeni-Kantçılık ile birlikte estetikte *Erlebnis* (deneyim) kavramının bilincin temel unsuru olduğu fikri kabul görecektir (s. 82). Gadamer, deneyimin ön plana çıkışını anlam bilimlerinin oluşumu, bilmenin, sanatın ve diğer tüm kültür yapılarının içsel yaşamının gelişimi için bir başlangıç noktası olarak okur gibidir. Bu okuma, bir yanıyla anlama ve duyumsamayı, bilincin ayrıcalıklı ve nihai birimleri olarak gören aydınlanmacı-pozitivist epistemolojileri karşısına alır.

Gadamer, sanatın temelinin, Kant'taki saf estetik bilincin zaman dışılığına karşı, Hegel'in tarihsel birikime dayanan Geist'in eyleminde yattığını ileri sürer. Estetik deneyim, bir tür kendi kendini anlama biçimidir ve kendini anlama da daima, kendisi dışında başka bir şeyle anlamada gerçekleşir ve ötekinin birliğini ve bütünlüğünü içerir (Gadamer, 2008, s. 133). Dolayısıyla sanat eseri onu alımlayanın karşısında ona yabancı bir şey olmaktan çıkarak, alımlayanın kendisini onda ve onunla anlayıp öğrendiği bir sürece davet eder. Bu durumda sanatın bir bilgi olduğu ve sanat eserini deneyimleyen alımlayıcının da bilgiyi paylaştığı söylenmelidir. Gadamer, Kant eleştirisiyle estetiğin öznelleşmesini aşmak ister. Sanatın bilgiyle kesiştiği yerde bir hakikat iddiası gündeme gelir, estetik, sanat deneyimiyle bir bilme/bilgi biçimi olarak ahlaki, duyuşsal bilgi biçimlerinden farklıdır. Ancak yine de hakikat iddiasını kendi içinde barındırdığı ölçüde bir bilgi biçimidir. Kuşkusuz bu, Kant'ın evreninde bilginin bilimsellik ve bilimsel gerçeklik ile ölçülmesine dayanan felsefi görüşle anlaşamaz. Gadamer'e göre "deneyim kavramını Kant'ın onu ele aldığından çok daha geniş anlamda dikkate almak zorunludur, öyle ki sanat eserinin deneyimi de deneyim olarak görülebilsin" (Gadamer, 2008, s. 135). Kant'ın bilgi evrenini sınırlayıcı yaklaşımı, bilindiği gibi Hegel'de önemli ölçüde aşılmıştı. Hegel ile birlikte estetik deneyim, hakikatin varlığını içine alır ve tarihsel bilincin bu deneyimde içerilmesi gerçeği ortaya konulur. Estetik, artık bir dünya görüşleri tarihine ya da sanatın görüş açısından hakikatin tarihine dönüşür. Ancak Gadamer, sanat deneyiminde hakikatin barındığını iddia eden Hegel'in felsefesinin "hakikatin hakkının sanat deneyiminin teslim edilme tarzını tekzip ettiğini" (Gadamer, 2008, s. 136) belirtmekle birlikte bu noktada Hegel ile sınırlı kalmaz. Kant'ın modern öznelciliğinin en verimli eleştirmeni olarak Heidegger'i öne çıkarır.

Gadamer'e göre Heidegger, varlığı zamansal olarak yorumlamış ve bu yolla yeni düşünme imkânları ortaya koymuştur. Varlığı zamanın ufkundan yola çıkarak yorumlamak, Dasein'in kendi zamanına ve geleceğine göre anlaşılabilir olduğu anlamına gelir (Gadamer, 2008, s. 137). Heidegger'in öznelciliği aşmaya dayanan sorusu kendi kendisini anlamının varlığı nedir sorusudur ve bu soruyla birlikte öznelciliği aşan bir deneyime sıçrayabiliriz. Bu artık, Heidegger'in Varlık olarak adlandırdığı deneyime doğru açılmak anlamına gelecektir.

Gadamer, estetik bilinç eleştirisini Kant'ın estetik haz teorisini analizinde geliştirirken sanat deneyiminin ne olduğu sorusuna yanıt vermeyi amaçlamaktadır: Sanat deneyiminden sanatın kendisinin, hakikatinin ne olduğunu söylemesini talep etmek. Gadamer, sanat deneyiminde eserin ortaya koyduğu hakiki deneyimi görmek istemektedir ve sanat eserinde somutlaşan sanatın varlık biçimini sorgulamaya çalışmaktadır. Sanat eserinin deneyimlenmesi, anlama etkinliğini gerektirir ve sonuç olarak eser de kendisini bilimsel olarak çözümlenecek bir nesne olarak değil, hermeneutik bir fenomen olarak sunar. Gadamer böylece, "anlamının sanat eserinin kendisiyle karşılaşmasına ait olduğu ve bu aidiyetin de yalnızca sanat eserinin kendisinin varlık/oluş biçimi temelinde açıkça izah edilebileceği" (Gadamer, 2008, s.139) sonucuna ulaşır. Özetle sanat, ancak ontolojik bir düzlemde, fakat özne-nesne ikililiği üzerine yerleşen denklemin dışında bir yerde, yani ancak bir "oyun" fikriyle ilişkilendirilerek anlaşılmalıdır.

Oyun Olarak Sanat

Gadamer'in estetik deneyimi anlama çabasında Kantçı öznellik anlayışının dışına çıkarak onu hermeneutik deneyimle birleştirme düşüncesi, "oyun" kavramında açığa çıkar. Estetik deneyimin, hermeneutik olanla ilişkilendirilmesi, doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin ayrımının ve sosyal bilimlerin "anlama"yı içerdiği düşüncesinin bir sonucudur. Başka bir ifadeyle, politik liberalizmin ve pozitivistizmin etkisiyle biçimlenen doğa bilimlerinin yönteminin sosyal bilimler için de geçerli olacağı yönündeki sava karşılık olarak, sosyal bilimler için hermeneutik anlamının geçerliliği Gadamer tarafından benimsenir. Estetik deneyimi kavramak, ancak oyun kavramına gidilerek mümkün olacaktır.

Oyun kavramı Kant ve Schiller'deki öznel anlamından kurtarılmalıdır (Gadamer, 2008, s. 141). Oyundan anlaşılması gereken şey, sanat eserinin yaratıcısının ya da sanat eserini alımlayanın zihinsel durumu veya bir zihinsel yönelim ya da oyuna dahil olan öznelerin özgürlüğü değildir. Burada Gadamer, sanat eserinin kendi oluş biçiminden (ontolojisinden) söz eder. Oyun, oynayanların onu ciddiye aldıkları ve onların bir nesneye yönelmesinde oldukları türden özne-nesne ilişkisini iptal eden bir zeminde ortaya çıkar. O halde, oyunun ne olduğu, oynayanların özelliklerinin bir tarafa bırakılmalarıyla anlaşılabilir. Başka bir ifadeyle, "sanat eseri, var olan öznenin karşısında duran bir nesne değildir. Aksine sanat eseri, hakiki varlığını, deneyimleyen kişiyi değiştiren bir deneyim olmasında bulur" (Gadamer, 2008, s. 143). Dolayısıyla Gadamer, sanat deneyiminin öznesinin bizzatı eserin kendisi olduğuna işaret ederek estetik bilinç nosyonunu hermeneutik araştırmasından çıkarır. Oyun, sanat eserinin deneyiminde vuku bulan "anlama" süreciyle doğrudan ilişkilidir. Sanatla, bir oyun dahilinde ve ona katılarak karşılaşılır ki bu son kertede esasen Gadamer için hep inşa halinde olan hakikatle karşılaşma için de geçerlidir. Şimdi, önceden belirlenmiş, verili bir özü içinde barındırmayan sanat eserinin oyun sahasında, onu sunan ve alımlayan/seyreden vardır ve bu, eserin iletişime, etkileşime yaslanan bir anlam oyunu marifetiyle harekete geçirilebilir olduğuna işaret eder (Vilhauer, 2010, s. 32). Yani sanat, izlenen ve salt sunulan bir şey değil alımlayıcıdan bağımsız olarak etkileşimsel ve paylaşılan bir anlamaya ulaşıldığında bir olayın parçası olarak vardır (s. 32-33). Gadamer, oyunun, oynayanın bilincinden daha fazla bir şey olduğunu dolayısıyla öznel bir eylemden daha fazla bir şey olduğunu vurgular (Gadamer, 2008, s. 141). Öyle ki bu noktada oyundan sanat deneyimine işaretle söz eder ve sanat eseri de ondan haz alanların zihinsel konumundan ve yöneliminden farklı bir şeydir. Burada kastedilen oyunun kendi oluş modudur. Etkileşimsel ve paylaşılan bir şey olarak oyun, oynayanların kendi kapasitelerini sergileyebildikleri üçüncü bir şey, yaşayan, dinamik bir öz ya da tindir. Dolayısıyla oyun, onu alımlayan ve sunana üstün gelir. Onlara ait bir olay olarak oynayanların kendilerini oyunda ve oyunla sunmalarına imkân verir. Ve bu kendini sunmanın gerçekleştiği oyunun, oynayanlarını bir ana kucağı gibi sarıp sarmalayarak onları kendilerinin dışına çektiği, kendiy-

meşguliyetlerinden alıkoyduğu, onları oyunun zamanında durdurduğu söylenebilir. Nitekim oyun, sanat aracılığıyla oynayanın dönüşümüne eşlik eder. Bu bakımdan oyun, insanı, “başkası”nın deneyimine açan kurallı ve fakat bu kural içinde özgürce hareket etme imkânı sunan bir devinimdir. Ve belki de gerçek, sahil bir yaşamın, hakikat deneyiminin ta kendisidir.

Oyun, oynayanı “başkasına” açan bir açıklık deneyimi sunar.¹ Ve bu deneyim esasen “olumsuz”un deneyimidir. Daha önce de söylendiği gibi oyun, insanı kendisinin dışına iterek oyunun içine çekiyordu. “Olumsuz”un ya da “başkası”nın deneyimine içkin yabancı olanla bu etkileşim, insanın bu karşılaşmayla bir Öğrenme/Eğitim (*Bildung*) sürecine bilhassa girmesine yol açar. *Bildung*², Alman romantizminde de çokça kullanılan ve üzerinde kafa yorulan bir kavram olmuştur. Fakat Gadamer bu kavramı daha ziyade Hegel’i anarak kullanır. Pratik anlamının yanı sıra *Bildung* ile kastedilen daha ziyade insanın kendisine yabancılaşarak, kendisini dönüştürebilmesi için “başkası”yla etkileşime girmesinin yarattığı bir kendi olma süreci ve inşasıdır. Bu deneyim ise yine sanatla mümkün olacaktır. Bu nedenle Gadamer, “başkası”na yönelik açıklık deneyiminin bilimin ve psikolojinin merceğinden yakalanabileceğini reddeder. Gadamer esasen bu düşüncesiyle günümüze dair insan deneyiminin zedelenmiş ve giderek kuruyan yanına da bir projeksiyon yönlendirir gibidir. İnsanın dünya deneyiminin “olumsuz” olana gerek duyduğu ve hatta onun bu deneyimin kurucu unsuru olduğu düşünülürse Gadamer’in belki de bilhassa bu yönüyle Nietzsche (örneğin acı çekme deneyimi) ve Heidegger (ölüm, can sıkıntısı, kaygı) gibi filozoflarla aynı kaygıyı paylaştığı söylenebilir.

Oyunu oynayanların, o oyunun öznelere olmaması, oyunun bir amacı olmadığı düşüncesine de zemin hazırlar. Oyun sadece oynanan şeydir ve bunun oyundaki öznelere varlığıyla bir ilişkisi yoktur. İşte, oyunun estetik bilinç(ler)den koparılması yönündeki bu teorik müdahale, onu oynayanların da kendi içinde “yok olmaları” sonucunu getirir. Gadamer’in oyunun oluş biçiminin doğanın kine yakın olduğunu düşünmesi, insanın oyununun doğal bir süreç olduğunu söylemesine imkân tanır. “Onun oyunu tam da doğanın bir parçası olduğu için – doğanın bir parçası olduğu ölçüde – saf bir kendi kendini-takdimdir” (Gadamer, 2008, s. 147). Gadamer oyunun doğa ile bu ortak anlamıyla sanat eserinin varlığını ilişkilendirir. Doğa, amaç ve

niyet içermediği için oyun, kendi kendisini yenileyen bir yapıya sahiptir ve sanat eseri için bir model olabilir. Dolayısıyla, eğer oyun, herhangi bir amaç edinmiyorsa (belki de sadece kendisi istisna olmak şartıyla) yani amaçsız ise bu durumda nihai bir erek ya da anlamı hedeflemiyor demektir. Bu da bize Gadamer'in oyun kavramlaştırmasının Kant'tan beri gelen modern metafizik ve ilerlemeciliği ilke edinmiş anlayışa karşı konumlandığını ve şeylerin ardında bir gerçeklik arayan ve tüm Batı metafiziğine yayılan anlayışı reddettiğini gösterir.

Oyunun Gadamerci anlatısı, onun özerk oluşuna ve onu oynayanların onda özgür olması gerçeğine de dayanmaktadır. Oyuna katılanlar, ancak kurallar içinde oynarlar ve bu oynaма kesinlikle riskleri beraberinde getirir. Risk ve olanaklar, oynayanın oyuna dahil olmasını sağlar ve böylelikle oyun oynanılır hale gelir. Oyuna katılan için riskli olan şey, oyunun ta kendisidir. Oyundaki olasılıklardan biri oyuncunun nezdinde öne çıkınca oyun, oynayanı seçtiği olasılığın cazibesinde tutar ve bu da zaten risk demektir. Kuşkusuz oyuncu karar verme özgürlüğüne sahiptir. Fakat yine de oyun, oyuncuya sunduğu cazibesi sayesinde egemen olur (Gadamer, 2008, s. 147). Bununla birlikte oyuncunun riske rağmen oyuna katılması alışılmadık bakış açılarıyla karşılaşmasına, daha önce önüne açılmayanın açılmasına vesile olur. Konforlu alanının dışına çıkamayan oynayamaz, gelişimini sürdürmez, büyüyemez.

Oyun, tüm bu özelliklerine ek olarak tekrarlanan bir özelliğe de sahiptir. Ancak buradaki tekrarlılığı ayının kendinde hep kendisini yinelemesi olarak düşünmemek gerekir. Özetle oyun ve onun tekrarlı yapısı tekdüze bir karaktere sahip değildir. Gadamer bunu festival örneğine giderek izah eder. Hatırlanırsa sanat eseri oyunun yapısıyla uyuyordu ve oyun bizzat kendisini takdim ediyor ya da oluşturuyordu. Oyunun icrası, bir tekrar hareketiyle gerçekleşir. Fakat bu tekrar her şeyin düpedüz tekrarlanması demek değildir. Her tekrar, özgün yapıt kadar özgündür. İşte festivalin yapısı bu türden bir tekrarla uyur. Festival her yıl yapılır yani periyodiktir. Tekrarlanan festival “ne bir başka festivaldir ne de ilk kutlanan festivalin sırf hatırlanmasıdır. Her festivalin başlangıçtaki kutsal karakteri, zaman tecrübesi bakımından, şimdi, hatıra ve beklenti arasında bildik ayrımı dışarıda bırakır. Festivalin zaman tecrübesi daha ziyade onun kutlanması, yani sui generis bir şimdiki zamandır” (Gadamer, 2008, s. 172).

Oyun sadece oyunu seyredene sunulan basit bir yapı değildir. Oyun, aslında oynayanlar için de oynanır. Bir su topu oyunu, seyirciler için oynandığında oyun olmağını yitirir. Gadamer bu noktada, piyesin oyun olmadığını ileri sürerek piyesi icra edenlerin bunu oynamak için değil onu seyircilerin beğenisine sunmak için yaptıklarını belirtir. Özetle piyes seyirci için oynansa dahi bir oyun değildir. Piyes ancak sunulduğunda kendi anlamına ulaşmış olur ve “temelde piyes oyuncular için değil, seyirciler/dinleyiciler için vardır. Piyes de herhangi bir oyun kadar kapalı ve kendine yeterlidir, ama bir piyes olarak o, kendisini seyircilere bir olay şeklinde sunar” (Palmer 2003, s. 228). Dolayısıyla piyes, burada sözü edilen oyunun ölçütlerini taşımaz. Oyunu Gadamer daha çok festival kavramına giderek anlamaya çalışacaktır.

Gadamer, “oyunun her seferinde farklı gerçekleşen tekrarlı yapısını incelemek için festival örneğini ele alır ve her yıl kutlanan festivalin aynı zamanda sürekli bir değişim içerdiğini belirtir” (Yücel, 2008, s. 96). Estetik olanın zamansallığından söz ettiği yerde, festivalin tarihsel zamansallığını vurgular ve bir zamandan diğerine değiştiğini ifade eder. Tarihsel perspektif, festivalin her seferinde değiştiğini göstermekle birlikte yine de bu değişimin gerçekleştiği bir ve aynı festival olduğu da unutulmamalıdır. Gadamer, festivalin tarihsel bağlarının özü açısından ikincil bir konumda olduğunu ileri sürerek tarihsel olay gibi bir kimliğe sahip olmadığını, başlangıcından itibaren düzenli olarak kutlanmasının onun doğasında olduğunu ve sonuç olarak aynı tarzda kutlandığında dahi özü itibarıyla farklı bir şey olmak zorunda olduğunu ekler (Gadamer, 2008, s. 173). Bu da oyunun yalnızca oluş içinde olanaklı olduğunu ve o oyuna katılanların orada bulunuyor oldukları anlamına gelir. Gadamer burada Heidegger'in sözcük dağarcığına yakın bir yerde konumlanarak oynayanın ve seyreden rolü ve konumu üzerinde durur. Öncelikle Gadamer'e göre temsil (*Schauspiel*) oyun (*Spiel*) olarak kalır ve onun yapısına sahiptir (Gadamer, 2008, s. 153). Oyun kapalı bir dünya olsa da seyirciye açıktır. Hem oyuncuyu hem de seyredeni içine alır. Seyreden, oyunu deneyimler. Oyuncular açısından bakıldığında onlar rollerini seyircinin içine çekilmesi gereken oyunun bütününe göre gerçekleştirirler. Oyun böylece temsile dönüştüğünde seyirci oyuncuların yerine geçmiş olur. Oyun, seyirci için oynandığından onun metodolojik bir önceli olduğu söylenebilir.

Oyunun anlaşılması gereken bir anlamı olduğu için ayrı bir varlığı vardır. Böylelikle oyuncuyla seyirci arasındaki fark ortadan kalkar (Gadamer, 2008, s. 154). Buna ek olarak, sanat eserinin özerkliğinin bir yapıcısı olarak oynayanın varlığı (sanat eserinin hermeneutiğinin yalnızca onu yapanla değil, onunla karşılaşanla da mümkün olduğu gerçeği hatırlanırsa) *orada-bulunma* (*Dabeisein*) ile belirlenmektedir. “Orada olmak, katılmak anlamına gelir ve eğer biri bir şeyde varsa onun fiilen nasıl bir şey olduğu konusunda bütünüyle her şeyi bilir. Bir şeyde bulunmak ancak tali anlamda, aynı zamanda subjektif bir eylem türü, bir şeye dikkat kesilmedir (*Bei-der-Sache-sein*). Bu yüzden bir şeyi seyretmek katılımın hakiki türüdür” (Gadamer, 2008, s. 174).

Gadamer’in oyunun festival niteliğini göstermesi, kendi sınırları içinde oyunun özerkliği ve oynayan ve seyreden için olanaklar taşıdığı yönündeki saptaması, oyunun dinamik bir yapısı olduğunu gözler önüne serer. Oyuncuların oyuna katılımlarıyla kendilerini de dönüştürmeleri, diyalektik bir anlamaya kapı aralar. Öte yandan seyredeninin yalnızca seyrediyor olmaması, ona katılması, düşünme-imgeleme ile eylemi birbirine bağlayan bir zeminde oynadığını, sanat eseri söz konusu olduğunda ise bizatihi eserin eyleme geçtiğini gösterir.

Festival kutlanan bir oyun olduğu için herkesi içine dahil eder ve bir ortaklık olarak vuku bulur. Şayet birisi, bu oyuna dahil olmak istemezse bu onun kendi kendisini oyundan dışladığı anlamına gelecektir. Festival bu ortaklık yönüyle oynayanın algısını, Heideggerci bir kavram kullanmak uygunsuzsa *hergünkülüğünün* pragmatik yöneliminden sıyrır. Dahası ve belki de en önemlisi festival, kutlayanın bu festivalin yapısında diğerleriyle biraraya gelerek parçalanmaktan kurtulmasını, kendi zamanını edinmesini ve onu üstlenmesini, onda kendi dönüşümünü gerçekleştirmesini sağlar. Festivaldeki bu zaman deneyimi – ki sanat için de geçerlidir – hesaplayıcı ve pragmatik zamanı dışlar ve sahici bir deneyimin imkânını sunar. Gadamer, zamana dair iki temel deneyimi birbirinden ayırır ve ilkini zamanın normal pragmatik deneyimi şeklinde adlandırır (Gadamer, 2017, s. 76). Bu tür bir zaman deneyimi, boş zamanın can sıkıntısı ve hiç zamanı olmama ile doldurulmasıyla ifade olunur. Dolayısıyla zaman burada “geçip gitmesi gereken ya da geçip giden bir şey olarak yaşanır” (s. 77). Oysa festivalin ve sanatın zamanı gerçek ya da yaşanmış zaman olarak karşımıza çıkar. Bu durumda zaman, bir kişinin can sıkıntısı ya

da hiç zamanı olmaması ile değil doğrudan festivalin ya da oyunun zamanı ile doldurulur ve böylelikle zamana tını kazandırılmış olur. Gadamer'in örneği bunu hakkınca anlatır. Buna göre insan, kendi zamanını gençlik, olgunluk ve yaşlılık olarak değerlendirdiğinde ve yaşamının bu evreleriyle düşündüğünde bulabilir. Böylece ona hükmeden hesaplayıcı zamanın dışında kendi zamanının bilincine ulaşır. Festival de benzer bir işlev görerek katılanlarına kendi zamanlarını deneyimleme imkânı verir. Bu noktada sanatın kendi zamanına sahip olduğu söylenmelidir. Sanat deneyiminde, eserle karşılaşmada insan bir duraklama, pragmatik zamanın dışında kalma konumuna dahil olarak esere kendisini bırakır ve eser işte bu sırada kendisini kendisi olarak sunabilir. Gadamer bu deneyimi, eski sanat eserleriyle karşılaşmanın nasıl gerçekleşmesi gerektiğine dair saptamalarla açımlar ve düşüncesini gelenekle ilişki üzerine yoğunlaştırır. Eski sanat eserleri, ancak yeniden tanıma ile yani zaten tanıdık olanın tanınmasıyla bir aktarım hareketine dahil olur. Aktarım ise olmuş olanın olduğu gibi korunması değil, onun ifadesiyle “eski olanın yeniden söylenmesidir” (s. 85). Fakat modernliğin tekniğe ısrarlı ve abartılı inancı ve ilerlemecilik tapınısı, hem oyunun açtığı zaman deneyiminin kaybedilmesi hem de sanat eserinin kendini tüm zenginliği ve çoklu anlam dünyasıyla insana sunmasının engellenmesi riskini beraberinde getirir.

Sonuç

Oyunun Gadamer'in hermeneutiğindeki yerini, onun Kant eleştirisi ile birlikte düşündüğümüzde, estetik bilincin sanat deneyiminin özüne ait olmadığını görebiliriz. Estetik bilinç, Gadamer'e göre metafizik bir yansıma ilişkisine göre düşünülmüştür ve oyun olarak sanat deneyimi, onun denkleme katılan tüm oynayanlar için bir kendi kendini anlamının yolunu açabilir. Gadamer'in Heidegger'in varlık sorusuna verdiği önem de bu şekilde anlaşılabilir. Başka bir ifadeyle, Nietzsche'nin 19.yy'daki Avrupa nihilizmi teşhisinden yola çıkarak, onu aşmanın imkânları üzerine düşünen Heidegger'in, modern özneliliğin tahakkümüne karşı varlık deneyimini öne çıkarması, Gadamer'in kendi hermeneutik teorisinde de sürdürülür ve bunun bir örneği tarih deneyimi ise diğeri sanat deneyimidir.

Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde estetik bilinci, sanat deneyimi için

tek dayanak noktası olarak görmesi ve estetik yargının *a priori* evrensellik statüsü kazanması için gösterdiği çaba, onu yaşam-dünyasının uzağında, içeriksiz ve formu öne çıkararak bir estetik kavrayışa ulaştırmaktadır. Ancak, estetik yargının herkes için öznel *a priori* olma koşulunu, öznel ahlakî gelişim düzeylerine bağlaması Kant'ı yaşam-dünyasına geri dönmeye zorlar. Sanat deneyimi, Gadamer'in de altını çizdiği gibi ahlak, din, siyaset, gündelik yaşam gibi kültürel yapılarla iç içe bulunmuşsa, Kant'ın biçimsel estetik bilinci, bu kültürel habitusu ve onun tarihini göz ardı etmektedir. Güzellik ideali doktrininde de görüleceği gibi saf estetik hazzın imkânsızlığı, yani ahlakî olanın güzelliğin koşulu olarak sunulması, yargı vermenin olanağı olarak saf estetik bilincin baştan altının oyulması anlamına gelmektedir. Bu nedenle Gadamer, Hegel'in diyalektiğini, Kant'ın öznellik teorisini devre dışı bırakmak için ve insanın sanat deneyiminde oyunla kurduğu karşılıklılığa imkân verdiği için hermeneutik anlamaya dahil eder.

Gadamer'in oyun ve festival kutlamanın sanat deneyimiyle benzer dinamiklere sahip olduğuna yönelik izahları, aslında insanın kendi gündelik yaşamının kodlarının dışına çıkmasına ve orada hem kendini dönüştürmesine hem de hakikat deneyimine ulaşmasına imkân tanır. Kaybedilmekte olan oyun ve sanat deneyimini yeniden diriltme çabası özellikle günümüz toplumlarında belki hiç olmadığı kadar önemli hale gelmiş görünüyor. "Başkası"yla, "yabancı olan"la, "olumsuz olan"la ilişkinin şeylerin üzerinden çekilip alınması, insan düşüncesinin en ihtiyaç duyduğu duygulanımların da sürgün edilmesine neden olur. Nietzsche bu kaybı, "acı"ya atfettiği anlamla 19.yy'da en derinlemesine gören filozoftu örneğin. Gadamer ise oyunda, oynayanı tam da "başkası"nın rahatsız edici ve yaralayıcı yanına açar. Oyunun açıklığında duran ancak bu sayede önyargılarıyla yüzleşmeye muktedir olabilir ve hem kendine hem de dünyaya eleştirel bir konumdan bakabilir. Son olarak Gadamer, kaynaklarını hem doğadan hem de tarihten alan kadim oyun deneyimini önümüze koyarak hem insanın çalışmasını hem de boş zamanını zapt eden, sürekli "olumlu olanı"³ talep eden sahte ("like") oyuna karşı geleneğin dönüştürücü gücünü hatırlatır.

Kaynakça

- Altuğ, Taylan (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bal, Metin (2008). *Yargı Yetisinin Eleştirisi'nin Kant'ın Felsefesindeki Yeri*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, 19, 83-105.
- Dursun, B. Yücel (2008). *Oyunun Ontolojik Durumu*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gadamer, Hans-Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt 1). (Hüsamettin Arslan (İng) ve İsmail Yavuzcan (Alm), Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gadamer, Hans-Georg (2017). *Güzelin Güncelliği* (Fatih Tepebaşı, Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Gadamer, Hans-Georg (2006). *Truth and Method* (Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall, Çev.). Second, Revised Edition, London. New York: Continuum Press.
- Jay, Martin (2012). *Deneyim Şarkıları* (Barış Engin Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kant, Immanuel (2011). *Yargı Gücünün Eleştirisi* (Aziz Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.
- Palmer, Richard E. (2003). *Hermenötik*, (İbrahim Görener, Çev.). İstanbul: Anka Yayınları.
- Vilhauer, Monica (2010). *Gadamer's Ethics of Play: Hermeneutics and the Other*. United Kingdom: Lexington Books.

1 Eğer oyunun Gadamer'in düşüncesinde hermeneutik bir yörüngede oynandığı söylenebilirse örneğin yabancı bir dili öğrenmiş olmayı, Ben ile Sen arasındaki ilişkide (insan ilişkilerinde) Sen'i Sen olarak tecrübe etmeyi genel olarak "başkası"na açık olmanın örnekleri olarak gösterebiliriz. Bu konuda bkz. Gadamer, Hakikat ve Yöntem Cilt 1 s. 17-18, Cilt 2 251-52, 260.

2 Bu kavramın Gadamer'in düşüncesindeki konumu hakkında bkz. Soysal, Deniz. "İnsan Bilimlerinde Bildung Kavramının Yeri". FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), Yıl 2006, Sayı 1. s. 3-8. İlaveten, aynı kavramın Hegel ve Gadamer'de büründüğü anlamlar hakkında bkz. Odenstedt, Anders. "Hegel and Gadamer on Bildung". The Southern Journal of Philosophy, 2008, Cilt. XLVI. s. 559-580.

3 "Olumsuz olanın" kaybı ve "olumlu olanın" şiddeti hakkındaki düşünceleriyle son yıllarda öne çıkan Han'ın saptamalarına bkz. Han, Byung-Chul. Şeffaflık Toplumunu, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, Mayıs 2017. s.15-23 ve Han, Byung-Chul. Şiddetin Topolojisi, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Metis Yayınları, Mayıs 2016. s. 95-103