

FELSEFEDE SANAT

Konuşmacılar

Emine Canlı

Selami Varlık

Hazırlayan

Betül Özel Çiçek

BİLİM VE SANAT VAKFI
Sanat Araştırmalar Merkezi 10

NOTLAR 31

Felsefede Sanat

Haziran 2015

Baskı Cilt Ayhan Matbaası
Mahmutbey Mah.Devekaldırımı Cad.
Gelincik Sokak No:6 kat:3 Bağcılar / İstanbul
Tel.:0212 445 32 38
Matbaa Sertifaka No: 22749

Vefa Cad. No. 41 34134 Vefa İstanbul
Tel 0212. 528 22 22 pbx
Faks 0212. 513 32 20
e-mail bilgi@bisav.org.tr
www.bisav.org.tr

Sanat Araştırmaları Merkezi
e-mail sam@bisav.org.tr

İçindekiler

**Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı Temelleri ve
Panofskyci Sanat Tarihi Uygulamaları**

EMİNE CANLI 7

Gadamer'de Sanat ve Festival: Aynının Farklı Tekrarı

SELAMİ VARLIK 29

Sunuş

Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi olarak 2004 yılında başlattığımız Kırkambar Sohbet programı kapsamında birçok akademisyeni, sanatçıyı, yazarı, irfan ve gönül insanını misafir etme, çalışmalarını dinleme, bilgi, birikim ve tecrübelerinden istifade etme imkânını elde ettik. Bu minvalde, günümüz sanatını anlama yolunda sanat-felsefe ilişkisinin önemini vurgulamak üzere düzenlediğimiz toplantıları geçtiğimiz sene de sürdürdük ve felsefe alanında çalışan, sanatla ilgili iki akademisyen ile felsefede sanatın izlerini sürmeye devam ettik.¹

Emine Canlı ile gerçekleşen programımızda “Cassirer’in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı Temelleri ve Panofskyci Sanat Tarihi Uygulamaları” üzerine konuştuk. Canlı, Cassirer’in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı temellerini anlatmasının ardından Sembolik Formlar Felsefesinin Panofsky’nin perspektif algısını sorgulamasındaki etkisindjwen söz etti. Canlı, Ernst Cassirer’in, *Sembolik Formlar Felsefesi* ile amacının Kant’ın eleştirel felsefesini bir kültür felsefesi olabilecek şekilde genişletmek olduğunu söylediğinden bahsederek Cassirer’e göre Kant’ın eleştirel felsefesinin Newton’un doğa felsefesini eleştirmekle sınırlı kaldığını ifade etti. Bununla birlikte, artık yapılması gereken bu eleştirel felsefenin öngördüğü tüm sentez etkinliklerini ve bu etkinliklerin gerektirdiği nesnelleştirme edimlerini ortaya koymak olmalıdır. Bu amaçla hareket eden Cassirer, insan zihninin sentetik edimleri olan mitoloji, dil, din, sanat ve bilimin kendisine özgü nesnel bir forma sahip olduğunu göstermeye çalışır. Cassirer’in mensup olduğu Marburg Okulu’na yakınlığı ile bilinen Erwin Panofsky sanat tarihi ve özellikle “perspektif” ile ilgili görüşlerini temellendirirken Kant ve Cassirer’in çizgisini takip eder. Panofsky’e göre sanat tarihinin önemli bir kavramı olan ve nesnellik-kesinlik iddiası ile ön plana çıkan perspektif, bir keşif değildir; dönemden döneme gelişen ve değişen mekân anlayışları nedeniyle esasında her dönemde mevcuttur. Fakat kendisini farklı biçimlerde gösterir. Panofsky’ye göre birbirlerine indirgenemeyecek olması nedeniyle her dönemin perspektif anlayışı kendi bağlamında ele alınmalıdır. Bu da ancak perspektifin de Cassirer’in kavramsallaştırdığı “sembolik form”lardan biri olduğu görüşünün dikkate alınması ile mümkündür.

1 Bu toplantılar arasında, 3 Mart 2011 tarihinde düzenlediğimiz, Zeynep Gemuhluoğlu’nun konuk olduğu “Sanat ve Felsefe İlişkisinde Güzelin Güncelliği”ni, burada bahsi geçecek toplantılara giriş mahiyetinde olduğu için özellikle zikrediyoruz. Söz konusu toplantı daha sonra merkezimiz tarafından *Notlar 28* olarak yayınlanmıştır.

Selami Varlık ile ise "Gadamer'de Sanat ve Festival: Aynının Farklı Tekrarı" üzerinde konuştuk. Varlık, Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem* kitabında, estetik tecrübeyi tarif etmek için "festival" kavramına başvurduğunu ifade ederek bu estetik tecrübenin aynılığın farklı tekrarları üzerinden sanatta ve festivalde nasıl gerçekleştiğini anlattı. Buna göre düzenli olarak tekrarlanmak festivalin – veya bayramın – yapısında bulunur. Her yıl kutlanan festival, hem aynı festivaldir hem sürekli farklıdır. Tıpkı bir piyesin her temsilinin hem aynı metine sahip olup hem de farklı mizansenlere yol açması gibi festival de her seferinde farklı bir şekilde yaşanılır. Dolayısıyla, Gadamer'in gelenek anlayışına benzer biçimde festival de sanat eseri de sürekli yenilenerek kendini korur. Festivalin tekrarı insanı da dönüştürür. Zira farklılaşan festival insanın tarihselliğinin izini taşısa da, aynının tekrarı insanda değişimlere yol açar. Aynılık ile farklılık arasındaki diyalektik çift boyutludur; hem festivalde hem insanda gerçekleşir. Dolayısıyla, hermenötik açıdan bakacak olursak insan sürekli, kontrol edemediği bir sanat eserinin veya bir geleneğin karşısında bulunur. Ve bu insan için doğru bir anlama, onu değiştiren, yenilenmesini sağlayan bir tecrübedir. Sanatın canlılığı ve manası da buradan gelir.

Bu iki kıymetli ve önemli konuşmayı *Felsefede Sanat* başlığını altında toplayan *Notlar 32* aynı zamanda Sanat Araştırmaları Merkezi'nin yayınladığı onuncu *Notlar* olma özelliğini de taşıyor. Sanata muhtelif noktalarından temas eden çalışmalarımızın, atölye, okuma grubu, panel ve toplantılarımızın notlarını tuttuğumuz ve sunduğumuz *Notlar* serimizle önümüzdeki senelerde de sanata notlar düşmeyi sürdürmeyi diliyoruz. Bu minvalde, ilk *Notlar*'ımızın yayımlandığı 2008'den bu yana Sanat Araştırmaları Merkezi *Notlar*'ının düşülmesine emeği geçen herkese teşekkürü borç biliriz.

Bilim ve Sanat Vakfı

Sanat Araştırmaları Merkezi

Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı Temelleri ve Panofskyci Sanat Tarihi Uygulamaları

Emine Canlı²

7 Haziran 2014



Betül Özel Çiçek: Hoş geldiniz. Bu ayki Kırkambar Sohbet programında Emine Canlı'nın İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde tamamladığı yüksek lisans tezinin geliştirilmiş halini dinleyeceğiz. Emine Canlı'nın tezi "Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı Temelleri"ydi. Biz bunun üzerine bir de "Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı Temelleri'nin Panofskyci Sanat Tarihi Uygulamaları"nı nasıl etkilediğini öğreneceğiz kendisinden. Buyurun efendim, söz sizin.

Emine Canlı: Teşekkür ederim. Hem tez süresince hem de sonrasında Cassirer'e dair yaptığım okumalar vesilesiyle sanat tarihçisi olarak anılan Panofsky'nin sanat tarihini nasıl temellendirdiği ve bunu yapmasında Cassirer'in

2 Emine Canlı: 2010 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun oldu. Aynı okulda sürdürdüğü *Ernst Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesinin Kantçı Temelleri* isimli yüksek lisans tezini 2013 yılında tamamladı. Şu an İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde doktora yapmaktadır.

etkisini göz önünde bulunduran bir sunum hazırladım. Bu sunumu üç hat üzerinden anlatmaya çalışacağım: Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesi nedir? Bunun Kantçı temelleri nelerdir? Panofsky'nin sanat tarihi anlayışına, özellikle perspektifi sembolik bir form olarak ele almasına Cassirer'in etkisi nedir?

Cassirer'i genelde felsefe tarihi çalışmaları, özellikle de bir Kant biyografisi olan *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi* eseri üzerinden biliriz. Ancak Cassirer'in Türkiye'de az değinilen lakin Avrupa'da, özellikle de Alman literatüründe çokça referans verilen ve sonrasında da çeşitli alanlarda geliştirilen *Sembolik Formlar Felsefesi* diye adlandırdığı kapsamlı bir felsefi sistemi vardır.

Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi*'nde metot olarak Kant'ın eleştirel felsefesini temel aldığını söyler. Ona göre Kant, kendi yaşadığı dönemin bilim anlayışının etkisi ile eleştirel felsefesini Newton'un doğa felsefesi üzerinden geliştirmiştir ama bununla sınırlı kalmıştır. Oysa Cassirer, Kant felsefesinin, kendi adlandırdığı şekliyle evrensel ve zorunlu transandantal yapısının, bize bu yapıyı diğer bilgi alanlarına da genişletebilme olanağını sağladığını düşünür. Dolayısıyla Cassirer *Sembolik Formlar Felsefesi*'nde din, dil, mitik düşünme, doğa bilimi ve sanat alanlarında da bu transandantal yapının izini sürmeye çalışır.

Cassirer'e göre Kant, eleştirel felsefesi ile –Kant'ın da *Prolegomena*'da söz ettiği gibi- felsefe tarihinde Kopernikvari bir devrim gerçekleştirmiştir. Bu devrim felsefe tarihindeki en önemli noktalardan biridir. Hepimiz kısmen de olsa Kopernik Devrimi'nin Kant'ın eleştirel felsefesine uygulanmasının nasıl bir metaforik anlamı olduğunu biliyoruz. Kant'a kadar felsefe tarihinde filozoflar genelde nesnenin ne olduğu olduğunu anlamaya ve nesneyi merkeze alarak onun üzerinden bilgi edinmeye çalışır. Kant'la birlikte bu, düşünen özne olarak insan üzerinden temellendirilmeye başlanır.

Bildiğiniz gibi Kopernik'ten önce dünya evrenin merkezinde kabul edilirdi. Kopernik, evrenin merkezinde güneşin olduğunu ve dünyanın da diğer gezegenler gibi bir gezegen olduğunu söyleyerek merkezi yani sabit alınan noktayı değiştirmişti. Kant da benzer şekilde, nesne odaklı felsefe tarihini artık özne odaklı felsefe tarihine dönüştürür. Dolayısıyla Cassirer için Kant'ın bu Kopernikvari devrimi felsefe tarihi açısından önemli bir noktadır. Cassirer, Kant'ın geliştirdiği transandantal felsefe tam da kendi yapısı gereği diğer bilgi alanlarına da sirayet etmektedir, der. Cassirer'in bu iddiasını da transandantal felsefe derken neyi kast ettiğini anlarsak kavrayabiliriz.

Kant'a göre bilmenin koşulları vardır ve bu nesnel koşullar esasında tüm bilme tarzlarımızı etkiler. Zorunlu ve genel olan ve Kant'ın transandantal diye adlandırdığı bu nesnel bilme tarzımız tüm bilme etkinliklerimizin temelindedir. Bilgiye, nesneye zorunluluk ve evrensellik veren şey aslında nesnede değildir. Düşünen öznedeki bulunur ve zorunluluk ile nesnelliği doğaya yükleyen bizizdir. Cassirer'e göre eğer bir transandantal felsefe bilmenin zorunluluğunu özneye yüklüyorsa, bu zorunluluk öznenin gerçekleştirdiği diğer bilgi alanlarında da bulunmalıdır. Çünkü düşünen özne diye adlandırdığımız insan Newton'la birlikte bilme etkinliğini şekillendirmiş ve doğaya dair açıklamalar, sistemler geliştirmiş değildir. Bunun öncesinde de insanlık tarihi boyunca doğaya dair bilgi edinme tarzları olmuştur. Dolayısıyla bu transandantal koşullar eğer evrensel zorunluysa ve düşünen özne olarak insanda bulunuyorsa, bu koşullar insanın daha önceki bilgi tarzlarında da vardır. O zaman biz mitik düşüncede de, dilde de, dinde de bu tür transandantal yapılar bulabiliriz. Kant'ın dönemindeki bilim anlayışı gereği merkeze aldığı bilimsel bilgi tarzı aslında dil, mit, din ve sanat gibi diğer bilme tarzlarımızdan herhangi biridir. Buradaki önemli nokta, Cassirer'in bu bilme tarzlarımız arasında öncelik, sonralık, değerlilik, değersizlik gibi bir hiyerarşi gözetmemesidir. Hepsinin aynı zihin tarafından oluşturulan farklı formlar olduğunu söyler. Cassirer, Kant'ın matematik ve doğa bilimi üzerinden geliştirdiği transandantal koşulları dilde de arar, mitte de arar, bilimsel düşüncede de tekrar ortaya koyar. Sanata ise *İnsan Üstüne Bir Deneme* eserinde kısaca değinir ve bunun için ayrıca bir çalışma yapılması gerektiğini söyler. Dolayısıyla bu sunumda sanat bölümünü Panofsky dolduracak.

O halde artık Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesinin temelini aldığını ve kapsamını genişlettiğini söylediği Kant'ın transandantal felsefesinin başlıca unsurlarını ele alabiliriz. Kant ortaya koyduğu felsefe sistemini "eleştirel felsefe" şeklinde adlandırır ve bunu *Saf Aklın Eleştirisi*, *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* şeklinde üç eserinde temellendirir. Yunanca yargılama, ayırt etme anlamındaki *krisis* sözcüğüne dayanan bir kavram olan *criticus* (eleştiri) bir kişiyi, eseri, düşünceyi titiz ve dikkatli bir incelemeye tabi tutmaktır. Kant'a göre biz bilmenin, bir şey hakkında bilgi edinmenin nasıl bir etkinlik olduğuyla ilgileniyorsak aklı eleştiriye tabi tutmalıyız. Nitekim Kant üç eleştirisinde de aklı eleştiriye tabi tutar ve aklın farklı alanlardaki *a priori* formlarını ortaya çıkarmaya çalışır.

Kant'a kadar geleneksel metafizik ve felsefe nesnelere "ne" olduğuyla işe başlarken Kant nesne hakkında "nasıl" yargı verdiğimizle ilgilenir. Transandantal felsefenin dayandığı bu temel noktayı Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nin giriş bölümünde şöyle ifade eder: "Ben nesnelere bilgisini değil, tam tersine nesnel-

er hakkında *a priori* bilgi edinme tarzımızı genel olarak inceleyen bilgiyi *transandantal* olarak adlandırıyorum.” Kant’ın söz ettiği *transandantal* kavramının üzerinde özellikle durmak gerekiyor. Bu kavram kısmen yanlış aktarılan ve yanlış anlaşılan bir kavramdır. *Transandant* aşkın, yani bilebileceklerimizin ötesindeki şeyler anlamına gelirken *transandantal* bilmemizi mümkün kılan zorunlu ve genel koşullar anlamında kullanılır. Bu ayrım önemlidir. Zira ikisi de deneyimle ilgili değildir; ancak *transandant* deneyimin ötesidir ve deneyimin imkânını aşan alandır, *transandantal* ise deneyimi mümkün kılan zorunlu ve genel koşullar bütünlüğüdür. Dolayısıyla aklın transandantal koşullarını yani deneyimi mümkün kılan koşulları ortaya çıkardığımızda esasında nesnelere nasıl bilebildiğimiz ve onlar hakkında nasıl yargı verdiğimiz ile ilgileniriz. Kant bunu *Saf Aklın Eleştirisi*’nde yapar. *Saf Aklın Eleştirisi* Kant’ın elli yedi yaşında yazdığı ve felsefe tarihinin Kant öncesi ve Kant sonrası diye ikiye ayrılmasında etkili eseridir.

Bu eserde Kant, aklın transandantal yapısını analiz ederken matematik ve doğa bilimini referans alır. Ona göre matematik ve doğa bilimi gibi genel ve zorunlu olduğu kabul edilen bilimlerin temelinde yatan yargıların yapısını analiz edersek diğer alanlarda da benzeri bir genellik ve zorunluluğu talep edebiliriz. Kant, transandantal yapıya zorunluluk ve genellik veren yargılarımızın *sentetik a priori* yargılar olduğunu söyler. Bir yargının *sentetik a priori* olması ne demektir? Bunun üzerinde kısaca durmak gerekiyor. *A priori* ve *a posteriori* dediğimiz iki ayrım vardır felsefe tarihinde. *A posteriori* deneyimden türettiğimiz, deneyimledikten sonra edindiğimiz şeylerdir. *A priori* ise deneyimi önceleyen koşullar, yani bir şeyi deneyimlemeden önce bizde var olan mevcut koşullardır.

Dinleyici: Doğuştan gelen anlamında mı?

Emine Canlı: Doğuştan gelen anlamı daha çok Locke’tadır. Kant’ta doğuştan gelen anlamından ziyade aklın yapısında zorunlu olarak bulunan ve deneyimi önceleyen şeydir. Locke’ta doğuştan derken zamansal bir öncelik sonralıktan söz ederiz. Lakin Kant’ta bu deneyimi önceleyen zorunlu yapı olarak mantıksal bir öncelikten bahsediyoruz.

Sentetik a priori yargılar ise matematik ve doğa biliminin de temelinde bulunan, deneyimi önceleyen ve deneyime zorunlu bir form veren yargılardır. *Sentetik a priori* yargıların duyarlılık ve anlama yetisi olmak üzere iki ayağı vardır. Kant’a göre deneyimin imkânını sağlayan bu koşullar aynı zamanda nesnelere de imkânını sağlar.

Önce duyarlılığı ele alalım: Kant duyarlılığın analizini yaparken önce duyarlılıktan deneyime ve anlama yetisine dair şeyleri çıkardığımızda geriye uzay ve zamanın bulunduğu saf görünüm kaldığını söyler. (Türkçede görüye sezgi de deniyor, ben tezde görüyü kullanmayı tercih ettim.) Kant'a göre bir şeyin bize konu olması için öncelikle uzay ve zamana tabi olması gerekir. Uzay dış görüdür ve biz ancak onun aracılığıyla nesnelere dışımızda ve uzayda tasarlarız. Zaman ise iç görüdür ve ancak onun aracılığıyla nesnelere art arda düşünebiliriz. Karşılaştığımız şeylerin bize konu olmasının koşulu uzay ve zaman, *a priori* oldukları için deneyimden türetilemezler ve karşılaşmalarımızdan önce bizde buldukları için aynı zamanda da bilgimizin temelinde yatan zorunlu tasarımlardır. Uzay ve zamana tabi olmayan bir şey bize konu olamadığı gibi uzayın ve zamanın da duyarlılık dışında bir kullanımı, yani ideal bir kullanımı yoktur. Uzay ve zaman herhangi bir şeyin bize konu olmasını sağlayan ilk basamaktır. Sonrasında ise anlama yetisi devreye girer.

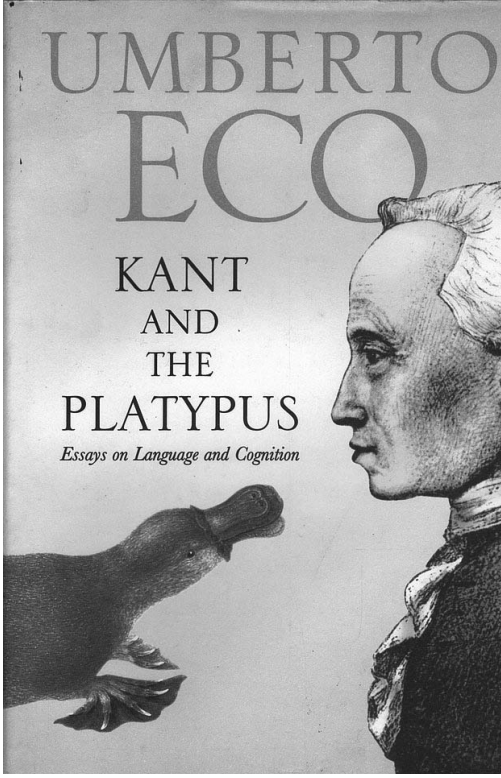
Anlama yetisi ise görüde bize konu olan nesnelere arasında belli bağlantılar kurarak "düşünen" ve kavramlar çıkaran yetidir. Duyarlılık tikelleri veren edilgin bir yapı iken; anlama yetisi tümelleri veren etkin bir yapıdır. Çünkü nesnelere birbirleriyle ilişki içine sokar ve yargı verir.

Bunun yanı sıra Kant'ın anlama yetisi kavramları dediği kategoriler üzerinde durmak gereklidir. Biz kategorilere felsefe tarihinden, özellikle de Aristoteles'ten aşınayız. Aristoteles kategorilerin evrensel yüklemeler olduğunu düşünür. Kant, Aristoteles'ten farklı olarak varlıktan değil düşünen öznenin yola çıkar. Kant'a göre nasıl ki uzay ve zaman varlığın boyutları değil, bizde bulunan yetilerse aynı şekilde anlama yetisi kavramları olarak kategoriler de bizde bulunan ve kavrayışımızı düzenleyen yapılardır. Kant, matematik ve doğa bilimlerinin temelindeki *sentetik a priori* yargıları dört başlıkta toplar ve her bir yargı biçimini inceleyip onların nasıl olanaklı olduğunu çözümlenerek temelinde bulunan saf kavramları, kategorileri çıkarır. Kant'ın kategoriler tablosu her birinde üç kategori olmak üzere dört grupta bir araya getirilmiş toplam on iki düşünme formundan oluşur. İlk kategori grubu nicelikte birlik, çokluk ve tümlük kategorileridir; ikincisi nitelikte gerçeklik, olumsuzlama ve sınırlamadır; üçüncüsü bağıntıda töz, neden-sonuç ve karşılıklı bağılıktır; son olarak da modalitede olanak, gerçeklik ve zorunluluk kategorileri bulunur. Burada sürenin darlığı nedeniyle kategoriler tablosunu ayrıntılandıramayacağız. Lakin kategorilerin felsefe tarihinden farklı olarak Kant'taki işlevine dair kısa bir anekdot anlatırsam daha iyi anlaşılır diye düşünüyorum. Böylece Kant'taki Kopernik Devrimi'nin ne olduğunu da tekrar sabitleyelim. Kant *Prolegomena*'da Hume'un kendisini dogmatik uykusundan uyandırdığını söyler. Nedir bu

dogmatik uyku ve uyanış? Hume, *İnsan Üzerine Bir Deneme*'de der ki güneş her gün doğuyor diye biz yarın da güneş doğacak diyemeyiz. Dolayısıyla doğada zorunlu olarak bulunduğunu iddia ettiğimiz nedensellik gibi yasalar aslında doğada yoktur. Doğada olduğunu iddia ettiğimiz bu yasalılık esasında bizim alışkanlıklarımızdır. Kant, doğada yasalılık ve zorunluluk olmadığını söyleyen Hume'un haklı olduğunu ve kendisini dogmatik uykusundan uyandırdığını söyler. Yine de Kant'a göre Hume çok önemli bir noktayı gözden kaçırmıştır: Evet, doğanın kendisinde yasalılık ve zorunluluk yoktur fakat bu yasalılık ve zorunluluk doğayı kendisine konu edinen düşünen öznededir ve doğaya bu zorunluluğu yükleyen de odur. Dolayısıyla güneşin her gün doğup batmasındaki nedensellik kategorisi güneşte bulunmaz, o düşünen özne olarak bizde bulunan anlama yetisi kavramıdır. Nitekim Kant'a göre doğa zaten şeylerin bizdeki yasalara göre belirlenen varoluşudur ve doğanın kendinde ne olduğu hakkında da bir şey söyleyemeyiz. Buradan yola çıkarak şöyle özetleyebiliriz ki Hume'un örneğinde gördüğümüz nedensellik gibi diğer kategoriler de bizde bulunan, görümüzde konu edindiğimiz şeyler arasında bağlantı kurmamızı ve yargı vermemizi sağlayan unsurlardır.

Kant'ın anlama yetisi kavramları olan kategoriler ile ilgili görüşleri genelde *Saf Aklın Eleştirisi*'yle sınırlandırılır ve *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin ikinci bölümü olan "Teleolojik Yargı Gücü Eleştirisi" bölümünde Kant'ın bu kategorilerin genişletilebileceğini söylediği önemli nokta kaçırlır. Kant'ın üçüncü kritiği olan *Yargı Gücünün Eleştirisi* iki bölümden oluşur: "Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi" ve "Teleolojik Yargı Gücünün Eleştirisi". Genelde felsefe bölümlerinde ilk bölüm üzerinde durulur ama ikinci bölümde Kant, biyolojiden yola çıkarak kategoriler tablosunun genişletilebileceğini söyler. Niye biyoloji? Çünkü biyolojiyle birlikte biz her geçen gün yeni organizmalar ile karşılaşırız ve bunları sınıflandırırken mevcut kavramlarımızın yetersiz kaldığını fark ediyoruz. Bu sorunu çözmek için Kant *belirleyici yargı* ve *düşünsel yargı* ayrımı yapar. Buna göre karşılaştığımız tikelleri altına koyabileceğimiz genel bir yasamız varsa bu *belirleyici yargıdır*. Ancak eğer karşılaştığımız tikel mevcut yasamızın kapsamına girmiyorsa ve onun için genel bir yasa bulunması gerekiyorsa bu durumda ortaya çıkan yargı gücü *düşünseldir*.

Umberto Eco *Kant and the Platypus* isimli eserinde bu konuya değinir. Eco daha önce karşılaşmadığımız platypus (ornitorenk) gibi memeli olduğu halde yumurtlayan, gagalı ve kuyruklu bir tür ile karşılaştığımızda platypusu nasıl "tanıyabileceğimiz" konusunda *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki yapının yetersiz kalacağını söyler. Dolayısıyla Eco'ya göre *Teleolojik Yargı Gücü*'nü de göz önünde bulundurularak transandantal felsefenin de kendi Kopernik Devrimi'nden



geçmesi gereklidir. Eco bu aşamada transandantal olanın da tarihselleşeceğini söyler.

Dinleyici: *Mesela kivi-yi bilmeyen, patatesi bilen bir insan kivi-yi gördüğünde patates zanneder ama daha sonra yiyince onun farklı bir tada sahip olduğunu anlayıp onun ayrı bir kategoriye sahip olduğunu düşünür, bunun gibi mi?*

Emine Canlı: Aynen öyle. Yeni karşılaştığımız bitki veya hayvanları ortak veya farklı özellikleri üzerinden sınıflandırırız. Sınıflandırma sırasında eğer karşılaştığımız şeyi altına koyacağımız üst bir sınıf, Kant'ın kavramları ile düşünürsek genel yasa

veya tümel yok ise o zaman yeni bir yasa, tümel oluşturur veya sınıflandırmaya tabi tutarız. Nitekim Kant'ın belirleyici yargının analize, düşünümsele yargının ise senteze hizmet ettiğini söylemesi önemlidir. *Saf Akıl Eleştirisi'*nde belirleyici olan transandantal unsurların analizini gördük, *Yargı Gücünün Eleştirisi'*nin ikinci bölümünde de sentez ile yeni yasalar türetebileceğimizi görmüş olduk.

Buradan hareketle Cassirer'in *Sembolik Formlar Felsefesi'*ne geçebiliriz artık. Cassirer daha *Sembolik Formlar Felsefesi'*ni temellendirdiği *Dil, Mitik Düşünme* ve *Bilginin Fenomenolojisi'*ni yayımlamadan önce yazdığı Kant biyografisi *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi* kitabında, Teleolojik Yargı Gücü'nden söz ettiği bölümde Kant'ın *Saf Akıl Eleştirisi'*nde sınırladığı kategorilere indirgenemeyecek teleoloji gibi başka sentez biçimlerinin olabileceğini gösterdiğini söyler. Dolayısıyla Cassirer'in buradan hareketle Kant'ın akıl eleştirisini kültür eleştirisi olacak şekilde genişleteceğini söyleyerek başlayalım.

19 yy. ile birlikte doğa ve kültür bilimlerindeki gelişmelerin felsefi temellendirmeye duyduğu ihtiyaç, diğer felsefelerinkilerinden farklıdır. Yeni Kantçı ekolleri de etkilenmiştir. Yeni Kantçı okullardan biri olan Marburg Okulu'nun da bu minvalde amacı Kant'ın eleştirel felsefesini dönemin bilim anlayışına göre yeniden düzenlemektir. Ernst Cassirer de Marburg Okulu'na mensup olup Herman Cohen'in öğrencisidir. Cassirer *Sembolik Formlar Felsefesi*'nde metod olarak Kant'ın eleştirel felsefesini temel alır. Kant'ın eleştirel felsefesinin her bir aşamasında bilmenin yeni bir alanı ile karşılaştığını söyleyen Cassirer, zihne en baştan bir bütün olarak verilmiş bir nesne bulunmadığını, insan zihninin sürekli bir yaratım içinde olduğunu söyler. Bu durumda varlığın tek biçimli belirlenmesi ile değil, varlık hakkındaki tüm belirlenmelerin kendilerine özgü formları ile karşılaşıyoruz. Zira Cassirer'e göre nesnelere kendisine özgü yasalarla ele alan bilimsel düşünüşün yanı sıra, dilsel, mitik, dinsel ve sanatsal formlarımız da vardır. Cassirer'e göre bu formlar arasında değerlilik, değersizlik ve öncelik sonralık ayrımı yapılamaz. Zira her birinin kendisine özgü ve bir diğerine indirgenmeyecek bir yapısı vardır. Esasında Cassirer'in temel iddiası şudur: Kant'ın ortaya koyduğu insanın düşünme edimine dair transandantal unsurlar genel ve zorunlu ise ve bu unsurlar Öklid'in geometrisi veya Newton'un doğa biliminden önce de her ne kadar farklı formlarda da olsa bir bilim etkinliği gerçekleştiriyorsa, yapılması gereken o formların temelindeki genel ve zorunlu unsurları ortaya çıkarmaktır. Bilimsel düşünmedeki gibi mitte de, dilde de, sanatta da uzay, zaman, töz, nedensellik gibi kategoriler vardır.

Jung'un arketip kavramı gibi mi?

Emine Canlı: Cassirer *Sembolik Formlar Felsefesi*'nde döneminin birçok düşünürünü referans verir lakin Jung'a referans vermiyor bildiğim kadarıyla, ya da ben karşılaşmadım diyeyim. Şunu söyleyebilirim; Jung'un arketip kavramının temelinde de etnografi, antropoloji gibi alanlara dair okumalar yatar. Ancak Cassirer'in *Sembolik Formlar Felsefesi* Jung'tan farklı olarak epistemolojik veya kendi deyişimiyle fenomenolojik bir araştırmadır.

Yılanı hiç görmeyen bir insanın yılan fikrinden ürküp korkmasının önceden gelen bilgi olduğunu söyler mesela Jung.

Emine Canlı: Kant geleneği üzerinden konuşuyorsak burada analogi kuramayız çünkü psikolojizme kaçabiliriz. Epistemoloji üzerinden düşünmemiz gerekli.

Buradan devam edersek Cassirer, Kant'ın akıl eleştirisini kültür eleştirisi olacak şekilde genişleteceğim ancak benim yaptığım çalışma ve ortaya

koyacağım sistem Kant'ın *Prolegomena*'da transandantal felsefeyi adlandırdığı gibi bilginin metafiziği olmayacak, der. Cassirer kültür bilimlerinin fenomenolojisini ortaya koymaya çalışır ve bu çalışmasının kültür bilimlerine *prolegomena* (giriş) olacağını söyler. Cassirer, burada Kant'ın *Saf Akılın Eleştirisi*'ne gelen eleştirilere cevap vermek amacıyla sonrasında yazdığı *Gelecekte Bir Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena* eserine göndermede bulunur.

Cassirer'in *Sembolik Formlar Felsefesi* diyorsak sembol kavramının üzerinde durmamız gerekiyor. Cassirer için sembol nedir? Bildiğimiz gibi sembol kavramı genelde semantik veya estetik alanında kullanılır. Lakin Cassirer bu iki alandan farklı olarak daha geniş bir anlamda kullanır. Cassirer'e göre insan diğer canlılardan farklı olarak şeylerle doğrudan karşılaşmaz. Dolayısıyla onlarla sadece etki-tepki üzerinden ilişki kurmaz. Diğer canlılarda bir dış uyarıcıya doğrudan yanıt verilirken insanda ise yanıt geciktirilir. Bu dolayım işlemlerinin tamamına sembolik form der Cassirer. Buradan da yola çıkarak insanı "akıllı hayvan" (animal rationale) şeklinde değil; "sembolik hayvan" (animal symbolicum) şeklinde tanımlar.

Ancak şu noktayı da özenle belirtmek gerekir; Kant'ta "Duyular ile düşünülür" ayrımı, "Duyarlılık duyulur olan, anlama yetisi ise düşünür olandır" kabulü varken Cassirer'de artık bu ayrım ortadan kalkar. Cassirer'e göre sembolik form olarak her bir formda artık düşünme duyulur olana nüfuz etmektedir. Bununla birlikte bu ayrım nedeniyle uzay ve zaman Kant'ta kategorilerden farklı olarak saf görünüm formudur. Cassirer de Kant gibi uzay ve zamanı tasarımı ile diğer canlılardan ayrıldığını düşünür. Dolayısıyla Cassirer'e göre uzay ve zamanı saf görü kılan onların kendinde saf kavramlar olması değil, deneyimi kuran birincil kavramlar olmasıdır. Cassirer dil ve mitik düşünmenin yapısına baktığında uzay ve zamanın yanı sıra sayının da deneyimi kuran birincil unsur olduğunu söyler. Bu nedenle biz de önce Cassirer'in uzay, zaman ve sayıyı nasıl ele aldığını ortaya koyalım, sonrasında dil, mitik ve bilimsel düşünmenin genel yapısına geçeriz.

Cassirer'e göre sembolik bir fonksiyona sahip uzay, sembolleştirme edimini sadece teorik bilimde değil diğer yapılarda da göstermelidir. Uzay Kant'ın ele aldığı gibi *a priori* bir kavram olmakla birlikte transandantal bir kavram da olması nedeniyle Öklid geometrisi ile sınırlandırılmaz. Çünkü geometrik uzay tasarımı sembolleştirme edimine sahip düşünen öznenin soyutlama yoluyla sonradan ulaştığı bir yapıdır. Dolayısıyla bizim yapmamız gereken teorik bilimden önceki uzay tasarımlarının izini sürmektir. Cassirer, Vexküll'un za-

man kavramsallaştırmasından yola çıkarak organik, algısal ve sembolik uzay şeklinde üç uzaydan söz edebileceğimizi söyler. Organik uzay, her canlı türünde doğuştan bulunur ve canlılar burada doğaya içgüdüleriyle uyum sağlarlar. Arı, karınca ve göçmen kuşlardaki yön bilgisini buna örnek verir. Organik uzaya eklenen algısal uzay, basit bir duyu verisi olmayıp görsel, dokunsal ve işitsel unsurları barındıran karmaşık bir yapıdır. Organik ve algısal uzayı eylem uzayı olarak adlandıran Cassirer'e göre bunların yanı sıra bir de sembolik uzay tasarımı vardır ki insan dünyasına geçişi ve sınırı belirler. Sembolik uzay tasarımına sahip olan insan, etkileşim içinde olduğu duyu verilerine sadece etki ve tepki verme değil, aynı zamanda anlamlandırma etkinliği de gösterir. Nitekim sembolik uzay tasarımı kültür dünyası dediğimiz yapıya da yol açan etkindir. Bu minvalde geometri ve doğa biliminin yanı sıra dil ve mitik düşünmedeki uzay tasarımlarını da inceleyen Cassirer, bu yapıların hepsinin "zihnin ortak mührünü taşıdıkları için" (Kant'ın kavramıyla transandantal olduğu için), kendilerine özgü bir uzay formuna sahip olduklarını söyler.

Bu bağlamda öncelikle dili inceleyen Cassirer, dildeki "mekân"a dair adlara baktığımızda, Kant'ın şema tanımı gibi akli olanın duyuşal olana yüklenmesi ile oluşturulduğunu göreceğimizi söyler. Dillerin büyük bir kısmında mekânsal ilişkileri ifade ederken kullanılan kelimelerin insan bedeninin kısımları için kullanılan ifadelere dayandığını görürüz. Yukarı kavramı baş üzerinden, arka kavramı ise sırt üzerinden anlatılır. Benzer şekilde mitik düşünmedeki uzay tasarımına baktığımızda her kabilenin klan sayısı kadar birbirinden ayrı bölgeye ve her klanın kendisine ait belirli bir yöne sahip olduğunu görürüz. Zuniler'in düşüncesine göre dünyanın yedi bölgesi vardır ve her bölge bir kabileye aittir. Sadece kabile üyeleri değil kabile üyeleri ile birlikte canlı cansız her şey bu bölgelere göre ayrılır. Cassirer bunun bir örneği ile Ortaçağ'daki din anlayışında karşılaştığımızı söyler. Adem'in bedeni sekiz parça olarak düşünülür ve bu radan makro ile mikro kozmosun birliği temellendirilir.

Dinleyici: *Buna analoji mi diyoruz yoksa antropolojik düşünce biçimi mi?*

Emine Canlı: Analoji ya da antropolojiden ziyade literatürde antropomorfizmdir bunun adı. İnsanı merkeze alıp evreni onun üzerinden açıklamak. Antropomorfizm genelde insanın evren hakkındaki bilgi eksikliğinden kaynaklı bir doğa tasarımı şeklinde düşünülür ama Cassirer'den ve Sembolik Formlar Felsefesi'nden söz ediyorsak, Cassirer bunu antropomorfizm diye adlandırmaz ve bilgi eksikliği değil kendi içinde bir formu ve yasallığı olduğunu söyler.

Selefiler de tanrını gökte olduğuna inanıyorlar mesela.

Emine Canlı: Cassirer açısından düşünüp cevaplarsam eğer şunu söyleyebilirim; herhangi bir mitik düşüncede veya dinde “Tanrı göktedir” inanişinin doğru olup olmasından ziyade önemli olan dine veya mitik düşünceye mensup insanların “Tanrı göktedir” derken bunu neye dayanarak, hangi bağlamda söyledikleri, zorunluluk yükledikleri noktaların ne olduğudur.

Simgeleştirmenin de bir yöntemi ve biçimi var, bazen benzerlik ilişkisinden yola çıkarak ya da farklılıktan yola çıkarak analogi yapıldığını söyleyebilir miyiz?

Emine Canlı: Cassirer analogi üzerinden yürütmez kavramsallaştırmasını. Cassirer’e göre benzerlik olması zaten zihnin ortak mührünü taşıması nedeniyledir. Farklı kabileler veya dinlerin evren tasavvurları analogi üzerinden düşünüldüğünde genelde bu alana dair bilginin spekülatif olduğuna bağlanır tartışma. Cassirer döneminin dil felsefecilerinin mitin dildeki eksiklikten kaynaklandığı düşüncesine aynı nedenle ısrarla karşı çıkar. Cassirer için o dönemde yaşayan insanların ortaya koydukları yasallığın zorunlu olduğuna inanıp inanmaması meseledir. Misal illa bir analogiden söz edeceksek ve nedensellik üzerinden düşünürsek Cassirer der ki Newton fiziğindeki yasaların zorunluluğuna inanıyoruz ancak kuantum fiziği ilerledikçe bu yasalarımız da dönüşecek ve yeni nedensellik formu oluşturma ihtimalimiz baş gösterecek.

Uzaydan sonra zamana geçerse; uzay gibi zamanın da analizini yapan Cassirer işe bellek ile başlar. Cassirer’e göre diğer canlılardan farklı olarak insan, geçmişini hatırlarken aynı zamanda onu geleceğe yönelik yeniden yaratır. Döneminin fizyologları bir organizmayı etkileyen her uyarıcının o organizmada fizyolojik bir iz bıraktığını ve organizmanın gelecekteki tüm tepkilerinin de bu izlerin kümesine dayandığını söyler. Ancak Cassirer insandaki bellekte bu açıklamanın yetersiz kaldığını çünkü insandaki belleğin yapıcı ve yaratıcı bir süreç olduğunu, bu süreç vesilesiyle kültür ve tarih gibi yapılar ortaya koyduğunu söyler. Buradan yola çıkan Cassirer’e göre şematizmin fonksiyonu olan zamanı matematik ve doğa bilimlerine indirgediğimizde, zamanın tarih ve kültür alanındaki şekillendirici fonksiyonunu göz ardı etmiş oluruz. Zira tarih ve kültür sadece geçmişte yaşanılardan ibaret değildir aynı zamanda geleceği de inşa eden yapılarıdır. Bu da ancak isteyen ve eyleyen, geleceği inşa etmek için onu “şimdi”den yakalayan ve şekillendiren insanın zaman tasarımı ile mümkündür.

Zamanı sembolik bir form olarak öncelikle dil üzerinden ele alan Cassirer zamanın fiillerde zaman bildiren ekler şeklinde ortaya çıkmadan önce de dilde kendisini gösterdiğini söyler. Daha erken dönemdeki dillerde zaman

daha çok uzay ile iç içe geçmiş bir şekildedir. Örneğin Klamath, Malenezya ve Sudan dillerine baktığımızda yer zarfı olan kelimelerin zamansal anlamda da kullanıldığını görürüz. “Burada” için kullanılan kelime “şimdi” için kullanılan kelimeyle, “orada” için kullanılan kelime “önce” ve “sonra” için kullanılan kelime ile aynıdır. Ancak daha sonra dillerin gelişimi ile zamanın tüm kiplerinin fiillere eklenerek ifade edildiğini görürüz.

Benzer şekilde mitik düşünmedeki zaman formunu da analiz etmeye çalışan Cassirer’e göre mitlerde zaman belirli periyodlara ayrılmıştır ve belli tekrarlanış çizgileriyle kendisini gösterir. Mitik düşünmede zamanı en belirgin şekilde ritüellerde gördüğümüzü söyler. Ritüel belirli zamanlarda ve zaman dilimlerinde düzenli olarak gerçekleşir ve bu eylemler bu zaman dilimlerinin dışında gerçekleştiğinde gücünü kaybeder veya etkisizleşir. İşte Cassirer’e göre, Kant’ın da dediği gibi, buradaki zorunluluk doğada yoktur; insanlar bu zorunluluğu doğaya yükler.

Hatırlayacaksınız Kant, transandantal felsefede saf görüyü uzay ve zamanla sınırliyordu. Cassirer ise uzay ve zaman formlarına bağlı olarak ortaya çıkan sayı formunu da saf görünün bir unsuru olarak ele alır. Zira Cassirer’e göre her birliğin aynı zamanda çokluk ve her çokluğun da birlik olduğunun düşünülmesi sayı formu ile mümkün olduğu için, sayı, zihnin tüm edimlerinde bu karşıt unsurları birleştiren sembolleştirme fonksiyonuna sahiptir. Sayının analizini yapan Cassirer, sayı formunda uzay ve zamanın birlikte açığa çıktığını söyler. Buna göre sayı, ortak bir “birlikte” şeklinde kavranışı için mekâna; birlik ve çokluk kavramını şekillendirmek için de zaman fikrine ihtiyaç duyar. İnsanın kendi bedeni üzerinden saymanın modelini oluşturması bunun en belirgin örneğidir. Sayı kavramı henüz soyut bir kavram olarak dilsel bir ifade olmadan önce el ve beden aracılığıyla ortaya çıkması bunun en belirgin örneğidir.

Cassirer, dilde sembolik bir form olarak sayıyı şöyle açıklar: Fiji dillerinde hindistan cevizleri ikişerli, onarlı, yüzerli ve binerli gruplandırılıp her bir grup için de farklı bir kelime kullanılır. Yeni Gine’deki Malezya dillerinde de dört muzun veya dört hindistan cevizinin işareti için farklı kelimeler kullanılır. Normalde biz gruplandırma yaparken bir grubun içeriğinin değişmesi onlar için kullandığımız kelimelerde herhangi bir farklılık yaratmaz. Ancak eski kabilelerin dillerindeki bu örneklere baktığımızda zaman ve mekânın iç içe olduğunu görürüz.

Mitik düşünmede sayının sembolik bir form olarak kendisini nasıl gösterdiğine baktığımızda; sayının mitik “tözelleştirme” özelliği olduğunu görürüz. Zira burada her sayı kendi bireysel doğası ve gücüne sahiptir. Mezapotamya’da yaygın olan yedi sayısının kutsallığı, Hristiyanlık’ta “üçlenen

tanrı", Cermen inançlarında görülen yedilik ve dokuzluk sureler bunlara örnek verilebilir. Aynı şekilde biz de kırk defa okunan sureleri, otuz üç defa çekilen tesbihi buna örnek verebiliriz. İşte sayının tözelleştirilmesi bir şeyi o şey yapan şeydir; yani o sayı, 3, 7, 9, 33, 40, bir tek imlediği olayı gerçekleştirir. Onun dışındaki sayıları kullandığımızda yaptığımız ritüel ya da aktivite amaçladığımız şekilde sonlanmaz inancı vardır. Şunu söyleyebiliriz: mitik düşünmede sayı, tözle birlikte ilerler ve bunlar arasında zorunluluk varmış gibi düşünülür.

Cassirer uzay, zaman ve sayıyı saf görü formu olarak ele aldığı için ben de öncelikle uzay, zaman ve sayıyı, dil ve mitik düşünme üzerinden anlattım. Bunların yanı sıra dil ve mitik düşünmede töz ve nedensellik kategorilerinin de izlerini sürer Cassirer. Onlara da kısaca değineyim. Dil yapılarını inceleyen Cassirer, töz ve nedenselliğin kendilerini bir arada gösterdiğini söyler. Buna göre özellikle kabileler ve belli inançlara mensup toplulukların kullandığı dillerdeki kelimelere baktığımızda kelimenin sadece bir işaret değil aynı zamanda varlığın bir parçası şeklinde kullanıldığını görürüz. Örneğin bir büyüün etkisi bir kelimeyle ifade edilir ve o kelimeye sahip olduğunda aynı zamanda o nesnenin/kişinin üzerinde de etki sahibi olunacağı düşünülür. Büyünün yanı sıra dinlerde kutsal isimlere yüklenen anlam da buna örnek verilebilir. Roma hukukuna baktığımızda da benzer bir zorunluluk görürüz; Roma hukukunda köleler bağımsız kişiler olarak görev yapamadıkları için hukuken onlara hiçbir isim verilmez ve hukuksal varlık olmaktan yoksun bırakılırlar.

Mitteki töz ve nedenselliğe bakarsak mitik tözelleştirmede nesne ile onun özellikleri arasında bir ayrım yoktur. Örneğin Ewe kabilesinde büyü malzemeleri ve sırları satın alma yoluyla elde edilebilir. Bu da büyü satıcısı ile büyü alıcısının kanı ve tükürüğünün karıştırılması ile gerçekleşir. Bunun gibi nedenselliğin izini süren Cassirer, nedenselliğin mitik düşünme için en az bilimsel düşünme kadar önemli olduğunu söyler; zira mitik düşünmede de tesadüfe yer yoktur. Lakin mitik düşünmedeki nedensellik ile bilimsel düşünmedeki nedenselliğin temel bir farklılığı vardır; bilimsel düşünmede nedensellik zamansal bağıntılar üzerinden işlerken, mitik düşünmede mekânsal bağıntılar üzerinden gerçekleşir. Örneğin yenilen bir yemeğin artığının kemirgen hayvanların önüne atılmamasının nedeni, büyüsel etkiler yoluyla bu artığın başına gelenlerin, yenen yemeğin ve onu yiyenin de başına geleceğinin düşünülmesidir. Benzer şekilde, bir insanın kesilmiş saçları ve tırnaklarının başkasının eline geçmemesi için yakılması veya gömülmesi gerektiğine inanılır.

Böylece dil ve mitik düşünmenin kendi yasalılığını anlatmış olalım ve son olarak bilimsel düşünmeye geçeyim. Matematiği kesin ve genel bir bilim haline

getiren Öklid geometrisi ise fiziği kesin ve genel bir bilim haline getiren de Newton fiziğidir. Cassirer'e göre matematik ve fizik bilimlerinde aslında şeyleri kendimize konu edinirken ve onlarda yasallık olduğunu düşünürken bir ön koşulla yola çıkarız ve bu ön koşulla yola çıktığımızda şeyleri o kategoriler/ yasalar altında değerlendiririz. Öyleyse bu matematiğin de, fiziğin de sembolik bir etkinlik olduğunu gösterir. Dolayısıyla artık başladığımız yere bağlarsak şunu tekrarlamak gerekir Cassirer için insanlık tarihi boyunca ortaya çıkan bilgi oluşturma süreçleri arasında öncelik-sonralık, değerlilik-değersizlik ayrımı yoktur. Zira insanın tüm bilme tarzlarını kendi içyapısı ve kendisine özgü formuyla değerlendirildiğimizde aynı zorunluluk ve nesnelliğin olduğunu görürüz.

Şimdi Panofsky'nin Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesi ile ilişkisine geçebiliriz. Öncelikle şunu söyleyeyim Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi*'ni, "Dil", "Mitik Düşünme" ve "Bilginin Fenomenolojisi" şeklinde üç cilt halinde yayınlar. Daha sonra Amerika'ya gittiğinde bu eserlerini İngilizcede olmaması nedeniyle genel bir şema çıkarmak ister ve *İnsan Üstüne Bir Deneme*'yi yazar. Bu eserinde sanatın da sembolik bir form olarak incelenmesi gerektiğini ancak bunun uzun bir çalışma gerektirdiği için ileride yapılabileceğini söyler. Panofsky görevi buradan devralır diyebiliriz.

Erwin Panofsky daha çok ikonoloji çalışmalarına etkisi üzerinden bilinen bir sanat tarihçisidir. Ancak Panofsky'nin ikonoloji araştırmaları kapsamı da *Sembolik Formlar Felsefesi* kadar geniş olduğu için daha erken dönem makalelerinden biri olan ve Türkçeye *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* başlığıyla çevrilen eserini ve Cassirer'in Panofsky üzerindeki etkisini anlatacağım.

Nasıl ki Cassirer Kant'ın döneminde Newton doğa biliminin ve Öklid geometrisinin bilimsel olanın kıstası kabul edilmesini eleştirerek felsefesini temellendirdiyse, benzer şekilde Panofsky de Rönesans'ın perspektif anlayışının, perspektife dair tek nesnellik ölçütü olduğu kabulünü eleştirerek başlar eserine. Cassirer'in mekân görüşlerine atıfta bulunan Panofsky, Rönesans perspektifinde tek nesnellik ölçütü olarak kabul edilen "geometrik uzay"ın kendinde bağımsız bir içeriğe sahip olmadığını ve tözsel değil işlevsel olduğunu söyler.

Panofsky hemen girişte farklı perspektif tanımı olmakla birlikte kendisinin Albrecht Dürer'in perspektif tanımını referans alacağını söyler. Buna göre *perspectiva* Latince olup "içinden bakmak" anlamına gelir. Rönesans'ta resmin bir pencereye dönüştüğüne ve bu pencerenin arkasındaki bir mekana baktığımızı inandırılırız. Resim düzlemine yönelen göz onu bir mekâna dönüştürdüğünde tamamen rasyonelleştirir. Söz konusu rasyonel mekân nedir? Rasyonel me-

kân, aralıkları sabit lineer doğruların merkezde bulunduğu şeklindeki “merkezi perspektif”e dayanır. Böyle bir mekânda resmin bir parçası kendisinden önceki ve sonraki parçadan hareketle hesaplanabilir olur. Bu sonsuz, sabit ve homojen mekan tasarımı iki temel kabule dayanır: İlki tek bir durağan gözle bakıyor olduğumuz, ikincisi ise görüş konisinden geçen düzlem kesitinin görsel imgemizin yeterli bir yeniden üretimi olduğu. Panofsky’nin bu kabullere yönelik eleştirileri şöyledir: Birincisi, dünya gözlerimizin gördüğü şeklinde değildir, ikincisi söz konusu mekân tasarımında iki göz değil tek bir gözden bakıldığı varsayılarak düzlem çizilir ancak iki göz ile tek gözün bakış açısı farklıdır, üçüncüsü insan gözü durağan değildir ancak tepegöz gibi bir yapının durağanlığından söz edebiliriz, dördüncüsü eğer gözden söz ediyorsak retinanın yapısını göz ardı edemeyiz ve biliyoruz ki retinada görüntüler düzlemsel değil iç bükeydir. Nitekim Antik dönemdeki resimlere baktığımızda Rönesans’ta asla söz konusu edilmeyen eğriliklerin ve kavislerin normal karşılandığını görürüz. Panofsky bu eleştirilerini başta Antik dönem olmak üzere farklı dönemlerden resimlerle örnekendirerek destekler ve şu sava varmayı amaçlar Rönesans’la birlikte dünyayı gördüğümüz gibi resmettiğini iddia etmemizin nedeni kültürümüzün düşünsel yapısıdır. Buradan yola çıkarsak sanat tarihi çalışmalarındaki doğru soru da farklı dönemlerde nesnel bir perspektif kavrayışının olup olmadığı değil; bu dönemlerde hangi tür perspektifin kullanıldığı olmalıdır. Antik dönemde bir perspektif kullanılıyor muydu sorusu ile Antik dönemde bizim perspektifimiz (Rönesans) kullanılıyor muydu sorusu özdeş olmamalıdır. Dikkat ederseniz burada Cassirer’in insanlık tarihi boyunca her dönemdeki bilgi edinme sürecinin kendisine özgü bir formu olduğu ve birinin diğerine indirgenemeyeceği görüşünün etkilerini görebilirsiniz. Nitekim tam da bu noktada Panofsky perspektifin bir değer ölçütü olmadığını, üslup özelliği olduğu söyleyerek Cassirer’in “sembolik form” ifadesinin sanat tarihine de uygulanması gerektiğini söyler.

Dinleyici: *Rönesans’taki bu değişimi neye bağlıyorsunuz veya Panofsky neye bağlıyor?*

Emine Canlı: Benim diyeceğim ortak kanımız olacaktır; mükemmeliyetçilik, nesnellik ve kesinlik iddiası, bunlarla birlikte sanattaki ölçülülük ve oran fetişizmi. Panofsky’nin ne dediğine ve nasıl temellendirdiğine bakalım. Panofsky der ki Rönesans’taki sanatçılar ve sanat tarihçileri kesinlik ve nesnellik iddialarında tutarlı olmak adına Öklid’in Sekizinci Teoremi’ni ya tamamen gizlemiş ya da çevirilerde dönüştürmüşlerdi. Nedir Öklid’in Sekizinci Teoremi? Rönesans perspektifi göz ile resmedilen arasındaki mesafe ile iş görür ve resimde öndeki nesnelere ile arkadaki nesnelere boyutu oranlar üzerinden saptırır. Ancak Antik dönem optiği görme alanının şeklinin bir düzlem değil küre şeklinde

tasavvur eder ve nesnelerin görünür boyutlarını göze uzaklıklarına göre değil görme açısına göre belirler. Dolayısıyla nesnelerin boyutlarının birbirlerine oranları, basit uzunluk ölçüleri ile değil sadece açı dereceleri ya da daire yayları ile açıklanır. Öklid'in teoremi de birbirleriyle aynı olan ama farklı mesafelerden bakıldığı için farklı görünen boyutların, bu mesafelerin oranıyla değil, görme açılarının oranlarıyla belirlendiğini saptamıştır.

Betül Özel Çiçek: *Panofsky Rönesans perspektifinin tek perspektif olmasını mı eleştiriyor yoksa Rönesans perspektifinin kendisini mi eleştiriyor?*

Emine Canlı: Burada Rönesans perspektifinin ölçülülük ve tutarlılık adına Öklid'in Sekizinci Teoremi'ni dönüştürdüğünü saptıyor ve bu şekildeki bir dönüşümün dönemin kültür dünyasının sonucu olduğunu söylüyor. Antik dönem resimlerinde eğrilik sorun değilken Rönesans'ta iyi bir sanat eserinin kıstasının ölçülülük olması nedeniyle eğrilik sorundur. Ancak daha genel problem, Rönesans perspektifinin kendisinden önceki perspektif anlayışlarına da aynı şekilde yaklaşması tabii ki. Şunu özenle söyleyeyim Panofsky'nin amacı Rönesans perspektifinin dayanak noktalarını "çürütmekten" ziyade eleştirilebilir olduğunu göstermektir. Bunun yolu da pek tabii ki "mükemmelleştirilen" bir sistemin o kadar da mükemmel olmadığını göstermekten geçer ki böylelikle diğer sistemlerin bu algı üzerinden değersizleştirilmesinin de önüne geçilmiş olacaktır.

Panofsky dört bölümden oluşan makalesinin ilk iki bölümünde Rönesans perspektifinin eleştirilebilirliğini ortaya koyduktan sonra, her dönemin perspektif anlayışının o dönemin felsefe, edebiyat, heykel gibi alanlarındaki tasavvur ile ilişkili olduğunu söyler. Bu nokta perspektifi dönemindeki diğer alanlar üzerinden anlaşılabilceğini ele alması bakımından eş zamanlı bir analizdir. Bununla birlikte Antik dönemden bugüne değin çeşitli sanatçı ve sanat tarihçilerini örnek vererek her dönemin kendisinden sonraki döneme kaynaklık ettiğini ve eski sorunların yaratıcı bir şekilde yeniden ele alınmasıyla yeni perspektif anlayışının oluştuğunu söyler. Bu da perspektifin art zamanlı analizidir. Dolayısıyla resimsel düzenleme tarzı olarak perspektif sadece eş zamanlı olarak bir parçası olduğu kültüre değil, art zamanlı olarak, her dönemin kendisine özgü sembolik bir formu olarak da o alandaki gelişime bağlıdır.

Panofsky, son bölümde bu noktalardan yola çıkarak artık perspektifin salt teknik ve matematiksel bir sorun olmaktan çıkarılıp daha geniş bir sanatsal sorun olarak ele alınması gerektiğini söyler. Bunun için bu sefer Rönesans perspektif anlayışından yola çıkarak bölgelere/kültürlere ve zamana göre farklılık arz eden diğer perspektif anlayışlarını ortak bir zeminde buluşturmaya

çalışır. Bu çabasını adım adım izleyelim biz de: Perspektif, gören göz, görülen nesne ve aradaki mesafe gibi üç unsura dayanır ve insanlar ile nesnelere arasında mesafe yaratır. Ancak der Panofsky, insanlar karşılarında bağımsız bir varoluşla duran nesnelere dünyasını kendi gözüne çekerek bu mesafeyi tekrar ortadan kaldırır. Dolayısıyla perspektif tarihinin mesafe koyan ve nesnelleştiren türden bir gerçeklik duygusunun zaferi olarak anlaşılabilir gibi insanoğlunun mesafeyi reddeden iktidar çabası olarak da anlaşılabilirini söyler. Bu anlayış farklılığı nedeniyle perspektifi Rönesans'ın Barok'tan, İtalya'nın Kuzey'den farklı yorumlaması doğaldır. Daha önce bir soruya cevap verirken ifade etmiştim Panofsky'nin esas problemi perspektifi veya Rönesans perspektifini yadsımak değildir. Nitekim makalesini sonlandırırken Platon'un ve Antik Yakın Doğu'nun perspektifi yadsımaya değinir ancak kendisi perspektifi olumlayarak bitirir. Platon perspektifi şeylerin hakiki ölçülerini çarpıttığını, gerçekliğin ve nomos'un/yasanın yerine öznel görünüm ve keyfiliği yerleştirmesi nedeniyle olumsuzlar. Klasik Antik Dönem ve Ortaçağ'da ise perspektifi, öznellik-dışı veya öznellik-üstü bir dünyaya bireysel veya keyfi bir unsur yerleştirdiği için olumsuzlar. Modern dönemde ise Dışavurumculuk gibi akımlar ise tersi nedenle, üç boyutlu mekânı onayladığını ve güvenceye aldığını söyleyerek yadsır. Ancak Panofsky'ye göre ise perspektif ile birlikte mekân anlayışı, gerçekliği görünüşe dönüştürerek bir yandan ilahi olanı insan bilincinin bir içeriğine indirgerken diğer taraftan da tersine, insan bilincini genişleterek onu ilahi olanın kâsesine dönüştürür. "Tam da bu nedenle perspektif mekân anlayışı iki defa başarılı olduğunu söyleyebiliriz," diyerek yani perspektifi olumlayarak sonlandırır metnini.

Burada şunu ekleyip öyle bağlayayım: Sanat tarihi alanında çalışan Michael Ann Holly, *Panofsky ve Sanat Tarihini Kökleri* kitabında Panofsky'nin ilk iki bölümde perspektife dair görüşlerinin kökene dair eleştiriler olduğunu ancak son iki bölümde ise perspektifi yücelttiğini dolayısıyla baştaki savı ile yer yer çeliştiğini ve bu anlamda eserinin son bölüme doğru gittikçe girift bir metne dönüştüğünü söyler. Bununla birlikte Cassirer'in sanat eseri ile ilgili görüşlerinden de söz ederek, Panofsky'nin sanat eseri ile ilgili görüşlerinin Cassirer'inki ile uyum sağlamadığına da değinir. Sondan başlayayım: Michael Ann Holly'nin kaçıracağı nokta *Sembolik Formlar Felsefesi*'nin temel özelliğinin metodolojik bir iddia olmasıdır. Cassirer, Kant'ın Newton'un doğa bilimlerine endeksli eleştirel metodunu yeniden eleştiriye tabi tutarak diğer bilme süreçlerine de uygulayarak diğer alanların da kendisine özgü yasalılığının izini sürdürdü. Kant'ın metafizik eleştirisine alternatif yeni bir metafizik eleştiri ya da estetiğine karşı yeni bir estetik ortaya koymadı. Buradan yola çıkarak Panofsky'nin sanat eseri ile ilgili görüşleri ile Cassirer'in sanat eseri ilgili görüşleri ile özdeş olması beklenemez. Bir soru işareti olarak kalmasın; Cassirer için sanat eseri sanatçının özerk bir yaratım

alanıdır. Daha önce de dediğim gibi Cassirer *İnsan Üstüne Bir Deneme*'de sanat ile ilgili kısa bir bölüm yazar, sanatı sembolik bir form olarak temellendirmiş değildir zira bunun uzun bir çalışma süreci gerektirdiğini söyler.

Konuya dönersek önce Ann Holly'nin bölümler süresince perspektif anlayışının tutarlı bir şekilde sürdürülmediği eleştirisini de ele alalım. Bu eleştiri bir ihtimal sanat tarihi içerisinde düşünülduğünde farklı, Sembolik Formlar Felsefesi bağlamında düşünülduğünde farklı cevaplanabilir. Kapsamlı bir sanat tarihi bilgim olmadığından Panofsky'yi sanat tarihi bağlamında değerlendiremem ancak Panofsky metod olarak Cassirer'in *Sembolik Formlar Felsefesi*'ni referans aldığı söylediği için bu bağlamda değerlendirirsem eğer şunları söyleyebilirim: Cassirer-Kant ilişkisini anlarsak Panofsky-Cassirer ilişkisini anlayabileceğimizi düşünüyorum. Cassirer Kant'ın transandantal felsefesini yadsıyordu, aksine transandantal felsefenin iddia ettiği yasalılığı olumluyor ve diğer bilme edimlerinde de aynı şekilde kendisine özgü yasalılığın izini sürüyor. Bununla birlikte diğer bilme edimlerini modern bilime indirgemesi ve onun üzerinden değerlendirilmesi şeklindeki genel kanıyı eleştiriyor. Bu noktayı sabitlersek Panofsky'nin de neden Rönesans perspektifini yadsımadığını veya yadsımak gibi bir amacı olmadığını anlarız. Panofsky, Rönesans perspektifinin tek geçerli perspektif anlayışı kabul edilmesini eleştirir ve bunu da düzlemsel mekân, mesafe, ölçülülük gibi temel noktalara eleştirilerle temellendirir. Özellikle Öklid'in Sekizinci Teoremi'nin Rönesans'ta dönüştürülerek ele alındığını söylediği bölüme baktığımızda bile amacının Rönesans perspektifini "yanıtlamak" veya "çürütmek" olmadığını görürüz. Böyle bir çaba sonuçsuzdur da; Öklid'in Sekizinci Teoremi'nin dönüştürüldüğünü dolayısıyla sanat eserlerinin hatalı olduğunu söylediğinizde tüm bir Rönesans sanat anlayışı için bugün ne anlam ifade eder? Sanat tarihçileri için yeniden yorumlama olanağı doğar, böylesi bir iddia o bakımdan faydalıdır ancak. Nitekim Panofsky Öklid'in dönüştürülerek ele alınmasının bile dönemin kültürel özelliklerinin bir sonucu olduğunu söyleyerek bu dönüşümü anlaşılabilir kılmaya da çalışır.

Betül Özel Çiçek: *O zaman, Holly'nin eleştirisinin aksine çelişen bir şey yok diyebilir miyiz?*

Emine Canlı: Evet, ilk iki bölümde Rönesans perspektifini eleştiriyor Panofsky ancak onun tek geçerli anlayış olamayacağını, perspektifin kültüre dayalı bir üslup olduğunu göstermek amacıyla yapıyor bunu. Nitekim Öklid'i dönüştürmek de Rönesans kültürünün, o mükemmellik tutkusunun bir sonucudur esasında.

Özellikle son bölümde Panofsky perspektif ile birlikte mekân anlayışını, gerçekliği görünüşe dönüştürerek bir yandan ilahi olanı insan bilincinin bir

içeriğine indirgerken; diğer taraftan da tersine, insan bilincini genişleterek onu ilahi olanın kâsesine dönüştürür, der. Böylece ilk iki bölümde eleştirdiği mekân anlayışını da olumlar. Bu da bir çelişki gibi görülebilir ama burası Panofsky'nin Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesine en yaklaştığı yerdir. Çünkü burada perspektif Cassirer'deki yaratıcı bir etkinlik olan "sembolik form" olarak ele alınır. Yaratıcı bir etkinlik olarak sembolik form nasıl her dönemde farklı farklı tarzlarda kendisini gösteriyorsa perspektif de bir dönem veya anlayışa göre ilahi olanın insanı olana indirgenmesi diğer bir dönem veya anlayışa göre insanın yüceltilmesi şeklinde ama her daim yaratıcı bir etkinlik olarak var olur.

Zeynep Gemuhaluoğlu: *Ama sembolik formun yerini perspektif aldığında daha çok mekâna bağlı bir sanat tasarımı yapılmış oluyor. Muhtemelen eleştirilen mesele de o, orada.*

Emine Canlı: Evet, Ann Holly Panofsky'nin bazı sanat eserlerinde Rönesans'taki gibi düzlemsel mekân olmadığını gösterirken diğer bazı eserlerde ise düzlemsel mekân anlayışının izini sürmeye çalıştığı üzerinde önemle durur.

Heidegger eleştirilerinde asıl boyut nasıl zaman ise Panofsky için de mekân üzerinden bunu devam ettiriyor diyebiliriz belki.

Emine Canlı: Evet diyebiliriz.

Sadece perspektif üzerinden değil de Panofsky'nin kendi geliştirdiği ikonografi üzerinden düşünürsek nasıl olur?

Emine Canlı: Panofsky'nin ikonografi çalışmaları başlı başına çalışma gerektiren bir alan öncelikle onu söyleyeyim. Dolayısıyla bu sunumun kapsamını da aşan bir çalışma. Lakin bu genel çerçevemize sadık kalarak, bağlam içerisinde değineyim. *İkonoloji Araştırmaları* eserinin henüz girişinde ikonografiyi sanat eserlerinin biçimleri karşısına koyar ve ikonografinin onların konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir kolu olduğunu söyler. Yani herhangi bir sanat eserini ele aldığımızda bir yanda konusu ve anlamı, diğer yanda ise biçimi vardır. İkonoloji konu ve anlam ile ilgilidir. Şöyle örnekler bu ilişkiyi Panofsky: Yolda karşılaştığımız biri şapkasını çıkardığında, biçimsel olarak gördüğümüz nesnelere, nesnelere özellikleri ve değişimidir. Ancak konu ve anlam olarak baktığımızda bunun bir selamlama ve centilmenlik ifadesi olduğunu görürüz. İkonolojinin ne ifade ettiğine kısaca değindikten sonra sorunuza dönersem; Cassirer yaptığı çalışmanın Kant'ın transandantal felsefesi gibi metafiziğe bir giriş (*prolegomena*) değil, kültür bilimlerine giriş olduğunu

söylüyordu hatırlayalım. Ve ekliyordu; benim çalışmalarım kültür bilimlerinin epistemolojisi veya ontolojisi değil fenomenolojisi olma iddiasını taşır. Bu noktayı referans olarak Panofsky için düşünürsek; Panofsky *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* eserinde döneminin sanat anlayışını eleştiriye tabi tutmuş ve ikonoloji araştırmalarının temelini atmıştır. (Nitekim Ann Holly de bu eserin özellikle üçüncü bölümünü ön-ikonolojik çalışma diye adlandırır) *İkonoloji Araştırmaları*'nda ise çalışmasını derinleştirmiştir. Panofsky'nin ikonografi ile ikonoloji ayrımı ve ikonoloji iddiası Cassirer'in kültür bilimlerinin fenomenolojisi iddiası gibidir; Panofsky, ikonografinin sanat eserini betimleyip sınıflandırdığını; kendi yaptığı çalışma olan ikonolojinin ise sanat eserinin derinliğine inerek onu ortaya koyan yaratıcı etkinlik ve kültürel kodları açığa çıkardığını söyler. Kant, Cassirer, Panofsky bağlamında düşünürsem böyle bir çıkarım yapıp cevaplayabilirim sorunuz. Şunu da belirteyim Zeynep Hoca'nın işaret ettiği gibi *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* eseri daha çok mekan ve perspektif üzerinden yapılan bir okumadır, *İkonoloji Araştırmaları* ise yaratıcı zihin dünyasını ve bu zihne kültürel olanın etkilerini derinlemesine incelediği için muhakkak bakılması gereken ve bu sunumda temel alınan esasları ileri noktaya götürecek bir eserdir.

Aslında Rönesans'ın yaptığı da bir tür ikonografi değil mi?

Emine Canlı: Panofsky'nin kullandığı anlamıyla, evet. Mevcut haliyle tam da ikonografidir, biçim ile ilgilenir. Panofsky'nin *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* eserini mekân ve perspektif eleştirisi ile bağlamasının ve onlarla sınırlı kalmasının nedeni bir ihtimal budur. Biraz önceki sorunuzun cevabını bununla birlikte geliştirmiş de olalım böylelikle. Ve şunu ekleyelim, Rönesans sanat anlayışından ikonoloji çıkmaz anlamına gelmez bu, mevcut sanat anlayışı ikonografidir, yapılması gereken çalışma ikonolojidir. Nitekim Panofsky de ikonolojinin peşindedir.

Betül Özel Çiçek: *O zaman Jung'un etkisi burada gösteriyor aslında kendisini değil mi?*

Emine Canlı: Evet başta sorulan soruya böylece döndük: Arketipi her yapının önceki bir döneme ait kültürel kodun yeniden yaratımı olarak düşündüğümüzde Panofsky'de benzerlik kurabiliriz. Cassirer'de böyle bir benzerlik kuramazdık, zorlama olurdu. Lakin Panofsky *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*'de perspektif için önceki perspektif anlayışları üzerinden sürekli yeniden yaratım biçimi olduğunu söylemişti zaten.

Zeynep Gemuhluoğlu: *Heidegger ile Cassirer'in karşı karşıya geldiği tar-*

tışmayı bulsak ne güzel olur değil mi?

Emine Canlı: Davos'taki tartışmalarını diyorsunuz, bende var hocam.

Dinleyici: *Rönesans'a kadar madde üç boyutlu heykellerle anlatılıyordu. Bunun amacı da okuma yazma bilmeyen, İncil'i okuyamayan Hıristiyanların görsel bir şekilde kutsal metinleri anlamalarıydı. Rönesans'la birlikte artık din hayatın dışına atılıyor ve tanrının bakış açısına göre değil insanın bakış açısına göre şekilleniyor. Burada bu tanrının baktığı yere dair söylediği bir şey var mı Panofsky'nin?*

Emine Canlı: *Perspektif: Simgesel Bir Biçim'*de Rönesans'a dair detaylı bir savı yok. *İkonoloji Araştırmaları'*nda uzunca yer veriliyor ki ikonolojinin başlı başına amacı zaten sanat eserlerindeki bu kültürel arka planı ortaya çıkarmaktır.

Perspektif de yoktur bu heykellerde.

Emine Canlı: Heykel bahsi zaten resmin dışında bir alan. Ona ayrıca değiniyor Panofsky. Perspektif bir şeyin içinden, bir penceren bakmak olduğu için ancak resim, minyatür, mozaik gibi bir düzlemdede ifade edilen sanat eserleri üzerinden konuşulabilir. Heykel bunun dışında kaldığı için ancak ikonoloji araştırmalarının konusu olabilir.

Konuyla alakalı mı bilmiyorum da bu teknoloji meselesine teknik meselesinden yola çıkarak düşünürsek, o da bir bakıma simgeleştirmenin bir sonucu ama eski çağda yapılan simgeleştirmelerle yeni çağda yapılan simgeleştirme arasında fark var. Bu da değerlilik-değersizlik açısından değil de işlevsellik açısından fark getiriyor.

Emine Canlı: Cassirer üzerinden cevaplamak gerekir bu soruyu. Öncelikle şunu söyleyeyim, Cassirer *Sembolik Formlar Felsefesi* dediği felsefeyi üç ciltte yazıyor. Ancak daha sonra Cassirer kuantum fiziğiyle ilgili kitap da yazıyor. Çünkü şunu görüyor yavaş yavaş fizik anlayışımız değişiyor, dolayısıyla sembolleştirme edimlerimiz de değişecek. Yani geçmişte sürdürdüğü izin gelecekte de olabileceğinin ipuçlarını veriyor. şu an teknolojinin son halindeki dokunmatik eşyalar da zaten kuantum fiziğinin gelişmesiyle mümkün olabildiler.

Kuantum fiziği ile birlikte gelişen bilgi alanımız yeni sembolleştirme edimlerini ister istemez beraberinde getirecektir, der Cassirer. Ancak siz soruyu işlevsellige bağladınız, işlevsel mi değil mi tartışması teknoloji yararlı mı yararsız mı gibi bir tartışmaya girer. O da uzun bir tartışma ancak biz buradan yeni bir epistemoloji veya ontoloji çıkar mı çıkmaz mı buna bakmalıyız. şunu

söylüyorsanız mit şu an işlevsel değil modern bilim işlevsel, evet öyledir zaten. Cassirer modern bilimi yadsımiyordu, ancak şunu da görüyordu: Kuantum fiziği geliştikçe onunla birlikte dönüşecek olan sembolleştirme edimi de mevcut bilim anlayışımıza göre. Bu, sizin kullandığınız kavramı kullanırsam işlevsel olacaktır. Dolayısıyla Cassirer'in derdi mitik olana, dini olana neden dönmüyoruz değildir kesinlikle, mitik olanda, dini olanda da kendilerine özgür bir yasalılık olduğunu göstermektedir.

Mesela Hızır'ın günümüzde hızlı trene dönüşmesi gibi benzerlik kuruluyor. Bugün işlevsel olan hızlı tren olduğu için geçmişteki bir ifade ile anlatılıyor.

Emine Canlı: Burada Hızır bir metafor olarak ele alınmış, metafor olarak Hızır'ın anlam katmanlarından biri olan anında yetişmesi, dolayısıyla hızlılık üzerinden günümüze uyarlanmış. Cassirer analogi üzerinden kurmaz Sembolik Formlar Felsefesi'ni ve günümüzdeki bir olgu üzerinden geçmişteki bir olaya meşruiyet veya geçerlilik kazandırma çabası da yoktur. Özellikle vurguladığı, her sembolik formun kendisine özgü bir yasalılığı olduğu ve bunun bir diğerine indirgenemeyeceğidir.

Şunu da ekleyeyim, Cassirer sembolü estetikte ele alındığı gibi ele almaz. En kısa sürede istenen yerde olma bugün hızlı trenle, geçmişte de Hızır ile sembolize ediliyordu şeklinde düşündüğünüzde zihnin biçimlendirici bir fonksiyonu olarak Sembolik Formlar Felsefesi'nden değil sembolik bir ifadeden söz etmiş olursunuz.

Betül Özel Çiçek: *Emine Canlı arkadaşımıza bu detaylı sunumu için çok teşekkür ediyoruz.*

Emine Canlı: Ben teşekkür ederim.

Gadamer’de Sanat ve Festival: Aynının Farklı Tekrarı

Selami Varlık³

3 Mayıs 2014



Betül Özel Çiçek: Merhaba, hepiniz hoş geldiniz. Kırkambar Sohbet’in bu ayki konuğu 29 Mayıs Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim görevlisi Selami Varlık. Çalışmalarında özellikle hermenötikle ilgilenen Selami Varlık’la “Gadamer’de Sanat ve Festival: Aynının Farklı Tekrarı” üzerine konuşacağız. Buyurun efendim.

Selami Varlık: Konunun aynının farklı tekrarı olmasına karar verdiğimizde, üç bölümde anlatmayı düşündüm: Birinci bölümde aynılığı, ikinci bölümde farklılığı, üçüncü bölümde ise aynının farklı tekrarını ele alacağız. Festi-

3 Selami Varlık: Fransa’da doğdu, büyüdü. Tours Üniversitesi Felsefe Bölümü’nden mezun oldu. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales okulunda hermenötik ve nesnel anlam üzerine doktorasını tamamladı. Şu an İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi’nde öğretim görevlisidir.

val kavramına da üçüncü bölümde geleceğiz. İlk bölüme, Gadamer'in sanat anlayışıyla başlayacağız ve ardından Gadamer'deki aynılık kavramını mimesis fikrine dayandıracacağız. Yani birinci bölümde, Gadamer'in bir anlamda Platon'dan farklı olarak ne manada aynılığın tekrarını, taklidi savunduğuna bakacağız. İkinci bölümde bu tekrarın aslında neden bir tekrar olmadığına, neden Gadamer'de tekrarın imkânsız olduğuna değineceğiz. Özellikle tarihsellik kavramı ve insanın değişmesi sebebiyle tekrarın hiçbir zaman için aynı tekrar olamayacağını altını çiziceğiz. Üçüncü bölümde de Gadamer'in aynılık kavramıyla farklılık kavramını festival ve sanatsal anlamda oyun kavramlarıyla ne anlamda beraber düşündüğüne, aynılığın tekrarından özenin dönüşümüne nasıl yer verdiği değineceğiz. Yani Gadamer'de özenin dönüşümü iki türlü; biri *de facto* dönüşüm, diğeri *de jure* dönüşüm. *De facto/de jure* farkı Türkçe "olan" ile "olması gereken" arasındaki fark, *de facto* olan, *de jure* olması gerektir.

Birinci bölüme, Gadamer'in *mimesis* savunmasıyla başlayalım. *Mimesis*, biliyorsunuz Platonik bir kavram; taklit, tekrar manasına geliyor. Gadamer *Hakikat ve Yöntem* kitabının birinci bölümünde *mimesisi* savunuyor ve *mimesisi* sanatsal bir çerçevede ele alıyor. Sanat Gadamer için öncelikle tekrardır. Belli bir elmanın tekrar tekrar resminin çizilmesidir. Bir piyesin tekrar tekrar sahnede canlandırılmasıdır. Belli bir festivalin -birazdan değineceğiz- tekrar tekrar kutlanmasıdır. -Festivali Türkiye'deki Gadamer'iler'den farklı olarak bayram diye çevirdim.- Aynı bayramı tekrar kutlarız; aynı sediri tekrar çizeriz -Platon'a gönderme-; aynı piyesi tekrar tekrar oynarız. Böylece Gadamer *Hakikat ve Yöntem*'in birinci kısmında Platon'dan farklı bir şekilde tekrarı savunuyor ve sanatın temelinde tekrar etme var, diyor. Hatta bir yerde "Taklit ve temsil sırf tekrar, sırf kopya değil özün bilgisidir," diyor. Burada hem taklit hem temsilden bahsediyor. Temsil görsel sanatlarda taklidin dengidir; ona birazdan değineceğiz. Temsil bir elmanın bir ayakkabının görsel imajının tekrarıdır Gadamer'de.

Gadamer sanatları da ikiye ayırıyor: Geçici sanatlar tiyatro ve dans, geçici olmayan sanatlar resim ve heykel. Geçici sanatlarda taklit bir metnin, bir karakterin tekrar tekrar canlandırılmasıdır. Daha önce canlandırıldıklarının taklididir. Bu anlamda taklit, aynının sürekli olarak tekrarıdır ki Gadamer'de gelenek kavramına da, Gadamer'in klasik eser fikrini savunmasına da bu çerçeveden bakmak gerekir. Gelenek ister istemez tekrar ettiğin bir mirastır. Klasik bir eser ister istemez tekrar tekrar okuduğun bir metindir. Burada Gadamer bir anlamda modernitedeki yenilik, değişiklik, geçmişle kopukluk fikrinden uzaklaşıyor. Özellikle Descartes eleştirisi vesilesiyle bu kopukluğa belki değineceğiz. İkinci olarak Gadamer tekrar meselesini resimle ele alıyor;

resimde tekrarı *mimesis* olarak değil de *Darstellung* yani temsil olarak görüyor. “Kralın kendini gösterme biçimi resimde temsil edilir,” diyor. Yani kralın görkemli krallığının görkeminin özü kralın tablosunda var olur.

Varmak istediğimiz nokta şu: Gadamer genel olarak tekrarın, özel olarak resimdeki tekrarın olumsuz bir şey ya da ontolojik bir düşünüş olmadığını düşünüyor. Temsil edilme boyutu kralda, kahramanda zaten var. Kralın özünde, kralın kral olmasında temsili bir boyut var, diyen Gadamer’e göre resim, kralın temsili boyutuna sadece nesnel bir realite kazandırıyor. Kelime oyunu yapacak olursak kral gösterişlidir. Gösterir, göstereceği çok şeyleri vardır: Gücünü gösterir, iktidarını gösterir.

Pekiyi, basit bir ayakkabı resmini düşünelim. Ayakkabı kral değil. Ama Gadamer, temsil ayakkabı için de geçerli, diyor. Gadamer’in ayakkabı örneğini vermesinin sebebi -her ne kadar bu birinci bölümde Heidegger’den bahsetmese de- Heidegger’den etkilenmesi. Heidegger’in *Sanat Eserinin Kökeni* eserinin etkisi ve Van Gogh’un *Ayakkabılar*’ına atıf çok açık bu örnekte. Ayakkabı için de temsil geçerli mi? Evet. Ayakkabıda da aslında o görkem var. Tabii, Heidegger’in varlık anlayışının etkisi burada çok açık. Yalnız, ayakkabıda biz bu görkemi göremiyoruz. Onun için ayakkabıyı daha çok temsil etmek gerekiyor. Kraldaki görkem daha belirgin. Kralın duruşunda, kılık kıyafetinde daha belirgin çünkü o kılık kıyafette zaten oyun ve festival boyutu var, mizansen boyutu var. Çünkü kral da tiyatral bir karakteri canlandırıyor. Hem temsil asılın uzak ve değersiz bir kopyası değil, asılın gerçek temsili, hem de temsilde aslından daha fazla ontolojik gerçeklik var.

İşte temel fikir: Temsilde asıldan daha fazla ontolojik gerçeklik var. Sanat eseri ve temsili arasında düşünüş yok; bir devamlılık var, hatta bir artış var. Temsilde modelden, orijinalden daha fazla ontolojik gerçeklik var. O anlamda Homeros’un Aşil’i modelini aşar; Homeros’un eserlerinde bize ontolojik olarak, ahlaki olarak bir şey öğreten Aşil’i, gerçek, tarihsel ya da mitolojik, yani yarı tarihsel yarı mitolojik karakterden daha önemlidir bizim için.

Gadamer burada kimden uzaklaşıyor? Platon’dan ayrılıyor. Gadamer Platon’un söylediklerinin tam tersini söylüyor ama yine dediklerini Platon’a dayandıracak. Gadamer’in ne anlamda Platon’dan uzaklaştığı ne anlamda Platon’a dayandığı bizim için önemli olacak. Gadamer, şu anlamda Platon’dan uzaklaşıyor: Platon *Devlet*’in onuncu kitabında üç sedir örneğiyle taklidi, mimesisi eleştirir. Neden? Çünkü buradaki sedir, sedir ideasının kopyasıdır ve ontolojik düşünüş oluşturur. Benim çizdiğim sedir marangozun yaptığı sedirin bir kopyasıdır. Yani çift ontolojik düşünüşle karşılaşıyorum. Burada bizim için önemli

olan nokta şu: Platon'da sorun A'nın B'ye benzememesi değil, A'nın B'ye benzeme iddiası. Yani temel sorun iki şeyin, modelin ve kopyanın birbirine benzememesi meselesi değil, sorun bizi benzediklerine inandırmaları ve bizim onların benzeyebileceğini düşünmemiz ve A'nın B'nin yerine geçebileceği fikrine varmamız. Yani oradaki temsiliyet.

Temsilde şu var: Ben onu temsil ediyorum, onun yerine konuşuyorum. Hatta o kadar onun yerine konuşuyorum ki benden daha önemli olan ve beni gönderen kişiyi unutturuyorum. Dolayısıyla, Platon sorunu doğruluk ile yanlışlık arasında kurmuyor. Sorun doğruluk ve doğruluğa benzeyen, doğru olma iddiasını taşıyan yanlışlık arasındaki farktan kaynaklanıyor. Ontolojik ikilem varsa eğer, doğruluk ve doğruluğa benzeyen arasındadır. Onun için felsefecinin, filozofun zıddı cahil değil sofisttir çünkü sofist felsefeciye benzeyendir. O anlamda sofistin sürekli felsefeciye benzemesi, sanat meselesinin siyasetten bahseden *Devlet* kitabında ele alınmasının bir tesadüf olmadığını gösteriyor. Dolayısıyla sorun gerçekle yanlış arasında değil, sorun gerçek olanla gerçek gibi gözükken arasında.



Magritte'in *İmgelerin İhaneti* tablosunu yansıtaçagız. Biliyorsunuz Magritte'in eserinde bir pipo var, ama piponun altında "Ceci n'est pas une pipe" yazıyor: "Bu bir pipo değildir". Bu tablo şu açıdan ilgimi çekiyor. Platon'un dediğini Magritte burada bir eserinde özetliyor. Bu bir pipo değildir; pekiyi nedir? Pipo-

nun resmidir, piponun temsilidir ama gerçek değildir. Aranızda pipo içen var mı bilmiyorum ama bununla hiçbir şey içemezsiniz. Sadece piponun resmidir. Bu tablo şimdi burada Platon'a hak veriyor ve Gadamer'i haksız çıkartıyor gibi görünüyor. Fakat birazdan Gadamer'e hak verecek, Platon'u haksız çıkartacak. Oraya geleceğiz.

Gadamer temsili savunuyor, Platon'u eleştiriyor, dedik. Gadamer gerçek olanla gerçek gibi görünen arasındaki sorunu nasıl aşıyor? Gadamer bu sorunu aşmak için sudur, tecelli kavramıyla Platon'un Neo-Platoncu bir okumasını sunuyor. Gadamer'e göre sedir ideası ile sedir arasında mutlak kopukluk fikri Platon'dan değil Platon'un Aristotelesçi okumasından kaynaklanıyor. Platon'un Neo-Platoncu okumasına bakarsak -bu okuma Platon'un felsefesine daha çok uyuyor- idealar dünyasıyla bu dünya arasında ontolojik bir kopukluk değil bir süreklilik, bir devamlılık olduğunu söylüyor Gadamer. Dolayısıyla taklitteki bu tekrar bir özün tekrar tekrar sürekli ortaya çıkmasıdır. Zira, tıpkı güneş ve ondan gelen ışık arasındaki ilişkide olduğu gibi, ideayı görünüşünden ayırmak imkansızdır. Gadamer, *mimesis* yerine Platon'un kullandığı *metheksis* kavramına başvuruyor, yani pay alma, katılma, iştirak. Bir çiçek güzelse bu, çiçeğin güzellik kavramına iştirak etmesindedir. Aslında burada, diyor Gadamer, Platon'la bağ kurabiliriz, metheksis kavramıyla. Özellikle Şölen kitabında, dünyadaki güzellikten merteye merteye, yavaş yavaş güzellik ideasına ulaşmak imkânı varsa, orada bir ontolojik kopukluk olmadığını ileri sürüyor Gadamer. Dolayısıyla kopya, tekrar, temsil sadece negatif bir şey değil. Aynı zamanda onda ideanın bir özü var, özün bir tekrarı var.

Birinci bölümde, Gadamer'in tekrarı savunmasını, tekrarın pozitif olduğunu ifade etmesini anlatarak aynılığı ele aldıktan sonra ikinci bölümümüzde farklılığa geelim. Hermenötik anlamda tekrar, aynı metni tekrar tekrar okumaktır. Yalnız, bir metni, aynı metni tekrar tekrar okumak acaba muhatapların ilk anladıkları manayı tekrar etmeleri midir, değil midir? O soruyu askıda bırakıyoruz, ona birazdan, sonuçta geleceğiz. Tekrar, yani kralın tekrar tekrar resmini çizmem veya Shakespeare'in piyesinin tekrar tekrar sahnede canlandırılması ister istemez farklı icralara yol açar. Çünkü insan değişiyor, dünya değişiyor. İnsan hiçbir zaman için bir önceki haliyle aynı değildir.

Bunu Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem* kitabının ikinci bölümdeki tarihsellik kavramıyla ele alalım: Aynı piyes oynanıyor, aynı metin okunuyor, aynı nesnenin tekrarı yapılıyor ama her tekrarda farklılık var. Bir metnin her okuması ister istemez yeni bir okumadır ve bir piyesin her canlandırılması ister istemez farklı bir canlandırmaadır. Burada öznenin *de facto* bir değişimi söz konusudur. Üçüncü

bölümde öznenin *de jure* değişiminden bahsedeceğim. Burada görüyoruz ki Gadamer'e göre öznenin iki tür değişimi var: Biri, öznenin zaman geçtikçe ister istemez değişmesi, değişmek istemese de değişmesi. Biri de öznenin eserin karşısında öznelliğini aşması. Ondan da biraz önce belirttiğim gibi üçüncü bölümde bahsedeceğimiz.

Tarihsellik kavramından uzun uzun bahsetmeyeceğim ama mevzu Gadamer'in Heidegger'in mutlak zemin arayışı fikrini eleştirmesine bağlamak gerekiyor. Gadamer, tarihselliğe -tarihselcilik değil tarihsellik-, akan zaman arkasında bir sabite arama fikrine karşı. Burada, Heidegger'in *Vartık ve Zaman* kitabını tekrar okumak gerekir. Heidegger'in *subjektum* – suje - özne fikrine karşı çıkıyor Gadamer. Latince *subjektum* altta demek, bu kelimenin temelindeki fikir sağlam kalmak, yani yüklem, her şeyi üzerine yüklediğiniz nesne. Her şey değişirken değişmeyen, özerk olan, sağlam kalan şey. Heidegger'de biliyorsunuz *Dasein* zamansaldır, atılmıştır daima dünyaya bir ön-anlamıyla yaklaşır ve o ön-anlama epistemolojik değil ontolojik bir süreçtir. Fenomenolojik açıdan bakarsak her anlamada ön-anlama kaçınılmazdır. Yani dünyayla kurduğum bağ hiçbir zaman epistemolojik ve mesafeli bir özne/nesne bağı değildir. Daimi bir paylaşım, bir iştirak, bir *metheksis* ilişkisidir. Herhangi bir metni elime aldığımda mutlaka bir ön-yargıyla yaklaşırım metne. O önyargım benim geleneğimden, tarihselliğimden, örfümden, âdetimden, dinimden, miliyetimden bana kalan bir mirastır ve onunla bir nesnel mesafe kuramam. Dolayısıyla Gadamer için nesnel anlama teşebbüsü, yani yazarın zihnindeki anlamı ya da ilk muhatapların zihnindeki anlamı tekrar etmek imkânsızdır.

Bu anlamda, ikinci bölümde, tekrarın imkânsızlığını ele alıyoruz. Gadamer önyargı fikrinin modern dünyada, özellikle Aydınlanma'dan bu yana gelen negatif algısını çok sert bir şekilde eleştiriyor. Önyargılara Descartes gibi karşı çıkmak Gadamer için imkânsız. Aydınlanma'nın hem geleneği hem önyargıları hem otoriteyi eleştirmesine "Bu eleştiri de bir önyargıdır," diyerek karşı çıkıyor Gadamer. Descartes'in "Düşünüyorsam demek ki düşünen bir ben var, eğer düşünen bir ben varsa demek ki ben varım," önermesine göndermede bulunarak "Eğer önyargıyı eleştiren insanlar varsa, eğer önyargıyı eleştirme fikri varsa, bunlar da mutlaka önyargıdır," diyor.

Gadamer sadece Descartes'i değil Kant'ı da eleştiriyor; Kant'ın özellikle "Kendi anlama yetinizi kullanma cesaretini gösterin." sözüne yöneltiyor eleştirilerini. Kendi kendine düşün, kendi aklını kullan, ötekilerin dediklerini tekrar etme manasına gelen bu sözle Kant Gadamer'e göre şunu demek istiyor: Aydınlanma'ya göre önyargıdaki sorun kronolojik olarak, yargıdan önce bir

yargı olması değil, bir ön-yargı olması değil. Önyargıda sorun ötekinin yargılarını benim yargım gibi görmemdir, yani önyargının kendi yargım olmaması, özgün bir şekilde düşünmemiş olmamdır. Dolayısıyla sorun ötekinin dediğini tekrar etmemde. Onun için Aydınlanma önyargıyı eleştirdiğinde otorite ve gelenek fikrini de eleştiriyor. Aydınlanma'nın geleneği eleştirmesinde aynı zamanda aydınlananın bu tekrarı eleştirmesi var. Bir metni nasıl anlayacağız? Gadamer'e göre, diğerlerinin anladığını –farklı bir şekilde– tekrar edeceğiz. Diğerlerinin anladıkları eğer bir otorite oluşturduysa bunda bir meşruiyet vardır. Gadamer, her ne kadar tekrardan vazgeçmemiş olsa da farklılık boyutuna değiniyor. Yani dolayısıyla her yeni taklit her tekrar *de facto* farklıdır.



Magritte'ten sonra Cézanne'a gelelim. Cézanne biliyorsunuz 1885 ile 1895 arasında Sainte-Victoire Dağı'nın seksen kez resmini çiziyor. İki örnek getirdim size. Biraz önce söylemeyi unuttum "Bu bir pipo değildir"ın yorumu için Foucault'nun kısa bir eseri Türkçeye çevrildi. Onu okuyabilirsiniz. Merleau-Ponty de *Göz ve Tin* kitabında Sainte-Victoire Dağı'na uzun uzun değiniyor. Aynı dağı farklı açılardan, farklı günlerde, farklı ışıklarla Cézanne farklı şekilde çiziyor. Aynı nesneyi görüyoruz ama ister istemez, açı farklı olduğu için, ışık farklı olduğu için farklı şekillerde görüyoruz. Bu, bence tekrarın hiçbir zaman aynının tekrarı olmamasının bir sembolüdür.

Şimdi Platon'a geri dönelim. Her tekrarda farklılık olduğu için tekrar asıldan kopuk değil. Her tekrar aynı aslın yeni bir olanağını açıyor. Sainte-Victoire Dağı'nın altı tablosuna baktığımızda bir anlamda bu altı tabloyu veya seksen tabloyu -açılan bir yelpaze olarak- Gadamer'in ufuk kavramına bağlayabiliriz. Çünkü Gadamer'de bir metni anlamak ufukların kaynaşmasıdır. İşte ufuk budur. Bir tabloyu, bir sahneyi canlandırma olanaklarının çok, daha doğrusu sonsuz olması, paradoksal bir şekilde her bir tabloya bir meşruiyet kazandırır: Tablo olanaklar arasında sadece bir örnek olduğunu savunduğunda -pipo resmi örneğindeki gibi- aslın yerine geçme iddiasından vazgeçiyor. Dolayısıyla Platon'da da Gadamer'de de bir tablonun aslına sadık olmasının nedeni o tablonun olanaklar arasında sadece bir olanak olmasından geliyor; meşruiyeti oradan geliyor.

Bunu hermenötik kavramlarla söyleyecek olursak: Benim okumam öznellik taşıyabilir, önyargılarımı taşıyabilir. O anlamda nesnellik iddiasında bulunması yanlış olur. Fakat benim yorumlamama meşruiyet kazandıran unsur o okumanın sürekli benden farklı okuyan insanların okumalarıyla çarpışmasıdır. Gadamer'in hermenötöği özetlediği ve çok beğendiğim bir cümlesi var: "Hermenötik, 'Belki öteki haklıdır.' fikridir." diyor. "Öteki haklıdır." demiyor veya "Öteki de haklıdır, ben de haklıyım." demiyor. Sadece bir ihtimalden bahsediyor ve o ihtimalin bilincinde olmak gerekiyor. Ben böyle çiziyorum ama belki başka şekilde de çizebilirim, onu reddetmiyorum ve özdeşlik iddiasında değilim, özle aynılık iddiasında değilim.

Şimdi Magritte'e tekrar gelem. Demin ne demiştik, bu tablo Platon'a hak veriyor demiştik. Neden hak veriyor? Platon diyor ki sedir resmi hiçbir zaman bir şey değildir, gerçek bir sedir gibi değildir. Dolayısıyla buradaki pipo hiçbir zaman için gerçek bir pipo gibi değildir. Tamam, doğru ama şöyle bir şey var: "Ceci n'est pas une pipe" cümlesi de esere dâhildir. Yani sanat eserinin içinde bir cümledir; müzelerde tablo altında bir ek bilgi, alt yazı, yorum cümlesi gibi değildir. Dolayısıyla, sanat eserinin kendisi özden uzak olduğunu söylüyor, ikincil olduğunu kabul ediyor yani farklılığını vurguluyor. Yanıltmak istemiyorum, diyor. Böylece, "Bu bir pipo değildir" cümlesinin esere dâhil olması hem bir yönüyle Platon'a hak veriyor hem de diğer bir yönüyle Platon'u haksız çıkarıyor. Aslında Platon yine haksız çıkmayacak, birazdan Platon'a hak vereceğiz. Şu anlamda haksız çıkarıyor gibi çünkü sanat eseri bu farklılığını vurguladığı müddetçe ve aynılık iddiasında bulunmadığı müddetçe paradoksal bir şekilde tekrar yeni bir sadakat imkânı buluyor. Tekrar bir sadık olma yolunu buluyor. Ben o değilim, dediğim andan itibaren bu bana bir meşruiyet kazandırıyor. Eserin aynılık iddiasından vazgeçmesi farklılığını vurgulaması onu garip bir şekilde benzer



kılıyor. Buradaki ayınlık, devamlılık, sadakat, farklılığın vurgusunda bulunuyor. Yani "Ben o değilim" diyen tablo daha otantik bu anlamda.

Burada idol/ikon farkına kısaca değinmek gerekiyor. Bu noktada Platon'u Gadamer'le barıştıran çağdaş Fransız felsefeci Jean-Luc Marion'un ikon kavramı. Kaldı ki ikon kavramından hem Platon bahsediyor hem de Gadamer yine *Hakikat ve Yöntem*'in birinci kısmında bahsediyor. Jean-Luc Marion ikon kavramına özellikle *God Without Being* kitabında değiniyor, bu konu farklı eserlerinde de yer alıyor. Jean-Luc Marion idol ile ikon arasındaki farktan bahsederken şunu söylüyor:

İdol puttur, Hıristiyan için "Benim arkamda başka bir şey yok" diyen ve bakışı durduran eserdir. Yani aşkınlık iddiasını yalanlayan, "Ben hakikatim, sadece bana bak, bana kulluk et, benim önümde diz çök" diyendir put. Özellikle kiliselerde karşılaştığımız ikon ise daima insanın bakışını yakalayıp bir aşkınlığa doğru gönderendir. Marion kavramların idollere benzer olduğunu söylüyor. Kavramlar da idoller gibi sonsuz varlığı kapatırlar, hapsederler.

Hatta Nietzsche'nin "Tanrı öldü" demesini de Jean-Luc Marion bu şekilde yorumluyor. Nietzsche'nin ölümünü ilan ettiği tanrı monoteizmin tanrısı değildir, o sadece idoldür, put-tanrıdır. Nietzsche'nin amacı zaten putları kırmaktır. İkonu ise zat görünürlük kazansa bile bir şekilde görünemezliğini muhafaza eder. İkon bakışı görünmeze doğru yönlendirir. Kilisede vitray şeklinde bir ikon düşünelim. Gece dışarıdan gelen ışık olmadığı için görünmez vitray. Eğer dışarı karanlıksa, yani kiliseye ait olmayan, kiliseyi aşan, kiliseye aşkın olan dışarının güneşin nuru kiliseyi aydınlatmıyorsa hiçbir şey görünmez. Buradaki renkler, camdan yapılmış renkler görünürlüklerini arkadaki ışıktan, onları aşan ışıktan

alırlar. Marion'un demek istediği bu. İkonla idol arasındaki fark ikonun bu ayrımı vurgulamasında. "Ben sizi ona doğru yönlendireceğim ama ben o değilim," diyor. Putta ise aynılık iddiası var.

İkon/idol farkı Platon'da da var. *Sofist* kitabında Platon şunu söylüyor: Bir resim iki şekilde yapılır. *Eidolondaki* negatiflek illüzyon olmasıdır. *Eidolonda* kopya dış görünüş olarak, fiziksel olarak nesneye benzemek istediğinde, nesne ideadan uzak olduğu için onu taklit bizi de ideadan uzaklaştırır çünkü arada ontolojik bir kopukluk vardır. Ontolojik kopukluk varsa ben şekilsel olarak nesneyi taklit etmek istediğimde –elmanın, masanın, sedirin tam dış görünüşünü çizmek istediğimde– nesneye sadık görünsem de nesne zaten ontolojik düşüş içinde olduğu için ideadan uzaklaşıyor. Üç sedir kuramında *mimesis* eleştirisini hatırlayalım. *Eikondaki* benzerlik ise dış görünüme bağlı olmayan bir benzerliktir. *Eikon* gerekirse dış görünüşten uzaklaşır. Benzerlik iddiasında bulunmaz, farklılığını vurgular. İkon ideayı taklit eden bir resim imkânı sunuyor. Resmin özü taklit etmesi, dış görünüşten uzaklaşmasına yol açıyor. İkon benzerlik iddiasında bulunmaz. İkon farklılığını vurgular. Ona benzeyeyim, onun gibi görüneyim derdinde değildir. Burada kesinlikle Marion ile Platon aynı şeyi söylüyorlar demek istemiyorum. Ortak nokta şu: Birinde, idolde aynılık iddiası var, diğesinde ise farklılık vurgusu var ve ikona değer kazandıran bu farklılık iddiasıdır.

İkonda hem benzerlik var çünkü ideaya sadık, ideaya benziyor hem de farklılık var çünkü dış biçimden uzaklaşıyor. Burada bir çift negasyon, çift değilleme söz konusu. İkon meşruiyetini dış görünüşünden uzaklaşmasıyla kazanıyor. Yani farklılık aynı zamanda benzerliğe meşruiyet kazandıran bir unsur. İkon kavramını Gadamer'de de buluyoruz zira o açıkça ikondan bahsediyor ve sanat gerçeğinin gerçekliğini artırıyor, sanat temsil vesilesiyle gerçekliğin ikonik boyutunu artırıyor, diyor. Bunu daha iyi anlatmak için Hazreti İsa'nın ikonlarının örneğini veriyor. Hazreti İsa'nın ikonunu Neo-Platoncu tecelli açısından okuyor. Figür aslının bir tecellisidir.

Cézanne'ın örneğini üzerinden bu ikon meselesini Cézanne'a bağlayacak olursak her tablo farklı olduğundan her biri sadece bir olanak, sadece bir bakış açısidir ve önemli olan burada bu açıların sonsuzluğudur. Dolayısıyla bu açıların sonsuzluğu her birinin acizliğini ifade eder. Tekâmül iddiasında bulunamazlar. Gadamer'deki hermenötik açıdan ufukların kaynaşması meselesini de bu şekilde anlamak gerekiyor.

Fakat her tekrar aynıının farklı tekrarıysa aynılığın kaybolma riski yok mu burada? Şimdi üçüncü bölüme geçiyoruz. Evet, tekrar sürekli farklı, ister istemez. Ama o zaman karşılaştığımız sorun şu: Aynılık nerede kaldı? Farklı farklı okuduğumuzda, anladığımızda veya farklı bir şekilde bir piyesi canlandırdığımızda, bir anlamın buharlaşması veya bir anlam geleneğinin kaybolma riski yok mu? Hayır yok. Neden? Çünkü sonuçta kurallar aynı: Bir piyesi tekrar tekrar canlandırdığımızda aynı piyesi tekrar tekrar canlandırıyorum. Sainte-Victoire Dağı'nı tekrar çizdiğimde aynı dağı tekrar çiziyorum ve bir klasik eseri tekrar okuduğumda aynı eseri tekrar okuyorum.



Burada festival kavramına veya bayram kavramına gelmeden önce oyun kavramından bahsedeyim: Oyun ve icra. Aynılık metinde, kuralda, klasikte, gelecekte. İkinci bölümdeki *de facto* değişimden sonra, yani öznenin ister istemez zaman geçtikçe değişmesinden sonra, burada bir *de jure* değişiklik söz konusu. Bu da öznenin eser tarafından değiştirilmesidir. Bir sanat eserini canlandırdığımızda veya bir Shakespeare oyununa gittiğimizde, tiyatrodaki bir oyunu izlediğimizde "oyuna gelirim". O eser orada beni kapar ve orada öznelliğimi aşarım. Çünkü o eser vesilesiyle dünyaya farklı bir şekilde bakarım. Dolayısıyla burada oyun kavramını Gadamer sanata bağlıyor. Oyunun negatif algılanmasına tamamen karşı Gadamer. Oyunun ciddiyetsiz olduğu fikrinin geç ortaya çıktığını, Kant'la başladığını ve özellikle Schiller'le oluştuğunu söylüyor. Oyun çok ciddi bir şeydir. Çocukların

oyunlarında görüyoruz kuralların ihlalinin o kadar kolay bir şey olmadığını.

Oyunda neden *de facto* değişimden *de jure* bir değişikliğe geçiyoruz? Çünkü oyunda özne egemenliğini, gücünü, merkezi iktidarını kaybediyor. Gadamer oyun kavramıyla Heidegger'in de karşı çıktığı bilim ve teknoloji vesilesiyle her şeyi kontrol altına alan özne fikrine karşı çıkıyor. Öznenin kontrolü kaybetmesi fikri Türkçe kelime oyunu yapacak olursak "oyuna gelmek"tir, "benimle oynadılar" demektir.

Oyun fikrinin bir geçmişi var. Schiller'den bahsedecektim ama vaktimiz çok kalmadı. Schiller'e göre oyun oynarken zamanın nasıl geçtiğini fark edemeyiz. Schiller oyunu eğlence olarak görüyor. Gadamer ise buna karşı çıkıyor. Oynayan bir özne, ciddiyetsiz bir şekilde zaman geçsin diye eğlenen bir özne değildir, diyor. Oyunu bu kadar önemli yapan onun öznesiz olmasıdır. Sanat tecrübesinin öznesi onu tecrübe eden kişinin sübjektivitesi değil, tersine sanat eserinin kendisidir. Çünkü oyunun, oynayanların bilincinden bağımsız kendine ait bir özü vardır. *Hakikat ve Yöntem*'in yüz kırk üçüncü sayfasında söylüyor bunu. Yani oyuncular oyunun öznesi değiller. Oyun, temsiliyle, oyuncusuyla gerçekliğini kazanır. Oyunun gerçek öznesi kendisidir. Oyun oyuncunun bilincinde yer almaz; tam tersine oyun oyuncuyu kendi alanına sürükler ve ona kendi *Geist*'ini verir. Bununla birlikte oyuncu oyunu kendisini aşan bir gerçeklik olarak tecrübe eder.

Piyes örneğini düşünmek gerekir. Hem oyuncu kendi öznelliğini tamamen aşar hem de seyirci kendini tamamiyle kaptırır. Piyes oyuncuyu, seyirciyi tamamiyle götürür. Oyun tecrübesinde seyirci oyunun kurallarını kabul eden bir oyuncudur. Aslında seyircinin kendisi oyun tarafından oynanıyor. Dolayısıyla özerk olan burada özne değil oyunun kurallarıdır. Tıpkı –şimdi festivale geleceğiz– özerk olan bayramda bayramların kuralları olduğu gibi, festivalin kuralları olduğu gibi. Burada Gadamer kutsal tiyatro örneğini veriyor. Tüm eski medeniyetlerde dini tiyatro, kutsal sahne karşısında hem seyirci hem de oyuncu manen kendinden geçer, kendinden geçmesi gerekir. Dini ritüele oyun açısından bakıyor Gadamer.

Dinleyici: *Kerbela örneği gibi.*

Selami Varlık: Evet, Kerbela ve İran'daki geleneksel taziye sanatı gibi. Kerbela özellikle uyuyor çünkü hem bayram, festival boyutu, hem tiyatro boyutu hem de vecd, kendinden geçme boyutu, kutsallık var.

Festivale gelelim, festivalin zamansallığına. Festivali diğer oyun türlerinden ayıran bu zamansallıktır. Çünkü oyunda, piyeste hatta müzik partisyonunda somut bir nesne var. Shakespeare’i canlandırmak istesem bana ezberlenecek bir metin veriliyor. Festivalde ise o nesne de yok. Bayram günü geldiğinde, yapılması gerekeni yazan bir metin yok. Doğal bir şey var orada, bir gelenek var. O gelenek kendini birden canlandırıyor o anda. Orada tekrarlanan nesne tamamıyla soyutlaşıyor ve canlanan bir partisyon, bir klasik eser değil, sadece zamansal bir gelenek.

Zeynep Gemuhluoğlu: *Mevlid var. Gerçi kesinlikle aynı şey değil çünkü onun kast ettiği, yani canlandırılan, dramatik bir şey.*

Selami Varlık: O zaman mevlidi tiyatro şeklinde okumak gerekir. Evet haklısın, aklıma gelmemişti. Mevlid meselesini konuşmak gerekir gerçekten de.

Neden bayram diyorum da festival demiyorum? Çünkü Fransızca “fête” deniliyor Gadamer’in *festivalline*. Her ne kadar İngilizcede “festival” deseler de bayram daha uygun gözüküyor. Gadamer Almanca *Fest* kelimesini kullanıyor. Almanca mesela “Frohes Fest” “İyi bayramlar” anlamına gelir. “Frohes Osterfest” “Kutlu Paskalya Bayramları” demek. Ayrıca “fest” sağlam, dayanıklı, sabit olandır; yani her şey geçerken zamana dayanan şeydir.

Gadamer, festival konusunu *Hakikat ve Yöntem* kitabının “Estetiğin Zamansallığı” bölümünde ele alıyor; bir de *Güzelliğin Güncelliği* kitabında ele alıyor. Aynılık ve farklılık kavramları özellikle bu bayram meselesiyle karşımıza çıkıyor. Çünkü her yıl kutlanan bayram ne bir diğer bayramın ne bir başka bayramın aynısıdır, ne de orijinal olarak kutlanan bayramın sadece hatırlanmasından ibarettir. Yani bizler ilk bayramı değil bayramın kendisini kutlarız. Festival zamanda art ardalık anlayışına karşı çıkar, diyor Gadamer.

Bu noktada iki tür zaman anlayışı sunuyor Gadamer: Boş zaman ve dolu zaman. Boş zaman nedir? Art ardalık zamandır yani yatay zamandır. O hesaplayabildiğimiz, kontrol edebileceğimiz zamandır. Boş olan bu zaman, doldurmamız gereken zamandır. Yani boş bir zamanda otobüsü beklerken cep telefonuyla uğraşmak gibi. Bu Schiller’in oyun anlayışına benziyor. Zamanın geçmesi için cep telefonunda oyun oynuyorum. Bu oyun negatif anlamda oyundur.

Dolu zaman ise sanatın ve bayramın zamanıdır. Dışarıdan doldurulan boş bir zaman değildir o. Bayram burada zamanın özüdür. Örnek verelim: Mesela

bayramsal bir zamanda, Cuma namazı hutbesinde –Gadamer de ritüel örneğini veriyor– cep telefonuyla uğraşamazsınız, dinlemek zorundasınız. O zaman doldurulması gereken boş bir zaman değildir, kendi kendinde dolu olan, dolup taşan bir zamandır. Düzenli olarak tekrarlamak bayramın kendi yapısında bulunur. Festivalin zamansallığı kendi dışındaki evrensel bir zaman sürecinde veya diğer tarihsel olaylarla olan zamansal ilişkisine bağlı değil. Bayram kendi zamansallığını oluşturur. O sadece zaman içinde değil, ayrıca zamanı belirleyen bir şey olarak ortaya çıkar. Her festival, her bayram ilk festivalin tarihsel izlerini kendisinde barındırır. Hep farklı zamanlarda ortaya çıkacağı için onun özü isterse tamamen aynı şekilde kutlansın her zaman farklı bir şey olacaktır her bayram. Yani siz her ne kadar aynı şekilde kutlamak istesenez de ister istemez farklı bir şekilde kutlayacaksınız. Periyodik olarak yapılan festivaller geçmiş bir olayın temsildir, tekrardır.

Kutlama anı tarihsel koşullarını taşıyan bir tekrardır. Onun için ikinci bölümde farklılık boyutuna değindik. Yani tarihsel boyut olduğuna göre ister istemez farklı bir şekilde canlandıracağım o bayramı. Bayram, olayın aslına dönülebilir kılan, geçmişten bugüne taşınanı temsil eden ama kendi tarihsel koşullarını da taşıyan unsurdur. Bayram anında kutlanan, geçmiş bir olaydır ama bayramı tanımlayan, kutlama anının kendine has koşullarıdır. Burada bunu gelenek kavramına da bağlamak gerekir zira geleneği tanımlayan onun geçmişte yaşanmışlıkları barındırması değil, bunların bugüne yansıyan etkileridir. Tıpkı bayramın sürekli bugün benim vesilemlerle sürekliliğini devam ettirmesi gibi gelenek de benim tarihselliğimle bir anlamda yeni şekiller bulan bir mirastır. Gelenek şimdiki anımdan koparılıp geçmişimde nesnelleştirilen bir şey değildir. Dolayısıyla Gadamer’de gelenek taklit edilmesi gereken bir aşkın model, Platoncu bir *idea* değildir.

Festivalin zamansallığının temel kavramı eşzamanlılıktır. Bayram kutlanıldığı müddetçe ve kutlanıldığı anda vardır sadece. Somut olarak, ontolojik olarak bayram nerede deseniz, o kutlanıldığı andadır. Çünkü Gadamer’in tarihsellik fikri nesnel olarak ilk bayrama gitmeyi zaten engelliyor. Tarihsellik bir geçmiş özün sadık tekrarını imkânsız kılıyor. Bayram bir kez tarihsel olarak gerçekleştirilmiş ve bugün bizim o modeli kopyalamamız gereken bir şey değil. Nedir? Sürekli tekrarlar vesilesiyle kendini muhafaza eden bir şeydir. Yani orijin sürekli benim için ulaşılmaz bir şeydir; ona tek ulaşma yolu onu tekrar etmektir. Festivalin, bayramın zamanı bizi *sui generis* yani kendine özgü bir şimdide götürür, kutlama zamanına. Bayramın özü kutlanmadadır, şimdiki bugünkü kutlamadadır.

Eşzamanlılık budur. Yani bir şeyin huzurunda olma, özle eşzamanlı bir buluşma. Burada Gadamer Kierkegaard'ın eşzamanlılık kavramına başvuruyor. *Repetition* kitabında Kierkegaard tekrarın mümkün olmadığını söylüyor. Hiçbir zaman için geçmişte yaşadığımız bir şeyi geçmişte olduğu gibi tekrar yaşayamayız. Ama bir şekilde tekrar mümkün.

Kierkegaard'da eşzamanlılık müminin çarmıha gerilmiş Hazreti İsa figürüyle eşzamanlı olarak karşı karşıya bulunması ve bu deneyimi manen, aşkın bir şekilde yaşamasıdır. Bu eşzamanlılık fikrini Bultmann ve Barth liberal teolojinin tarihsellik kavramına karşı kullandılar. Liberal teolojinin tarihselliği ne diyordu? Kutsal Kitabın mesajı tarihseldir ve onu tarihsel bağlamı çerçevesinde anlamak gerekir. Bu teolojik tarihsellik İslam dünyasında Fazlu'r-Rahman'ın çalışmalarını anımsatıyor. Kitapla bağ kurmanın tek yolu onda ahlaki bir mesaj görmektir. Kierkegaard için ise her şey akıp giderken tek sabit olan zamansal tekrardır. Ontolojik olarak tek kalıcı şey bu tekrardır. Kierkegaard İsa'nın çağdaşı olmaya çalışmak en doğrusudur, diyor.

Burada Gadamer bir çağrıdan da bahsediyor. Hazreti İsa'nın çarmıha gerilmesinde bir çağrı var, diyor. İnsanın bir şeye çağırılması var, bir davet var ve insan bu davete cevap vermek mecburiyetinde. Bu davet çok önemli çünkü Gadamer ve Kierkegaard için inançlı olmak, haç işaretini veya ikonu her gördüğünde, buradaki aşkınlık kişiyi her davet ettiğinde buna icabet etmektir.

Paul Ricœur *Adalet ve Sevgi* kitabında din ve felsefe arasındaki ilişkiyi kuruyor. Ona göre felsefenin amacı dinin sorduğu sorulara cevap vermek değildir. Dinin görevi de felsefe sorularına cevap getirmek değildir. Eğer din ve felsefe arasında bir ilişkisi varsa bu karşılıklı soru-cevap ilişkisi değildir. Dini sorunun cevabı dinidir. Aynı şey felsefe için de söz konusudur. Felsefenin sorduğu soruya felsefi kavramla cevap vermek gerekir ve dinin getirdiği cevabın dini sorusunu bulmak gerekir. Dini cevabın dini sorusu çağrıdır, davettir. Yani bir vahiy veya bir ilham veya bir peygamber geldiğinde, bir aşkınlığa davet eder. Dini sorular epistemolojik sorular değil ontolojik birer davettir. Gadamer'in davet kavramını bu çerçevede okumak gerekir.

Kierkegaard'ın hem müminin Hazreti İsa'yla eşzamanlılığını savunması hem de bir tekrarın imkânsız olduğunu vurgulaması bize şunu gösteriyor: Kierkegaard iki tür tekrar – bir dikey bir yatay – algısını geliştiriyor. İlk tekrar manevi aşkınlık imkânı sunan dikey tekrar. Belki ibadeti o anlamda okumak gerekir. Soruyu açık bırakalım. Bir de alışkanlık tekrarı var, yatay tekrar. Bu, insanın canını sıkan ve eğlenceli oyunlarla oynamaya götüren boş zaman tekrarıdır. İşte dini bayram zamanının birden dikey bir boyut kazanmasıdır ve

beraberinde kolektif bir boyut taşır. Hani oyunda öznenin özneliğini kaybetmesi vardı, onun gibi burada da bir kolektif bir paylaşım var, diyor Gadamer. Yani o bayramda yüzlerce insan, binlerce insan aynı şeyi yapar. Orada duygusal bir kolektif bilinç oluşur. Benim benliğim o insanların benliğiyse birleşir.

Sonuç olarak, bayramdaki, piyesteki, partisyondaki, klasik eserdeki, dini ritüeldeki tekrarın özelliği icraya tâbii olmasındadır. Bir sanat eserinin, bir partisyonun çalınmadığı veya bir piyesin oynanmadığı, kitaplarda kaldığı müddetçe bir değerinin olmaması gibi, bir metnin de uygulanmadığı müddetçe hiçbir anlamı yoktur. Artık sanattan değil hermenötikten bahsediyoruz. Metni anlamak, onun aynı olan anlamını hayata farklı şekillerde tekrar tekrar uygulamaktır. Yani Gadamer'de önce anlama, ondan sonra o anlamı tatbik etme yok. Anlamak, eşzamanlı olarak hem anlamak hem uygulamaktır. Burada yine eşzamanlılığı görüyoruz. Nasıl bir sanat eseri icra edildiği müddetçe özneliği aşma imkânı sunuyorsa, bir metin de hayata tatbik edildiği müddetçe ve hayatı *de jure* olarak değiştirmesine müsaade edildiği müddetçe anlaşılıyor. Dolayısıyla eğer o metin kutsal kitapsa buradaki uygulama kavramına ibadeti de ekleyebiliriz. Sunumum böylece bitiyor. Beni dinlediğiniz için teşekkür ederim.

Betül Özel Çiçek: *Bu güzel sunum için biz teşekkür ederiz. Şimdi sorulara geçelim. Buyurun.*

Zeynep Gemuhluoğlu: *Gadamer okurken ilk aklıma takılan soruyu sormak istiyorum. Heidegger'den çok uzak bir yere düşmüşüz gibi bir his içerisindeyim. Temsil devam ediyor bir şekilde, aynılık meselesi de devam ediyor dolayısıyla. Aslında Gadamer metafizik geleneği tekrar canlandırıyor sanki. Festival bu metafiziği aşılıyor belki, onu söyleyebiliriz ama. Dolayısıyla Gadamer'in Derrida'yla olan kavgası biraz daha anlaşılır geliyor bana.*

Selami Varlık: Evet, kesinlikle. Hem çok haklısın hem de haklı olman benim açımdan çok önemli. Öncelikle, gerçekten de Derrida'yla Gadamer'in farkı bu. Ayrıca *Hakikat ve Yöntem*'in üçüncü bölümünden söz etmedik. Burada Gadamer, bahsettiğimiz sudur ilişkisini dil vesilesiyle ele alıyor. Tıpkı temsilin mimesisin değil özün tecellisi olduğu gibi, dilde de kelime özün bir tecellisi-dir. Gadamer'in Kanada'daki uzmanı Jean Grondin burada bir metafizik bir Gadamer okuması sunuyor. Gadamer'in ontolojiyle bağı kesinlikle koparmadığını söylüyor.

Bence Gadamer'in metafiziğe sıcak bakmasının başka bir nedeni de gelenek kavramında. Heidegger ontoteoloji eleştirisinde metafizik geleneği çok sert bir şekilde Varlık'ı unutmakla suçluyor. Bu noktada Gadamer, Heidegger'den

uzaklaşıyor. O *Hakikat ve Yöntem*'in son kısmında Varlık'ı nur, ışık olarak algılıyor ve bunu bir şekilde Platon'a dayandırıyor. Oysa Heidegger'e göre Platon Varlık'ın unutulmasının ilk sorumlusudur. Şekilsel olarak da metafiziğe şöyle bir olanak sunuyor Gadamer: Metafizik geleneğe bağlı olmamız gerekir, diyor. *Meteksis* kavramı sebebiyle Platon'la barışmak onun için çok önemli. Kitabın ikinci bölümünün sonunda Platoncu bir şekilde diyalog fikrini savunuyor ve metinle diyalog kurmalıyız, diyor. Metnin insanlar arasında diyalog oluşturmayı sağlaması gerekir. Burada söylemek istediği aynı zamanda metafizik gelenekle diyalogta olmamızın önemi. İşte bu anlamda da Heidegger'den kopuyor. Çünkü Gadamer daima metafizik gelenekle diyalogta olarak yeni bir metafiziği devam ettirme imkânını sunuyor bence.

Zeynep Gemuhluoğlu: *Heidegger'in ontoteolojiyi eleştirisi zaten hakikatin epistemolojik algılanmasına yönelik bir şeydi ve Gadamer bunu takip ettiriyor, bu eleştiriyi. Pekiyi, bu sanatta nasıl birleşiyor? Çünkü Heidegger kendi içinde tutarlı; ontoteoloji eleştirisi temsil eleştirisine giden, o da doğal olarak sanatın eser üzerinden ve dolayısıyla aynı üzerinden, idea üzerinden anlaşılmasını tamamen yıkan bir şey. Onun yerine olay, tecrübe, açığa çıkma yani poesis vs. gibi ilişkilerle hakikati ilişkilendiriyoruz. Gadamer'in aslında gelenekle kurduğu ilişki bağlamında söyledikleri, bu anlamda geleneği anlamının, yorumlamanın epistemolojik bir şey değil ontolojik bir şey olduğunu vurgulaması açısından Heidegger'i devam ettiriyor ama Heidegger'deki o tutarlılığı bulamıyoruz burada. Sadece festival açıklamasında buluyoruz gibi hissediyorum. Yani o aynılık meselesine girdiğimiz müddetçe biz yine hakikatin epistemolojik olarak algılayacağımız çünkü Neo-Platonculuk bundan kurtulamaz; mümkün değil. Temsil meselesi en temelinde epistemolojik bir şeydir; Platon'da da öyledir.*

Selami Varlık: Gadamer işte ontolojik bir boyut kazandırmaya çalışıyor.

Tam da burada Heidegger'in eleştirisi yeniden başka bir biçimde Gadamer için niye geçerli olmasın?

Selami Varlık: Gadamer bence ona etik vesilesiyle ontolojik bir boyut kazandırıyor. Burada *Hakikat ve Yöntem*'in uygulama kavramına eğilmemiz gerekiyor bence. Az önce sonuçta bahsettiğim uygulama, tatbik etme meselesine yani *Hakikat ve Yöntem*'in ikinci bölümünün son kısmında, uygulama kısmında, "Bir metni hayatıma tatbik ettiğim müddetçe anlayabilirim," demesine bağlamak gerekir. Gadamer, burada Aristoteles'in –"pratik akıl" veya "pratik hikmet" olarak çevrilen– *phronesis* örneğini veriyor, yirmi - otuz sayfa ona ayırıyor ve şunu söylüyor: Ahlaklı davranmak, somut, nesneleştirilmiş bir fikrin, bilginin tatbiki değildir; sürekli denenilen, sınanan, ihtiyata davet eden pratik bir

hikmet sahibi olmaktır. Dolayısıyla bence Gadamer uygulamadaki, etik boyuttaki bu *phronesis* vurgusuyla epistemolojik boyutu aşıyor. Gadamer’de insanı dönüştürme boyutu var. Bana kalırsa ontolojik boyutun kazanılmasını sağlayan ve Neo-Platonculuktaki epistemolojiden bizi kurtaran işte bu ahlaki boyuttur.

Emine Canlı: *Metni sunarken festival değil de bayram şeklinde ele alacağınızı söylediniz. Bayramla festival arasındaki farka baktığımızda ya da oyun üzerinden düşündüğümüzde, oyunda genelde normal hayattaki rollerimiz de değişir. Festivalde ayaklar baş, başlar ayak da olabilir. Böyle bir hiyerarşi olabilir. Oyun üzerinden rollerimiz değişiyor festivalde, başka bir şeye büründüğümüzde ya da diğer etkenlerle. Kербela üzerinden de düşünebiliriz.*

Selami Varlık: Yani aynı kişi farklı roller oynayabilir.

Farklı rollere girebilir; hiyerarşi de bozulabilir -başka yerlerde, mesela Fransa’da nasıldır bilmiyorum- ama bizim bayramlarda, Türkiye’deki bayramlarda hiyerarşi pekiştiriliyor sürekli. Yani burada nasıl bir kolektivizm olabilir?

Selami Varlık: Gerçekten güzel bir soru, aklıma gelmemişti. Bu soruya cevap vermeden önce cevaplanması gereken başka bir soru var bence. Gadamer’in dediği gibi bizde ne tür bir bayram olabilir sorusunu sormak gerekir. Yani, Gadamer’in tanımladığı bayramın bizde somut bir dengini bulmak gerekir. Mesela, Venedik karnavalında tüm hiyerarşik ilişkilerin alt üst olduğu, maske vesilesiyle kralın ev hizmetçilerin aynı seviyede olduğu fikrinin aslında geç olmuş bir fikir olduğunu söyleniyor. Aslında bu maskelerde, her ne kadar artık kimin kim olduğu belli değilse de bir kodifikasyon olduğu ve maskeler vesilesiyle sosyal statülerin hâlâ muhafaza edildiği söyleniyor. Çok emin değilim ama bu tespitin yanlış hatırlamıyorsam bir tarihçi tarafından söylendiğini duymuştum. Bu minvalde bayram örneğini var mı, o hiyerarşik dengelerin muhafaza edildiği bir bayram örneği var mı aklınızda?

Tam tersine bozulduğu örnekler var.

Selami Varlık: Şimdi siz burada bozuluyor demiştiniz bizde ise...

Tekrarlanıyor. Ramazan Bayramı, Kurban Bayramı. Tecrübe edilme şekli üzerinde konuşuyorum. Tecrübe edilirken çocuklar bellidir, baba bellidir, anne bellidir.

Selami Varlık: Roller belli diyorsunuz.

Büyükler küçükler. Büyük ve küçük arasındaki hiyerarşi sabittir.

Selami Varlık: O zaman, Ramazan Bayramımız Gadamer'in bahsettiği festival örneğine tam uyuyor mu, o coşku var mı orada? Yoksa tarikatlardaki zikir ayinleri örneğini mi vermek gerekir? Festivalin dengi bu olabilir mi? Çünkü onlarda daha çok o coşku boyutu var.

Dinleyici: *Festivalde hiyerarşi bozuluyor mu? Karnavalla festival arasında bir fark var mı? Yani, karnavalda -dediğiniz gibi- ayaklar baş olur ama festivalde öyle bir şey var mı?*

Selami Varlık: Arkadaşımızın sorusu yine meşru çünkü Gadamer o rollerin bozulmasından bahsetmiyor. Aslında Gadamer için önemli olan benim farklı farklı roller oynayabilmem değil her sene aynı rolü oynayabilmem ve bu rolü oynarken gündelik hayattan kopmam. Gündelik hayatımdaki rolümden başka bir rol oynuyorum, işte onun için o öznenin değişimi deniyor buna. Hamlet'i canlandırdığımda Hamlet açısından hayata bakarım. Bu, hermenötikte "Belki öteki haklıdır." demenin dengidir. Diderot *Komedyenin Paradoksu* kitabında dolaylı olarak bu soruna değiniyor. Kitapta şunu tartışıyor: İyi bir tiyatro oyuncusu olmak, canlandırdığınız karakterin hissettiklerini hissedip onları yansıtmak mıdır; yoksa iyi bir oyuncu kesinlikle bir şey hissetmeden hissediyormuş gibi yapıp karakterin dış görünüşlerini taklit mi eder? Diderot'ya göre en iyi olan hissetmeyendir, iyi bir oyuncu Hamlet'in, Antigone'nun yaşadıklarını hissetmeyendir. Gadamer ise tersini söylüyor, "Oysa ben Antigone'nun yaşadığını yaşamalıyım," diyor. İşte o anlamda özneliği aşıyorum. O anlamda hayata farklı bir şekilde bakmaya başlıyorum. Farklı şekilde olayları anlama, algılama imkânları var burada. O anlamda "Belki öteki haklıdır." Gadamer'in açtığı olanaklar ufku, ufukların kaynaşması budur. Bayramda farklı bir kişi olma fırsatını buluruz. Türkiye'de var mı bilmiyorum ama Fransa'da bayramlarda genelde gençler kravat ve takım elbise giyerler. Kostüm de önemli.

Bizde de bayramlık var.

Selami Varlık: Aynen. Tiyatroda da benzer bir kostüm var. Genelde farklı şekillerde yürüyen gençler, takım elbise giyip kravat taktıklarında o kostüme layık bir şekilde yürümeye çalışırlar. Halleri, duruşları bile değişir. Normalde, üzerinden bayramlığını çıkarınca böyle yürümez bu çocuk. Orada kostümün bir aurası var, sosyolojik bir boyutu var.

Emine Canlı: *Gelenek üzerinden, oyun üzerinden düşündüğümde verdiğiniz örnekteki gibi düşünmüştüm. Şimdi siz Gadamer için bu açıklamayı yapınca demek ki bu ritüeller tarihte zaman üzerinden tekrarlandığı için önemli, dedim. O zaman bu şuna denk gelir: Baba, rolünü daha iyi oynadığı sürece, diyelim*

ki bahşisini her daim verme geleneğini sürdürdüğü sürece bayram yine eski bayram gibi olacak. Demek ki bu durum rollerin pekişmesi demek.

Selami Varlık: Doğru.

Zeynep Gemuhluoğlu: *Sanki aynı meselesini bu sefer zamanla kuruyor festivalde değil mi?*

Selami Varlık: Evet tabii ki.

Çünkü aynı olan bir eser yok. Eser aynının tekrarı anlamında. Burada tamamen aynının zamansallığı gibi bir şey var.

Selami Varlık: “Ontolojik olarak bayram nerede?” dediğimde onu kastetmek istedim zaten. Somut olarak masanın üzerine koyabileceğim, ontolojik gerçekliği olan o tekrardaki işte var değildir.

Ama Heidegger de aynısı tam da zamansallık üzerinden mahvetmiştir.

Selami Varlık: Augustine’in *İtiraflar*’ında bu mesele, zamana dayanan benlik meselesi, ‘gelişen ben’le ‘sabit kalan ben’de çok tartışılıyor. Aynı zamanda Gadamer şunun altını sürekli çiziyor: Her bayramda farklı bir şeyler canlandırılmalı. Her bayramda belli bir somut modeli, yazılmış ve çizilmiş bir modeli, tekrar etmiyoruz. İster istemez kaymalar var ve bu kaymaların olması kötü bir şey de değil. Mesela bayramlarda takım elbise giymek yavaş yavaş kalkıyor. Belki yeni bir nesil tekrar geri getirecek onu. Bu âdetin gitmesi veya gelmesi başka beklentilere, sosyolojik, psikolojik, kimliksel beklentilere cevap veriyor. “Sıkı bir tekrar olsaydı o; boğulur, öldürdü,” diyor Gadamer. Onun için geleneksellik bu oyuna da yer vermektir. Gelenek sadece bu şartlarda muhafaza edilir.

Zeynep Gemuhluoğlu: *Teceddüd-ü emsal gibi düşünebilir mi?*

Turan Koç: *Benim de aklıma “la tekrara fi tecelli” geldi.*

Selami Varlık: Tecellide tekrar yoktur, değil mi?

Turan Koç: *Ama tekrar vardır.*

Selami Varlık: Ama farklı tekrardır. Söylediğiniz cümle sudurla, Neo-Platonculukla uyuyor gibi.

Zeynep Gemuhluoğlu: *Ona itiraz ediyorum, zuhurla sudur aynı şey değil.*

Selami Varlık: Ben o nüanslara giremeyeceğim hocam. Bana uzaktan aynı gibi gözüküyor. Buradan bakınca benziyor.

Turan Koç: *Tecelli, feyz, sudur arasında farklar var.*

Zeynep Gemuhluoğlu: *Çok ciddi farklar var. Sudurda ayının tekrarı var, tecellide aynı diye bir şey yok bence.*

Selami Varlık: Doğru. Tabii, o meseleyi de konuşmak gerekiyor.

Dinleyici: *Festival kelimesinin köküyle manifest, yani ortaya çıkartma birleştirilebilir mi?*

Selami Varlık: Manifestasyon yani.

Dinleyici: *Evet.*

Selami Varlık: Bu o Neo-Platoncu boyutta var. Bir şeyin özünün tecelli edilmesi var orada.

Burada böyle bir bağlantı yok mu, bayram aracılığıyla? Bir şeyi açığa çıkarmak, Heideggerci bir anlamda yani.

Selami Varlık: Var kesinlikle. O özün dışına çıkılması var ve tekrar tekrar manifeste edilmesi var.

Dinleyici: *Hocam Cézanne o tabloyu seksen kez yaparken ayının özüne kavuşmak için yaptı. Cézanne Kübizm'in kurucusu. Şeklin özündeki geometriye, yani öze bir arayış çabası içinde. Doğayı da o şekilde yorumluyor. Newton'un fizikçi renkler dünyasının tersine, renklerle değil de eşyanın kübik bir şekilde özgün ifade yolunu seçiyor. Amaç orada aynıyı tekrardan ziyade ayının özüne gitmek.*

Selami Varlık: Özü arıyor, değil mi? Evet.

Magritte'in de o tablosunda da resim "Bu bir pipodur" diyor, yazı "Bu bir pipo değildir" diyor. Hakikat olan hangisi, yazı mı söz mü? Foucault'da hakikat söz olmuş, kelimeler düşüncenin dışı vurumudur. Biz burada gördüğümüzün hakikat olduğuna inanmıyoruz da söylenenin ya da yazılanın hakikat olduğuna inanıyoruz. Baktığımızda o tablonun pipo olmadığına inanıyoruz, zaten Magritte sürrealist bir ressam olduğu için ona göre yaşadığımız dünya yaşamak isteyip de yaşayamadığımız bir dünyadır. Algıda gerçek üstüçülük ilişkisi bağlamında bu tabloyu çiziyor. Burada taklitten ziyade Magritte'in tamamıyla psikanaliz bo-

yutlarına resim yaptığını düşünüyorum.

Selami Varlık: Bence haklısınız, bence ben haksızım.

Mimesis ile ilişkisini, o bağlantıyı kuramadım.

Selami Varlık: Bence kesinlikle haklısınız. Foucault'nun Magritte yorumunu okumadım.

John Zerzan diyor ki dil yalanı var eden şeydir. Uygartlık dille birbirini kandırarak var oldu. Kandırılmış bir dünyadayız biz. Bu resimde de buradan hareketle düşünceyi kelimelerde ifade ediyor.

Selami Varlık: Bizi kelimeler aldatıyorlar mu yoksa özü mü temsil ediyorlar?

Altta yazan yazı bizi aldatıyor işte. Foucault orada ona değiniyor.

Dinleyici: *Bölüyorum ama Foucault görmekle işitmek arasındaki çelişkiden bahsediyor. Bu ikisini aynı ortama sokamıyoruz bir türlü. Bence "Bu bir pipo değildir" ifadesi "Bu bir pipo resmi değildir" şeklinde de okunabilir. Çünkü bendeki benin benzeyene bir göndergesi yok. Foucault olayı bu şekilde alıyor; "Bu bir pipo resmi değildir" de diyebiliriz, biz bunu böyle de okuyabiliriz. Çünkü resimle resmedenin arasında göndergesel bir durum kalmamış artık. Yapısalcı olarak meseleye baktığımız zaman bu boyut da kayboluyor. Onun için "Bu bir pipo değildir ama bir pipo resmidir" de diyemiyoruz.*

Selami Varlık: Onu bile diyemiyoruz.

O kendisidir artık; o neyse odur.

Selami Varlık: Başka bir şey değildir. Başka bir şeye gönderme yok. Referans kalmıyor. Tamam. Tabii benim yorumun kesinlikle Foucault'nun yorumu değil. Foucault'nun çalışmasını okumadım. Vaktim olunca kesinlikle okuyacağım. Ama Cézanne'a gelince, bir önceki, Kübizm'den bahseden arkadaşımıza bir soru. Sizce Cézanne'da seksen tablonun hangisi özü en çok yansıtıyor veya bu tabloların hepsi mi yansıtıyor veya hiçbiri mi yansıtıyor?

Sanatçı şeyi arıyor: O öze daha çok nasıl yaklaşabilirim? Göz optiktir, yuvarlaktır. Yuvarlak olduğu için biz yakındaki nesneyi büyük görüyoruz, uzaktaki küçük görüyoruz. Bu hakikat değildir; yani uzaktaki nesne ne kadarsa, boyu neyse onu göremeyip uzaktan baktığımızda küçük görünüyorsa bu yanlıgıdır. Hakikatte o, olduğu kadardır. Cézanne orada gözün yarattığı optik yanılığın dı-

sına çıkıp eşyanın, nesnenin kuşattığı formları atarak matematik dünyasıyla geometrik, kübik bir şekilde görüneni anlatmaya çalışıyor. Orada onu sanatçı kendisi bilir. Bence en sondaki tablo, çünkü deneye deneye, tekrar ede tekrar ede...

Selami Varlık: Emin misiniz? Yani bunu açıkça söylüyor mu? Yetmiş dokuz tanesi denemeydi, seksenincisi doğrudur diyor mu?

Yok. Ama sanatçıların genel tavrı bu.

Selami Varlık: Bu nüans bence önemli. Bence konumuz çerçevesinde önemli olan tekrar tekrar özü yakalama teşebbüsüdür.

O zaman seksenincide niye duruyor? Niye seksen birinciyi yapmadı?

Selami Varlık: Belki haklısınız ki ben zaten farklı bir şekilde yorumluyorum bu durumu. Cézanne'ı burada örnek olarak kullandık. Bu sunum çerçevesinden çıksak bile Cézanne sekseninci tabloda bu özü yakaladığı için duruyor demek bence biraz iddialı olur. Bence o kadar basit değil. Belki haksızım burada, belki çok Gadamerci düşünüyorum ama bana göre öz o ufukta, o açılan yelpazede, o seksen tablonun hepsinde. Ama eğer Cézanne açıkça "Özü seksenincide buldum, artık başka çizmeme gerek yok," diyorsa o zaman farklı. Bence demiyordur ama yanılabilirim. Ama eğer açıkça bunu söylemiyorsa kişisel zannım özün sürekli tekrar yakalama teşebbüsünün, sürecin, yolun ürünü olduğudur. Ama yine de çok Gadamerci bir yorum olabilir.

Dinleyici: *Hocam, anlam, yazı ve söz arasındaki bu bağlantıyı idol ve ikon okuması üzerinden yaparsak nasıl bir şey ortaya çıkar? Matisse'in resim idol müdür ikon mudur mesela?*

Selami Varlık: Walter Ong'tan yola çıkarsak sanki yazı sözlü söylemdeki canlılığı, dinamizmi, enerjiyi dondurur fikri çıkar. Bu anlamda yazı somutlaştırır, sabitleştirir, anlam budur der ve hiçbir patlama, canlanma olanağı bırakmaz. Ricœur ve Gadamer'de ise yazı bana kelimeyi tekrar okuma olanağı sunduğu için tekrar yorumlama imkânı verir. Tekrar yorumlama imkânı da aşkınlık, canlılık fırsatını sunar bana. Çünkü farklı şekilde yorumlamanın önünü açar yazı. Yazı ve söz dediğimizde Platon'un *Phaidros*'unu tekrar okumak gerekir. Platon yazılı metni eleştiriyor ve sözlü metni savunuyor. Yazıyı eleştirmek için argümanı şu: Yazılı metin öksüzdür. Babası yoktur, yazar yoktur. Dolayısıyla okuyucu "Sen bunu dedin" dediğinde, "Hayır, ben bunu demek istememiştim" diyecek bir yazar yoktur, diyor Platon yazılı metinde. Sabittir ve bu anlamda Platon'a göre yazı bu ideadaki, diyalektikteki dinamizmi, canlılığı yok eder.

Ricœur ise Platon'a karşı çıkıyor. Paul Ricœur hem yazıyı savunuyor hem kanonizasyonu, kitaplaşmayı savunuyor. Yazıda tekrar bir okuma vardır, diyor. Yani yazı sözün zıddı değildir, yazı sözü aşar. İkisinin arasında bir aşkınlık ilişkisi vardır. Çünkü yazı yeni nesillerle tekrar sözlü bağa geçme olanağını yok etmez. Yazı vesilesiyle tekrar okuma imkânı bulurum ve tekrar okuduğumda tekrar canlandırma imkânı bulurum, bir. İki, Gadamer için klasik eser çok önemli. Klasik eser de kitaptır, yazıdır, yazılı partisyonudur. Onun için Gadamer *Hakikat ve Yöntem*'de okumanın öneminden bahsediyor. Zira Gadamer'de tekrar okuma yeni diyalog imkânları sunar. Diyaloğun canlılığını yok ettiği için yazıyı eleştiren Platon'dan hem uzaklaşır hem ona yaklaşır. Zira Platon'daki metinde diyalog, Gadamer'de metinle diyaloga dönüşür.

Dinleyici: *Ama anlamı tahrif eden bir öge olarak da duracak çünkü zaman ve mekân boyutunu aştığı için otantik sözün doğrallığına gidemiyoruz ve bu da anlamı parçalıyor.*

Selami Varlık: Kime göre? Kime göre diyorsunuz?

Ong'a göre böyle mesela.

Selami Varlık: Evet, biraz önce onu dedim. Ong'a göre böyle ama Gadamer ve Ricœur buna katılmıyor. Ricœur ve Gadamer burada çok farklı bakıyorlar yazıya.

Yazı üçüncü dereceye düşüyor bu noktada.

Selami Varlık: Nasıl yani?

Önce söz anlamı parçalıyor, bozuyor. Bir de yazı ekleniyor, tıpkı taklidin taklidindeki gibi bir durumla karşı karşıya kalıyoruz.

Selami Varlık: Doğru, aynen öyle. Gadamer ise bu duruma biraz farklı yaklaşıyor.

Dinleyici: *Maher, Aristo'da mimesisle katharsis kavramları üzerine diyor ki hoşlanmayı doğurmayan metinler anlamsızdır. Yine Gadamer'in söylediği şeyin kökenini orada buluyoruz. İlla ki bir anımsatma var, ondan sonra da bir katharsis.*

Selami Varlık: Zaten şu anlamda kesinlikle haklısınız. Ben burada hiç değinmedim konumuzun dışında olduğu için. *Hakikat ve Yöntem*'in birinci bölümünde Gadamer, sanattan bahsettiğinde öznenin değişmesi, sanat eserinin

özneyi değiştirmesi ve A'nın B'nin rolünü üstlenip A'nın kendindeki bazı boyutları aşması örneğinde *katharsisten* bahsediyor açıkça. Sanat eserinin en bariz örneği trajedidir. Yunan trajedisidir, diyor ve burada doğrudan Aristo'nun *katharsis* kavramına değiniyor. Oyunun oynanması ve benim de orada oyuna dâhil olmam kathartik bir deneyimdir. *Katharsis* dönüşmeme yol açıyor. Hayata farklı şekilde bakmama yol açıyor.

Marksçı anlamda yabancılaşma olmayacak mı hiç?

Selami Varlık: Yani?

Yani artık A'nın özünden uzaklaşma şeklinde; bir daha A'ya dönüşememe.

Selami Varlık: Ricœur'ün Gadamer eleştirisi bu. Ricœur Gadamer'de ve Heidegger'de *Cogito*'nun, yani öznenin kaybolduğunu düşünüyor. Ricœur'ün "Yaralı Cogito" kavramı işte buna işaret ediyor. Yani *Cogito* olsun ama yaralı olarak kalsın. Pekiyi, Yaralı Cogito'yu kim yaralıyor? Metin yaralıyor, o yazılı söz yaralıyor; onun için nesne gerekiyor; söz orada olacak. Özne var ama bu özne Descartes'teki egemen özne değil. Onun için Ricœur'ün Gadamer'e iki eleştirisi var. Birincisi yöntemsizlik. Burada yöntemsiz kalıyoruz ve yorumlamada hiçbir yöntem kalmıyor ama cevap olarak yorumların çatışması kuramını sunuyor Ricœur. İkincisi burada bir özneyi o kadar kaybediyoruz ki artık özne kalmıyor, diyor. "Ben kimim?" sorusuna cevap kalmıyor ve ne Heidegger'in ne de Gadamer'in doğru dürüst bir özne felsefesi oluşturamadıklarını vurguluyor Ricœur. Özneyi aşırı merkeze koymaktan özneyi tamamen reddetmeye geçtiğimizi söylüyor. Ricœur'e göre çözüm bir cogitonun olması ama o cogitonun daima ikincil olması, yani merkezi olan metinden, gelenekten sonra gelmesidir. Özne metnin önünde var, o metne emir veren değil, o metnin emrinde olan bir cogitodur. Buna Ricœur aynı zamanda merkez dışı özne diyor.

Bunun Heidegger'deki elde hazır bulunuşluk dönemi ile farkı ne, orada anlatılan özne demeyeyim de öznesi olan şeyle?

Selami Varlık: Heidegger *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da dünyayı kontrol altına almak isteyen ve kartezyen gelenekten gelen muktedir özne anlayışını eleştirdiğinde Ricœur ona katılıyor. Dünyayı kontrol edebilen, onu elde hazır gören cogitoya kesinlikle karşı Ricœur. Ama bu tespit cogitoyu tamamıyla reddetmeye yol açmamalıdır, diyor. Ricœur epistemolojik gelenekle Heidegger ve Gadamer'den gelen ontolojik gelenek arasındaki bağı tekrar kurmak istiyor. Ricœur'ün daima barıştırıcı bir üslubu var. Ricœur'ün tek derdi bu ontolojistlerle epistemolojistleri tekrar bir masaya oturtabilmektir. Onun için bir

çatışma etiğinden bahsediyor ve burada bir orta yol bulunmaması gerektiğini, bir çatışma olacağını ama çatışmadan korkmamamız gerektiğini ifade ediyor. O çatışmanın da bir ahlaki olduğunu düşünüyor. Heidegger öncesi bu epistemolojik yaklaşımla Heidegger'in oluşturduğu ontolojik yaklaşım arasında dengeyi kurmayı çalışıyor Ricœur.

Betül Özel Çiçek: *Hocam bu verimli sohbet için çok teşekkür ederiz, yorduk sizi.*

Selami Varlık: Estağfirullah, ben teşekkür ederim.