

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HERMENEUTİK METODOLOJİ;
“2001: A SPACE ODYSSEY” FİLMİ ÜZERİNE
HERMENEUTİK BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Alperen KARAPINAR

Enstitü Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU

TEMMUZ - 2018

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HERMENEUTİK METODOLOJİ;
“2001: A SPACE ODYSSEY” FİLMİ ÜZERİNE
HERMENEUTİK BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Alperen KARAPINAR

Enstitü Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar

“Bu tez 04./07./2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Çoğunluğu ile kabul edilmiştir.”

| JÜRİ ÜYESİ | KANAATI | İMZA |
|-------------------------------|----------|---------------|
| Prof. Dr. Beyan F. Dellaloğlu | BAŞARILI | B. Dellaloğlu |
| Doc. Dr. BANGÜL GENGÖMÜR | BAŞARILI | B. Gengömr |
| Doc. Dr. Yusuf GENÇ | BAŞARILI | Y. Genç |



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

| | | |
|-----------------------|---|--|
| Adı Soyadı | : | Alperen Karapınar |
| Öğrenci Numarası | : | 1560Y67003 |
| Enstitü Anabilim Dalı | : | Kültürel Çalışmalar |
| Enstitü Bilim Dalı | : | Kültürel Çalışmalar |
| Programı | : | <input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA |
| Tezin Başlığı | : | HERMENEUTİK METODOLOJİ; "2001: A SPACE ODYSSEY" FİLMİ ÜZERİNE HERMENEUTİK BİR İNCELEME |
| Benzerlik Oranı | : | %4 |

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

09.07.2018
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Besim F. Dellalçın
Tarih: 09.07.2018
İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bu tezi Prof. Dr. Hüsamettin Arslan'a ithaf ediyorum. Şüphesiz hocam olmasaydı bu tezi yazacak birikime sahip olmayacaktım. Bu tezi yazmaktaki heyecanımı ve isteğimi görmezden gelmeyecek çalışma sürecimde gösterdiği ilgi ve alakası sebebiyle danışmanım Sayın Prof. Dr. Besim F. Dellaloğlu'na teşekkür ederim. Ayrıca tezimin konusu olan "bir filmin hermeneutiği" meselesinde fikirleriyle ufkumu açan Sayın Doç. Dr. Bengül Güngörmez'e teşekkür ederim. Sinemanın hakikatine yönelik değerli fikirlerini benden esirgemeyen, sinemanın ne olduğunu kendisinden öğrendiğim Sayın Enver Gülşen'e teşekkür ederim. Tez yazım süreci dâhil tüm eğitim hayatımda değerli varlıklarını benden esirgemeyen aileme minnettarım. Tez yazma sürecinde yaşadığım zorluklardan ve sıkıntılardan beni uzaklaştıran, kıymetli sözleri ve alakasıyla beni şevklendiren sevgili Zeynep Merdan'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bununla birlikte hermeneutik film izlerliğini birlikte deneyimlediğim değerli dostum Akif Kemal Koç'a minnettarım.

Alperen KARAPINAR

09.07.2018

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----------|
| ÖZET | iii |
| SUMMARY | iv |
| GİRİŞ | 1 |
| BÖLÜM 1: HERMENEUTİK NEDİR? | 6 |
| 1.1.Hermeneutiğin Öyküsü | 6 |
| 1.2. Hermeneutiğin Kronolojisi..... | 14 |
| 1.3. Hermeneutiğin Tanımları | 17 |
| 1.3.1. Hermeneutik Döngü Ne Demektir? | 21 |
| 1.4. Bir Anlama Sanatı Olarak Friedrich Schleiermacher’ın Hermeneutiği | 22 |
| 1.5. Hermeneutik Metodolojinin Doğuşu: Wilhelm Dilthey’ın Hermeneutiği | 26 |
| 1.6. Varlık Felsefesinin Hermeneutiğe Olan Etkisi Bağlamında: Martin Heidegger | 29 |
| 1.7. “Hakikat versus Yöntem” ya da “Hakikat ve Yöntem”: Hans Georg Gadamer | 34 |
| 1.8. Bir Yöntem Olarak Hermeneutik: Paul Ricoeur | 39 |
| BÖLÜM 2: HERMENEUTİK VE SANAT | 44 |
| 2.1. Sanatın Hermeneutiği..... | 45 |
| 2.1.1. Sanatın Kökeni ve Neliği | 45 |
| 2.1.2. Estetik ve Mimesis Kavramlarının Sanat Düşüncesi İçindeki Yeri..... | 49 |
| 2.1.3. Sanat Eserinin Yorumu ve Hermeneutiği | 52 |
| 2.2. Bir Sanat Olarak “Edebiyat Hermeneutiği” veya “Edebi Hermeneutik” | 57 |
| 2.3. Resim Sanatı ve Hermeneutik..... | 64 |
| 2.4. Müzik ve Hermeneutik..... | 68 |
| 2.5. Fotoğraf Sanatı Üzerine Hermeneutik bir Deneme..... | 71 |
| 2.6. Bir Sürecin Sonu Olarak Sinema | 73 |
| BÖLÜM 3: SİNEMA VE HERMENEUTİK..... | 75 |
| 3.1. Sinemanın Öyküsü | 76 |
| 3.1.1. Sinemanın Kısa Tarihi | 76 |
| 3.1.2. Sinemanın Neliği | 81 |

| | |
|---|------------|
| 3.2. Hermeneutiğin Sinemaya Yaklaşımı | 85 |
| 3.3. Paul Ricoeur'un Hermeneutik Metodolojisi Işığında Film Hermeneutiği..... | 87 |
| 3.4. Film Hermeneutiğinin Ricoeuryen Metodolojisi ve Yönergeler | 90 |
| 3.5. 2001: A Space Odyssey Filminin Hermeneutik İncelemesi | 92 |
| 3.5.1. Yorumlama Sürecinin Döngüsellliği (Hermeneutik Döngü) | 92 |
| 3.5.2. Sembolik Anlamın Yorumlanması..... | 97 |
| 3.5.3. Yorum Geliştirme ve Diyalektik Strateji | 99 |
| 3.6. Film Hermeneutiğinin Geleceğine Dair Önermeler | 100 |
| SONUÇ | 103 |
| KAYNAKÇA | 107 |
| ÖZGEÇMİŞ | 115 |

Tezin Başlığı: Hermeneutik Metodoloji; “2001: A Space Odyssey” Filmi Üzerine Hermeneutik Bir İnceleme

Tezin Yazarı: Alperen KARAPINAR **Danışman:** Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU

Kabul Tarihi: 04.07.2018

Sayfa Sayısı: iv (ön) + 115 (tez)

Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar

Hermeneutik, metodolojik bir problemden doğmuştur. Bu problem aynı zamanda anlama ve yorumlama sürecini içerir. Hermeneutik bu sürecin içerisinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla hermeneutiğin doğuşu Antik Yunan dönemine kadar götürülebilir. Hermeneutik en genel tanımıyla yorum bilimidir. İnsanın anlamaya yönelik gereksinimi aynı zamanda yorumlama ediminin doğmasının sebeplerindedir. Herhangi bir dilden söz edilebiliyorsa aynı zamanda anlamadan ve yorumlamadan söz ediliyor demektir.

Hermeneutiğin dil ve anlam ile olan ilişkisi, sanat ile olan ilişkisinde de görülmektedir. Sanatın hermeneutik ile olan ilişkisi benzerliğinin yanında işleyişleri üzerinden de kendini gösterir. Bu çalışmada “hermeneutiğin neliği” meselesinden sonra sanatın hermeneutik ile olan ilişkisi analiz edilmiştir. Sanat ve hermeneutiğin işleyiş biçimleri ve sınırları incelenmiş, sinema sanatının hermeneutik incelemesine doğru bir temel oluşturulmuştur.

Bu tezin konusu olan hermeneutik metodoloji bir sinema filminin yorumlanmasında kullanılmıştır. Uygulama nesnesi olan “2001: A Space Odyssey” adlı film, Ricoeur’un hermeneutik metodolojisi kapsamında incelenmiştir. Ayrıca film hermeneutiğinden söz etmenin imkânları, sanatın ve sinemanın kapsamında denenmiştir. Buna ek olarak, hermeneutiğin, sanatın ve sinemanın kavramsal olarak inşa edilmesinin aşamaları birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirme sonucu bu üç kavramın birbirleriyle olan benzerlikleri konusunda teorik bir yaklaşım inşa edilmiştir.

Sonuç olarak hermeneutik metodoloji kullanılarak bir sinema filmi incelenmiş ve bunun uygulanabilirliği sınanmıştır. Ayrıca bu uygulamanın, film hermeneutiği konusunda ortaya koyacağı önermelerin ışığında, “2001: A Space Odyssey” filminin bizatihi hermeneutik bir film olduğu iddiası kanıtlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hermeneutik, Metodoloji, Sinema, Sanat, Film Hermeneutiği

| | |
|---|---|
| Title of the Thesis: Hermeneutic Methodology; "2001: A Space Odyssey" Movie on Hermeneutic A Review | |
| Author: Alperen KARAPINAR | Supervisor: Professor Besim F. DELLALOĞLU |
| Date: 04.07.2018 | Nu. of pages: iv (prep.) + 115 (main body) |
| Department: Cultural Studies | |
| <p>Hermeneutics, was born from a methodological problem. This methodological problem also includes the process of understanding and interpreting. Hermeneutics has emerged in this process. Hence the birth of hermeneutics could be dated back to Ancient Greek era. Hermeneutics, in general terms is the science of understanding. Man's need of understanding is the main reason of the birth of interpretation at the same time. If any language is being mentioned, it means that at the same time understanding and interpretation is mentioned.</p> <p>Hermeneutics relationship with language and meaning, can also be seen in its relationship with art. The relationship of art with hermeneutics is manifested not only by its similarity but also by its functionality. In this study, the relationship between art and hermeneutics has analysed after the issue/question of "what is hermeneutics". The forms, functions and boundaries of art and hermeneutics is examined, and with this a basis towards hermeneutic examination of cinema art has been built.</p> <p>Hermeneutic methodology which is the main topic of this thesis is used on interpretation of a movie. The movie/film "2001: A Space Odyssey", as the application object, was examined within Ricoeur's hermeneutic methodology. Also talking about the possibilities of movie hermeneutics, has been tried in the scope of cinema and art. In addition to this, the conceptual construction processes of hermeneutics, art and cinema has associated with each other. As a result of this association, a theoretical approach about the similarities of these three concepts has built.</p> <p>As a result, a cinema film was examined using the hermeneutical methodology and its applicability was tested. In addition, this application will try to prove that the movie "2001: A Space Odyssey" is a hermeneutic film, in the light of the suggestions that the film hermeneutics would reveal.</p> | |
| Keywords: Hermeneutics, Methodology, Cinema, Art, Hermeneutics of Film | |

GİRİŞ

Hermeneutik, anlama eylemine yönelik yorumlama biliminin adıdır. İnsanın, dil ve yorum ile olan ilişkisi, hermeneutik alanın içerisinde yer almaktadır. Bu ilişkiler ağının neticesinde, anlama edimi ortaya çıkmaktadır. Hermeneutik bu çerçevede, insanın anlama ediminin bir yansımasıdır. Anlama, nesnelere ve fenomenlerin yorumlanması sürecinde devinim halinde olan bir yapıdadır. Dolayısıyla yorumlama sürecindeki bu devingenlik beraberinde bir okuma sürecini getirmektedir. Anlama ediminin bu özelliği, nesnelere ve fenomenlerin, bir metin gibi okunmasına olanak tanır. Bu anlamda, anlamın nesnesi olan her şey metne dönüşebilmektedir. Hermeneutik bu okuma sürecinin başlangıç noktasında ortaya çıkar. Bir metnin anlaşılmasında, yorumlama kaçınılmazdır. Böylelikle metnin anlamı kendini yorum ile açığa çıkartmaktadır. Fakat yorumlama ile ulaşılan anlam, anlama sürecinin sonunu ifade etmez. Tam da bu noktada hermeneutik, bilineni ve anlaşılmasını yeniden bilme ve yeniden anlamayı hedeflemektedir. Hermeneutik bu anlamda sonsuz yorumlar evreninde, sonsuz bir devingenliği içermektedir.

Çalışmanın Önemi

Hermeneutiğin yapısını, içeriğini ve neliğini incelemek, onu bir yöntem olarak kullanmadan önce değinilmesi gereken bir noktadır. Çünkü hermeneutiğin yöntem fikrine olan karşılığı düşüncesi, onu bir yöntem olarak kullanmak konusunda bir çelişki ifade eder. Hermeneutik, teorisyenlerin ve düşünürlerin çalışmaları ile aşama aşama keşfedilmiştir. Bu sebeple, Heidegger ve Gadamer gibi düşünürlerin yöntemine olan karşılıkları, hermeneutik yöntem konusunda tartışmaya yol açmaktadır. Bu sebeple hermeneutiğin tarihi, fikirseller aşamaları ve kapsamının incelenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte hermeneutiğin, bir yöntem olarak nasıl kullanılabileceği gerekçeleri ile açıklanmalıdır.

Çalışmanın Konusu ve Kapsamı

Hermeneutiğin metodolojik boyutu, sosyal bilimlerden son derece önemlidir. Bunun nedeni, metinsel olarak yorumlanabilecek her şeyin, anlam üretimi noktasında, sosyal bilimlerin için bir inceleme nesnesi özelliği taşımasıdır. Dolayısıyla hermeneutik, anlam üretimini metodolojik bir disiplinle gerçekleştirme imkânını ifade etmektedir.

Ayrıca bu tezin hermeneutiğe bakış açısı, onun metodolojik bir kullanıma uygun olduğu yönündedir.

Hermeneutik tüm bu açıklamaların ötesinde bir anlama sanatıdır. Hermeneutiğin bu ifadesi, onun hem bilimsel hem de sanatsal yönünü açığa çıkarmaktadır. Bu özellik aynı zamanda hermeneutiğin alanının genişliğine de vurgu yapmaktadır. Hermeneutiğin sanat olmağı, aynı zamanda sanatın ne olduğu meselesini de gündeme getirmektedir.

Bu tezin sacayaklarından birisi olarak sanat meselesi, hermeneutik düzlemde ele alınacaktır. İlaveten, bu tezin üzerine inşa edildiği temel, üç konu başlığını içermektedir. Bu konu başlıkları; “Hermeneutik, Sanat ve Sinema”dır. Tezin içerisinde bu üç kavramın öyküsü ele alınarak birbirleri ile olan benzerlikleri açığa çıkarılacaktır. Dolayısıyla çok katmanlı bir yapıyı içeren bu tezde, *hermeneutik metodolojinin, sanat ve hermeneutiğin* ve ayrıca *sinema ve hermeneutiğin* imkânları araştırılacaktır. “Hermeneutik Nedir?” başlığı taşıyan ilk bölümde, hermeneutiğin ne olduğu ve metodolojik imkânı incelenecektir. Buna ek olarak, hermeneutiğin sanat ile olan ilişkisine bir temel olacak olan, hermeneutiğin bizatihi bir sanat oluşu meselesi serimlenecektir. İkinci bölümde bu ilişkinin artalanı çözümlenecektir. “Sanat ve Hermeneutik” başlığını taşıyan ikinci bölümde sanatın neliği ve hermeneutik ile olan ilişkisinin yanında sinema sanatına gelene kadarki tüm sanatlar, hermeneutik perspektif ile açıklanacaktır. “Sinema ve Hermeneutik” başlığını taşıyan üçüncü bölümde ise genelden özele doğru bir yaklaşımla sinemanın ne olduğu, hermeneutik ile olan ilişkisi ve en özelde *2001: A Space Odyssey* filminin hermeneutik metodoloji ile incelenmesi yer alacaktır.

Tezin ilk bölümünün içeriğini genel anlamda, hermeneutik ve hermeneutik üzerine araştırma yapan düşünürler oluşturmaktadır. Öncelikle hermeneutiğin etimolojisi ve tarihsel artalanına değinilecektir. Böylelikle hermeneutiğin tanımları ve kronolojisi meselelerine zemin oluşturulacaktır. Bu aşamalardan sonra hermeneutiğin kurucu düşünürleri, ürettikleri teoriler ve hermeneutik yaklaşımları ele alınacaktır. İlk olarak Schleiermacher’ın, hermeneutiği, özerk bir düşünce olarak ele almasına değinilecektir. Schleiermacher’ın hermeneutiğe yeni bir form kazandırması incelendikten sonra Dilthey’in hermeneutik yaklaşımı incelenecektir. Dilthey ile birlikte bir disiplin haline gelen hermeneutiğin, gelişimi ve değişimi analiz edilecektir. Daha sonra Heidegger’in

ontolojik fenomenolojisi ışığında, hermeneutiğin “Dasein” kavramı ile olan ilişkisi açıklanacaktır.

Heidegger, hermeneutik üzerine doğrudan bir çalışma ortaya koymamasına karşın, felsefi açıdan birçok perspektif geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Heidegger’in düşüncelerinin ve fikirlerinin ele alındığı alt bölümden sonra, öğrencisi olan Gadamer’in hermeneutik yaklaşımı incelenecektir. Heidegger’in modern bilimlerin yöntem fikrine olan karşıtlığı Gadamer’in düşüncelerini etkilemiş ve onun hermeneutiğe olan yaklaşımında belirleyici olmuştur.

Gadamer, hermeneutiği felsefi bir problem olarak ele aldığı hakikat kavramı ile ilişkilendirmiştir. Bir anlamda Gadamer, hakikatin bilgisine ulaşmanın, hermeneutik ile mümkün olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte hermeneutiği, kapsadığı alan itibarıyla, felsefeden bile büyük bir olgu olarak görmektedir. Hermeneutiği bu denli büyük görmesi, Gadamer için hermeneutiğin bir yöntem olarak kullanılmasına elverişli olmadığı sonucuna varmasını sağlamıştır, Gadamer’in “yöntemi dışlayan hermeneutik düşüncesine” Ricoeur karşı çıkmaktadır. Aynı zamanda bu tezin metodolojik temelini oluşturan Ricoeur’un hermeneutik düşüncesi, metodolojik bir yapıyı içermektedir. Ricoeur’un hermeneutik üzerine olan düşünceleri, tezin birinci bölümünün son alt başlığı olacaktır. Hermeneutik metodolojinin fikrinsel altyapısını ifade eden bu bölümden sonra ise tezin ikinci bölümü olan sanat ve hermeneutik meselesi incelenecektir.

Tezin “Hermeneutik ve Sanat” başlıklı ikinci bölümünde, hermeneutiğin sanat ile olan ilişkisi, sanatın tarihi ve neliği üzerinden incelenecektir. Öncelikle sanatın öyküsü, etimolojisi ve tarihsel aşamaları detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Sonrasında estetik ve mimesis kavramlarının sanat düşüncesi içerisindeki yeri tanımlanacaktır. Bu iki kavram *sanatın hermeneutiği* meselesinin açıklanacağı alt bölüm için bir temel teşkil etmektedir. Tezin bu aşamasında sanatın, kavramsal inşa noktasında hermeneutiğin öyküsüne benzer bir öyküye sahip olduğu gösterilecektir. Bu benzerlik sanatın dallarının tek tek açıklandığı sonraki alt başlıklarda da görülmektedir.

Sanatın edebiyat, resim, müzik, fotoğraf ve en son aşamada sinema boyutunda nasıl işlerlik kazandığı tek tek alt başlıklar halinde incelenecektir. Hermeneutik boyutta ise bu alt başlıklar, hermeneutik metodolojinin sinema üzerine uygulanması noktasında bir

temel teşkil etmektedir. İlk olarak edebiyatın, dil, metin, yazar ve yorumcu gibi konular çerçevesinde hermeneutiksel yönü açıklanacaktır. Daha sonraki alt başlık olan resim sanatının hermeneutiğinde ise, resimlerin yorumlanması ve görsel ifadelerin içerdiği anlamlara hermeneutik ile ulaşmanın imkânları incelenecektir. Bir sonraki alt başlıkta ise müziğin sanatsal artalanı ve hermeneutik yaklaşımla ele alınabilirliği konusu tartışılacaktır. Bütün bu sanat dalları sinema sanatının incelemesine kadar, bir süreç olarak ele alınacaktır. Bu sebeple sinemanın teknolojik temeli olarak fotoğraf sanatı, hermeneutik bir sanat nesnesi olarak ele alınacaktır.

Fotoğraf sanatının, sanat olarak kabulünün ortaya çıktığı zamana göre daha geç olması, diğer tüm sanatlara olan benzerlik noktasıdır. Bu nokta aynı zamanda sanatın ve hermeneutiğin ortaya çıktığı zamandan çok daha sonra, tam manası ile hakiki kavramsal içeriğine kavuşması meselesini çağrıştırmaktadır. Buna ek olarak, benzerlik noktası itibarıyla sinema sanatı da bu konuda önemli bir örnek olarak görülmüştür. Tüm bu sanat dallarının incelenmesinden sonra sinema sanatının hermeneutik boyutuna dair bir alt başlık yer alacaktır. Bu alt başlık ikinci bölümün son alt başlığı ve “Sinema ve Hermeneutik” başlıklı üçüncü bölüme bir giriş niteliği taşıyacaktır.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde hermeneutik metodolojinin uygulanması denenecektir. Ayrıca bu bölümde sinemanın tarihi, neliği ve hermeneutik bakış açısıyla değerlendirilmesi konuları incelenecektir. İlk olarak sinema tarihinin, bu bölümden önce ele alınan hermeneutiğin ve sanatın kavramsal tarihi ile olan benzerliği ayrıntılı bir biçimde açıklanacaktır. Ayrıca sinemanın tarihsel aşamaları Amerikan Sineması özelinde incelenecektir. Bunun sebebi, film hermeneutiği yönteminin bu tezdeki uygulama nesnesi olan *2001: A Space Odyssey* adlı filmin Stanley Kubrick’in eseri olmasıdır.

Kubrick’in, Amerikan Sineması açısından önemine değinmek amacıyla, “sinemanın kısa tarihi” alt başlığında, Amerikan Sineması odak noktası olarak belirlenmiştir. Sinemanın ortaya çıkışından sonraki süreç, Kubrick’e gelene kadar ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Ayrıca Amerikan Sineması haricinde, dünyada sinema sanatına katkı sağlamış en önemli ekoller ve yönetmenler ele alınmıştır. Bu aşamadan sonra ise *sinemanın neliği* meselesi incelenecektir. Sinemanın neliği kapsamında, sinema üzerine geliştirilen teorilere, yönetmenlerin ve düşünürlerin fikirlerine yer verilecektir.

Sonrasında bu tezin merkez söylemi olan hermeneutik metodolojisi, Ricoeur'un hermeneutik düşüncesi temelinde incelenecektir. Bu incelemeden sonra ise Ricoeur'ün perspektif ile oluşturulan film hermeneutiği metodu, Alberto Baracco'nun *Hermeneutik of The Film World* adlı çalışması üzerinden açıklanacaktır.

Film hermeneutiği metodu film araştırmacılarına yönelik olarak hazırlanan yönergelerden sonra üç aşamalı bir şema halinde ele alınacaktır. Hermeneutik metodolojinin uygulama kısmında karşılaşılabilecek olan olası problemlerin önüne geçmek amacıyla oluşturulan bu yönergeler, metodolojinin uygulama kısmının daha sorunsuz işlemesi adına önemlidir. Bu aşamadan sonra ise film hermeneutiği uygulaması *2001: A Space Odyssey* filmi üzerinden denenecektir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı hermeneutik metodoloji meselesinin ne olduğunu açıklamak ve bu metodolojinin bir sinema filmi üzerinden incelenmesidir. Ayrıca bu tezde yer alan üç ana kavramın tarihsel akış ve kapsadığı alan itibarıyla birbirlerine olan benzerliklerinin açığa çıkarılmasıdır. Bu üç kavram; hermeneutik, sanat ve sinemadır. Bu tezin sonucunda varılması beklenen sonuç ise hermeneutiğin, sinema ve sanata olan benzerliklerinin bir yansıması olarak, *2001: A Space Odyssey* filminin hermeneutiğe uygun bir film olduğu önermesidir.

Çalışmanın Yöntemi

Bu tezin uygulama nesnesi olan *2001: A Space Odyssey* filmi, hermeneutik metodolojinin ilk aşaması olan “hermeneutik döngü” kuramı ile incelenecektir. Bu adımda filmin konusu ve olay örgüsü, izleyici deneyimi ile aktarılacaktır. Ayrıca bu bölümde filmin tamamı anlatılacağından dolayı, ilerleyen aşamalar için temel teşkil edecektir. Ardından film hermeneutiği metodolojisinin ikinci aşaması olan “sembollerin yorumlanması” yöntemi ele alınarak, filmin içerisinden seçilen dört adet sembol hermeneutik bir yaklaşımla yorumlanacaktır. Son aşamada ise “yorum geliştirme stratejisi” adlı yöntem kullanılacaktır. Bu yöntem ile filmin son sahnesi incelenecektir. Yorum geliştirme noktasında hermeneutik metodolojinin filme olan yaklaşımının işlerliği denenecektir. Tezin son alt başlığında ise film hermeneutiğinin geleceğine dair önermeler yer alacaktır.

BÖLÜM 1: HERMENEUTİK NEDİR?

1.1. Hermeneutiğin Öyküsü

Hermeneutik, yorum kavramının sistematize edilmesi ve bir süreç olarak yorumlama aşamalarının incelenmesi ihtiyacı üzerine doğmuştur. Tarih boyunca insan dil ile kendisini ve tarihini inşa etmiştir. Dil var olduğundan beri yorumu da içermektedir. Çünkü dilin nesnesi olan söz/kelam yoruma muhtaçtır. İnsan daima yorumlamaktadır. Bunu isteyerek veya istemeyerek de olsa yapmaktadır. İnsan daima yorumlayan, muhakeme eden bir varlıktır. Çünkü anlam kendisini yorumda gün yüzüne çıkartır. Ve insan “anlama” eylemi içinde varlığını inşa etmektedir. Dolayısıyla İnsan anlamaya ve yorumlamaya ihtiyaç duymaktadır. Hermeneutik tam da bu ihtiyaç ile ortaya çıkmış, ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar bağımsız bir disipline dönüşme hikâyesinde çeşitli aşamalardan geçmiştir.

“O halde yorum, insan düşüncesinin belki de en temel hareketidir ve denebilir ki onun varlığı kesintisiz yorumlama sürecinden ibarettir.” (Palmer, 2008: 35-36)

Fikirsal olarak hermeneutik, “modern hermeneutik” hareketinin öncesinde “klasik hermeneutik” şeklinde anılmış ve daha çok mitler ve bir takım kutsal metinler üzerine yapılan çalışmalarda kullanılmıştır. Fakat bu çabanın öncesinde, retorik ile de beraber ilerlediği ve daha sonra Kutsal Kitap yorumları/Tanrı(lar) kelamının yorumlanmasında kullanıldığı söylenebilmektedir. Hermeneutik kelimesinin etimolojisine baktığımızda, tarihsel başlangıç noktamızı Antik Yunan mitolojilerine kadar götürebiliriz.*

Mitolojide “hermeneutik” kelimesinin kökü olarak inceleyebileceğimiz “Hermes” karakteri “Tanrıların habercisi” olarak anılmıştır. Görevi, Tanrıların yaratılarını/kelamını insanlara açıklamak/anlatmak olarak açıklanabilir. Böylelikle Hermes için, Tanrısal hakikati insanın anlam dünyasına indiren bir yorumlayıcı-anlatıcı denilebilir. Bu anlatı

* Antik Yunanda elbette hermeneutiğin varlığından söz etmek anakronizmdir. Ancak mitolojide metaforlar ve metonimlere başvuran teolojik metinlerdir. Dolayısıyla yorumlama ve muhakeme etme ve alt metni anlama kontekstinde hermeneutiğe –her ne kadar kavram olarak adını daha sonra kazansa da- başvurulduğu aşikârdır. Bu nedenle hermeneutiğin tarihte izini sürmek için bu anakronizm gereklidir.

şüphesiz Tanrı kelamının tahrifi değildir fakat Hermes, Tanrı kelamını olduğu gibi taşıma amacı gütsen bile yorumun kıskacından kaçamaz. Dolayısıyla Hermes, Tanrı'nın hakikatının yorumcusudur. (Palmer, 2008: 25)

Hermeneutiğin etimolojisini daha derinlemesine incelemek gerekirse sözlük anlamı ve kökü itibarıyla, önemli düşünürlerin incelemeleri dikkate alınabilir. Öncelikle hermeneutiğin sözlük anlamı; “Yorumla ilgilenmek, yorumlayıcı; açıklayıcı”dır. (Barnhart, 1981: 992) bu noktada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Bu nokta “Hermeneutic” ve “Hermeneutics” kullanımlarının “s” takısı noktasında farklılaşmasıdır. Sözlüğe baktığımızda yukarıdaki tanım “Hermeneutic”e aittir. “Hermeneutics” tanımı için ise sözlük: “Yorumun bilimi, özellikle Kutsal Kitap yorumunun ilkelerini ele alan teolojinin bir dalı” ifadesini kullanır. (Barnhart, 1981: 992) Palmer *Hermeneutik* adlı kitabının önsözünde “Hermeneutic” kullanımının nedenine dair bir açıklama yapmaktadır. Bu açıklamada J.Robison'un *The New Hermeneutic* adlı eserinde “s” harfinin kullanımının filolojik bir gerekçesi olmadığını diğer dillerde bir “dişi-tekillik” ifade ettiğini ve “s”nin kelimedan atılması ile modern hermeneutiğin doğduğunu ileri sürer. Fakat Palmer kendi kullanımı olan “Hermeneutics” kelimesinde “s” yi koruduğundan ve bunun sıfat olarak kullanımı açısından bir kolaylık getirdiğini vurgulamaktadır. (Palmer, 2008: 20)

Türkçe kullanımında ise hermeneutiğin üç farklı kullanımı vardır; “Hermeneutik”, “Hermenötik” ve “Hermenoytik”. Görüldüğü gibi Türkçe kullanımlarda “s”nin bir önemi bulunmamaktadır. Fakat yabancı kaynaklarda yer alan sözlük anlamından ve kullanımından dolayı “s” bir sıfat özelliği taşımaktadır ve hermeneutiğin kim tarafından kullanılırsa “Onun Hermeneutiği” olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü bu çalışmanın içerisinde de açıklanacağı üzere Hermeneutiğin sabit bir tanımı ve kullanımı bulunmamaktadır. Ayrıca “s” kullanımının Hermeneutiğe bir bilimsellik kattığı öngörülebilir. Bu bakımdan “Hermeneutic” bir eylem “Hermeneutics” bir bilimdir. Bu çalışmada ise kelimenin kullanımı “Hermeneutik” şeklinde olacaktır. Bunun nedeni hem fonetik olarak doğru bir kullanım biçimi olması, hem de anlama kolaylığı sağlamasıdır.

“Hermeneutien ve hermeneia'nın antik çağda kullanılan üç temel anlam yönleri vardır. 1 kelime şeklinde seslice ifade etmek, yani “söylemek” 2 açıklamak, bir durumu açıklamak ve 3 tercüme etmek” (Palmer, 2008: 41)

Hermeneutiğin sözlük anlamı ve kullanım şekillerini açıkladıktan sonra onun kökünü ve kelimenin geldiği yeri incelemek gerekmektedir. Hermeneutik kelimesinin kullanımına baktığımızda onu ilk kullanımlardan biri olarak Aristoteles'in 'Organon'unun içindeki "Peri Hermeneias"¹ başlıklı metnini referans alabiliriz.

Aristoteles'in kullanımında "hermeneias" sözcüğü bir şey hakkında doğru ve yanlış gibi ifadeleri doğuran düşünce eylemi olarak geçer. (Bilen, 2016: 26) Bu tanım, elbette bir kavram olarak "Hermeneutik" söz konusu olduğunda yetersiz kalmaktadır. Fakat Hermeneutiğin etimolojik geçmişi itibarı ile önemlidir. Gadamer'e göre bu kullanım hermeneutik ile ilgili değildir.

Hermeneutiğin ilk kullanımına dair bir diğer görüş ise Platon'un "Epinomis" adlı kitabında geçen "hermeneutica" sözcüğüdür. Dönem itibarıyla Aristoteles'ten önce yaşadığı için ilk kullanım olarak kabul eden kaynaklar mevcuttur. Bu kullanımın bir diğer şekli "Hermeneuein"dir. (Toprak, 2003: 38) Platon hermeneutiği kastedilen anlamın belirleyicisi olarak anlamlandırmıştır. Bu kullanıma göre anlamın doğruluğu veya yanlışlığı söz konusu değildir. (Grondin, 2017: 9)

Platon ve Aristoteles'in hermeneutik kullanımlarının ayrılığı için Grondin; "kutsal-olanla ilgili olan" ve "kutsal-olmayan ile ilgili olan" kıstaslarını ortaya koyar. Platon'da kutsal-olan ile ilgili olarak "hermeneutica" sözcüğü "alegorik mitos yorumu" etrafında temellenir. Aristoteles için ise kutsal-olmayan ile ilgili bir kullanım mevcuttur ve "hermenia"yı ruhun içteki etkilerinin dışı vurulması olarak kullanmaktadır. (Grondin, 2017: 11) Özellikle Platon'un "İon" adlı eserinde şairlerden bahsederken kullandığı "hermenes ton theon" (Tanrıların yorumcuları) sıfatı Grondin'e göre Tanrıların bilgi taşıyışı olarak "Hermes" ile ilişkilendirilmiş ve "Herme" sözcüğü "hermenes/ hermenias/ hermeneutica/ hermeneuein" kullanımları ile benzer kontekstlerinden ötürü etimolojik bir bağlantı, bir kök olarak kabul edilmiştir. Her ne kadar Grondin'e göre bu etimoloji günümüzde savunulamaz olsa da "hermeneutik" kelimesinin kökeni söz konusu olduğunda felsefi artalan açısından önem arz etmektedir.

¹ J.Grondin'e(2017: 9) göre bu başlığı Aristoteles vermemiştir.

Hermeneutiğin ilk kullanımlardan söz ederken Dilthey; “Şairlerin eserlerinin ustalıkla şekilde açıklanması sanatı[Auslegung, hermenia, rnhneğa]” (Dilthey, 2012: 97) şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımlama elbette ki hermeneutiği tanımsal olarak sınırlamaz fakat sistematize edilmesi ve anlam sınırlarının çizilmeye başlaması açısından önemlidir. Bu konuda Dilthey’in vurguladığı şair metaforundan hareketle tekrar Platon’un İon diyalogundan bahsetmek gerekecektir. Bu bahiste *şairlerin sırlı âlemin tanrısal kumaştan sözlerini tercüme edenler* olduğundan söz eder. (Dürüşken ve Çoraklı, 2017: 61) Öncelikle tanrısal kumaştan sözlerin tercümeyle muhtaç olması ne anlama gelmektedir, bu üzerine düşünülmesi gereken bir durumdur. Tanrı, mananın, sözün, dilin ve düşüncenin yaratıcısıdır ve yarattığı bu şeylerin üstünde bir şeye sahip olmalıdır.

Yaratı bir üst yaratıcı eylemin aktörünü işaret etmektedir. Bu ise anlamlar üstü bir anlama işaret eder. Tanrı düşüncesinin varlığından beri büyük dini sistemlerin temelinde bu yatmaktadır: *anlamın anlamı*. O halde Tanrının anlaşılacak istediği düşüncesinin nedenine varabiliriz çünkü tercüme ve yorumlama ihtiyacı da bu istek sonucu doğmuştur. Aşkın olanın sözü dünyevi olanın kulağına anlaşılır gelmemektedir. O halde anlaşılır kılmak için belli bir aktarıcıya/taşıyıcıya ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla Hermeneutik üst anlamlar içeren anlamların deşifresinden, bunu deşifre eden kişinin onu kullanması ile kimliğini kazanmaya başlamıştır.

Hermeneutiği içeren taşıyıcılar her zaman peygamberler şairler veyahut tercümanlar olmamıştır. Yorum ve tercüme etkinliğinin doğası itibarıyla bilinçsizce yapılan bu eylem kâhinler tarafında da kullanılır. Hatta Platonun Epinomis diyalogunda kehanet sanatı ile hermeneutiğin bağlantısına vurgu yapılmaktadır.

“...bu yorumcular, yani tanrıların soluğunu gönüllerinde taşıyan(entheos) kâhinler, sırlı sözü(logos) salt ahenkli tonlamalarla dile döken, böylece bir anlamda doğanın dilini insanın diline çeviren, ama derin manasını izah etmeyen hizmetkârlar, temsilciler veya tercümanlardır.” (Dürüşken ve Çoraklı, 2017: 61)

Dilin tercüme edilmesi ve anlamın, başka dillerde anlaşılabilmesi Antik Yunan dönemi söz konusu olduğunda yaygın bir etkinlik olmamıştır. Dolayısıyla tercüme faaliyeti anlaşılmayı anlaşılabilir düzeye indirme eylemi ile yapılmıştır. Söylenmeyenin

söylenen şey aracılığı ile anlaşılmasına vurgu yapan Platon, söylenmeyip anlaşılmanın dilin özünde kendi kendini ortaya çıkardığını düşünmektedir. (Tatar, 2004: 14)

Antik dönemde kutsal olan sözün, hikâyelerin, alegorilerin yorumlanması, anlaşılabilir hale getirme düşüncesi ile yapılmaktaydı. Tercüme faaliyeti bir başka dile aktarım söz konusu olduğunda ilk ciddi ve edebi sayılabilecek tercüme Roma uygarlığının Yunancayı ve alegorilerini Latinceye çevirmesiyle ortaya çıkmıştır. Böylelikle tercüme faaliyeti icat edilmiştir. (Dürüşken ve Çoraklı, 2017: 71) Tercüme faaliyeti ilerledikçe, gramer ve anlatı yapısına gösterilen özen ile tercüme, kaynağından daha iyi değilse basit sayılacak bir noktaya gelmiştir. Bu faaliyetlerin bir başka boyutu Cicero’da görülmektedir. Ona göre anlam çevirisi bile “hatip gibi” çevrilmelidir. (Dürüşken ve Çoraklı, 2017: 74) Bu noktada, Roma’da var olan tercüme faaliyetlerinin dinamikleri hermeneutiğin felsefi düzlemde yüzyıllar sonra kazanacağı, felsefi hermeneutik perspektifi düşünüldüğünde; “bir metni yorumlamak yeniden yazmaktır” düsturunun fikirsel bir temeli olarak düşünülebilmektedir.

Kehanet sanatının yanında Hermeneutik, 17. yüzyıla kadarki süreçte filolojinin, teolojinin ve retorik sanatının çevresinde kendine yer bulabilmiştir. Erken dönem Hristiyanlık, Antik dönemde retorik, tercüme ve kehanet sanatlarının çevresinde yer alan Hermeneutiği adeta yeniden kimliklendirmiş ve günümüzden bakıldığında teoloji disiplininin başat aktörü haline getirmiştir. Teolojide Hermeneutiğin kullanımı elbette bir artalan içermektedir, fakat erken dönem Hristiyanlığı içerisinde kendine daha sistematik bir yer bulduğu söylenebilir.

Origenes (İ.S. 185-254) *İlkeler Üzerine* isimli eserinde “üç anlam katmanı” adında bir öğretiyi geliştirmiştir. Kutsal Kitapta yer alan insanın; Beden, Ruh ve Tin olarak kategorileşmesine benzer şekilde, Bedensel, Ruhsal ve Tinsel anlam katmanlarını ortaya atmıştır. Ona göre bedensel anlam basit insanlara göredir, ruhsal anlam inanç konusunda nispeten daha ileri olanlara göredir, tinsel anlam ise yalnızca zihnen yeterli olgunluğa doyumuna ulaşmış kimselere verilir ve bunu veren Tanrının kendisidir. Çünkü Tanrının hakikati bir sırrı içerir ve bu dünyevi kelimelerle ifade edilmesi mümkün olmayan bir sırdır. (Grondin, 2017: 14) Yorumlama eyleminin kategorize edilmesine yönelik bu sistemli öğretiyi, kutsal kabul edilen sözlerin yorum düzleminde kişiden kişiye değiştiğinin

üzerinde durarak, anlamın bu açıklamada kendini farklı düzeylerde açtığı düşüncesini temellendirmektedir.

Hristiyan teolojisi çevresinde Hermeneutik kutsal kitap tefsirlerinde sıkça başvurulan bir yola dönüşmüştür. Kutsal kitap incelemeleri, onun içerdiği alegorik metinlerin anlamlarının çokluğu hermeneutiğe başvurulmasının nedenidir. Çünkü “Kutsal Söz(ler)” in tek bir anlama gelebileceğini düşünmek, onun kutsiyetini zedelemektedir. Anlam, yorum ile kendini açmakta ve yeniden yorumlamalarla zenginleşmektedir. Anlam, söylenmemiş olanı da içine alan –ki söylenmeyen söyleneni aşmaktadır (Tatar, 2004: 47)- ve kendi dinamiklerini açmayan, sadece ve sadece kendisini tespit edebilmemize ve onu bir eylem olarak bilmemize olanak tanıyan bir kavramdır. Tıpkı anlamın anlaşılması meselesinde olduğu gibi Kutsal Kitabın açıklamasının yine kendisi ile yapılması gerektiğine yönelik görüş erken dönem Protestanlığına atıf yapmaktadır. “*Kutsal Kitap kendi kendisinin yorumcusu olmalıydı (su ipsus interpret)*” (Grondin, 2017: 17) Fakat Kutsal Kitap hermeneutiği bu dönemlerde, hermeneutiğin bugünkü saikleri düşünüldüğünde, bir “hermeneutik” olarak net bir yöntemi ifade etmemektedir.

Bu noktada bir problem ortaya çıkmaktadır. Bu problem Kutsal Kitabın anlaşılabilirlik problemidir ve Kutsal kitap okurlarının bazı noktalarda, bazı fikirlerde uyuşmazlık göstermesi ile ortaya çıkmıştır. *Doğru bir yorumlama ile anlama* konusu bir ihtiyaç haline gelmiştir. Ve bunun öncesinde zaten yapılmış olan çalışmalar Kutsal Kitap hermeneutiği için bir zemin hazırlamıştır.

Aslında mesele vahyin tercümesinin yorum yolu ile insan kulağı düzlemine indirilme etkinliğidir. Bu noktada hermeneutik teoloji ile daha sık anılmaya ve teoloji sahasında sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Teolojik metinler hermeneutik yöntemlerle açıldıkça yeni yöntemlere ihtiyaç duyulmaya ve bu yönetsel arayışlar devam ettikçe bir yeni yöntem ortaya çıkmaya başlamıştır. Her yeni Hermeneutik sistematığı bir öncekinden beslense de onun eleştirisi konumundadır. Özellikle Schleiermacher ve sonrası için bunu söylemek mümkündür. Schleiermacher’e kadar teoloji ile daha sık bağlantı kuran hermeneutik Schleiermacher ile yeni bir boyut kazanmıştır. Schleiermacher genel hermeneutik projesiyle genel geçer saiklerle hareket eden “yorum” metodolojisinden önce genel bir “anlama sanatının” gerekliliğini vurgulamıştır. (Palmer,

2008: 133) Çağdaş ve öncülü olarak kabul edilen F.Ast ve F.A.Wolf'un düşüncelerinden hareketle Schleiermacher kendi hermeneutik düşüncesini ortaya koymuştur. Bu düşünce; *bir anlama sanatı olarak hermeneutiktir.*

Schleiermacher sonrası Dilthey hermeneutiği bir metodoloji olarak benimsemekte ve onu edebi metinlerin yorumlanmasında çokça kullanmaktadır. Dilthey'in projesi, hermeneutiği "yorum" meselesine oturtmaktadır. O yorumu, çıktığı metin veya kaynak sözden ayırarak, yoruma yeni bir kimlik kazandırmış ve yorumlanan kadar yorumun da önemli olduğunu vurgulamıştır. Bu edebi hermeneutiğin temellerini atmıştır. (Palmer, 2008: 164)

Dilthey hermeneutiğinden sonra ise Heidegger ve nihayetinde onun öğrencisi olan Gadamer, Hermeneutik düşüncesi için dönüm noktaları olmuşlardır. Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eseri bu noktaya kadar, yapılmamış olanı yaptığı yani *varlık* fikrinin neliğine ve felsefesine dair yeni ve farklı bakış açıları kattığı için felsefe tarihinde önemli bir basamak sayılmaktadır. Heidegger'in bu eseri hermeneutiksel bir ontoloji olarak değerlendirilmektedir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da geliştirdiği fenomenolojinin adı "hermeneutik fenomenoloji" olarak isimlendirilmiştir. (Palmer, 2008: 170) Özellikle Heidegger'in "Ontolojik Fenomenolojisi" ve felsefi hermeneutik üzerine çalışmaları ufuk açıcı çalışmalardır. Daha sonrasında hermeneutik düşüncesinin daha da geliştirilmesi, Gadamer tarafından gerçekleştirilmiştir.

Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde yorumun, hakikatin, anlamın, dilin, bilimin ve daha birçok bağlantılı kavramın neliği üzerine teoriler öne sürmüş ve yöntem fikrinden hermeneutiği kopararak onu üstün bir konumda yeniden inşa etmiştir. Gadamer için hermeneutik artık felsefeyi bile içerebilmektedir. Gadamer, hermeneutiğin nesnelliğinin peşindedir. Bu noktada Gadamer, dili ve insan doğasının varlığını hermeneutik düşüncesinde bir hayli önemsemektedir.

"Çünkü insanın dünya ile ilişkisi itibarı ile bütünüyle kökten sözeldir ve dolayısıyla anlaşılabilir. Bu yüzden, gördüğümüz üzere, hermeneutik anlam bilimleri

[Geisteswissenschaften] denilen bilimlerin metodolojik temeli değil felsefenin evrensel boyutudur.*”(Gadamer, 2009b: 299)

Metin okuma faaliyetinin hermeneutik ile buluşması ve onu bir felsefi hermeneutiğe dönüştüren düşünürler, hermeneutiğin işleyişini daha yakından kavramaya ve incelemeye başlamışlardır. Schleiermacher'den Gadamer'e gelene kadar metin hermeneutiği ya da edebi hermeneutik, diğer hermeneutik teorilerin de önünü açmıştır. Gadamer, metnin okur ile arasındaki mesafeyi irdelemiş ve bu mesafeyi okurun metne yaklaşımıyla yeniden anlam bulacağı yönündeki teorisiyle aşmayı önermiştir. Fakat Gadamer'den sonra, fikirleri üzerine onunla çoğu kez tartışmış olduğu bir düşünür olan Paul Ricoeur ortaya çıkmıştır.

Gadamer'in yöntemsel ilkelere karşı olan katı tutumu, Ricoeur için tam tersi yönde ilerlemiştir. Ricoeur yöntemsel fikirler ile hermeneutiği barıştırma düşüncesini taşımaktadır. Dolayısıyla Gadamer'in metin ve okur arasındaki mesafeye vurgusunu o, hermeneutiğin hakiki temeli olarak varsaymaktadır. Ricoeur'un hermeneutiğe yaklaşımı yöntemseldir ve metni açıklayacak olan yorumcunun yönteminin tekil olamayacağı yönünde kendi paradigmasını inşa etmiştir.*

Biz metni nesnel ya da yansız bir şekilde okuyamayız. Metin, bizim perspektifimiz ile gerçek olur ve bu perspektifler sınırsız olamaz. Neyi ne kadar anladığımızı ancak kendimiz düşünerek bulabiliriz. Tam da bu noktadaki düşünüm hermeneutiktir. Günümüze kadar bu tarihsel seyir ile oluşan hermeneutik, artık kendini, kendi üzerine yazılan metinler ile açıklamakta ve kendini araştıranlara yeni ufuklar göstermektedir. Üzerine yapılan araştırmalar her ne kadar yeterli olmasa da günümüzde yavaş yavaş popülaritesini kazanmaya başlamış ve özellikle sosyal bilimlerde hatırı sayılır bir yer edinmeye başlamıştır. Çalışmanın bu bölümünden sonra hermeneutiğin kronolojisi

* İnsanlığın sanat, aksiyon ve yazılarını anlamaya yönelik tüm disiplinler.

* Bu çalışmanın “Hermeneutiğin Öyküsü” bölümü içinde Schleiermacher ve sonrası düşünürlerin görüşlerine -tekrara düşmemek amacıyla- detaylı bir şekilde değinilmemiştir. “Hermeneutik Nedir” üst başlığı altında ileriki bölümlerde büyük düşünürler olarak Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer ve Ricoeur alt başlıkları altında incelenecektir.

oluşturulacaktır. Hermeneutiğin tarihsel kronolojisi düşüncesi bu konu hakkında çalışan araştırmacılar için bir kaynak olması hususunda önemlidir.

1.2. Hermeneutiğin Kronolojisi*

- Greklerde öğretim ihtiyacıyla şairlerin eserlerini ustalıkla açımlanması sanatı doğmuştur.
- Homeros'un(MÖ. 9. yüzyıl) çıkışı başlı başına bir etkidir. Çünkü onun eserlerinin yorumlanması etkinliği hermeneutiğin temelleri düşünüldüğünde önemli bir yer teşkil etmektedir.
- Platon(MÖ. 427-347) şairleri, tanrıların yorumcuları olarak tasvir etmiştir ve "Hermeneutike"/ "Hermenes" terimlerinden söz etmiştir.
- Aristoteles(MÖ. 384-322) ve "*Peri Hermenitas*" başlıklı yazısı. Aristoteles, Retorikte bir eserin bütününün parçalarına ayırmayı, ritmin, metaforların etkisini tanımayı öğretmiştir.
- İskenderiye filolojisi(MÖ. 4. yüzyıl) ikinci bir adım olarak ortaya çıkmıştır.
- İskenderiye filolojisi Grekçe yazınsal mirasını kitaplıklarında toplamıştır, metinsel eleştiriler yapılmıştır ve bu göstergeler kayıt altına alınmıştır. Sahte metinler ayıklanarak, mevcut metinlerin kayıtları kataloğa dönüştürülmüştür. Tüm bu süreç filolojinin doğmasına sebep olmuştur.
- Bergama Filoloji Okulu ve İskenderiye Filoloji Okulu karşıtlığı hermeneutik düşünümün farklılığı konusunda önem taşımaya başlamıştır. Ve Hristiyan teolojisi bile bundan etkilenmiştir. Şairlerin ve din adamlarının bakış açıları buna göre şekillenmiştir.
- Stoacı okuldan Malloslu Krates(MÖ. 2. yüzyıl) Bergama filoloji okuluna "alegorik yorumlama ilkesini" sokmuştur. Bu ilke dinsel belgeler ile yaygın dünya görüşü arasındaki çelişkiyi gidermeyi amaçlamıştır.
- *Kanones*(Kurallar/Kanunlar) ve alegorinin kuralları ayırımının ortaya çıkışı ilk hermeneutik kurallar sistemi olarak görülmüştür. Bu ayırımın ortaya çıkışıyla

* Bu kronoloji oluşturulurken eser ve fikirlerin ortaya çıktığı tarihler temel alınmıştır. Kronolojinin beslendiği kaynaklar; W.Dilthey. *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, R.Palmer. *Hermeneutik*, J.Gronidin. "Hermeneutik" başlıklı makalesi.

Origenes(183-253) ve Augustinus(354-430) buna bağlı bir hermeneutik kuram temellendirmişlerdir.

- Açıklama ve açıklamaya kurallar koyma etkinliği Rönesans'tan beri yeni bir aşamaya girmiştir. İncil'in açıklanması, Hermeneutiğin nihai inşasının başlangıcı olmuştur. Bu inşanın en derin temeli Flacius Illyricus'un(1520-1575) *Clavis* (Anahtar) adlı eseri olmuştur.
- Nesnel/olgusal bağlamdan hareketle açıklama yapma, bunun yanında anlamının bir ilkesi daha vardır; Gramatik dilbilimsel açıklama ilkesi.*
- 1654'te Latince bir kelime olarak Hermeneutica J.C. Dannhauer(1603-1666) tarafından ilk kez bugünkü anlamı ile kullanılmıştır.
- Flacius'un eserinin kapsamının yetersizliği Baumgarten'in(1714-1762) hermeneutik düşüncesi ile yeniden yapılanmıştır.
- Georg Friedrich Meier(1717-1777) "Genel Hermeneutik Bilimi" üzerine çalışmalar yapmıştır.
- J. August Ernesti'nin (1707-1781) arı ve dikkatli çalışması, klasik metinlerin hermeneutik açıdan gözetilmesi gereken yönleri göstermiştir. Ve daha sonra Schleiermacher kendi hermeneutiğini bu yönlerle geliştirmiştir.
- Friedrich August Wolf(1759-1824)'e göre hermeneutik, işaretlerin anlamlarının taşınmasında kullanılan bir kurallar bilimidir. O hermeneutiği üç seviye olarak görmüştür; *gramer yorumu*, *tarih yorumu* ve *felsefe yorumu*.
- Friedrich Ast(1778-1841) filoloji bağlamında hermeneutiği incelemiştir. Geist(ruh) kavramı üzerine düşünmüş ve "Hermeneutik Döngü" fikrini ortaya atmıştır. Bu bakımdan Schleiermacher'in öncüllerindedir.
- Schleiermacher(1768-1834) miladı. Bu raddeye kadarki hermeneutik, açıklama sanatına ulaşmak için inşa edilmiş kuralların aşamaları olarak görülmüştür. Schleiermacher açıklama sürecini gramatik/dilbilimsel, tarihsel, estetik ve olgusal süreçlere bölüntülemiştir.

* Bunun yanında Flacius, Psikolojik veya teknik açıklama ilkesine de değinmektedir. Bu ilkeye göre bir eserdeki tek bir yerin, tüm eserin niyet ve kompozisyonundan hareketle yorumlanması gerekir.

- Dilthey(1833-1911) Miladı. Dilthey hermeneutiğın, romantik keyfilik ve septik özneliğın sürekli müdahalelerine karşı, tarih alanında açılmamanın genel geçerliliğini kuramsal olarak temellendirilmesi gerektiğini ve tarihin tüm güvenilirliğinin buna bağılı olduğunu düşünmektedir. O, *Geisteswissenschaften*'in metodolojik temeli olarak hermeneutiğı görmüştür.
- Carolina Michaëlis De Vasconcellos'un (1851-1915) eski ahit üzerinde (dil, tarih, doğa, hukuk) tarihsel kavrayışı bir aşama olarak kabul edilmektedir. Teolojik hermeneutik De Vasconcellos tarafından; dil kullanımının yorumlanması ve tarihsel koşulların yorumlanması şeklinde bölümlenmiştir.
- Heidegger miladı. Heidegger, "Ontolojik Fenomenoloji"nin kurucusudur. *Varlık ve Zaman* adlı kitabında varlığın felsefesini ve fenomenolojisini incelemiş ve yaptığı bu eylemi hermeneutik olarak nitelendirmiştir. Dil ve varlık hakkındaki düşünceleri hermeneutik fikrinin çevresini değiştirerek yeni fikirlerin ve perspektiflerin önünü açmıştır.
- Gadamer(1900-2002), hermeneutik projesinin Schleiermacher'in geleneksel hermeneutik ile yapmaya çalıştığını ya da Dilthey'in ki gibi "Fundamental hermeneutiğın" izlediğı yöntem temelli bir hermeneutik değil temelden ontolojik bir araştırma olduğunu *Hakikat ve Yöntem* adlı kitabında belirtmektedir. (Tatar, 1999: 30) Gadamer, hermeneutik faaliyette yöntem fikrini dışlamaktadır. Anlamın, yöntem ile kavranamayacağı fikri ile özellikle yazılı bir metin üzerinde düşünüldüğünde metnin anlamının yazıldıktan sonra yazarından bağımsızlaşacağını ileri sürerek yoğun bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Bu tartışmanın birçok tarafı olmuştur. Bu tarafların en dikkat çekenleri, E.D.Hirsch ve E. Betti'dir. Gadamer'in felsefi hermeneutiğı kendisinden sonra Habermas, Apel, Ricoeur, Jaus gibi çok farklı ilgilere sahip düşünörlere katkı sağlamıştır. (Tatar, 2004: 34)
- Betti(1890-1968), Dilthey hermeneutiğini izleyerek insanın nesnel formlarının yorumlanması üzerine genel bir teorik inceleme ortaya koymuştur. O sosyal bilimlerde yorumlama tiplerini kategorize etmek, insan davranışlarının ve nesnelere yorumlanması üzerine temel bir düşünce sistemi kurmayı hedeflemiştir.
- Hirsch(1928-?), "metnin anlamını oluşturan şey nedir?" konusu üzerinde Gadamer ile tartışmış ve metnin yazardan bağımsız varoluşu fikrine karşı durmuştur, Hirsch'e göre anlamın kaynağı sadece yazar ve onun niyetinden oluşmaktadır, ayrıca;

hermeneutiksel problem filolojik bir konudur. “İnsan bilincinin dışında biiyüsel bir anlam alanı yoktur.” (Tatar, 1999: 21)

- Paul Ricoeur(1913-2005), hermeneutiği bir yöntem olarak yeniden ele almış ve Gadamer’in yönteme dair düşüncelerine zıt bir konumda yer almıştır. Hermeneutiğe dair bu yeniden ele alış “yöntem” tartışmalarını beraberinde getirirse de hermeneutiğin kullanımı açısından, özellikle sosyal bilimler ve sanatın inceleme nesnesi olarak araştırılmasında, önemli bir konuma yerleşmiştir. Ona göre bir metnin manası gizlenen bir şey değil ifşa edilen bir şeydir. (Jeanrond, 2007: 123) Bu bakımdan Ricoeur’un söylemi ve yaklaşımı kendi özneliği ile farklılaşmaktadır. O anlamın zaten kendini ifşa edeceğini ve bunu yaparken ortaya çıkış aşamalarının metodik olarak incelenebileceğini vurgulamaktadır.

“Bir metni anlamak, manadan referansa doğru onun hareketlerini takip etmektir: onun söylediği şeyden hakkında konuştuğu şeye. Bu süreçte, yapısal bir tahlille oynanan aracılık rolü, hem nesnel yaklaşımın haklılaştırılmasını hem de metne yönelik öznel yaklaşımın düzeltilmesini sağlayacaktır.” (Jeanrond, 2007: 161)

Bu noktaya kadar hermeneutiğin tarihsel seyrine özet bir şekilde değinilmiştir. Hermeneutiğin öyküsünde ve aynı zamanda kronolojisinde yer alan isimler, çalışmaları ve fikirleri, bu tezin genel araştırma nesnesinin açıklanması ve kullanılacak olan hermeneutik yöntemin irdelenmesi üzerine önem arz etmektedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümü olan “Hermeneutiğin Tanımları” adlı bölümde bugüne kadar yapılmış hermeneutik tanımları açıklanacak ve incelenecektir.

1.3. Hermeneutiğin Tanımları

Hermeneutiğin genel bir tanımını yapmak mümkün olmamıştır. Fakat en genelde hermeneutiğe “yorum bilim” diyebilmekteyiz. Hermeneutiğin kapsamının ve tarihinin genişliği, onun tanımlanması söz konusu olduğunda araştırmacıların işini hayli zorlaştırmaktadır. Bugüne kadar hermeneutik üzerine düşünmüş bütün fikir adamlarının kendilerine has hermeneutik tanımlamaları mevcuttur. Hermeneutiği bu tanımların toplamı ve üzerine yapılmış araştırmalar ile anlarız. *Hermeneutik, metnin geistige (ruhsal) manasını açığa çıkarma teorisidir.* (Palmer, 2008: 113) Hermeneutik üzerine düşünmek ve anlamlandırmaya çalışmak bizatihi hermeneutiktir. Dolayısıyla Hermeneutik, kendinden uzaklaşarak kendini belirlememize fırsat tanımamaktadır.

R.Palmer “Hermeneutik” adlı çalışmasında hermeneutik tanımlarının genel bir şemasını oluşturmaya çalışmıştır. *“Modern dönemde Hermeneutiğin gelişimine bağlı olarak en azından altı değişik tanımla karşılaşmaktayız. Başlangıcından beri bu kelime yorumlama bilimine, özellikle metin tefsirinin uygun prensiplerine has kılınmıştı, fakat hermeneutik alanı (kabaca ve kronolojik olarak) şöyle tanımlamıştır: 1 kutsal metnin tefsirinin teorisi; 2 genel filolojik metodoloji; 3 linguistik anlama bilimlerinin hepsi; 4 Geisteswissenschaften’in metodolojik temeli; 5 varoluş ve varoluşsal anlama fenomenolojisi ve 6 insanların mit ve sembollerin arkasında yatan manalara ulaşmak amacı ile kullandıkları hatırlanabilir ve kültür karşıtı olan yorumlama sistemleri.”* (Palmer, 2008: 63)

Hermeneutiği tanımlarken retoriğe ve fenomenolojiye ve kısmen edebiyata başvurmak kaçınılmaz olmaktadır. Yorum sonsuzdur. Ne kadar insan var ise ve yaşamış ise o kadar farklı yorum vardır. Yorumlar yeni yorumlarla çoğalırken devasa bir yorum evreninin oluşması kaçınılmazdır. Dolayısıyla hermeneutik faaliyet sonsuz yorumlar evreninde ideal olanı bulmak olarak tanımlanabilir. İdeal olan yorum doğruluğuna veya yanlışlığına hüküm getirmeksizin, hakikatten uzaklaşmadan, hakikate en yakın yorumu bulmak eylemidir. Hermeneutik hakiki yorumu vadetmez; fakat anlama eylemi sırasında kaybolmamak ve anlamak yolundan sapmamak adına bize ışık tutmakta, dayanak olmaktadır. Çalışmanın bu evresinde çeşitli düşünürlerin hermeneutiği kavramlaştırma ve tanımlamalarına çabalarına değinilecektir.

Yorum kavramını temellendirmek, hermeneutiğin tanımlanmasında önemli bir aşamadır. *“Yorum, insan düşüncesinin belki de en temel hareketidir ve denebilir ki onun varlığı kesintisiz yorumlama sürecinden ibarettir.”* (Palmer, 2008: 35-36) Yorumun ortaya çıkması bir “metni” imlemektedir. Metinler sadece yazılı olmak zorunda değildirler, bir konuşma faaliyeti ya da bir doğa olayı bir metin gibi okunabilmektedir. Söz ile aktarma faaliyetinin geneli için “metin” denilebilmektedir.

“Yorundan bağımsız metin yoktur ve metinler asla tümüyle yorum içinde açığa çıkarılamazlar. Bu nedenle metin her zaman bir yorumun nesnesi” olarak kalacaktır.” (Palmer, 2008: 55)

Metin yorum ile kendini inşa eder. Dolayısıyla yorum, metnin içerdiği anlamları açığa çıkarmada büyük bir işleve sahiptir. Çünkü metin kendini yorumda açar ve yazarının niyetinden bağımsızlaşarak ayrı bir seviyeye ulaşır. Yorumlamak, metnin yazarının metne yüklediği anlamın, yorumcu tarafından tercümesidir ve bu tercüme etkinliğinde ortaya çıkan yeni anlam metni aşabilmektedir. Böylelikle metin, yorum ile buluşunca kendini tekrar ve tekrar yazmaktadır. F.A. Wolf'a göre ise hermeneutik, yazarın kastettiği anlamı kendi metninden yola çıkarak, zorunlu bir şekilde ortaya çıkaracak olan bir sanattır. (Tatar, 2004: 36)

Schleiermacher'e göre hermeneutik, "*anlama sanatıdır*" (Schleiermacher, 2001: 18) ve hermeneutik, anlaşılmanın gösterimi ile değil, yalnızca anlama sanatı ile ilgilidir. (Schleiermacher, 2006: 73) Hermeneutiğin bir kapsamı olarak yorumun, bir diğer kapsamı "dildir. Schleiermacher'e göre hermeneutiğin görevi iki farklı noktadan hareket eder; dili anlamak ve konuşmacıyı anlamak. Schleiermacher, hermeneutiği yapay bir metot olarak görmemiştir, öznel yorumlardan ziyade genel bir anlama sanatı olarak düşünmenin gerekliliğinin vurgusunu yapmıştır. (Palmer, 2008: 133)

"*Hermeneutik, anlama ilkelerinin metodik gelişimidir.*" (Tatar, 2004: 25) Bu ifade filolojinin ve anlama dair çalışmalar yapan disiplinlerin, yorum ve anlama noktasında hermeneutiğe duyduğu ihtiyaçtan dolayı ileri sürülmektedir. Hermeneutiğin işlevselliği birçok disiplinle birlikte yürütmesine neden olmaktadır. "*Hermeneutiğin birçok disiplinle ilgisi vardır fakat o kendini "bir" disiplin olarak görmez.*" (Tatar, 2004: 50) Çünkü hermeneutik, yorum faaliyetinde kapsayıcı bir role sahiptir ve kendisine başvuran araştırma yöntemleri hâlihazırda bir disiplindir. Fakat hermeneutik disipline olamayacak kadar geniş bir alana sahiptir. Hermeneutik, disiplinler kurallarla sınırlandırılmaz bir yapıya sahiptir.

"*Hermeneutik, Schleiermacher ve Dilthey'in yaklaşımına göre anlamamanın öznel gelişimi, ya da anlaşılacak bir mananın günümüz ile bağlantısıyla (tenkit) değil, ama anlaşılacak mevcut manalar arasında aracı olmak ve birbirine zıt ama mümkün yorumlar arasında seçim yapmakla ilgilenir.*" (Palmer, 2008: 98)

Dilthey'a göre hermeneutik bir metodolojidir ve bu metodoloji kaydedilmiş ifadeleri anlamada kullanılmaktadır. Bu bağlamda Dilthey, zihinde olup bitenleri, düşünceleri ve

hayatı nesnel olarak kavrayabilmenin yolunu “dilde bulmaktadır. Dil, yorumlayarak açıklığa kavuştuğunda bir sanat olarak filolojiktir. Filolojik eylemin sanatsallığının yanında, onun bilimini, hermeneutik olarak düşünmektedir. (Tatar, 2004: 40)

Heidegger, hermeneutiği *Dasein* hermeneutiği fikri ile analiz etmiştir. Kendisine kadarki bütün hermeneutik düşüncelerini önceleyen ve Husserl’in fenomenoloji kavramsallaştırması ile aşıladığı bir hermeneutik icat etmiştir. O *varlık* kavramının incelenmesinde kullanılacak olan üstün bir hermeneutik tasarlamıştır. Heidegger için hermeneutik, *Dasein*’in açıldığı, üst bir kavram olarak şekillenmiştir.

Gadamer’e göre hermeneutik, dile gelmiş olanın mantıksal kavranılabilirliğini aştığı noktadır. Gadamer, hermeneutiğin evrenselliğinden dem vurmaktadır ve bu konuda “dili merkeze koymaktadır. Çünkü dil, sadece sembollerin aracı değildir, aklın edimselliği ile özgül bir ilişki içindedir. (Gadamer, 2003: 28-29)

Ricoeur için ise hermeneutik, açık anlama sahip metindeki, gizli olan anlamın açığa çıkarıcısıdır. (Ricoeur, 2009: 25) Ricoeur’a göre hermeneutik, fenomenolojiye aşılmalıdır. Buna ek olarak Ricoeur, bu aşılamanın sonrasında oluşacak olan yapının; ne hermeneutik ne de fenomenoloji olacağına değinmektedir. (Ricoeur, 2009: 18) Ricoeur’ün perspektifte; “*Yorum, açık anlamı çözmek, literal anlamda ima edilen anlam düzeyinin gün ışığına çıkarılmasını içeren düşünce faaliyetidir*”. (Ricoeur, 2009: 14)

Hermeneutikle dışsal imajların derininde bulunan, fakat ondan daha derin olan anlamlar gün yüzüne çıkmaktadır. (Palmer, 2008: 75) Bu anlamların tespiti için, o anlamları içeren metinlerde var olan “derin” anlamların ön kabulü gerekli olmaktadır.

Hermeneutik, bir çabanın ürünüdür ve bu çabanın kendisi bizatihi hermeneutiğin sınırları içerisindedir. Hermeneutik faaliyet, yorum faaliyetinin üzerindedir ve onu içermektedir. Bu sistemli bir hermeneutik bilinç düzeyi ile mümkündür. Hermeneutik yorumlama faaliyetini düzene sokan bir düzenleyici işlevi görür. (Tatar, 2004: 29) Dolayısıyla hermeneutik, yorumun ulaşabildiğini ve aynı zamanda henüz yorumun ulaşamadığını içerir. Hermeneutik, anlaşılana ve henüz anlaşılmayanı içeren bir üst düzey olarak kendini tanımlamaktadır. Hermeneutiği tanımlamak dahi bir hermeneutik olarak imkân bulur.

Bu bölümde hermeneutiğin ne olduğu üzerine, çeşitli düşünürlerin fikirlerini ve hermeneutik üzerine inceleme yapan araştırmacıların kaynaklarından derlenen hermeneutik tanımlamaları incelenmiştir. Görüldüğü üzere genel ve tamamen kapsayıcı bir hermeneutik tanımı olmamasının yanında neredeyse bütün teorisyenlerin hermeneutik düşünceleri kimi zaman yakın olsa da birbirinden ayrıdır.

1.3.1. Hermeneutik Döngü Ne Demektir?

Hermeneutik döngünün neliğini irdelemeden önce bu çalışmadaki öneminin açıklanması gerekmektedir. Özellikle metin yorumlamaları ve sonrasında sanat eseri yorumlamaları içinde anlama ilişkin teoriler ve bu teorilerin hermeneutik çerçeve içinde irdelenmesi adına hermeneutik döngü oldukça önemlidir.

Öncelikle Friedrich Ast'ın "Parçanın ruhunu bulmak ve kavramak, parçanın bütününe ulaşmak" olarak bahsettiği, Schleiermacher tarafından da önemle üzerinde durulan ve daha sonra Dilthey tarafından incelenen ve kullanılan hermeneutik döngü kavramı, kendisini oluşturan tüm düşünürler tarafından temel olarak "anlama ve yorumlama" kavramlarının incelenmesinde kullanılmıştır.

Hermeneutik döngünün temelinde bütün ve parça ilişkisi vardır. Bu ilişki "döngü" kelimesinden de anlaşılacağı üzere çift taraflı bir ilişkidir. Anlama ulaşmakta döngü, bütün ve parça arasındaki hareketi içermekte ve anlamayı mümkün kılmaktadır. Bütün parça ile anlamını ortaya çıkarır fakat parçaların kendi anlamlarını oluşturması bütünden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla anlama edimi bütün ve parça ilişkisinin döngüsellığı ile anlaşılacaktır. Schleiermacher (1986: 329), hermeneutik döngüsellığı şu şekilde açıklamaktadır: Elbette ki parça, bütüne yapılan atıf ile anlaşıldığı gibi, bütün de parçaya yapılan atıf ile anlaşılır. Gadamer bu noktada Schleiermacher'e katılmaktadır. Gadamer "döngü" fikrinin gerekliliğine atıf yaparak anlamın kendisini bütün ve parça arasındaki ilişkide açacağını belirtmektedir. Gadamer'e göre bu döngüsel hareket tepeden inme(birdenbire) bir "anlamanın" mümkün olamayacağını da kanıtıdır. (Gadamer, 2009a: 267)

Heidegger hermeneutik döngüye bir ontolojik vasıf yükleyerek kavramsallaştırmaktadır. "Anlamada döngüsellik anlamın yapısına aittir ve bu sonraki fenomen olan Dasein'ın

varoluşsal yasasına dayanır yani, yorum anlayışına. “Dünya-da-Varlık” olarak, varlığının bir sorun olduğu bir “varlık”, ontolojik olarak döngüsel bir yapıya sahiptir.” (Heidegger, 2011)

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde hermeneutik ile ilgili ortaya atılan ve geliştirilen bu fikir, anlama ve yoruma ilişkin tüm hermeneutik teorileri belirlemektedir. Yorumlamanın döngüseliği, anlamının ne olduğu üzerine geliştirilen düşüncelerde belirleyici bir konumdadır. Yorumlama nesnesine yorumcunun bakışının nasıl olması gereği ve yorumlama eyleminin dinamiği hermeneutiksel döngü teorisi düşünülerek incelenmektedir. Yorumcu anlama ulaşırken parçalardan bütüne ulaşmakta aynı zamanda bütün de parçalardan oluşmaktadır. Yorumcunun parçalara yönelişi içerisinde o parçaları oluşturan genel bir bütün içerisinde hareket etmesi ve bütünün varlığını değerlendirmesi gerekmektedir. Bu faaliyetin de en genel anlamda “hermeneutiksel döngü” olduğu konusunda hemen hemen bütün hermeneutler* hemfikirlidir.

Bu bölüme kadar hermeneutiğin neliğine dair tarihsel, kronolojik ve tanımsal incelemeler ve açıklamalar yapılmıştır. Bu bölümden sonra, bu çalışmanın geneli düşünüldüğünde hermeneutik üzerine önemli teoriler ortaya koymuş hermeneutlerin görüşleri ortaya konulacaktır. Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer ve Ricoeur gibi isimlerin hermeneutik üzerine düşünceleri ve ortaya koydukları görüşler serimlenecek ve 2. Bölüm olan “Sanat ve Hermeneutik” bölümü için gerekli bir zemin oluşturulacaktır.

1.4. Bir Anlama Sanatı Olarak Friedrich Schleiermacher’in Hermeneutiği

Hermeneutik, Schleiermacher’in çabası ile günümüz hermeneutik anlayışına yakın bir yere oturmuştur. Schleiermacher onu bir “anlama sanatı” olarak inşa etmiş ve genel muğlaklığından kurtararak sistematize etmiştir. Filolojik ve retorik kıskacında henüz keşfedilememiş kudreti Schleiermacher keşfetmiş ve üstün sanatsal metinleri anlamada ve yorumlamada yeni teoriler sunmuştur. Bu teoriler kendi hermeneutik düşüncesini kurduğu yöntemler ile açığa çıkmaktadır. Schleiermacher, metnin yorumunun birçok açıdan ele alınabilirliği üzerinde durmakta ve yorumlanacak olan metnin yorumunun

* Hermeneutik üzerine fikir ve teori üreten düşünürler için kullanılan bir sıfat.

faaliyetinin de bir sanat olabileceği fikrini savunmaktadır. Anlama ve açıklamanın farklı anlamlara sahip olduğunu düşünen Schleiermacher; anlamının dilsel nosyonunu ve metnin anlaşılabilirlik noktasındaki psikolojik sürecin etkilerini, yönteminin temel noktası olarak kabul etmiştir.

Schleiermacher hermeneutiğin bir bilim olarak görülmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Hermeneutiğin bir *bilim* olarak görülme durumu, yorumlanacak olan nesnenin yorumlanma faaliyetinde ortaya çıkan akıl ve mantık eksikliğine, yorumlama düzleminde yararlı olmaktadır. Bu hermeneutiğin tarihinde bir ilk olma özelliğini de taşır. Çünkü Schleiermacher, hermeneutiği sanat ve bilim olarak evrensel bir düşünce haline getirmektedir.

Schleiermacher, *Hermeneutic und Kritik* adlı eserinde, hermeneutiğin anlamın belirlenebilmesi için yola çıktığından, metnin içeriğinin açıklanmasının aslında saf bir yorumlama eylemi olmadığından bahsetmektedir. O'na göre hermeneutiğin asıl hedefi metnin anlamı olmalıdır, metnin anlamını oluşturan diğer koşullar yorumcuya bu yolda ancak yardımcı olabilmektedir. (Jeanrond, 2007: 90)

Anlamak ve yorumlamak Schleiermacher'den sonra sadece kutsal kitap metinlerini yorumlama faaliyetini kapsayan bir hermeneutiği imlemez, artık yazılı/sözlü olan ifadelerin prensiplerini anlamada kullanılan, bilimsel bir *yöntem* olarak “hermeneutik bilimine” hizmet etmektedir.

Schleiermacher klasik/eski hermeneutiğin, özellikle dinsel metinleri yorumlamada seyrek olarak başvurulan bir sanat olarak nitelendirildiğine dikkat çekmektedir. O, tek başına bir “anlama” yöntemi olarak hermeneutiği öne çıkarmakta ve disipline etmektedir. (Bilen, 2016: 72) Böylelikle Schleiermacher'ın, anlamının amaç olarak belirlendiği bir hermeneutik düşünceyi inşa ettiği söylenebilmektedir.

Schleiermacher'e göre “anlamak”, genel bir sorun olarak ortaya çıkar ve hermeneutik “anlamak” kavramı ile dinamiklerine kavuşmaktadır. Bir mananın anlaşılması onun ifadesi ile mümkündür, dolayısıyla anlaşılmanın yorumu ortaya çıkmaktadır; Schleiermacher'e göre yorumlama farklılığını bu noktada temin etmektedir.

“Schleiermacher, yorumlama sanatı olarak hermeneutik anlamayı “anlamamaktan sakınma sanatı” şeklinde tanımlar.” (Bilen, 2016: 75)

Schleiermacher'e göre anlamın arayışının yolu düşünmekten geçmektedir ve düşünmek fiili burada ortaya çıktığından, hermeneutik; aynı zamanda felsefi bir nitelik de taşımaktadır. Bu nitelik düşünme sanatı olarak hermeneutik fikrinin de temeli olmaktadır.

Schleiermacher hermeneutiği, iki temel yönelimli bilim olarak tasvir etmektedir. Bunlardan ilki gramatikal, ikincisi ise psikolojik/teknik yöntemdir. (Schleiermacher, 2001: 267) Gramatikal yöntem, ifade edilenin genel kısmına odaklanmakta; psikolojik/teknik yöntem ise ifade edilenin öznel boyutuna ve yazarının tarihsel şartlarına odaklanmaktadır. (Tatar, 2004: 21) Gramatikal yöntem, Schleiermacher'e göre anlamak fiilinin başladığı noktadır.

Schleiermacher: *“Hermeneutikte varsayılacak ve bulunabilecek her şey dildir. Diğer öznel ve nesnel varsayımların ilgili olduğu şey ise dil vasıtasıyla elde edilebilir”* (Palmer, 2008: 130) Bunun yanı sıra dilin kullanıldığı metnin/söylemin eyleyicisi veya yazarının öznel düşüncesini anlamak üzerine bir tespit yer almaktadır. Bu kural bir ifadenin doğduğu noktayı dil ile tespit etmekten geçmektedir. Schleiermacher anlamın genişliğine ve dahi sonsuzluğuna inanmaktadır, zira anlam bir devinim halinde kendini yeniler. Dolayısıyla bitmez bir anlama eylemini ifade etmektedir. Bunun yanında Schleiermacher yazarın öznel yargılarının tümüyle bilinemeyeceğini de ifade ederek, bireysel perspektiflerin tamamıyla kavranmadaki keskin olmayan noktayı belirtmektedir.

Schleiermacher'in bir diğer yöntemi olan psikolojik yaklaşım, temelinde iki farklı aşamayı ön kabul olarak sunmaktadır. İlki bir eserin dilinin kabul edilmesi ve ikincisi bu dilin kendine has özelliklerinin kabul edilmesidir. İlk aşamada yazar bir birey olarak adeta psikanalize sokulmaktadır; ikinci aşamada ise yazar mukayese yöntemine tabi tutulmakta ve kendi gibi yazarlar ile karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Dolayısıyla bir düşünce yahut bir fikir; psikolojik olarak ele alınmaktadır. Bu bakımdan psikolojik yöntem, gramatikal yöntem ile tamamlayıcı bir ilişki ihtiva etmektedir. İç içe olmaklık ve tamamlayıcılık Schleiermacher düşüncesinde önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre bireyin şahsi özellikleri kültür ve dilin gelişmesinde etkili bir rol oynarken, tam tersinden

kültür ve dil gelişimi de bireyselliğin kişilik nosyonu açısından etkileyici olabilmektedir. (Bilen, 2016: 80-81)

Psikolojik yöntemde metinleri anlamak yazarın ruh halini bilme ile mümkündür. Metni yorumlayacak kişi kendini metnin yazarı yerine koyabilmelidir. Böylelikle metnin yazarının metni oluştururken ki yaratıcı düşüncesinin kaynağını ve bunu yaratırken ki tarihsel “Zeitgeist”ı deneyimleyebilmektedir. (Bilen, 2016: 84)

Schleiermacher’e göre dil sınırsızdır. İfade edilenin anlamı noktasında, sınırsız olan dilin içinde onu sınırlayacak biçimler aranmaktadır. Bu noktada Schleiermacher ifade eden kişinin söyleminin anlaşılması hususunda, öznel yargıların ve kişiliğe özgü düşünce biçimlerinin üzerinde çalışır. Bu enformasyon, anlama eyleminde kullanılırsa sınırsız dil alanı içinde kaybolmadan, ifadenin anlamına ulaşılabilir.

Schleiermacher, *Hermeneutic* adlı eserinde; bir metni önce yazarı kadar iyi ve daha sonra yazarının anladığından daha iyi anlamaktan bahsetmiştir. Bu ifade yorumlayıcının, yorumladığı metnin dilini tam anlamıyla kavramış olmasını gerektirmektedir. (Jeanron, 2007: 89) Bu yalnızca üst bir bilimsel yöntem değildir. Schleiermacher bunu herkesin yapabileceği düşüncesi düzlemine indirir ve hermeneutiğe “genel” sıfatı kazandırır.

Hermeneutik, yorumcunun yorumlayacağı metnin yazarının düşünce dünyasını ele alırken tüm bir zihni faaliyetinin içine girmek ve onu yeniden inşa etmektedir. Bu noktada Schleiermacher şunları söylemektedir: “*Yorum sanatı kendi kurallarını sadece pozitif bir formülle ortaya koyabilir.*” (Palmer, 2008: 127) Bu sözden de anlaşılacağı üzere Schleiermacher, yorumlamanın sadece saf bir refleksif eylem olmadığını ve her seferinde artı bir düşünce eklemesinin hakikatinden söz eder.

Yorumcu, kendini metnin yazarının yerinde konumladığında yorumcu olmaktan çıkmakta ve bizatihi yazarın kendine dönüşmektedir. İlaveten yorumcunun asıl maksadı yazarı psikolojik olarak topyekûn “anlamak” değildir; bilakis yorumcunun çabası metnin anlamına nüfuz edebilmek üzerine olmalıdır. (Palmer, 2008: 128) Bu yalnızca üst bir bilimsel yöntem değildir. Schleiermacher bunu herkesin yapabileceği düşüncesi düzlemine indirir ve hermeneutiğine “genel” sıfatı kazandırır.

Schleiermacher hermeneutiği üstün bir sanatsal faaliyet olarak görmüş ve sanatın anlaşıldığında yeniden inşa edilerek yeniden bir sanatı doğuracağını düşünmektedir. O hermeneutiği bizzat sanat halinde konumlamaktadır. Schleiermacher'ın çalışmaları hermeneutiğin bir bilim olarak kabul edilmesi noktasında başlangıç özelliği taşır. Bu çalışmalar kendisinden sonra Dilthey tarafından açıklanacak ve yeni teorilere zemin hazırlayacaktır.

1.5. Hermeneutik Metodolojinin Doğuşu: Wilhelm Dilthey'in Hermeneutiği

Dilthey'in araştırmaları ve tezi Schleiermacher temelinde konumlanmıştır. Hermeneutik Dilthey'a göre, Schleiermacher'e kadar, bir açıklama sanatını kurmak için oluşturulan, inşa edilmiş bir kurallar binası özelliği taşımaktadır. Dilthey, hermeneutiğin yüzyıllardır filolojik ve teolojik çerçeveden kurtulduğunu ve artık bir yan yol olarak disiplinlere yardımcı olma misyonundan sıyrıldığını düşünmektedir. Ona göre hermeneutiğin artık tüm bu kuramların bizatihi bilgisi haline geldiğini öne sürmektedir. Schleiermacher'ın özgün açıklama sanatını ve bilimsel hermeneutiğin nihai temellendirilişinin altını çizen Dilthey, filoloji ve teoloji gibi disiplinler içinde ara sıra başvuru olan hermeneutik yöntemin değişimine dair tespitlerini açığa çıkarmaktadır.

Dilthey ile birlikte hermeneutik tüm bir sosyal bilim çevresi düşünöldüğünde kendisine yer bulmaya başlamıştır. (Palmer, 2008: 137) Schleiermacher üzerine çalışmalar yapan Dilthey, hermeneutik düşüncesine önemli katkılar yapmıştır. Dilthey anlamının yöntemi olarak, özellikle insan bilimleri söz konusu olduğunda, hermeneutiği göstermektedir. (Bilen, 2016: 87) *“Schleiermacher'in anlama anlayışından hareket eden Dilthey, onu “dışarıdan duyuşal olarak verilen imlerdeki içsel alanı kavrayışımız” olarak belirlemekte ve hermeneutiği “yazıyla sabitlenmiş yaşam ifadelerini anlama sanatı öğretisi” olarak tanımlamaktadır.”* (Grondin,1996: 32)

Dilthey hermeneutiğinin formölünü deneyim, ifade ve anlama kavramları üzerinde temellendirmiştir. Öncelikle deneyim kavramının Dilthey için hermeneutik anlamda büyük bir önemi vardır. Ona göre deneyim bir fiildir, sürekli devam eden bir tavır ve insanın bizzat içinde yaşadığı bir durumdur. Deneyim bir fiil olduğundan tıpkı tarih gibi geçici bir özellik taşımaktadır. Dolayısıyla deneyim üzerinde çalışmak Dilthey'a göre hermeneutik bir çaba ile mümkündür. Deneyimin yanı sıra Dilthey ifadenin de önemine

dikkat çekmektedir. İnsan hayatının bir göstergesi olarak, ifade kavramına atıf yapmakta ve ifadeyi genel geçer bir “his” olgusundan ayırmaktadır. Böylelikle Dilthey beşeri bilimleri, bizzat hayatın kendisine ait olan ifadeleri çalışma nesnesi yapması konusunda önemli bir yere koymaktadır. Son olarak bu formülasyonda “anlama” kavramı dikkat çekmektedir. Tüm aşamaların hem sebebi hem sonucu hem de amacı olan anlama kavramına Dilthey özel bir yer ayırmaktadır ve metodolojisinin merkezinde, “anlamak” yer almaktadır. Genel geçer bilimlerin “açıklama” ile ilgilendiğini özellikle tabiat konusunda açıklama yaptıklarını, beşeri bilimlerin ise bizatihi hayata dair fenomenleri “anlamak” için uğraştığını vurgulamaktadır. (Palmer, 2008: 145)

“Her anlama bir yeniden üretilerdir. Ve yeniden üretme ve anlama sürecini aydınlatmak için iç deneyimden, kişiye özel durumların yaşantısından yola çıkmak zorundayız. Kişiyeye özel bir halin yaşantısı ile diğer kişi ve halin yeniden üretiminin yaşantısı, sürecin çekirdeğinde artık türdeşirler.” (Dilthey, 2012: 38)

Dilthey’a göre “anlama” başka bir zihin faaliyetinin Geist’ini(ruh) anlama ve kavrama eylemidir. Ona göre insan tam da anlama kavramının nesnesi olmalıdır. Bir başkasının perspektifi ile dünyayı tekrar tecrübe etme eylemi Dilthey’in anlama kavramına işaret eder. (Palmer, 2008: 157) Anlamak kavramı için bir yöntem geliştirmeye çalışan Dilthey, genel ve değişmez bir kesinlikten ziyade hayatın kendisine dayanan bir kesinliği esas almaktadır. (Bilen, 2016: 108)

Tabiat ve beşeri bilimlerin farkı üzerine düşünen Dilthey; beşeri bilimleri hayatın karışık yollarını anlamak üzerine durduğunu, tabiat bilimlerinin ise, doğal fenomenleri açıklama uğraşında olduğunu vurgulamaktadır. Araştırma nesnesi olarak bu iki bilim de aynı fenomenleri incelemesine karşın bunu farklı perspektiflerden ve dolayısıyla farklı yöntemler kullanarak yapmaktadırlar. Sonuç olarak beşeri bilimlerin faaliyetinin “anlamak” olduğunu söyleyen Dilthey; tabiatın açıklanacağını fakat fiziki hayatın anlaşılacağını belirtmektedir. (Jeanrond, 2007: 95-96)

Doğa kavramı Dilthey’a göre insana ait bir bilinç dünyasında gerçeklik kazanmaktadır Dilthey buna “Tinsel Dünya” demektedir; onu “sılık bir gölge” olarak nitelendirmektedir. Bilgiye sahip olma bilincinin insandaki tezahürü, gerçeklik karşısında mümkün olmakta

ve bu bilgi deneyim yolu ile ortaya çıkmaktadır. Bu ortaya çıkışı Dilthey Tin bilimlerinin ana maddesi olarak görmektedir ve bunun değişmezliğini vurgulamaktadır.

Dilthey, düşüncesini yeni bir psikolojizm algısından kurtarabilmek amacıyla bir “anlama metodolojisi” kurmak için uğraşmıştır. Bunun dayanak noktası olarak hermeneutiği kullanmıştır. (Palmer, 2008: 146) Ona göre hiçbir bilimsel zihin bir yaratı faaliyetini gerçekleştiremez ve bilimsel ilerlemeler hayatı anlamada sanatçının ifade ettiği eserlerle yarışamaz. Dilthey, hayatı anlamının sanat ile imkânını bulacağını düşünmektedir.

Dilthey’a göre hermeneutiğin misyonu, tarih alanında romantik ve septik öznelliğe rağmen açıklamayı disipline etmektir. O’na göre tarihin güvenilirlik mefhumu bu kurala bağlıdır. (Dilthey, 2012: 113) Dilthey’in tarih düşüncesi 19. Yüzyıl Romantizmini içermektedir. Dilthey nesnel ve geçerli bilgi kavramı etrafında geliştirilen, bilim odaklı düşüncelerle kısmen mücadele etmiştir. O, sosyal bilimlerin indirgemeci yaklaşımlarının sosyal ve sanatsal faaliyetleri anlamadaki yetersizliğini vurgulamış ve yeni bir metodoloji geliştirmek için uğraşmıştır. Metodolojisi daha sonra fenomenolojik bir yaklaşım olarak nitelendirilen Dilthey, beşeri ve tabiat bilimlerinin inceleme nesnelerini birbirinden ayırmak için metodolojisini epistemolojik düzlemde oluşturmuştur. Metafizik perspektifin insanın evrensel anlam probleminde dışta bırakılmasını uygun görmüştür. (Palmer, 2008: 139-140)

“Özgün bir açıklama sanatı için en fazla uyarıcı olan şey, dâhi açılma ile veya onun eserleriyle bağ kurmaktır. Fakat yaşamın kısıklığı, bulunmuş yöntemlerin ve bu yöntemler içinde denenmiş kuralların saptanmasıyla, yolun kısaltılmasını gerektirir. Biz yazıya geçerek sabit hale gelmiş yaşam ifadelerini anlamının bu öğretisine hermeneutik diyoruz.” (Dilthey, 2012: 115)

Dilthey’a göre hayatın bilgisi yine hayatın kendisinden oluşmalıdır. Bilen öznenin damarlarında dolaşan şeyin gerçek “kan” olmayışını ifade ederken vurgusu tam da hayata ve anlama dair düşüncesini açıklamaktadır. (Palmer, 2008: 142) Sonuç olarak Dilthey, hermeneutiğin anlam sınırlarını genişletmiş ve Schleiermacher’in psikolojizmini* aşarak

* Schleiermacher’in psikolojizmi hermeneutik teorisindeki ayırmadan meydana gelir. Bu ayırımın birincisi gramerin yorumlanması diğeri ise psikolojik(teknik) yorumdur. Psikolojizmin ifade

ona yeni bir kimlik kazandırmıştır. Beşeri bilimlerin temelini psikolojiden ziyade hermeneutikte görerek modern hermeneutik teorilerin de önünü açmıştır.

1.6. Varlık Felsefesinin Hermeneutiğe Olan Etkisi Bağlamında: Martin Heidegger

Heidegger, varlık problemini anlamak için çalışmalar ve teoriler ortaya koymuştur. Bu çalışmalar boyunca neredeyse felsefe tarihinin başından kendi yaşadığı döneme kadar bütün önemli düşünürleri ve filozofları araştırmıştır. Husserl ile tanıştıktan ve *Fenomenolojisi* üzerine açıklamalar yaptıktan sonra Husserl'in geleneksel felsefi dilini kabul etmemiş ve kendi anadili olan Almancayı kullanarak kendi felsefi dilini inşa etmiştir. Heidegger, bilginin kaynağındaki öznellik-nesnellik ayrımının geleneksel bir felsefi vurgu olduğunun problemini tespit ederek bu görüşten keskin bir kopuşla kendi “anlam” düşüncesini inşa etmiştir. Ona göre anlama kendini mekân üzerinden yorumlamalarla açmaktadır. Bu mekân Dünya'nın kendisidir. Anlamın yorum ile inşası, geleneksel hermeneutiğin arka bahçesidir. (Parameshwaran, 2007: 194)

Bilgi ve epistemoloji tartışmaları felsefe geleneğinde sıkça gündeme gelmektedir. Varlık gibi temel meseleler epistemoloji başlığı altında incelenmiştir. Heidegger, farklı bir değerlendirme ile varlık problemini epistemolojinin sahasından çıkartarak *varlığı* varlığın kendisiyle anlama önerisi getirmiş ve ontolojik perspektifi ortaya koymuştur.

Heidegger'e göre bilgi, bilen kişinin sahip olduğu dışsal bir olgu değildir. Bilen öznenin bildiği şeyin içinde olması gerekmektedir. Ve aynı zamanda bilmek, bilen özneye yakın olan ve “içinde” olandır. Fiziksel ve ruhsal konuların, varlık meselesi ile daha ilgili olduğu söylemi özne ve nesne ilişkisinin aydınlatılması ile oluşan ve ön-yargılar olmaksızın inanılan bir varlık bilgisine dönüşmektedir. (Heidegger, 2011: 62)

Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde argümantatif bir strateji oluşturarak kendine has bir “özne-nesne” modelini geliştirmiştir. Heidegger “insan deneyimi” modelinde fiziksel insanı(nesne olarak insan), insan oluşundan ayırmaktadır. İnsan olmaklık, nesne olan insanı içerir; fakat ondan daha kapsamlı bir varlıktır. Heidegger insanın bizatihi

ettiği, yazarın düşüncesini yorumlarken onun zihnini de incelemek, böylece metnin yorumunun daha da derinleşmesini sağlamaktır.

varlığına atıf yapmakta ve varlığının anlam kavramı için olmazsa olmazlığına dikkat çekmektedir. İnsanın varlığının anlamı, yorumlama ile ortaya çıkar. İnsan sadece rasyonel hayvan değil her şeyden önce kendi kendini yorumlayan bir hayvandır. (Lafont, 2005: 265-266) Heidegger'in insanın varlığına dair düşüncesinin temel hareket noktası "Dasein" dir. Dasein, Heidegger'in ana dili olan Almancayı kullanarak icat ettiği bir kavramdır. Anlam olarak "orada-varlık" şeklinde çevrilen Dasein, Heidegger için insana varlığını bahşeden üst bir "var-oluş"tur. Bu noktada Dasein'in ifadesi ve anlamı üst bir dil meselesinde açığa çıkar. Dilin insanın varoluşunun nedeni noktasındaki üstün rolü Heidegger'de sıklıkla görülmektedir. Zimmermann, C.Guignon'dan aktararak, Heidegger'in insan düşüncesinin, kamusal dilin içsel ilişkileri içinde, Dasein'in atılmış olduğu toplumsal bir dünyanın "yer tutucusu" olduğunu vurgular. (Zimmerman, 2011: 59) Dasein'in ne olduğuna dair Heidegger'in şu açıklamasına değinmek yararlı olacaktır;

"Dasein kendini kendi varlığı içinde anlamak suretiyle bu varlığa rabitalanan bir varolandır. Böylece formal varoluş kavramını ifade etmiş oluruz. Dasein varolmaktadır. Öte yandan Dasein, "hep ben kendim olan" bir varolandır. Var olmakta olan Dasein'a sahihliğin ve gayrisahihiğin imkân şartı olarak "hep-benimlilik" ait olmaktadır. Dasein hep bu hallerin birincisinde ya da onlara ilişkin modal bir kayıtsızlık içinde var olmaktadır." (Heidegger, 2011: 55)

Heidegger, dünyanın dünyeviliğini tartışmakta ve insan varlığını veya *bu-dünya-içinde-varlığı*, çeşitli varlık tarzlarının anlamını gösteren bir işaret olarak yorumlama teşebbüsünde bulunmaktadır. (Klemm, 2002: 361) *"Anlama dünya içindeki bir problemdir ve eğer çözülebilirse, dünyada çözülmelidir."* (Bauman, 2017: 198) Yorumlanan nesneye yapılan yorumlar, nesnenin dışından eklemlenmiş şeyler değil onların içinde varlıklarını konumlamaktadırlar. (Grondin, 2017: 33) Bu konum, Heideggeryan bakışta Dasein'in anlaşılabilirliği düzlemde yer almaktadır. Çünkü Dasein kendini yorumlamada açar ve anlamını orada serimler. Dolayısıyla "orada oluş" kavramıyla da açıklayabileceğimiz Dasein düşüncesi, insanın dünyadaki konumunu açıklamakla beraber insanın tüm bir varlığını da içermektedir.

Heidegger, Dasein üzerinden kurduğu fenomenolojik yaklaşıma ilişkin 3 tip perspektif sunar; "Dünya içindelik", "Hep dünya-içinde-varolma suretiyle var olan varolan" ve

“bizatihi içinde-var olmak”. Dünya içindelik kavramında, dünyanın yapısı ontolojik olarak sorgulanır. Hep dünya-içinde-varolma suretiyle var olan varolan kavramında ise “kim” sorusunun fenomenolojik olarak incelenmesi yapılmaktadır. Bizatihi içinde-var olmak kavramında, içinde var-olmanın ontolojik incelemesi mevzu edilir ve bu inceleme sonucunda etmenlerden birinin ortaya çıkarılması diğerlerini de ortaya çıkaracaktır. Bu da bütünün görülmesi için elzemdir. (Heidegger, 2011: 55)

Dasein kendisini ontolojik olarak önce kendisi olmayan; fakat kendi dünyası dâhilinde karşılaştığı bir var olan olarak anlar. (Heidegger, 2011: 61) Dasein her ne kadar Dünya-içinde-Varlık olsa da aynı zamanda dünya ile devamlı bir ilişki içindedir. Dolayısıyla bu durum Dasein’in bir akış içinde olduğunu da göstermektedir. Anlamanın gelişimi yorumlama eyleminin kendisinde gözlemlenir. Bu yorumlama faaliyeti dünya ile ilgili tasavvurlarla bağlantılı olarak *varlık* düşüncesini doğurmaktadır. Bu sebeple anlam, varlığın biçimidir. Böylece varlığı anlamaya yönelik olan yorumlama aslında o varlığın içinde hâlihazırda yorumlanmayı bekleyen anlamı taşımaktadır. Ayrıca anlamanın gerçekleşmesini sağlayan yorumlamalar, yorumlayacak kişi tarafından önceden anlaşılmalıdır. (Heidegger, Varlık ve Zaman, 2011, s. 157) Dolayısıyla anlam, tıpkı Dasein’da olduğu gibi varlığın bir biçimde tezahürü olmaktadır.

“Heidegger “öz”ü varlık’a/oluş’a(being) göre anlar ve varlık/oluş (Kant’ın gösterdiği gibi) gerçek bir yüklem olmadığı için bir entitenin “öz”ü töz metafiziğinin iki bin yıldır bizi varsaymaya sürüklediği gibi tek, sabit bir yüklem ya da temel nitelikle kavranması mümkün değildir. Tam tersine, Heidegger için “öz” yalnızca bir entitenin kendisini ontolojik olarak tarihsel ifşa etme ve Dasein tarafından tarihsel anlaşılma tarzına işaret eder. Buna göre “öz” Dasein’in “var-oluşuna/ek-sistence” göre, yani “varlıkların ifşasına katılan varlığa” göre anlaşılmalıdır.” (Thomson, 2012: 243)

Heidegger’in öz’e yaptığı bu vurgu var oluşun hakikatine yöneliktir. Var oluşun özünü kavramak hakikatin bilgisine ulaşmaktır. Heidegger hakikatin arayışında diyalektik bir sistemi işlevsel görmemektedir. Ona göre ön-kavrama ve ön-sahiplik* bir merak fikrini

* Heidegger’e (2011: 160) göre: Anlam tasarımın ön-sahiplik, ön-görme ve ön-kavrama ile yapılandırılmış olan nereye yönelikliğidir ki, ondan hareketle bir şey bir şey olarak anlaşılır olur.

doğurur aynı zamanda bu merak hakikatin kendisinin merak edilmesiyle neticelenir. Bu problemin çözümü diyalektik ile mümkün değildir. Heidegger daha radikal bir konsept olarak hermeneutiği teklif eder. (Heidegger, 1999: 83)

Heidegger, hermeneutiğin içinde tarih bilimsel tin bilimlerinin metodolojisinin yattığını vurgular. Dolayısıyla kendi kurduğu hermeneutik biçimi olan Dasein'in hermeneutiğini, felsefi sorgulamaların evrensel fenomenolojik tasviri olarak görür. "*Dasein'in hermeneutiği, varoluşun analitiği olarak her türlü felsefi soruşturmaların takip ettiği rehberin ucunu, neşet ettiği ve dolaşıp geri geldiği yere raptetmiş olmalıdır.*" (Heidegger, 2011: 39) Dolayısıyla bu noktada Heidegger'in söylemleri ışığında bir "hermeneutik döngü"den bahsetmek olasıdır. Varoluşun hermeneutiği döngüsel bir biçimde hareket eder. Bu döngü felsefi sorgulamaların başladığı noktaya geri dönen bir hareketi içerir; fakat bu boşuna değildir. Varoluşun özünü anlamak için bu döngüsel hareket gereklidir.

Heidegger, insanın varlığının, örtülü bir varoluş olduğunu ve açılanmasının bütünüyle hermeneutik olduğunu öne sürmektedir. Heidegger geçmiş hermeneutik görüşleri de kuşatan bir hermeneutik inşa etmiştir. T.Kisiel(1985) Heidegger'in çabasını "*hermeneutiğin hermeneutiği*" olarak nitelendirmektedir. Bu noktada Heidegger'in hermeneutikte bulduğu, gizli olan anlamı açığa çıkarma faaliyeti, fenomenolojik bir keşiften çok hermeneutiktir. (Kisiel, 2002: 182)

Heidegger'in düşüncesine alternatif bir şerh düşen O.Pöggeler'e(2001) göre Heidegger kendisine gelene kadarki tüm ontolojileri yerle bir ederek, varlık probleminin "*hermeneutik döngüden*" kurtarılması gerektiğini düşünmektedir. Pöggeler Heidegger'in Varlık ve Zaman'da iki tür perspektifi olduğunu; birincisinde varlığın anlamının fenomenolojik *konstrüksiyonunu* araştırdığını ve binlerce yıl bu meselenin hermeneutik döngü içinde kaldığını saptadığını belirtir. Bir diğer perspektifte ise varlığın anlamı fenomenolojik bir *dekonstrüksiyona* tabi tutulmaktadır. Heidegger'in niyeti varlığın anlamı sorununu hermeneutik döngüden çıkarmaktır. Fakat Pöggeler ekler; bu niyetsellik(hermeneutik döngüden kurtulma) "Varlık ve Zaman" düşünüldüğünde bir imkânsızlık da içermektedir. Çünkü varlığın anlamı hermeneutik döngüden çıktığında aynı zamanda bir zamansallık ve tarihsellikten de çıkmaktadır. Dolayısıyla varlığın anlamı sorunu hermeneutik döngüden kurtulamaz. Heidegger'in bunun farkında olduğu

da aşikârdır, çünkü *Varlık ve Zaman*'ın devamı niteliğinde daha sonra yaptığı çalışmalarda varlığın bir "esas anlamı" olamayacağını da vurgulamaktadır. (Pöggeler, 2001: 56-57)

Heidegger'in hermeneutik etrafında düşüncelerini açılmak üzere metodoloji hakkındaki görüşlerinden bahsetmek gerekmektedir. Özellikle Dilthey sonrası hermeneutiğin metodolojik işlevi Heidegger'in teorisinde, her ne kadar kendi devrine kadarki hermeneutik düşüncelere ontolojisinde yer verse de, reddettiği bir işlevdir. Sadece hermeneutik alanında değil bilim ve felsefe tarihinde süregelen "metodolojik solipsizm"(Özneyle ilişkin temel arayıcılık) anlayışı (özellikle Neo-Kantçı ekol*) özne merkezli bir bilgi anlayışı sunmaktadır. Heidegger ve daha sonra Gadamer bu anlayışa meydan okumaktadırlar. (Kisiel, 2002: 220) Bunun esas sebebi metodolojik solipsizmin özneyle yaptığı vurgunun doğa şartlarını ve özellikle tarihin öznenin bağımsız akışını görmezden gelme durumudur. Heidegger'e göre öznenin tümüyle aktör olduğu ve inisiyatifi ile oluşmuş bir tarih anlayışı doğruluğu yansıtmamaktadır.

Heidegger hermeneutiği özellikle zor ve anlaşılması güç metinlerde kullanılan işe yarar bir metot olarak görür. Ayrıca antik çağlarda kullanılan hermeneutikte, epistemolojik bir karakter görmektedir. Schleiermacher'den itibaren düşünürler tarafından epistemolojik ve kartezyen mantık doğrultusunda kullanılan hermeneutik nesne odaklı iken, Heidegger'den sonra ontolojik bir dönüşüm yaşamıştır. Heidegger, Dasein kavramı ile ontolojisini inşa etmiştir. Ayrıca o, Dasein formunu hermeneutik fenomenolojinin arka bahçesi (Parameshwaran, 2007: 196) olarak düşünmüştür.

Var olma kendi kendini ifşa etmektedir ve anlama edimini, varlığın ifşa ediliş durumuna yaklaştırmaktadır. Bunun neticesinde varoluşun içerdiği tarihsellik, anlama edimi içinde düşünülebilmektedir. Dolayısıyla anlama tıpkı var olma gibi (Heideggeryan anlamda Dasein) öznenin/egodan bağımsız bir konumda ikamet etmektedir. Anlamanın bu özerk halini kontrol edebilecek güç dilin kendisidir. Dil yalnızca bir işaretler sistemi veyahut iletişim aracı değildir; dil aynı zamanda düşüncenin de bağlantılı olduğu bir olgudur. Varlığın dünya ile ilişkisinde dil büyük bir alan ihtiva eder. Böylelikle Dasein'in

* Ayrıntılı bilgi için bkz. (Kisiel, 2002: 209-251)

dünyasallığını dil ile açtığı düşünülebilir. Örneğin Gadamer bu düşüncededir ve söylenenin her an söyleyeni aştığını vurgulayarak dile gelmenin hermeneutikselliğinden bahsetmektedir. Dolayısıyla hermeneutiğe bir misyon yüklenecek olursa bu “esas anlamı” bulma değil bu anlamların dilin sonsuz evreninde nasıl ve hangi süreçlerle oluştuğunu gözlemlemek, incelemek, keşfetmek ve serimlemektir. (Bauman, 2017: 226)

Heidegger’in hermeneutiğinin kendisinin açıklanmasından çok onu kapsamlı bir şekilde kullanması ve varlık teorisinin merkezine alması sebebiyle, hermeneutiğinin Heidegger sonrası düşünürler için önemli bir sıçrama yaşadığı söylenebilir. Bu değişikliğin etkileri, Gadamer’in Heidegger’in düşüncelerini yeniden ele alış biçiminde ve hermeneutik teorisindeki izlerinde görülebilmektedir.

1.7. “Hakikat versus Yöntem” ya da “Hakikat ve Yöntem”: Hans Georg Gadamer

Gadamer hermeneutik yaklaşımını inşa ederken, Heidegger’in *ontolojik fenomenolojisini* yeniden ele almış sosyal bilimlerin tamamının uygulama sahasına taşımıştır. Dilthey’in bilimsel yöneme yaptığı vurgudan uzaklaşmasını takip eden Heidegger’i temel alan Gadamer, insanın *dünya-içinde-varlığının* (in-der-Welt-sein) anlamını beşeri bilimlerin, insanın kendi öz-anlaması görüşünde bulur. Beşeri bilimlerin bu yönü insanın kendini anlamasına doğa bilimlerinden daha yakın olduğunu göstermektedir. Böylece beşeri bilimler, metodolojik öz-anlamaya bir ontolojik değer kazandırmaktadır. Eğer anlama, insan varoluşu için gerekliyse hermeneutik süreç, matematiğin ve doğa bilimlerinin metafizik ve epistemolojik yapılarından uzaklaşıp, dünyaya fenomenolojik bir dayanak kazandırabilir. (Coltman, 1998: 35-36) Gadamer hakikat, varlık, dil, anlam gibi kavramlar etrafında sanatı, felsefeyi ve tarihi yeniden inşa etmiştir ve bunu yaparken metodolojik yaklaşımdan kaçınma gayreti göstermiştir. Gadamer’e göre Heidegger anlamanın bütün boyutlarını açıklamayı başarmıştır. Ancak hermeneutik yaklaşımını Heidegger’den bir adım daha ileriye taşıyan Gadamer, hermeneutik ontolojiyi evrensel ve ilksel olarak düşünmüştür. Ona göre hermeneutik, dünyaya atılmış olan *anlayan insanın*, anlama edimi özne merkezli değildir. Bu edim diğer her şeye temel teşkil etmektedir. (Bernstein, 2002: 59)

Dilthey’in, İngiliz Emprizmini tarihsel kültürden yoksun olduğu gerekçesi ile eleştirmesine değinen Gadamer bu eleştiriye atıf yaparak, tarihsel tecrübenin önemine

değirirken bilimsel yaklaşımın bunu es geçtiğinden söz etmektedir. Dolayısıyla bilimsel yaklaşım, tecrübenin tarihselliğini dikkate almamaktadır. Gadamer bu doğrultuda gözden kaçırılan tecrübenin hayati önemi üzerinde durmaktadır. (Gadamer, 2009a: 119) Bilim, tecrübeyi ve onun tarihsel boyutunu dışlamaktadır. Bu durum Gadamer'e göre metodoloji fikrinin kendisine işaret eder.

Hakiki tecrübeyi kişinin kendi tarihselliğinde gören Gadamer, tecrübenin yapısının da bu şekilde anlaşılacağını ve *hermeneutik tecrübenin*(Gadamer, 2009a: 135) de bu yol ile belirlenebileceğini vurgulamaktadır. Hermeneutik tecrübe gelenek kavramı ile ilişkilidir ve tecrübenin etrafında kendini konular. Gadamer, gelenek ile tecrübe arasındaki ilişkinin içeriğinde dil meselesinin ve daha sonra anlama meselesinin üzerinde durur. Anlamanın "birini sadece işitmek" ile gerçekleşmeyeceğini öne süren Gadamer, hermeneutik bilincin metodolojik bir kesinlik içermediğini ve tecrübeye sahip insanın ancak tecrübesinin farkındalığı ile bu bilince ulaşarak anlamayı gerçekleştirebildiğini ortaya koymaktadır. (Gadamer, 2009a: 140)

Gadamer için anlamak, *daima farklı tarzda anlamaktır*. (Gadamer, 2009b: 48) Ona göre anlamaya çalışan insan önyargıları ile anlamaya çalıştığı şeyi birbiri ile harmanlamalıdır. Bu sebeple ortaya çıkan ön-anlamayı veya ön-yargıyı gerekli gören Gadamer, bu anlama ve yorumlama çabasını bir oyuna benzetmektedir. Çünkü bu oyun içinde insanın anlamaya yönelik çabası yaratıcı bir süreci de başlatmaktadır. (Bernstein, 2002: 62) Bu nedenle Gadamer ön-yargı kavramına özel bir önem atfetmektedir. Ona göre bireyin varlığının tarihsel gerçekliğini yargıların kendisinden ziyade ön-yargılar oluşturmaktadır. (Gadamer, 2009b: 20)

Gadamer *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde esasen bir durumun eleştirisini eserinin başlığında da vurgulamaktadır. Eleştirisi yöntem fikrinin kendisinedir. Yöntemin hakikat ile yan yanlığının mümkün olup olmamasına dair düşüncesi nedeniyle eserine ironik bir başlık vermiştir. Heidegger'den miras aldığı modernite ve metodoloji eleştirileri, eserinin geneline yayılmıştır. Düşünce tarihinin aşamalarının ve bunun sonucunda geldiği noktanın eleştirisini yapan Gadamer, eleştirdiği şeye alternatif bir teori ortaya koymakta ve bu düşünümünün başat aktörü olarak hermeneutik fikri önermektedir. Gadamer bir yöntem tasarlamayı düşünmez. O Schleiermacher ve Dilthey'in geleneğine zıt bir

konumdadır. Ona göre hakikatin bilgisi için yöntem yetersiz ve boşunadır. Özellikle Schleiermacher’i hermeneutik döngü konusundaki fikirlerinden ötürü eleştiren Gadamer, “*metinler kendi şartları içinde değerlendirilmelidir*” önermesini de kısmen eleştirmektedir.

Gadamer’e (2009b: 41-42) göre: “*Bir metni anlarken o metnin yazarının kafasının içine giremeyiz fakat görüşlerinin yer aldığı bakış açısına kendimizi yerleştirebiliriz.*” Gadamer’in eleştirisi tamamen hermeneutik döngü fikrine değil, onun *metodolojik döngü* olarak hermeneutiğin bir yöntemi olarak görülmesidir. Geleneğin doğasının da bütün-parça döngüselligi gibi işlediğini vurgulayan Gadamer, geleneğin önemli ölçüde insanı şekillendirdiğini fakat insanın da onu belirlemekte olduğunu altını çizer. (Gadamer, 2009b: 44) Gadamer’in bu konuya ilişkin bir örneklendirmesi konunun daha açık bir şekilde açıklanmasına yardımcı olacaktır:

“*Bir mektubun alıcısı nasıl içerdiği haberleri anlıyor ve şeyleri ilkin mektubu yazan kişinin gözleriyle görüyorsa –yani onun yazdığı şeyi doğru olarak görüyor ve mektubu yazan kişinin özel kanaatlerini anlamaya çalışmıyorsa- aynı şekilde biz de geleneğin metinlerini konuyla ön ilişkimizden doğan anlam beklentileri temelinde anlarız.*” (Gadamer, 2009a: 44-45)

Gadamer’e göre bir anlama metodu aramak yerine, anlamının gerçekleştiği şartları tespit etmek daha mümkün olmaktadır. Gadamer bu noktada anlamın yorumcudan bağımsız var olduğunu yorumcunun kabul etmesi gerektiğini belirtir. Aynı zamanda tarihselliğin de altını çizen Gadamer, bir metnin içeriğinin anlaşıldığı çağ ile ilgili olduğunu ve anlama ediminin içinde bulunduğu gelenekle doğrudan bağlantılı olduğunu söylemektedir. (Gadamer, 2009b: 47)

Bu çalışmanın konumu açısından Gadamer’in metin, yazar, anlam ve dil kavramları etrafında geliştirdiği teoriler oldukça önemlidir. Örneğin; Gadamer’in metnin anlamının yine o metnin yazarını tümüyle aştığına dair görüşü, ona göre *daha iyi anlama* diye bir söylemi olanaksız kılar. Çünkü tüm anlamalar, anlamlanan nesneye içkindir ve onu üreten, söyleyen, yorumlayandan bağımsızdır. Fakat metnin anlamı durağan bir yapıda olmadığı, içinde bulunduğu tarihsel dönemin şartlarına ve oluşturucusunun/yazarının yaşadığı çağa göre değişkenlik gösterdiği için anlaşılabilir. Anlama kavramı

üzerinden bir teori sunan Gadamer, anlamayı tarihin etkisi altında olan bir olay olarak görmüş ve buna “*etkin tarih ilkesi(Wirkungsgeschichte)*” (Gadamer, 2009b: 53) adını vermiştir. Özetleyecek olursak Gadamer için anlama ulaşmak, kendimizi ötekinin durumunda konumlandırarak ve ötekinin durumunu tahayyül ederek mümkün olmaktadır. Gadamer bunu basit bir empati durumundan çok “ötekinin ayakkabısını giymek” metaforu ile açıklar. (Gadamer, 2009b: 60) Dolayısıyla anlama, ötekinin çizmesini giymektir.

Gadamer, sosyal bilimler teorisyenlerinin hermeneutiğe olan ilgilerinin sebebinin “*insanî varoluşun sosyalitesiyle iç içe geçmiş bir dilsellik*” olduğunu söylemektedir. (Gadamer, 2002: 4) Yani Gadamer’e göre anlama dile bağlıdır. (Giddens, 2003: 80) Gadamer anlamanın insanın geçmişini yorumlaması bir öznelik içermemekte, geçmiş ve bugünü sürekli iç içe kılacak bir geleneğin içinde kendini konumlamaktadır. (Giddens, 2003, s. 81) Heidegger *Dilin Doğası* adlı metinde; dilin varlığı, varlığın diline dönüşür demektedir. Ayrıca dil insanın anlaması için kendini bize bahşetmelidir. (Heidegger, 2002: 33) Heidegger’in dil üzerine yaptığı bu vurgu Gadamer’in düşüncelerinde etkili olmuştur. Böylece Gadamer, dil vasıtası ile hermeneutiği hakikati garanti eden bir disiplin olarak düşünmüştür. Hakikatin hermeneutik ile anlaşılması düşüncesi doğal olarak anlamanın nasıl bir süreç ile oluştuğunu ve onun ne olduğu problemini açığa çıkarır. Gadamer’in dil üzerine ortaya koyduğu teoriler hem anlamanın hem de hakikat düşüncesinin hermeneutiğin içindeki konumu hakkında bilgiler vermektedir.

Anlama, yazılı olanı teknik olarak anlamak demek değildir, tam tersine hakiki bir tecrübedir. (Gadamer, 2009b: 317) Gadamer için bir dili anlamak onun içinde yaşayabilmektir, o yüzden anlamak için bir dile tamamıyla hâkim olmak yetmez, dilin kendisinin oluşturduğu evreni doğru anlamak gerekmektedir. (Giddens, 2003: 82) Dolayısıyla Gadamer’e göre anlama, ancak kişi metnin temeline indiğinde, metnin anlatmak istediği argümanlara kapıldığında ve metnin etki ettiği geleneğe hâkim olduğunda başarılı olacaktır. Böylece bizim görevimiz, ifade edilmiş olanın manasını kavramak, kendimiz ve diğerleri için açıklığa kavuşturmaktır. Bu nedenle, linguistik olmayan bir sanat eseri bile, hermeneutik vazifenin bir branşı olmaya yetkindir. Ayrıca bu vazife, her bireyin kendi kendini anlaması meselesine uygun hale getirilmelidir. (Gadamer, 1977: 100)

Gadamer dil meselesi üzerinden, bilinç ve diyalog kavramına atıf yapmaktadır. Ona göre bilinç düzeyi insanın tarihsel yönünü içerir. Bağlantılı olarak, tarih içinde bir bilince sahip olan insan, bu bilincinin yansımalarını kullandığı dilde ve yorumlama faaliyetinde görmektedir. Aynı zamanda dili kullanan insan gireceği dilsel iletişimde karşılıklı olarak bir yorumlama faaliyeti içine gireceğinden bu diyalog yorumdan ve tarihsel bilinçten ayrı olarak düşünülemez. Gadamer'e göre *anlaşılabilen varlık dildir*. Hermeneutik burada devreye girer ve anlamının evrensel boyutunu dil olarak gün yüzüne çıkar. Gadamer, bu ontolojiyi insanın diğer varlıklarla ilişkisini, *yorum* olarak belirleyerek inşa eder. Yorum nosyonu, anlam ve dil ilişkisi ile kendini gösterir. (Gadamer, 2009b: 297) Buna göre Gadamer hermeneutiğini kendi içinde bir yöntem olmaktan ziyade insanın anlama eylemi her gerçekleştiğinde üzerine düşünülecek şey olarak konumlandırmaktadır.

Gadamer'in hermeneutik düşüncesi, insanın anlama eylemi neticesinde vurguladığı yöntem eleştirisi, hermeneutiğin kapsamını sanat ve felsefe ile aynı düzlemde görmesinden ileri gelir. Ona göre hermeneutik bakış açısı o kadar kapsamlıdır ki, doğa ve sanatta güzelliğin tecrübesini bile içermektedir. (Gadamer, 1977: 96) Gadamer, hermeneutiğin felsefi yönüne vurgu yapmaktadır. Çünkü hermeneutik insani anlamının gelişimiyle birlikte ilerlemektedir. Bu nedenle Gadamer'e göre hermeneutik aslında *pratik felsefedir*. (Jeanrond, 2007: 113) Hermeneutiğin pratik felsefe olarak vurgulanması felsefi hermeneutik düşüncesini de doğurmaktadır.

Felsefi hermeneutik dünyaya ilişkin her formu ifşa etmeyi amaç edinmektedir. Gadamer bu tanımlamayı şöyle açıklar; insanlar arası iletişimden toplumun manipülasyonuna, toplumun içindeki bireyin kişisel tecrübesinden toplumla yüzleşme tarzına, sanatsal, dinsel ve felsefi inşası ile gelenekten sıyrılmasından geleneğe devrimci bir yaklaşıma kadar tüm bu süreçler felsefi hermeneutiğin alanıdır. (Gadamer, 2002: 2) Felsefi hermeneutiğin böylesine geniş bir kapsama sahip olması Gadamer'in hermeneutiğe yüklediği misyonu açıklar niteliktedir. Dolayısıyla Gadamer için hermeneutik tek bir yön içeren dar bir düşünce değil üstün ve kapsayıcı bir disiplindir.

Gadamer, hermeneutiğin hem *pratik yorumlama sanatını* hem de yorum teorisini içerdiğini düşünmektedir. Hermeneutiğin pratik yorum sanatı boyutu insanın gündelik yorumlama ediminden yüksek sanat eserlerinin yorumuna kadar her yorumu

içermektedir. Yorum teorisi bağlamında ise Gadamer, felsefi hermeneutiği öne çıkarmaktadır. Çünkü metodolojik anlamda bir sonluluk içermeyen bu teori sürekli inşa halindedir. Bunun sebebi anlama ve yorum var oldukça yeniden ve yeniden yorumlanabilme edimidir. Aynı zamanda bu teorik yaklaşımın içerisinde yorumlama ediminin pratiğe dönüşmesi de söz konusu olduğundan yorum teorisi ve pratik yorumlama iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir (Tatar, 2004: 33)

Gadamer'e göre dilbilimsel(linguistik) durumlarda, özellikle dilbilimsel sanatta, metinlere veya söyleme dair yorumlar zamanla değişmektedir. Bu değişen yorumlar yorumlayanların özgün olduğunu göstermez. Çünkü hâlihazırda metin ya da söylem tüm bu yorumlara içkindir. Dolayısıyla bir metne ya da söyleme yapılacak olan yorumlar zaten önceden, yorumlanan nesnenin içindedir. "*Dil, tecrübenin edinilişinde önceden zaten mevcuttur*". (Gadamer, 2009b: 121)

Gadamer'in hermeneutik üzerine yaptığı kapsamlı çalışmaları ve bu çalışmaları yaparken ortaya çıkan eserlerin, henüz Gadamer hayattayken yankı bulması ve yine ünlü teorisyenler ve bilim adamları tarafından eleştirilebilmesi önemlidir. Aynı zamanda Gadamer'in bu eleştirileri dikkate alarak cevap vermesi yeni görüşler ve eserler ortaya koyması, hermeneutik üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar için oldukça yararlıdır. Gadamer ve eleştirmenleri, hermeneutiğin fikirsel anlamda genişlemesi adına büyük bir fayda sağlamışlardır. Bu eleştirmenlerden biri Gadamer'in hermeneutiği hakkında önemli bir itirazı olan Paul Ricoeur'dur. İlerleyen bölümde Ricoeur'un hermeneutik görüşü ve özellikle Gadamer'e getirdiği itirazlar ayrıntılı olarak incelenecektir.

1.8. Bir Yöntem Olarak Hermeneutik: Paul Ricoeur

Paul Ricoeur, hermeneutik düşüncesini temellendirirken Dilthey'in, Husserl'in ve Heidegger'in fikirlerinden etkilenmiştir. Fakat hermeneutiksel meseleler hakkında kendisiyle çoğu kez tartıştığı Gadamer'den farklı olarak, Ricoeur modern yöntemsel önerileri hoş karşılamıştır. Kendinden önceki birçok düşünürü şerhler düşen Ricoeur, özellikle Schleiermacher'in, yorumlanacak olan metnin yazarının düşüncesine dâhil olma fikrini eleştirmişti. O, metnin bizatihi anlamı üzerine yoğunlaşarak metnin atıf yaptığı güzergâhın bilinmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Ricoeur referans noktasında Heidegger'in ontolojik fenomenolojisinden ve Wilhelm von Humbolt'un dilin varlık

sebebinin insanın dünya ile ilişki kurma biçimi olduğu yönündeki düşüncesinden yararlanmaktadır. (Ricoeur, Metin Modeli: Bir Metin Olarak Anlamalı Eylem, 2002, s. 106) Ontolojik yaklaşımı nedeniyle Heidegger'den etkilenen Ricoeur metinlerin yorumlanması konusunu, insanın varoluşunun bir parçası olarak görmektedir. Metne yapılan yorumlar, o metni ontolojik olarak açıklarken yeni anlamların oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Ricoeur yorum meselesini ontolojik bir perspektifle ele alırken, insanın düşünme edimini bu ontolojinin temeline koyar.

“Varım, düşünüyorum; var olmak, benim için, düşünmektir. Düşündüğüm kadar varım. Bu hakikat bir olgu gibi doğrulanamadığından, ne de bir sonuç gibi çıkarsanamadığından, o, kendini düşünümde ortaya koyar; onun kendini ortaya koyması, düşünümdür. Fichte, bu hakikati, dogmatik(thetic) yargı olarak isimlendirdi. Bu bizim felsefi hareket noktamızdır.” (Jeanrond, 2007: 119)

Hermeneutik yaklaşımını oluştururken Ricoeur, Gadamer'in fikirlerine karşı eleştirel bir tavır gösterir. Özellikle, Gadamer'in metin ve okur arasındaki tarihsel yabancılaşmaya dayanan bir uzaklaşma tespit ederek bu uzaklaşmanın ötesine geçme fikrine karşı çıkar. Ricoeur, metin ve okurun arasında var olan bu mesafeyi değerli olarak görmekte ve bunu bir hakikat olarak temellendirmektedir. Bu mesafe Ricoeur için hermeneutiksel bir fonksiyondur. Ricoeur'a göre metin ve okur arasındaki mesafenin benzeri metin ve yazar arasında da görülmektedir. Metin yazarından bağımsız bir halde var olabilir. Böylelikle özgün metin, bu özerk alanda kendini yorumlamaya açacak ve yeni anlamlar oluşturacaktır. Ricoeur metnin bu özerk halini önemli bir seviyeye taşımakta ve onun anlamının aslında öznel yorumlar ile tükenmeyeceğini düşünmektedir. Böylelikle metne yapılacak yorumlamaların yöntemsel açılarından olumlu sonuçlarının olacağını düşünen Ricoeur, tüm metodolojik faaliyetleri özgün metnin yorumlanması eyleminde işlevsel ve yararlı görmektedir. Fakat Ricoeur, baskın metodolojilerin yorumlama faaliyetinde, öznel yargılamalar ve ideolojik etkiler sebebiyle, zengin bir işleve sahip olamayacağını altını çizmektedir. (Jeanrond, 2007: 120-121)

Ricoeur'a göre bir metni anlamak, yazara ulaşmak ve yazarın zihnine girmek değildir. Tarafsız bir perspektifle oluşan anlam, yazarın kendi niyetinden ayrılırsa o metinden yeni bir anlam doğabilmektedir. Yazarın niyeti üzerinden kurulan “doğru anlama” teorisinin

işlevini yitirdiğini öne süren Ricoeur, bu durumu yazarın niyetine yönelik olumsuz söylemlerin genel geçer bir kural olamayacağını düşünür. Fakat bu söylemlerin alt yapısının oluşturulmasıyla geçerli bir hale getirebileceğinden ve dolayısıyla bu konuda bir yöntemin mümkün olduğundan söz etmektedir. Ayrıca metin, sadece yazara yönelik tahminlerle anlaşılır. Metin çizgilerden oluşan kompleks bir cümle dizilimlerinden daha fazlasıdır. Bu konu ile ilgili Ricoeur'un şu söylemi önemlidir: *“Bir metin yalnızca hepsi eşit düzeyde ve ayrı ayrı anlaşılabilir birbirini izleyen bir cümleler serisi olmadığı için yorumlanmak zorundadır. Metin bir bütün olarak totaliterdir”* (Ricoeur, 2002: 115)

Ricoeur'ün perspektifte; *“Yorum, açık anlamı çözmek, literal anlamda ima edilen anlam düzeyinin gün ışığına çıkarılmasını içeren düşünce faaliyetidir”*. (Ricoeur, 2009: 14)

Ricoeur'a göre metin anlamını gizlemez tam aksine metin anlamını tam da önünde sergilemektedir. Fakat bu sergileme ifşa edilmesi ve açığa çıkarılması gereken bir durumdur. Ricoeur bu noktada metnin manasını serimlediği alana olanaklı yorumlar ile ulaşabileceğini vurgulamaktadır. Ona göre bu alandan uzaklaşmamak önemlidir. Anlama edimi, yorumlanan metnin içerisinde, metnin yazarı hakkında yeterli bir enfomasyona ulaşamaz. Fakat metnin bizatihi kendisi tarafından yapılan atıflardan hareketle yeni anlamlar keşfetmek mümkündür. Ricoeur'un açtığı bu perspektife göre bir metni anlarken, metnin ifşa edilecek olan anlamdan, metnin atıf yaptığı anlama doğru bir yol izlenmektedir. (Jeanrond, 2007: 123) Dolayısıyla burada metnin bizzat önünde yer alan ve ifşa edilmeyi bekleyen anlam “olgu” olarak, metnin atıf yaptığı anlam ise “gösterge” olarak adlandırılabilir. Buna Ricoeur; *“olgular alanından göstergeler alanına transfer”* demektedir. (Ricoeur, 2002: 114)

Ricoeur yorum konusuna eleştirel bir anlayış etrafında bakmayı önermektedir. Bu anlayışı elde ederken bir ön-anlamanın ve açıklamanın birlikteliğine önem vermektedir. Ona göre metni anlamak mananın içeriğinden, atıf yaptığı konuya doğru bir güzergâh izlemektedir. Bu hareket içten dışa doğru konumlandırılabilir. Anlamanın ilk işlevi bizi bir duruma yönlendirmektir. Öyle ki anlamak, bir olguyu kavramak değil, varoluşunun mümkünlüğünü idrak etmektir. (Ricoeur, 1998: 56)

Ricoeur metinsel yorum üzerine bir tanımlama getirme çabası içindedir. Ona göre hermeneutik, belirli bir metni ya da metin olarak düşünülebilecek herhangi bir şeyi

yorumlamak konusunda yol gösteren kuralların teorisi. Ayrıca hermeneutik, görünenin ötesini görmenin ve örtülü olan manayı açıklamanın sürecidir. Dolayısıyla Ricoeur, yorumlamanın kuralları olabileceğini ve bu kuralların teorize edilmesi gerektiğini savunmaktadır. (Palmer, 2008: 74-76) Ricoeur'un metin hermeneutiği konusunda iki yönlü bir bakış açısı önerir. Birincisi anlamadan (*verstehen*) açıklamaya (*erklären*) doğru bir yönde, diğeri ise tam tersine açıklamadan anlamaya doğru bir yönde hareket eder. Ricoeur'a göre bu karşılıklı olma yönü diyalektik bir çerçeveye yaklaşmayı mümkün kılmaktadır. (Ricoeur, 2002: 114) Yorumlamaya yönelik bu diyalektik düşünce, metinden farklı manaların oluşmasına olanak tanır. Metnin yorumlanması, o metnin anlaşılması demektir. Bu anlama ulaşırken hermeneutik anlamda bir takım problemler meydana gelmektedir. Ricoeur hermeneutik problemlerin, metin yorumlarının problemleri ile aynı olduğunu düşünür. Metin yorumları beşeri bilimlerin nesnesidir. Fakat hermeneutiğin nesnesi o yorumların bizatihi kendisidir. Ricoeur hermeneutiğin, beşeri bilimlere doğru yaklaştığını fakat bunun gerçekleşebilmesi için iki şartın gerçekleşmesi gerektiğini belirtir. İlk şart olarak yorum nesnesinin bir metin gibi ele alınabilir olması, ikinci şart ise başlangıçta belirlenmiş olan metodolojilerin metni yorumlarken paralel ilerleyebilmesidir. (Ricoeur, 2002: 100)

Ricoeur hermeneutik problemin metni anlamak için ortaya çıktığını ve bunu yaparken tefsirin* kapsamının doğrultusunda hareket ettiğini vurgulamaktadır. Tefsirin bir problem olmasının nedeni, yazılı olan metnin öznel bir görüşün çerçevesinde oluşmuş olmasıdır. Bu öznel görüşe, yorumcunun içinde bulunduğu *Zeitgeist*(Zamanın ruhu) ve birçok belirleyici etkidir. Ricoeur'a göre bu problem hermeneutiğin tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Ricoeur, Antik dönemden 19. yüzyıla kadarki dönemde hermeneutiğin psikolojizm ile olan ilişkisinin, anlam kavramının alanını sınırlandığını düşünmektedir. Çünkü anlayan kişi için anlam sonludur; fakat anlam, anlayandan bağımsız bir forma sahiptir. Ayrıca hermeneutiğe işlenmiş olan tarihsel anlama konusunda Ricoeur, tarihin içinde olan bir varlığın, içinde bulunduğu tarihi anlamasının problemine değinir. Bu

* “Exegesis” ve “Interpretation” kelimelerini ayırmak için çevirmen Prof. Dr. Hüsamettin Arslan'ın önerisi üzerine, “exegesis”, “tefsir” olarak kullanılmıştır. (Ricoeur, 2009)

noktada Ricoeur Şu soruyu sormaktadır: *tarihsel bir varlık tarihi, tarihsel olarak nasıl anlayabilir?* (Ricoeur, Yorumların atıŐması , 2009, s. 4-6)

Ricoeur'un yaklaşımları hermeneutiğe adeta yeni bir kimlik kazandırmıştır. Fakat bu yenilik esasen hermeneutik dŐŐncesinin temellerinde yatan fikirlerin revizyona uğraması ve üzerine ilaveler yapılması ile doğmuştur. Bu çalışmanın esas meselesi olan *hermeneutik metodoloji* fikri, Ricoeuryen perspektif ile hareket etmektedir. Dolayısıyla Ricoeur'un kendinden önce hermeneutik üzerine dŐŐnmŐŐ teorisyenleri bir anlamda hermeneutik yaklaşımla değerlendirerek kendi hermeneutiğini inşa etmiştir. Özetle Ricoeur'un hermeneutik dŐŐncesi *hermeneutik tarihinin hermeneutiğidir* ve bu durum bir hermeneutik dngŐyŐ de içermektedir.

Çalışmanın bundan sonraki blŐmŐnde “Sanat ve Hermeneutik” başlığı altında hermeneutiğin sanat ile ilişkisi ve sanatın alt dalları özelindeki işlevselliği irdelenecek, çeşitli dŐŐnŐrlerin fikirleri ve grŐŐleri ele alınacaktır. Bir sonraki blŐmŐn esası konusu ise “Sinemada Hermeneutik” paradigmasının incelenmesine ve imkânlarının araŐtırılmasına dayanmaktadır.

BÖLÜM 2: HERMENEUTİK VE SANAT

Çalışmanın bu bölümüne kadar hermeneutiğin tarihsel, etimolojik ve felsefi alt yapısı açıklanmış, çeşitli hermeneutlerin teorileri ve hermeneutik üzerine ürettikleri düşünceler ortaya konmuştur. Bu bölüme kadarki perspektif hermeneutiğin bir metodoloji olarak kullanılıp kullanılmayacağına dair problemin açılması üzerine ilerlemiştir. Çünkü Gadamer ile gündeme gelen metodoloji fikrinin hermeneutiğe olan uzaklığı, hermeneutiğin kendisini girift bir hale sokmuş ve bunun üzerine gelen eleştirel yaklaşımlar hermeneutiğin bir disiplin olarak daha sağlam bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Hermeneutiğin bu yolculuğu geliştiği süreç itibarıyla bir öykü olarak düşünülebilir. Aslında bu çalışmanın içinde hermeneutiğin açıldığı “Hermeneutiğin Öyküsü” başlığı bir tesadüf eseri değildir. Ayrıca hermeneutiğin anlam ve yorum gibi kavramlar etrafında incelenmesi ve daha özelden dil ve metin üzerinden açıklanması 2. Bölümde işlevsel bir hale dönüşecektir. Çünkü Sanat’ın ne olduğu ve sanat eserinin yorumlanması gibi konular felsefi düzlemde ele alınabilecek düzeydedir. Dolayısıyla bunu inceleyecek olan felsefi paradigmanın çerçevesinin de çerçevesi olarak hermeneutik; aslında sanatın yorumlanması ve sanatın ifade ettiği anlama ulaşma noktasında hakiki bir pusuladır. Buna ek olarak hermeneutik, *sanatın hakikati* meselesinin asıl muhatabı olarak görünmektedir. Hermeneutik, sanat ve sinema kavramsal tarih itibarıyla benzerlik göstermektedir. Öncelikle hermeneutik kendi özüne, sanat kendi hakikatine ve sinema sanat olmağına sonradan kavuşmaktadır. Tüm bu süreç hermeneutik bir süreç olarak okunabilmektedir.

Hermeneutik tüm bu tarihsel süreçte aslında kendi özünde var olan anlamı yine başat söylem olan yorum sürecinde açmıştır. Hermeneutik öncelikle kendinin, hermeneutik yaklaşımla değerlendirilmesini talep eder. Bu çalışmada hermeneutiğin bizatihi bir hermeneutiğe uğratılması söz konusudur. Onu bir yöntem olarak kullanmak ve hermeneutiğin içerdiği anlam dünyasından yararlanmak adına, en özelden sinema alanındaki kullanımı denenecektir. Fakat sinemanın da bir öyküsü vardır. Bu öykü hermeneutiğin öyküsüne benzemektedir ve sinemanın tarihsel seyrinin, sinema olana kadar gerçekleşen sürecine değinilecek, bunun için daha genelde “*sanatın hermeneutiğine*” başvurulacaktır.

2.1. Sanatın Hermeneutiği

2.1.1. Sanatın Kökeni ve Neliği

Sanat kavramı modernlik ile ortaya çıkmıştır.* Bu kavramsal inşa sanatın eleştirel yönünü ve söylem olarak bir “değer” sistemini içermektedir. Sanat eserinin değeri sanatın bizatihi kendisinin değerini oluşturmuştur. Bu süreçten önce ise (özellikle Antik Yunan döneminde) sanatın estetik bir yön içerdiği henüz keşfedilmemiş yalnızca güzelliği ile değerlendirilmektedir. Sanatın kökenini ve onun kapsamını açıklamak için tarihini ve etimolojisini incelemek gerekmektedir.

Sanat İngilizce “art” sözcüğü ile ifade edilmektedir ve bu sözcük günümüzdeki kullanımından farklı olarak insanı beceriyi ifade eden çok geniş bir anlam alanını kapsamaktadır.(Ayakkabıcılıktan at terbiyeciliğine kadar) Art sözcüğünün kökü ise Latince “ars” sözcüğüne dayanmaktadır, bu sözcük ise Yunanca “tekhne” kelimesinden türetilmiştir. Klasik filozoflar sanatı bir problem olarak ele almamışlar ve onu zanaat ile aynı noktada görmüşlerdir. Bu noktada yunanca *tekhne* kavramına değinmek yararlı olacaktır. Sanatı içine alan –günümüzdeki anlam konteksti içinde- *tekhne*, geniş bir anlam alanına sahiptir ve bu alan daha çok zanaatı vurgulamaktadır. *Tekhne* konusunda J.J.Pollitt’in değerlendirmesi önemlidir, ona göre *tekhne*; “*önceden tasarlanmış belli sonuçları üretmek amacıyla düzenlenmiş bir prosedür*”dür. (Shiner, 2013: 152) Dolayısıyla sanatın günümüzdeki anlamıyla bu açıklamanın kendisi bir uyumsuzluk göstermektedir.

Türkçe’de ise ‘sanat’ kelimesi Arapçadan(*Şan’at*) gelmektedir ve sözlük anlamı itibarıyla duyguların ve güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntemler ve bunun sonunda ortaya çıkan üst-yaratımdır. (Türk Dil Kurumu, 1998: 1901) Türkçe’de sanat sözcüğünde İngilizcede olduğundan pek farklı olmayarak bir ‘zanaat’ içselliği var olmaktadır. Çünkü sanat, yapılan, inşa edilen bir şeydir ve insanın bu tür edimleri sanat sözcüğü ile karşılanmaktadır. Fakat günümüzde bu ayrımı sağlayan bir görüş vardır. Bu ayrım

* Modern dönemin sanat anlayışı zanaat ve sanatın ayrımı ile belirlenmektedir ve bu ayrım sanatın kavram olarak yeniden ele alınması ile oluşmuştur. Bu süreç modernlik ile başlamıştır.

İngilizcede “Fine Arts”, Türkçe’de ise “Güzel Sanatlar” olarak zanaatı da içeren genel ‘sanat’ kelimesinden ayrılarak sağlanmaktadır.

“Eski dünyada tıp ve askeri stratejiden tutun da çömlekçilik ve şiire kadar uzanan çeşitli sanatları icra eden insanlar modern anlamda ne “zanaatçı” ne de “sanatçı” değil zanaatçı/sanatçıydı. Yani becerikli ve incelikli icracılardı. Eski Yunanlıların zanaatçı/sanatçı anlayışında, çarpıcı bir şekilde eksik olan, bizdeki modern hayal gücü, özgünlük ve özerklik vurgusudur.” (Shiner, 2013: 49-50)

Yukarıda Shiner’in belirttiği gibi beceri ve fayda ile icra eden zanaatçı, güzel ve estetik ile özgün ve özerk biçimde bir yaratı ortaya koyan sanatçıdan ayrılmalıdır. Bu ayırım 18. yüzyıla kadar tam anlamıyla gerçekleşmemektedir. Öncesinde ise Rönesans ile başlayan bir “sanatçı imgesi” ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunun en önemli göstergesi artık sanatçıların kendi eserlerinin yaratıcısı olarak kendilerini konumlandırımlarıdır. 18. yüzyıl ve sonrasında artık tam anlamıyla özgün ve günümüzdeki anlamı ile anlaşılan bir “sanat” anlayışı görmeye başlayabiliriz. Bu ayırımın miladını özellikle estetiğe olan vurgu ve entelektüel zevkin ortaya çıkması olarak okuyabiliriz. Çünkü bu noktada artık estetik devreye girmiş ve fayda/eğlence gibi faktörler geri planda kalmıştır. Elbette bu denli derinlikli ve estetik bir sanat anlayışının, zanaattan ayrılması gerekmektedir.

Öncelikle sanatın özünün ne olduğuna dair Schopenhauer’in düşüncesi, sanatın evrenselliği ve özerkliği gibi konularda önemlidir. Sanat evrenseldir, çünkü tek bir durumu dahi ele alsa diğer tüm durumlar için geçerli olabilmektedir. Bu durumda sanatın temsil ettiği şeyin gerçek anlamıyla özünü yansıttığını söyleyebiliriz. Örneğin sanatsal bir tasvir ile ele alınmış tek bir insan, bütün bir insanlık ideasını açığa vurabilir. Böylece sanat, nesnelerin veya doğanın temsilini aşarak derin manalar evrenine bir kapı aralamaktadır. (Schopenhauer, 2010: 33)

Sanatın özünün evrenselliği ve derinliği nedeniyle onu metodolojik bir perspektifle ele almak olasıdır. Ayrıca sanatın felsefe ile olan ilişkisini çözümlenmekte bu perspektifler önemli bir rol oynamaktadır. Bu noktada ele alınacak olan üç bakış açısı vardır: Klasisizm, Didaktizm ve Romantizm. Bu bakış açıları sanatın hakikatine ulaşmaya ve onu anlamaya götüren farklı yollardır. Bu perspektifleri açıklayacak olursak; klasik bakış

açısı veya klasisizm Aristoteles'in katarsis* ve mimesis gibi düşünceleri ile temellenmektedir. Sanatın duygusal aktarım noktasında katarsis, üretme ve inşa etme noktasında ise mimesis devreye girmektedir. Sanat klasisizmde hem haz verme hem de hakikati taklit etme yetisine sahiptir.

Ayrıca klasisizm sanatsal arzuyu yönlendirerek bir benzeri üzerinden anlamlandırılmasına olanak verir. Özellikle sanatın klasik yönü arzuyu simgeleştirilerek, sanatın içerdiği hakikati dışa vurmasını sağlar. Bir diğer perspektif olan didaktizmde ise sanatın hakikati şekillendirmeye ve olduğu gibi aktarmaya muktedir olmadığı düşüncesi hâkimdir. Didaktik sanat görüşünde hakikat, sanatın dışında varlığını sürdürür. Sanat dolaylı bir aktarımla hakikati taklit eder ve hakiki olanın benzerini teşhir eder. Bu noktada Platoncu bir çizgide olan didaktik perspektif, sanatın aslında nesnelere değil hakikatin yansımalarını ya da etkisinin bir taklidini içerdiğini kabul etmektedir. Romantik perspektif ise sanat ve hakikat ilişkisini iç içe görmektedir. Romantizm sanata bir yorum nazariyesi ile bakmaktadır. Heidegger'in sanat düşüncesi etrafında şekillenen bu bakış açısı hakikati içerme konusunda felsefeyi dahi aşmaktadır. (Badiou, 2013: 20)

Bu çalışmanın sanat ve onun kökeni noktasında Romantik bakış açısı ile paralel bir çizgide olacağı söylenebilir. Özellikle bu kısımda Heidegger'in sanat eserine ve sanatın neliğine dair söylemleri bu çalışmanın metodu kapsamında ele alınacaktır. Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı eserinde sanat meselesini üç önemli noktada ele almaktadır: "Nesne ve Eser", "Eser ve Hakikat", "Hakikat ve Sanat". Heidegger'in sanata giden yolun güzergâhının nesnenin kendisi ve eserin kendisinden geçmesi ve sanata bir adım kala hakikat üzerinden hareket etmesi önemlidir. Heidegger'in nesne ve eser üzerine olan incelemelerinde bir "Dasein Hermeneutiğinden"* bahsetmek mümkündür. Heidegger nesne olarak bir "var-olanı" sanat eserinin merkezi olarak görmektedir ve bu nesnenin neliğinin, sanat eserinin neliği üzerinde bir etkisi olacağını ileri sürmektedir. Ayrıca eserin içinde var olan nesne, bir malzeme olarak nesneliğini eserdeki konumdan almaktadır. Heidegger bunu açıklamak için Vincent van Gogh'un *A Pair of Shoes*(1887)

* Aristoteles'in *Poteika* adlı eserinde geçen kavram. Ruhu tutkularından arındırma ve temizleme anlamına gelen katarsis. Aristoteles'in tragedyaı temellendirirken kullandığı kavramdır. Böylelikle katarsis aynı zamanda psikolojik bir işlev kazanmıştır. (Aristoteles, 1987: 22)

* Heidegger'in, ontolojik fenomenolojisinin bir başka deyişii olarak kullanılmıştır.

adlı eserini ele alır. Bu eserde bir çift ayakkabı vardır ve Heidegger bu ayakkabıların ne ifade ettiğine yönelik çıkarımlarını sıralarken en genelde ayakkabı imgesinin araçsallığına ve nesneliliğine atıf yaparak resimde konumlanışına dikkat çeker. O ayakkabı kullanan için nedensiz olduğu oranda işlevseldir, işlevsel olduğundan unutulmuştur çünkü ayakkabı nesne olarak kendi varlığını içermez. O resmi “eser” yapan nesneliliğinin dışavurumu ve ifşasıdır. Heidegger’in ikinci durağı olan eser ve hakikat meselesi etrafındaki incelemelerinde asıl sanat eserinin kökeni üzerinde durmaktadır. Sanat eserinin kökenini bizzat sanatın kendinde bulur. (Heidegger, 2014: 35) Hakikati ise, sanat eserinin açıklamasında olduğu gibi, hakiki olanın varlığında bulmaktadır. Heidegger’e göre hakikat, kendini sanat ile ortaya çıkartmaktadır. (Heidegger, 2014: 73) Bu noktadan sonra Heidegger, hakikat ve sanat meselesine değinmekte ve kökenin ne olduğu sorusunun ancak ve ancak hakikatin varlığı ile çözülebileceğini vurgular. (Heidegger, 2014: 78) Sonuçta Heidegger’e göre sanat, hakikati ortaya çıkarır. Dolayısıyla Heidegger’in sanatın kökenine dair öneri ve tezleri bu çalışma için önemli bir yer edinmektedir. Çünkü hakikatin ve sanatın bir problem olarak ele alınışı hermeneutik bir bakış açısı ile mümkündür.

Sanatın, hermeneutik noktasında toplumsal izdüşümleri, sanatın ne olduğunu tanımlarken oldukça önemlidir. Hermeneutik yaklaşımda bir eserin yaratıcısının ruh hali veya o yazarın kişiliğine dair bilgiler hermeneutik incelemeye tabi tutulacak olan eser için nasıl önemliyse, bir sanat eserinin içinde doğduğu toplumsal durumun tahlili de o denli önemlidir. Sanatın toplum ile olan ilişkisi sanatın derinliğinin bilgisine ulaşmada büyük bir önem arz eder. Sanatın toplum karşısındaki tutumunun negatif bir tutum olduğu söylenebilir. (Dellaloğlu, 2014: 61) Herbert Marcuse’e göre sanatın hakikatinin kendisi, sanatın araçsallaştırılmasını tabiatı gereği engellemektedir. Ona göre sanat, içinde bulunduğu toplumu reddetmeli, geleceğin toplumsal çerçevesini tahmin etmeli, toplumu tahrip eden ve yabancılaştıran akımları eleştirmeli ve bunlara yönelik yeni imajlar ortaya koymalıdır. Sanat mevcut olanın şimdideki taklidi değildir, onu önceleyen bir yapıya sahiptir. (Marcuse, 2010: 101) Sanat hem reaksiyoner hem de yaratıcı bir fonksiyona sahiptir. Sanatın bu hem eleştirel hem de yapıcı tutumu onun bir kurtarıcı gibi görünmesine olanak tanımıştır. Adorno’ya göre sanat yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve hakikatin ülkesidir. (Dellaloğlu, 2014: 56)

Sanat tam anlamıyla bir kaçma halidir. Bu kaçış dünyanın mevcut gerçekliğinden kaçmak olarak okunabilir. Mevcut gerçeklik dünyanın parçalarını temsil etmektir. Dünyanın, özellikle insani anlamlar ile örülmüş dünyanın, parçaları dünyanın bütününe oluşturuyor olabilir fakat dünya olduğu parçalardan daha fazla bir şeydir. Dünya gerçekliğini nesnelere ile hakikatini anlamlar ile açar. Tam da bu noktada sanat dünyanın parçalarını kullanarak ve yine dünyanın içindeyken dünyadan kaçmaktır. Bu çalışmanın her anlatımı içerisinde bir “hermeneutik döngü” vardır. Nitekim sanatı açıklarken ve sanatın içerisinde yer alan inceleme nesnelere olarak “resim, edebiyat, müzik, fotoğraf ve nihayet sinema” gibi alanları hermeneutik bakış açısıyla ele alırken, yine, hermeneutik döngüden yararlanılmıştır.

2.1.2. Estetik ve Mimesis Kavramlarının Sanat Düşüncesi İçindeki Yeri

Estetik, sanata kimliğini kazandıran ve yine sanatın içinden doğan, bir disiplin haline gelecek kadar derin bir düşüncedir. Fikirsal anlamda estetiğin ortaya çıktığı tarih her ne kadar sanatın ortaya çıktığı döneme uzaksa da, sanatın belirleyicisi olmuştur. Sanat, estetikten sonra ölçümlenebilir, ayrıştırılabilir ve belirlenebilir olmuştur. Estetik bu anlamda sanat için bir kriterdir. Güzel olmanın ve beğeni ediminin üst bir biçimi olan estetik bu türden yaklaşımları aşarak, sanatın yorumlanmasını ve incelenmesini mümkün hale getirmiştir. Dolayısıyla estetik yaklaşım, sanatın yorumlanması konusunda bir hayli önemlidir.

Estetik kelimesinin kökeni Grekçe “aisthesis” sözcüğünden gelir. Bu sözcük duyum ve duyulur algı, duyulabilen algılar demektir. (Tunalı, 1989: 14) Fakat sözcüğün bu anlamı günümüzdeki estetik düşüncesini kapsamamaktadır. Çünkü estetik kavramı sadece duyulur algıları incelemeyi amaçlamaz. O, aynı zamanda duyumlamanın mümkün olmadığı alanlar için de etkili ve işlevseldir. Estetik kavramını tam manası ile ilk kez *Meditationes Philosophicae de Nomvillis ad Poema Pertinentibus*(Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler, 1735) adlı eserinde kullanan Baumgarten, estetiğin algılanılanın nesnesi olduğunu, bilimsel bilgiye ulaşmada mantığın işlevi ile benzer bir işleve sahip olduğunu ifade etmektedir. (Jusdanis, 2015: 155) Baumgarten’a göre estetik güzel olanın düşüncesini içeren bir sanat teorisi ve aynı zamanda düşünceye benzer bir aktivitenin, duyuşsal bilginin bilimidir. Güzel olanın bilimi olarak vurgulanan estetik sınırları dar bir

alanın içinde keşfedilmiştir. Fakat Kant sonrası estetik düşüncesi çok daha kapsamlı bir hal almıştır. Kant'ın estetiği, felsefi bir düzlemde incelemesi ile beraber, sanat, kendini estetik ile kuşatarak “sanat” olarak ilan etmiştir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*(1790) adlı eserinde Kant, estetik yargının biricikliğini ve evrensel oluşunu kanıtlamaya çalışmıştır. Kant'a göre beğenme edimi estetiğin zevk alma/haz duyma noktasında önemlidir ve bir nesnenin temsilini “güzel” yapan, a priori* olarak bu nesnenin kendisidir. (Jusdanis, 2015: 156) Beğenmenin, güzel olanın ve zevk alınan sanat nesnesinin incelenmesi estetik biliminin tezgâhından geçmektedir.

Estetiğin kökeni ve bir sanat teorisi olarak oluşması uzun bir süreci içine almaktadır. Birçok düşünür ve teorisyen estetiğin ne olduğuna ve sınırlarına dair fikirler ortaya atmışlardır. Baumgarten ile felsefi düzlemde inşa edilen estetik özellikle Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger ve Wittgenstein gibi düşünürlerin çalışma nesnesi olmuş ve en kapsamlı sanat teorilerin var olmasında önemli bir rol oynamıştır.

Sanatın yorumlanması konusunda estetiğin rolü oldukça fazladır. Ayrıca sanat eserini inceleyecek olan perspektifin estetik çerçeve ile incelenmesi ve yorumlanması, sanat eserinin yaratılmasında da estetik kaygı noktasında etkindir. Dolayısıyla estetik, hem sanat eserinin yorumlanmasında hem de yorumlanacak olan eserin üretimi noktasında etkilidir. Sanat eserine ve en genel anlamda sanata olan bakış açısını belirleyen kavramların bir diğeri *mimesis* kavramıdır. Mimesis kavramının estetik kavramı ile birlikte ele alınmasının sebebi sanatın ve sanat eserinin yorumunda estetik perspektifin hem antitezi hem de onun bir yansıması oluşudur.

Türkçeye taklit veya yansıtma olarak çevrilen mimesis, ilk olarak Antik Yunan felsefesinde ortaya çıkar. Özellikle bu dönemin üç büyük düşünürü Sokrates, Platon ve Aristoteles'in sanat düşüncelerinde mimesis kavramını ele aldıkları görülmektedir. Öncelikle Sokrates'in mimesis anlayışında sanatın sadece doğayı ve nesnelere görüntüsünün bir taklidi yoktur. Ona göre sanatçı ruh ve etik gibi görünmeyen olguları da sanatına yansıtmaktadır. Platon ise mimesisin, salt bir kopyalama eylemi olduğunu düşünür ve sanatçının bu yolla sanat eserini deneyimleyen insanları gerçeklikten

* Deneysel olmayan.

uzaklaştırdığını öne sürmektedir. Aristoteles ise sanatın nesnesinin doğanın bizatihi kendisi olduğunu düşünerek mimesise üstün bir rol atfeder. Fakat mimesis sadece Antik Yunan felsefesinde yer bulmuş bir kavram değildir. Birçok düşünür mimesisi sanat teorilerinin içine almış ve sanatın neliğini incelerken mimesise başvurmuştur. Örneğin; Sanat teorisini oluştururken Aristoteles'in düşüncelerinden yararlanan G.Lukacs(1885-1971), her bilginin temelinde mimesisin varlığını görmektedir. Ona göre dış dünyanın nesnelliği onu algılayacak olanlardan bağımsızdır ve bu algılama nesnesi mimesis ile kavranabilir. İnsan bilincine dış dünyayı yansıtarak onu kavrayabilmekte ve anlayabilmektedir. Böylelikle sanat, dış dünyanın bilgisini insan zihnine yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. (Tunalı, 1989: 177-178)

Fakat bu yansıtma ikincil bir aktarımdan kaynaklandığından dünyanın madden ifade edilme biçimini etkilemektedir. Sanat eseri, sanat olmağını saf bir ayna olmaktan ziyade, yansıttığı nesneyi tahrif etmesine de borçludur. Bu tahrif etme biçimi doğanın veya dış dünyanın birebir taklit edilmesi probleminden doğan sorunu bertaraf etmektedir. Sanat eserinin temeli olarak Schopenhauer, biçimin, açık seçik olarak sunulması üzerinde durmaktadır. Ona göre sanat eseri nesneyi bir madde olarak değil bir biçim olarak ele almalıdır. (Schopenhauer, 2010: 35)

Antik Yunan düşüncesinde sanatın taklit ile değerlendirilmesi esasen sanatın zanaat ile birlikte değerlendirilmesinin sebeplerindedir. Bu anlayış estetiğin ve dahi güzel sanatlar fikrinin ortaya çıkmasına ve sanatın zanaattan ayrılmasına kadar sürmüştür. Bu süreç içerisinde sanat eseri taklit ettiği nesneye benzerliği üzerinden değerlendirilmiştir. Herhangi bir estetik, beğeni ve "güzel" algısı bu kıstasa göre belirlenmiştir. Dolayısıyla mimesis düşüncesi de bu süreç ile beraber yeni bir hal almıştır.

Sanat bir yansımadır. Sanat, yarattığını, kurgulanmış bir tekrar olarak inşa eder. (Dellaloğlu, 2010: 80) Sanatın bu ayna işlevi, mimesis ile birlikte ikamet eder. Bütün sanatsal akımlar ve farklı sanat dalları köklerinde mimetik bir yön taşımaktadır. Sanatın mimesis ile ilişkisini günümüz sanat düşüncelerinde dahi bulmak mümkündür.

Sanatın hermeneutik bir perspektifle yorumlanması mimesis düşüncesini ve estetik kavramını içermelidir. Hermeneutiğin anlam, yorum ve dil gibi konular ile anlaşılmasına paralel olarak sanat da estetik ve mimesis kavramları ile yorumlanabilir. Çünkü estetik

bilinç sanatın hakikatini ve sonucunu, mimesis ise sanatın neliğini ve nedenini ifade etmektedir. Elbette sanatı yorumlarken birçok farklı perspektif kullanılabilir; fakat estetiğin ve mimesisin kapsamının genişliği bu çalışmanın esas aldığı temel düşünceler olarak kabul edilmektedir. Çünkü ilerleyen bölümlerde incelenecek olan sanat dalları ve bu sanatların hermeneutiği bu iki perspektiften yararlanılarak çözümlenecektir. Sanatın kökeni ve neliği meselesinin bu noktaya kadar etimolojisi ve tarihi incelenmiş, sanatın yorumlanması sürecinde ortaya konan teorilere yer verilmiştir. Sanatın hermeneutiği konusunun irdeleneceği bir sonraki bölüme temel olacak bu düşünceler, hermeneutiğin sanat karşısındaki konumunu belirleyecektir. Dolayısıyla sanatın hermeneutik imkânı bu düşünceler üzerinde inşa edilecektir.

2.1.3. Sanat Eserinin Yorumu ve Hermeneutiği

Sanat yorumdur. Sanat, hali hazırda sanat eserinin yaratıcısının nesnelere, doğayı ve en genelde dış dünyayı yorumlaması ile meydana geldiğinden dolayı bizatihi bir yorumu içermektedir. O halde sanatın yorumlanması, yorumun yorumlanmasıdır. Yorumun bu noktada sanatı örnelemesi fikri bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle yorumlamanın ne olduğu ve sınırlarının nerede olduğunun çözümlenmesi gerekmektedir. Aynı şekilde sanatın da yorum karşısında nerede durduğu ve yorumdan bağımsız bir sanatın mümkün olup olmadığı meselesi üzerinde durulmalıdır. Fakat ne sanatın yorumu, ne de yorumun sanatı örnelemediği önermesi ön kabul olarak alınabilir. Bu ifadeden yola çıkarak sanatın yorum ile ilişkisinin hiyerarşik olmadığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu durum sanatın hermeneutiğini incelerken metodik bir fayda sağlamaktadır. Böylelikle topyekûn bir sanat düşüncesini, hermeneutik perspektifle açımlayacak bir zemin hazırlanabilir.

Sanatın ne olduğuna dair önceki bölümlerde değinilen bütün hususlarda, hermeneutiğin tarihine benzer bir yol izlediği görülmektedir. Sanatın hakikatinin keşfedilmesi süreç olarak hermeneutiğin hakiki anlamına kavuşması sürecine benzemektedir. Nasıl ki sanat zanaat ile eşdeğer bir düşünce ile değerlendirildiyse, hermeneutik de teoloji ve retorik gibi bilimlerin gölgesi altında varlığını sürdürmüştür. Hem hermeneutik hem de sanat 18.yüzyılda asıl kimliklerine kavuşmuş ve özerk bir kavram haline gelmişlerdir. Bu tarihsel benzerlik sanatın hermeneutik ile kesiştiği tek nokta değildir. Hermeneutik

üzerine araştırma yapan düşünürlerin hermeneutiği inşa ederken sanat düşüncesini de kullanması bu benzerliğin göstergesidir. Sanatın ve hermeneutiğin artalanlarında birbirlerinden parçalar taşıdığı söylenebilir. Özellikle Schleiermacher'ın hermeneutiği bir sanat olarak görmesi bu meseleyi açıklar niteliktedir. Schleiermacher'ın metinler üzerinden yapmış olduğu yorum teorisini bizatihi sanat olarak görmesi sanat düşüncesi için de belirleyici olmuştur. Sanatın yorumunun da bizatihi sanat olarak değerlendirilmesi, hem hermeneutik için hem de sanatın kendisi için önemlidir. Fakat hermeneutiğin bir sanat olarak kabul edilmesi, onu bilim olmaktan uzaklaştıran bir etmendir. Çünkü yaratma konusunda bilim sanat ile boy ölçüşemez. Bu konuda Dilthey sanatın yaşamayı anlamak noktasında bilimden çok daha ileride olduğunun altını çizmektedir. (Dilthey, 2012: 35)

Sanatsal yaratı karşı konulamaz bir faaliyeti içerir. Bunun en önemli noktası güzel ve estetik olanın sanatın içinde varlıklarını sürdürürken aynı zamanda kendilerini gizlemelerinin mümkün olmayışıdır. Sanatın hermeneutik işlevi buna benzer bir yön taşır. Çünkü hermeneutik de tıpkı sanatın içindeki güzelin gizlenemeyişi gibi örtülü olanı görme ve ortaya çıkarma işidir. Bu nedenle Heidegger hermeneutiksel kavramları hermeneutikten koparmadan sanatın alanında incelemek istemektedir. Böylelikle sanat hakikatini hermeneutik ile ifşa edecektir. Heidegger'e göre sanat bizatihi hakikatin kendisidir. Dolayısıyla hermeneutik, hakikat alanında sanatsal bir hale gelecektir.

Hegel'den farklı olarak, Heidegger'in sanat yapıtının hakikatin -ilkesel olarak yaptıktan ayrılabilir bir mesaj biçiminde ortaya çıkabilen bir hakikatin- taşıyıcısı olarak görmemesinin nedeni de budur. Heidegger bunun yerine, sanat yapıtının kendisinin hakikatin "oluşu", "oluverışı" olduğunu düşünür. Bu görüşün Hegel'in sanatın doğruluk değeri anlayışına dayandığı açık olmasına rağmen, Heidegger sanatla hakikati özdeşleştirerek Hegel'in (hatta Schelling'in bile) kabul edemeyeceği kadar ötelere gider. (Megill, 2012: 276-277)

Heidegger'in sanat hakkındaki fikirleri Gadamer'in hermeneutik düşüncesinde önemli bir rol oynamıştır. Gadamer için sanatı anlama bizatihi hermeneutik bir meseledir. Hermeneutiğin sanat olması aynı zamanda sanatı da hermeneutik bir mesele olarak dönüştürür. Gadamer'e göre sanat öncelikle kendini bir hakikat gibi sunar. Ona göre

sanatın kendini ifşa etme isteği ona meşruiyetini sağlar. (Gadamer, 2005: 1) Sanatın kavramsal olarak bu istenci ona gerçekliğin sınırlarını aşma imkânı verir. *Sanatın egemen olduğu yerde, güzelliğin yasaları yürürlüktedir ve gerçeklik cephesinin sınırları aşılır.* (Gadamer, 2009a: 114)

Sanat gerçekliği aştığı ölçüde zamanın kendisini de aşar. Gadamer'in sanata bakışı görsel veya söze dayalı olarak ayrılmaz. Çünkü tüm sanatlar hakikati ifade ederler ve hemen hepsi belirli bir güncelliğe sahip olduklarından zamana üstündürler. (Toprak, 2003: 139) Zamana üstün olma durumu varlığın tümüyle *Dasein* konumuna erişmesini sağlar. Böylelikle sanatın hermeneutiği ancak sanatın hakikati etrafında gerçekleşir. Sanatın hakikati ise sanatın kendisidir. Gadamer hermeneutiğin sanatı araştıracağı noktanın estetik bilinç değil *sanat tecrübesinin*(Erfahrung) kendisi olduğunu vurgular. Sanat tecrübesi dışsal olarak vurgulanan bir tecrübe değildir. Sanat, dışarıdan bir nesne gibi algılanamaz onun hakikatini açtığı nokta kendisini tecrübe edecek kişinin değiştiği bir tecrübedir. Dolayısıyla Gadamer'e göre sanat eserinin tecrübesi bir *sanat tecrübesi* dâhilindedir; fakat onu tecrübe edecek kişinin ulaştığı bir tecrübe olarak kendini inşa ettiği söylenebilir. (Gadamer, 2009a: 143)

Gadamer sanata ilişkin düşüncesi oyun kavramı ile temellendirir. O, insan kültürüne oyun olarak bakar. Bu noktadan hareketle de sanatın kendisini de benzer bir biçimde oyunun içinde görür. Oyunun temelinde belirli bir amacı olmayan bir hareket söz konusudur. Oyun aslında, oyunun kendisinin hareketi anlamında bir özü sergiler. Oyuncu ise kendini bu oyunun özünde bulur. Oyuncu için oyun önemli değildir ve bu nedenle kendini oyunda olmak düşüncesinin dışına çıkartır. Yani oyunda olduğunun bilincinde değildir ve onu unuttur. Aslında oyun bu bilinçsizlik düzeyinde kendini göstermektedir. *Oyuncu oyunun ne olduğunu ve yapmakta olduğu şeyin "sadece bir oyun" olduğunu çok iyi bilir; fakat neyi bildiğini bilmez.*(Gadamer, 2009a: 142) Bu bilinçli olmama durumu oyun kavramının temeli ve değişmez kanunudur. Gadamer'in sanatı bir oyun gibi görmesinin altında yatan en büyük sebep bu bilinçsizlik durumudur. Hem sanat için hem de oyun için bir bilinçsizlik durumundan bahsedebiliriz. İki kavramın benzerliği buradan kaynaklanır.

Oyunun içinde gerçekleşen her hareket aynı zamanda o hareketin alanını belirler. Böylelikle bu hareket, oyunu *oyunanmış* kılar. Gadamer bu noktada oyunun, oyuncuya

olan üstünlüğünden söz eder. Çünkü oyunun içinde ve oyunun hareket alanı dâhilinde var olan oyuncu, oyunu kesinlikle aşamaz. Oyun daima oyuncudan üstündür. (Gadamer, 2009a: 149) Oyun kavramının bu kapsayıcılığı dilsel anlamda ortaya çıkar. Dilin kendisinde meydana gelen bu kapsayıcılık aynı zamanda birçok kavramın üstünlüğüne sebep olur. Dilin bu denli güçlü olması, onun belirleyici olmasında ileri gelmektedir. Fakat sanata benzerliğinin yanında oyun aynı zamanda dilin kendisine de benzemektedir. Bu bakımdan dil de bir oyundur. Çünkü nasıl ki dili kullanan kişi aynı zamanda o dilin kendisine dâhil oluyorsa oyunda da oynayan kişi oyunun kendisidir. Bunun belirsiz bir eylem olduğunu ve fark edilmediğini belirten Gadamer, bu anlamda dile büyük bir önem atfetmiştir. Dilin bir ruhu olduğunu fakat bunun göstergelerine insanın kayıtsız kaldığından söz eder. (Gadamer, 2009a: 145) Gadamer'e göre sana bir oyundur. Fakat oyunun gücünü sağlayan dilin kendisidir. Dolayısıyla dilin kendisi sanatın gücünün göstergeler alanıdır. Gadamer sanatın kendini dil üzerinde *saf bir kendini-taktim*(Gadamer, 2009a: 147) ile tanımladığını belirtmektedir.

Gadamer'in sanat ve hermeneutik üzerine inşa ettiği fikirlerden sonra, bu çalışma için önemli olan bir diğer düşünür olan Ricoeur'un, sanat hakkındaki düşüncelerine değinmek yerinde olacaktır. Ricoeur'un sanatın mimesis yönü ile ilgilenmektedir. Fakat o mimesisi Antik Yunan düşüncesinde olduğu haliyle değerlendirmez. Ricoeur mimesis üzerine hem yaratıcı hem de üretken bir anlamda düşünür. Mimesis gerçekliğin basit bir taklidi değildir. Tam tersine mimesis gerçekliğin yaratıcı bir yeniden düzenlemesi ve yapılandırılmasıdır. Ricoeur sanatın hermeneutik boyutunu incelerken bu felsefeyi temel olarak düşünmüş ve mimesis kavramını bu felsefenin merkezi olarak düşünmüştür. (Baracco, 2017: 114)

Sanatın hermeneutik boyutunu inceleyen tüm düşünürler aslında sanatın ancak hermeneutik ile hakikatini ortaya çıkaracağına hem fikirlerdir. Hermeneutiğin sanatı incelerken veya sanat bizatihi hermeneutiğe dönüşürken bunu incelemek yine hermeneutik yöntemle mümkün olmaktadır. Hermeneutiğin kendini incelemesinde fiilen hermeneutiğe başvurulması gibi, sanatın hermeneutiğinin incelenmesi de hermeneutik bir meseledir. Yorumlamak hakiki bir anlamayı işaret etmez. Fakat hermeneutiğin genel geçer bir yorumlamadan ayrıldığı nokta burasıdır. Yorumlamak yorumladığı nesneyi anlama gayretindedir, hermeneutik ise muhatabı olan nesnenin özünün hakikatine temas

etmek niyetindedir. Sanatın da ifade ettiği öz hermeneutiğin ulaşmaya niyetlendiği hedefin kendisidir. Bu öz, her tür aşırılıktan ve eksiklikten uzak tam bir denge durumunda konumlanır. Sanatın hakikati mükemmelen kurulmuş bir dengede durmasından kaynaklanmaktadır. Aristoteles'in bu dengeye yönelik söylemi sanatçıların niyetinin buna ulaşmak yönünde olduğudur. Aristoteles'e göre sanatın ifade ettiği iyi ve güzel olan ne bir eksiklik ne de bir aşırılık, fazlalık içerir. Sanat bu orta noktada, adeta boşlukta yer alır.

Bu nedenle sanatın boşluğu ona özerk bir alan vermektedir. Bu özerklik, sanatın özüne ve hakikatine ulaşmada farklı bir yöntem izlemek gerektiğini ifade etmektir. Çünkü genel geçer kalıplarla, imgesel çözümlenmelerle ve dilsel metodolojilerle bu hakikate ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle Gadamer sanat olarak bir metnin ruhunu, özünü anlamının gerekli olduğunu ve bunu anlamak için kelime kelime incelemenin yanlış olduğunu ifade etmektedir. (Gadamer, 2005: 66) Hermeneutik ve sanatın ilişkisi paradoksal bir ilişkidir. Hermeneutiğin inceleme nesnesi sanat olduğu zaman aslında hermeneutik bir anlamda da kendini incelemiş olur. Sanat ise hermeneutiğe kendini açtığı zaman aslında kendi özünü ifşa etme noktasında bizzatı hermeneutik olmak mecburiyetindedir. Schleiermacher'in deyişiyle hermeneutik bir sanat ise, sanat için de pekala hermeneutik ifadesini kullanabiliriz. Hermeneutik ve sanat ilişkisini irdelemek adına şu alıntı yararlı olacaktır;

“Eğer bir usta, diyordu Aquinas, daha güzel olsun diye testereyi camdan yapacak olursa sonuçta ortaya çıkacak olan ürün sadece bir testere olarak işe yaramaz ve başarısız bir sanat eseri olmakla kalmaz aynı zamanda güzel de olmaz. Hâlbuki bugün testereyi camdan yapmak, bunun, muhtemelen Aquinas'ın Testeresi başlığıyla sergilenecek bir sanat eseri olmasını garantileyecek bir şeydir. Ve hiç kuşkusuz bu cam testere aynı şekilde zeki bir sanatçıya esin kaynağı olacak ve bu sanatçı, Duchamp'ı taklit ederek, en yakın hırdavatçının sıradan bir testere satın alarak bunu, belki de Occam'ın Testeresi olarak bir karşı-sergi çerçevesinde sergileyecektir.” (Shiner, 2013: 65)

Çalışmanın bu bölümüne kadar hermeneutiğin ve sanatın ne olduğu, hangi aşamalardan geçtiği ve birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında detaylı bir analiz yapılmıştır. Bu aşamadan sonra çeşitli sanat dallarının hermeneutik ile olan ilişkisi incelenecektir.

Özellikle edebiyatın kapsamı dahilinde, sanat yapıtının bir metin gibi ele alınabilirliği meselesi incelenecektir. Edebiyatın neyi ifade ettiği ve hermeneutik ile olan bağlantısının derinliği çözümlenecektir. Bu çözümlenmede çalışmanın en genel yöntemi olan hermeneutik döngü uygulanacaktır.

2.2. Bir Sanat Olarak “Edebiyat Hermeneutiği” veya “Edebi Hermeneutik”

“*Edebiyatın yaşı yoktur*” der Michel Foucault(2016: 62). Edebiyat bir kavram olarak yeni sayılabilir. Fakat onun başladığı nokta neredeyse dilin başladığı zamana kadar götürülebilir. Edebiyatın bu tarihsel muğlaklığı, edebiyatın ontolojik boyutuna da sirayet eder. “Edebiyat Nedir?” sorusu bu yüzden net bir cevaba sahip bir soru değildir. Edebiyat düşüncesi beraberinde dil ve eser kavramını getirir. Fakat bunların haricinde bir varlık olarak edebiyat, ayrı bir alanda varlığını sürdürür. Dolayısıyla edebiyat ne sadece eserdir ne de sadece dildir. Edebiyat, dil ve eser kavramlarının ilişkiler ağı içinde merkezi alanda konumlanmış olan kavramdır. Bu bakımdan dil ve eserin ortak güzergâhı edebiyata doğrudur. (Foucault, 2016: 62) Edebiyatın bu türden bir belirsizlik ifade etmesi esasen onun kavram olarak oluşmasına zemin hazırlar.

Edebiyatın bir boşlukta konumlanması kategorik olarak onu özerk hale getirir. Dolayısıyla edebiyatın sanat olarak doğması bu sürecin bir sonucudur. Bir eserde edebiyatın varlığından nasıl söz edilebileceği ve aynı zamanda o eserin edebiyat olmasını sağlayan dinamiklerin neler olduğu sorularını açılmak için Foucault’un şu düşünceleri yararlı olacaktır: “*Bir anlamda eser ne zaman edebiyat olur? Eserin paradoksu tam da başlangıcından itibaren, [ilk cümlesinden, boş sayfadan itibaren]edebiyat olmasıdır. [Eser gerçek anlamda ancak bu anda ve yüzeyde kelimeler için yüceltim alanlarını çizen bu ön ritüelde edebiyattır.]*” (Foucault, 2016: 65)

Edebiyatın ne olduğunu anlamak için edebiyatın tarihine değinmemiz gerekir. Edebiyatın kökenini, bir düşünce olarak irdelemek adına Antik Yunan filozoflarının düşüncelerine kadar götürebiliriz. Her ne kadar bu çalışmada daha önce bu filozofların sanata dair düşüncelerine yer verilse de edebiyat hakkındaki görüşlerine başvurmak, edebiyatın düşüncesinin köklerini araştırmak konusunda faydalı olacaktır. Öncelikle Platon’un edebiyat yapıtını *tekhne* olarak görmeyişi ve bu yapıtın tanrısal bir ilhamla üretildiğine dair görüşü önemlidir. Bu düşüncelerle Platon, bir metni, yazarın yaratısı olarak

görmemektedir. Ona göre yazar, sadece aktaran vazifesi görmektedir. Her ne kadar Platon'un bu düşünceleri şiir ve tragedya merkezli olsa da edebiyatın varlığına dair izler görmek mümkündür.

Aristoteles'in, Platon'un bu düşüncelerine getirdiği eleştiriler merkezinde geliştirdiği sanat(*tekhne*) düşüncesi ve dolayısıyla edebiyat düşüncesi, bir yapının yaratıcısı olarak sanatçıya yaptığı vurgu nedeniyle ayrı bir yerdedir. Fakat Aristoteles'in düşüncesinde de bir sınırlılık söz konusudur. Bu sınıra mimesis kavramı sebep olmaktadır. Aristoteles'in düşüncesinde, bir sanatçı ne kadar yaratıcı olursa olsun doğanın ideal olan biçimini olması gerektiği gibi taklit etmektedir. Özetle, Platon edebiyatı bir *tekhne* olarak görmezken Aristoteles tam tersine onu bir *tekhne* olarak görür. Fakat o çağlarda edebiyatın tragedya ve şiir gibi alanlarla sınırlı olduğu düşünüldüğünde bu teoriler anlam kazanmaktadır.

Antik Çağın ve beraberinde Orta Çağın edebiyat düşüncesinde bu iki filozofun fikirleri etkili olmuştur. Fakat edebiyatın sadece yazılı olanla sınırlı olmadığı düşüncesi, tarih yazımının gelişmesi ile beraber ortaya çıkmaya başlamıştır. Çünkü tarih yazımının anlatısı dar ve öznelidir. Fakat edebi metnin bu darlığın tam karşısında geneli ifade edebilme anlamında daha geniş bir perspektife sahiptir. (Toprak, 2003: 145-152) Bu ayrımın miladının üstün edebi metinlerin ve çeviri faaliyetlerinin artmasıyla oluştuğu söylenebilir. Bu noktada edebiyatın dil kavramı ile olan bağlantısına değinmek gerekir.

Dilin edebiyata göre daha kapsamlı bir yerde durduğu görüşü genel kabul gören bir düşüncedir. Dil, insanın varoluşundan bu yana kendini gösteren en önemli ileti yapısıdır. Bu yapı toplumsallaşmanın da en önemli etkenlerinden biridir. Dilin içerdiği bu geniş anlam alanı onu incelemenin ve sistematize etmenin zorluğunu da ortaya koyar. Modern anlamda bir dilbilimden 20. yüzyılda Ferdinand de Saussure'ün çalışmaları doğrultusunda bahsedebiliriz. Saussure'ün bir yöntem geliştirmeye dair çabası, dilin neliğine yönelik açıklamanın önemli bir aşaması olarak kabul edilir. Yöntem arayışının sebebi ise anlamın nasıl gerçekleştiğini, dili inceleyerek öğrenmektir. (Dürüşken ve Çoraklı, 2017: 23-25) Anlamak dilsel bir meseledir. Fakat anlamın anlamına ulaşmak, ancak ve ancak dilin anlamını oluşturmak ile mümkündür. Bu noktada dilin kuşatıcılığından söz etmek mümkün hale gelir.

Dil edebiyatın üzerinde ve onu kapsayan bir meseledir. Fakat edebiyatın, dilin içerisindeki işlevi, yalnızca bir altküme olmaktan ziyade dili belirleyebilen ve değiştirebilecek olan bir güce sahip olması temelinde oluşmaktadır. Dil, kendi kurmuş olduğu etki alanının sınırlarını yine kendisi belirler. Bu özellik bir noktada dili sınırsız yapmaktadır. Bu anlamda dil aynı zamanda değişken ve hareketlidir, kesinlikle durağan değildir. Dilin sürekli inşa halinde olması ve değişmesi, dilin kendisini inceleyen ve onu teorize etmeye çalışan araştırmacıların işini zorlaştırmaktadır. Fakat dil hareket edeceği istikameti nasıl belirler? Bu sorunun cevabı edebiyatın kendisinde gizlidir.

Edebiyat, dilin içerisinde var olsa dahi onu belirleyebilecek bir konumdadır. Örneğin Umberto Eco'ya göre Dante olmasaydı dil birliğine sahip bir İtalyanca olmayacaktı.(Eco, 2016a: 15) Ayrıca bu meseleye Dante örneği verilmesi yerinde bir durumdur. Çünkü modern İtalyancayı İtalyanlar Dante'ye borçludur. Bu konu hakkında en yaygın örneklerden bir diğeri Shakespeare'dir. İngilizce'de birçok kelime Shakespeare tarafından yaratılmıştır. Dante ve Shakespeare sanatın edebi sınırlarını esnetmiş ve yok etmiştir. Böylesine güçlü ve üstün bir edebiyatın üstün bir sanat olarak dilin kendisini belirlemesi elbette ki doğaldır. (Bloom, 2014: 79) Dolayısıyla dilin böylesine nitelikli kullanıldığı bir sanat eseri olarak edebiyat dilin yapısını değiştirebilmektedir. Edebiyata bu gücü veren de sanatın kendisidir.

Edebiyatın sanat boyutunda ortaya çıkan en temel edim yorumlamadır. Schleiermacher'e göre yorum, bir sanattır. Bir edebiyat metnini yorumlarken ve onu anlarken yorumcunun görevi metni olduğu gibi anlamak ve sonra yazarından daha iyi anlamaktır. Schleiermacher'e göre yorumlamanın ne kadar ilerlediği noktası değil tamamıyla yorumlama noktası hermeneutiğin ilgi alanı olmalıdır. (Schleiermacher, 1986: 24-28)

Yorumlama başlı başına bir özgürlüktür. Yorumlamayı, özgürlük seviyesine yazınsal eserler çıkartır. Yazınsal eser, yani metin, kendini yoruma açtığı müddetçe sanatsal bir düzleme girebilir. Yorumlama faaliyeti metnin anlam alanını genişletmekten ziyade metnin içerdiği hakikatin varlığını keşfetmeye imkân tanır. Bu keşif sonsuz yorumlar evreninde devamlı bir hareketi işaret etmektedir. Yorum süregiden bir yapıya sahip olmasına karşın metin sabittir. Böylelikle metnin hareketini ve zamana karşı olan güncel olabilme edimini, yorumlanabiliyor olmasından dolayı anlayabiliriz. Dolayısıyla metnin

taşıyıcısı yorumun kendisidir. Metin ve yorum arasındaki ilişki edebiyatın da hermeneutik düzlemde değerlendirilebilmesi için önemlidir. *“Metinler, ‘‘hayatın zamana direnebilen sabit ifadeleridir’’ ve anlaşılmaları gerekir; bu hermeneutik diyalogdaki partnerlerden biri durumundaki metnin yalnızca diğer partner, yani yorumcu aracılığıyla konuştuğu anlamına gelir. Yalnızca yorumcu aracılığıyla yazılı işaretler tekrar anlama dönüşür.”* (Gadamer, 2009b: 175)

Gadamer’in metne yüklediği bu anlam doğrudan yorumun da etkilendiği bir anlam alanını içerir. Yorum, yalnızca anlamı taşıyan bir aracı değil aynı zamanda o anlamın içeriğini belirleyen özne niteliğindedir. Yorumun incelenmesi noktasında özellikle Umberto Eco’nun ve Richard Rorty’nin tartışmaları, meseleye genişlik kazandırmıştır. Eco’nun ‘‘aşırı yorum’’ kavramının itirazı noktasında pragmatist yönelime vurgu yapan Rorty, yorumun pragmatist niyetlerle istendiği gibi yönlendirilebileceği noktasında Eco’nun fikirlerine itiraz etmiştir.

Eco ve Rorty’nin bu tartışmasından ortaya çıkan üç yönelimli bir yorum biçimi ortaya çıkar; yazarın niyeti, okurun niyeti ve metnin niyeti. Öncelikle metnin niyetini incelerken Eco’nun niyetini açıklamak gerekir. *“Bir metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir”*(Eco, 2012: 57) Eco’nun metnin içeriğine dair bu vurgusu, metnin niyetini de ifade etmektedir. Bir metin kendi anlamını yorumlama ile açmak niyeti taşımaktadır. Ayrıca metne yönelik tüm düşünce ve teorilerde, metnin anlamı örttüğü, sakladığı görüşü ortaktır. O halde metin, hem anlamı gizleme hem de yorum ile onu ifşa etme, gün yüzüne çıkarma niyeti taşımaktadır.

Bir metin ve onun yorumcusu arasındaki ilişkiye dair önemli teorilerden biri Eco’nun ‘‘Açık Yapıt’’ düşüncesidir. Hangi metnin gerçek bir yorumlama ile yeniden inşa edileceğini anlamak için bu teori yol göstericidir. Öncelikle bir yorum nesnesi olarak metin, üretici ve özerk yorumlamalarla farklı anlamlar inşa edebilecek bir metin olmalıdır. Eco bu tür yapıtlara açık yapıt demektedir. Aynı zamanda açık yapıtın üreticisi olan sanatçının muhatabı olan okurun zihninin yaratıcılığı için özgün olması gerektiğini öne sürmektedir. Tüm bu süreçlerden sonra hakiki bir yorumdan söz edebiliriz. Okurun, açık yapıt ile ulaştığı anlam referansları, o yapıta bir devingenlik atfetmektedir. Aynı zamanda Eco bir noktada açık yapıtın tamamlanmış bir yapıda olmasının önemine dikkat

çeker. Fakat bu tamamlanmışlık ayrıca bir kapalılığı da işaret etmektedir. Bu durumun açık yapının doğası olduğunu belirten Eco, tamamlanmış ve *kapalı* bir sanat yapısının, özü bozulmadan binlerce farklı biçimde yorumlanabildiği ölçüde *açık* olduğunu belirtir. Ona göre bu noktada açık yapıya yapılacak olan, hem yorum hem icradır. (Eco, 2016a: 65-66) Açık yapıt yorumlandığı ölçüde tekrar ve tekrar inşa olmaktadır.

Açık yapıt olarak bir metnin ne olduğunu inceledikten sonra o metni yorumlayacak olan okurun incelemesi üzerinde durabiliriz. Okurun niyetselliği yazarın niyeti ile iç içedir. Fakat okurun görevi, yazarın veya metnin görevine kıyasla karmaşık bir yerde konumlanır. Okurun, anlamı yorum ile metinden çıkarma niyeti onu her seferinde apayrı bir noktaya götürebilmektedir. Böylece özgün yorumlar, okurun bu niyetiyle ortaya çıkar ve o metne bambaşka anlamlar kazandırır. Dolayısıyla metnin hakikati kendini özerk bir okumayla birçok farklı anlam ile ifşa eder. (Başaran, 2017: 258) Okurun niyeti konusunu açıklarken öncelikle bir *okur* profili çizmek gerekir. Okur, metnin niyetine göre kendi niyetini ortaya koyar. Bu görelilik özellikle farklı edebi türler düşünüldüğünde açığa çıkar. Örneğin; bir edebi tür olarak roman, niyeti itibarıyla okurunu diğer türlerin okurundan ayırmaktadır.

Walter Benjamin(2014: 93), “*roman okuru, okurların en yalnız olanıdır*” derken bu okuru ifade etmektedir. Hikâye ve şiir gibi metinler bir mecliste, toplulukta okunur. Bu türlerin ayrıca kolektif bir yanı da vardır. Fakat roman türü okuruna yalnızlığı şart koşar. Roman türünün bu talebi okurunu da belirlemektedir. Böylelikle okurun niyetinin, metnin niyeti ve yazarın niyeti arasında bir alanda var olduğu görülmektedir. Hermeneutiğin işlevsel olduğu alan ise bu üç niyetselliğin(metin, yazarın, okurun niyeti) arasında özerk bir yorum alanıdır. Bu alan metne, yazara ve okura bir mesafe içerir. Birbirinden farklı yorumların ortaya çıkmasının temeli bu alanın varlığıdır. Bununla birlikte yazarın niyeti konusu farklı tartışma alanları oluşturmuştur. Özellikle Gadamer ve Hirsch’in yazarın niyeti konulu tartışmaları meselenin hermeneutik düzlemde açıklanmasını sağlamıştır.

Gadamer’in bir metne yorum getirecek olan okurun, metodik bir yol izlemesinin metnin hakikatini yok edeceğini, asıl anlamdan uzaklaşacağını öne sürer. Bu düşünce ile bir metnin yazarının metni ürettikten sonra kendisinden uzaklaşacağını ve ayrı bir anlam alanına yerleştiğini düşünmektedir. Ayrıca Gadamer’e göre bu anlam alanı insandan

bağımsız bir yerde durmaktadır. Hirsch ise bu düşünceye karşı çıkar. O insanın anlama ediminden bağımsız bir alanın mümkün olmadığını öne sürmektedir. (Tatar, 1999: 21) Bu bakımdan anlam alanını yazarın niyetinin inisiyatifinde olduğunu ve anlamın inşasının bu niyetle örüldüğünü iddia eder. Fakat yazarın bilinci aynı zamanda okurun bilincine göre ayrı bir kategoride inşa edilebilmektedir.

Hirsch'in anlamın belirleyicisi olarak yazarı görmekteki ısrarı onu, Gadamer'in düşüncesi karşısında hata yapmaya sürüklemiştir. Dolayısıyla Gadamer'in düşüncesinin geniş çerçevesi içinde Hirsch'in teorisi çökmeye mahkûmdur. (Tatar, 1999: 37) Ayrıca bu çalışmanın da perspektifi metnin anlamının belirleyicisi noktasında Gadamer'in düşüncesini temel almaktadır. Fakat Gadamer'in yorumun yöntemsel olarak düşünülmesine olan karşıtlığı bazı noktalarda bu çalışmanın yöntemsel çerçevesinin dışında tutulacaktır. Çünkü Gadamer'in hermeneutiği tüm yorum yöntemlerini içeren bir felsefe olarak görmesi, hermeneutik düşüncesinde bir duraklamaya sebep olur. Gadamer'e göre hermeneutiği bir yöntem olarak kullanamayız. Hermeneutik bize yalnızca nasıl yorumlayabildiğimize dair bilgi verir. (Tatar, 1999: 43)

Bir metne yaklaşırken izleyebileceğimiz yöntemleri ayırt etmemizde hermeneutik bize yardım eder. Bu yöntemin hermeneutik olup olmadığı, hakiki anlama ve öze ulaşmadaki niyetiyle ölçülebilmektedir. Bu söylemi destekleyecek olan teorilerden biri Eco'nun "örnek yazar" ve "örnek okur" kavramsallaştırmasıdır. Bu kavramları kullanırsak örnek okur hermeneutiği kullanan kişi olarak nitelendirilir, örnek yazar ise hermeneutiğe uğrayacak olan metnin yaratıcısıdır. Bu noktada hermeneutiğin yorum nesnesinin de hermeneutik olduğunu söyleyebiliriz.

Hermeneutik yorumlayacağı veya inceleyeceği her şeyi hermeneutik olarak görmektedir. Fakat inceleme nesnesinin gözlemlemeye elverişli oluşu nedeniyle örnek okurun işlevi hermeneutiksel anlamda çok daha önemlidir. Eco'ya göre örnek okur, sadece örnek yazarı keşfedip onu anladığında tam olarak örnek okur olarak nitelendirilebilir. (Eco, 2017: 43) Örnek okur tam anlamıyla, anlamak ile yükümlüdür. Elbette Eco'nun örnek okura yüklediği misyon gerçek anlamda metin hakikatine ulaşmak ve o metni tüketmek değildir. Aksine örnek okurun, okuduğu ve bu şekilde tükettiği bir metin örnek yazar tarafından üretilmiş olamaz. Bağlantılı olarak örnek yazarın olmadığı bir metinde örnek

okur ortaya çıkamaz. Bu önerme paradoksal bir yön içerse de hermeneutiksel anlamda bu iki örnek tipi, edebiyat hermeneutiği noktasında işlevseldir. Örnek yazar ve örnek okurun ilişkisini anlamak için Eco'nun şu metaforik anlatımı faydalı olacaktır;

“Borges'in bir eğretilmesini kullanmak gerekirse, bir romanın yolları, çatallanan bir bahçedir. Bir ormanda çizilmiş patikalar bulunmadığında bile, herkes belli bir ağacın, vb. sağından ya da solundan ilerlemeye karar vererek, her karşılaştığı ağaçta bir seçim yaparak kendi güzergâhını çizebilir. Bir anlatı metninde okur her an bir seçim yapmaya zorlanır. Hatta bu seçim zorunluluğu herhangi bir sözel anlatım düzeyinde, en azından bir geçişli filin belirlediği her durumda kendini gösterir. Konuşucu cümlesini bitirmeye çalışırken bilinçdışı olarak da olsa biz bir seçim yapar, onun seçimini önceler ya da hangi seçimin yapılacağını kaygıyla kendi kendimize sorarız.”(Eco, 2017: 18)

18. yüzyıla kadar edebiyat önemli bir ilerleme kaydetmiş ve bir sanat olarak önemli ölçüde kendini inşa etmiştir. Bu ilerlemenin en önemli noktası Dante, Shakespeare ve Cervantes gibi yazarların ürettikleri eserlerdir. Bu yazarların edebiyat düşüncesinde bu kadar etkili olmalarının sebebi eserlerinin kanonik bir yön taşımasıdır. 20. yüzyılın en önemli edebiyat eleştirmenlerinden biri olan Harold Bloom'a göre bu üç yazar, edebiyat kanonunun temel yapı taşlarıdır. Edebiyatın genel anlamda bir sanata dönüşmesini incelemek için *kanon* fikri geçerli bir kriterdir. Çünkü kanon, *ölçülemez olanın sınırlarını çizmek için bir ölçüdür.* (Bloom, 2014: 25)

Kanonu bir kriter olarak düşünüp bütün bir edebiyat tarihini bu kritere göre değerlendirmek yanlış olmaz. Edebiyat tarihinin temel kanonları arasında en merkezi alanda Shakespeare yer alır. Bunun nedeni Shakespeare'in kendisinden sonra gelen yazarları belirleyebilecek üstünlükte eserler üretebilmesinin yanında kendisinden önce yaşamış olan yazarları nasıl okumamız gerektiğini de öğretmesidir. Dolayısıyla yaratıcı dehanın dinamikleri bu büyük kanonlardan beslenmektedir. Fakat edebiyat alanında bu dinamiklerin işleyişi, edebiyatın sınırlarının görünmesi ile farklılık göstermiştir. Her sanat yapıtı görünmez sınırları aşma ve yeni bir sınır ortaya koymak üzere varlık gösterir. Edebiyatın da benzer şekilde işlediğini söyleyebiliriz. Hermeneutiğin edebiyat ile ilişkisi bu görünmez sınırları görünür kılmak olarak okunabilir. Hermeneutiğin gerçek anlamda edebiyat üzerinde işlevsel olabilmesi, yazarın yorumlama ediminde, metnin içinde yer

alması ile başlamıştır. Bu nedenle hermeneutik asıl olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru edebiyat alanında kullanılmaya başlanmıştır. (Toprak, 2003: 162)

Sonuç olarak edebiyatın tüm bu aşamaları aslında edebiyatın tarihsel olduğunu göstermektedir. Bu tarihselliğe edebiyat üzerine yapılan kuramlar ve sanat düşüncesi etrafında yaratılan eserler dâhildir. Sanat olarak edebiyat okuruna farklı bir dünya sunar. Okur bu dünyayı deneyimlerken gerçek zamanın ve mekânın dışında konumlanır. Bir menî okuyan kişi o metnin zamanında ve o metnin mekânındadır. Bu tekrarlandıkça okurun faaliyeti ile eser yeniden ve yeniden yorumlanır. Bu da edebi eserin tarihselliğini ortaya koyar. (Palmer, 2008: 321)

Edebiyat, Schopenhauer'in deyimiyle hayal gücünü harekete geçirme sanatıdır. (Schopenhauer, 2010: 33) Hayal gücünün hareketi ise sadece yazar üzerinden değil okur üzerinden de meydana gelebilir. Metin, okur ve yazarın birbiri ile ilişkisi bağlamında oluşan anlam kendisini yorum ile açar. Hermeneutiğin edebiyat ile kadim dostluğu, sanat eserinin hakiki anlamına talip olmasındandır. Aslında hermeneutik perspektifin inceleme nesnesi ne olursa olsun edebiyat ile temas etmelidir. Çünkü hermeneutik yorumlayacak bir metine ihtiyaç duyar. Bu metin yazılı bir metin olmayabilir; fakat hermeneutik onu yazınsal bir metin haline getirebilme edimidir. Hermeneutiğin ve edebiyatın bu karşılıklı yönü bir kez daha hermeneutik döngü fikrini gündeme getirmektedir. Çünkü metinlerin yorumlanması ile oluşan anlam o metinlerin yaratılması sürecinde bir çeşit hermeneutik kullanılarak yaratılmıştır. O halde hermeneutik düzlem, hem yaratıcı dehayı hem de yaratının kendisini içeren bir yapıyı imlemektedir.

2.3. Resim Sanatı ve Hermeneutik

Resim, insanın gördüğü imgeleri, gözün düzleminde anlatma çabası ile doğmuştur. İnsanın anlatma ve aktarma ihtiyacının bir yansıması olarak resim, dilin işlevine benzer bir özellik taşımaktadır. Resmin bu özelliği alternatif bir dil olarak değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Resim tüm sanatlar gibi başlangıçta bir sanat olarak ortaya çıkmamıştır. Resmin tarihine baktığımızda geçmişte sanat olarak görülmediğini, beğeni olgusunun gerçeğe benzerlik durumu ile doğrudan orantılı olduğunu söyleyebiliriz. Önceki bölümlerde değindiğimiz üzere sanatın amacı doğanın birebir taklidi olmamalıdır. Çünkü insan ilk olarak gördüğünü resmetmek ile işe başlamıştır.

“...gerçek şeyin aldatıcı taklidi sanatın gayesi olarak kabul edilmiş olsaydı, balmumundan yapılma şekil ya da suretler zorunlu olarak birinci sırayı işgal ederdi.” (Schopenhauer, 2010: 35)

Uzun bir süre resmin ifade ettiği beğeni ve güzel olma kavramları gerçeklikle olan bağıyla ölçülmekteydi. Bugün maddi olarak değere sahip olan birçok eser yapıldığı dönemde sadece bir eşya değeri taşımaktaydı. Buna bağlı olarak bu eserlerin yaratıcısı olan sanatçı imgesi de günümüzün sanatçı imgesine çok uzaktır. Sanatçının üstünlüğü aslında yarattığı nesnenin doğadaki yansımasına olan benzerliği ile ölçülmekteydi. Örneğin;

“Zeuxis üzüm resmi yapar; serçeler uçup gelerek üzümleri gagalarlar. Parrhasios, Zeuxis’i atölyesine davet eder; orada, buna benzer bir şey yapabileceğini kanıtlayacaktır. Atölyede Zeuxis, Parrhasios’tan resmin üzerini örten perdeyi kaldırmasını ister. Ama perde resme dâhildir. Zeuxis, Parrhasios’un üstünlüğünü kabul eder: “Ben serçeleri kandırdım, ama sen de beni kandırdın” (Kris ve Kurz, 2016: 70)

Bu anekdotun ifade ettiği üzere sanatçı bir kopyacı tanrı niteliği taşımaktaydı. Fakat sanatçının ifade ettiği imaj bununla sınırlı değildi. Aynı zamanda sanatçı diğer insanlardan farklı olarak derin bir yön de taşımaktaydı. Bu noktada sanatçının bir nesnenin küçük bir parçasından bütününe tasvirini ortaya çıkarması, sanatçının derin bir yön taşıdığına ifadesi olarak görülmekteydi. (Kris ve Kurz, 2016: 101)

Sanatçının bu imajı artık bir sanatçı olarak kendisini oluşturması sürecini başlatmıştır. Ressam ürettiği resmin kendi yapıtı veya yarattığı olduğunun bilincine sanatçılık kavramı ile ulaşmıştır. Bunun örneği olarak ilk oto-portreler verilebilir.* Ressam bir sanatçı olarak kendisini eserden bağımsız konumlayamaz. Özellikle resimlerde yer alan sanatçı imzaları bunun bir göstergesidir. Sanatçı ve zanaatçının ayrımı aslında tam bu noktada başlamaktadır. Resmin güzelliğe ve beğeniye indirgenen eşya olma durumu değişmeye

* Özellikle Rönesans döneminde ortaya çıkan bu akımın öncüsü olarak Albrecht Dürer(1500) verilebilir. Kendi oto-portresini çizen Dürer, kendisini İsa’ya benzer bir halde çizmiş, adeta ilahi bir yaratıcı gibi poz vermektedir. (*Kürk Yakalı Bir Palto Giymiş Kendi Portresi*) Bir önemli detay ise bu tablonun üzerinde kendi el yazısı ve imzasının yer almasıdır. Bu yazı ise şöyledir; “Ben, Nürnberg’li Albrecht Dürer, yirmi sekiz yaşındayken, bu ölümsüz renklerle kendimi resmettim/yarattım. (Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno xxviii)” (Shiner, 2013: 73)

başlamıştır. Bir zanaat olarak resme bakış açısını açıklamak üzere şu örneğe başvurabiliriz:

“Çoğu zanaatçı/sanatçı sipariş üzerine çalışırdı; siparişi veren müşteriler genellikle istedikleri ürünün içeriğini, biçimini ve malzemesini sözleşmede ayrıntılarıyla açıklar, bu ürünü hangi mekân ve amaç için düşündüklerini belirtirlerdi. Hatta Leonardo da Vinci Kayalığındaki Meryem için imzaladığı sözleşmede ürünün içeriği, Meryem’in cübbesinin rengi ve teslim tarihi açıkça belirtiliyor, onarım garantisi de veriliyordu” (Shiner, 2013: 24)

Ressamın bir sanatçı olarak kendini inşa etmesi, resmin bu süreç sonrasında köklü bir değişime gitmesine yol açmıştır. Çünkü artık sanatçı, basit bir taklitçi değil, hayal ettiği özgün imajları ve anlatıları bir yaratıcı gibi üretebilmektedir. Dolayısıyla sanatçının özellikle resim ile ortaya koyduğu sanat yapıtı üstün bir anlatı gibi ele alınabilir ve yorumlanabilir olmuştur. Resimde kullanılan imgenin veya imgelerin altında yatan anlamları, resmi yoruma tabi tutarak anlayabiliriz; fakat üstün bir sanat eseri kendini üretebileceği yeni anlamlar ile diğer eserlerden ayırır. Örneğin; Guido Reni'nin(1575-1642) *Çarmıhtaki İsa** tablosunda, İsa'nın yüzünden okunan acı duygusu çok açık ve dolayimsız bir şekilde ifade edilmiştir. Burada sanatçının isteği bu duyguyu, tabloyu seyreden yorumcuya hissettirmektir ve dolayısıyla sanatçı, eser ve yorumcu arasındaki ilişki doğrudan ve açık bir ilişkidir. (Gombrich, 1997: 23) Fakat bir başka örnek olan Van Gogh'un(1853-1890) *Ekin Tarlası ve Kargalar*** tablosunun ifade ettiği anlam, yorumcusuna doğrudan ve açık bir biçimde kendini açmaz. Çünkü bu tablo Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resmidir ve bu bilgi tablonun içeriğine, imgelerinin yorumlanışına yönelik fikirleri alt üst etmektedir. Bu noktadaki eser, sanatçı ve yorumcu ilişkisi dolaylı, karışık ve zor bir ilişki halini alır. (Berger, 2017: 28) Hermeneutik ise bu karışık yapıyı çözmeye ve onun hakikatini yorumlamada işlevsel bir yöntemdir. Bir resmin hermeneutiği ancak ve ancak hermeneutik döngüden bahsedilebildiğinde mümkündür. Resmin içinde hermeneutik bir döngü varsa o resim hermeneutik yaklaşıma imkân tanır. Buradaki hermeneutik döngü, resmin içindeki dinamizme yapılan bir atıftır.

* *Ecce Homo* (1640)

** *Wheatfield with Crows* (1890)

Hermeneutiğin nesnesi olacak olan resim bu dinamizme sahip olmalıdır. Örneğin Foucault'un Diego Velázquez'in(1599-1660) *Nedimeler** tablosu üzerine yaptığı incelemeler, her ne kadar hermeneutik bir amaç taşımaya da hermeneutik bir inceleme olduğu söylenebilir. Foucault'a göre Velázquez'in tablosunda saf bir temsil vardır. Bu temsil hem sanatçının hem de yaratısının temsilidir. (Foucault, 2001: 44) Bu iki temsil aynı zamanda ve aynı eserde bir aradadır. Nedimeler adlı eserde ressam Velázquez kendini resimde konumlamış ve sanki resmi seyreden yorumcuya bakarak şövalesinin önünde yorumcuyu çiziyor gibi görünmektedir. *"Ressamın gözleri, seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdiği ânda, onu kavramakta, tablonun içine girmeye zorlamaktadır"*(Foucault, 2001: 28) Foucault'un Nedimeler tablosunu bu kadar detaylı incelemesi aslında gördüğü görüntünün tablodan çıktığını ve daha da ileri gidersek taşıdığını düşündüğü içindir. Çünkü artık sanatçı, tabloda ifade ettiği zaman ve mekândan uzaklaşmıştır. Nedimeler tablosu dâhil, hermeneutik döngünün bahsedilebildiği her eser, zamanı ve mekânı aşan eserlerdir. Bu noktada üstün bir mimesisten bahsedebiliriz; çünkü sanatçı hakikate tinsel bir şekilde ama yine de dünyanın araçlarını kullanarak ulaşabilmektedir. Dolayısıyla Foucault'un çabası bu tinselliğin anlamına kavuşmaktır.

"Tablonun mekânından kovulan, birbirlerine gönderen şeyler arasındaki bağıntının dışına itilen benzeyiş, ortadan yok olur. Ama andırışın belirsiz oyunundan kurtulacağı bir yerde egemenlik sürmek için çekip gitmiş olmak, benzeyişin özü değil midir? Şeylerin bir özelliği olmayan benzeyiş, düşünceye özgü değil midir? Magritte şöyle diyor: "Benzer olmak sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği ya da bildiği şey olarak benzer; dünyanın kendine sunduğu şey haline gelir". Düşünce, aralarındaki andırışın, benzeyişi dışta bıraktığı şeyler haline gelerek andırışsız olarak benzer. Resim hiç kuşkusuz, benzeyiş kipinden bir düşüncenin andırış ilişkisi içindeki şeylerle düşey olarak kesiştiği yerde; evet, tam o noktadadır." (Foucault, 2010: 45)

Sanatın resim hali birçok düşünürün düşünce mesaisi dâhiline girmiş ve bu düşünürlerin hermeneutiğine maruz kalmıştır. Tüm sanat dalları gibi resim de diğer sanat dalları ile bağlantılıdır ve bu bağlantının olduğu yerde hermeneutikten de söz edebiliriz. Resim nasıl ki yorumlanırken edebiyata başvurulursa, edebiyat içinde vurgulanan görüntüler ve

* *Las Meninas* (1656)

imajlar için de resme başvurulur. Ve dahi tüm sanat dalları birbirleri ile iç içe bir özellik taşımaktadır. Bu çalışmanın ana vurgusu da sinema sanatına kadar tüm sanatların hermeneutik anlamda bağlantılarını serimlemektir.

2.4. Müzik ve Hermeneutik

Müzik sadece bir ses karışımı değildir. Müzik bir tümce gibi eklemli bir yapıdadır. (Wittgenstein, 2010: 31) Bu müziğin, tüm sanatların birbiri ile ilişkisi meselesinde olduğu gibi, bir metin gibi okunabileceğini göstermektedir. Müzik, tıpkı resim gibi eski bir tarihe sahiptir. Aslında klasik filozofların bilimler ve zanaatlar ayrımında yaptığı listede müzik de yer almaktadır. Bu liste yedi liberal sanattan oluşmakta ve bugün bu listeden yalnızca müzik sanat olarak kabul edilmektedir. Ayrıca antik dönemde müziğin matematiğe daha yakın olduğu düşünülmekteydi. (Jusdanis, 2015: 153) Fakat tüm sanatlar gibi müziğin tam olarak bir sanat olarak keşfi geç olmuştur. Ünlü bestekârlar ile müzik kendi sanatlığının farkına varmıştır. Daha sonra düşünürler tarafından incelenerek adeta bir bilim gibi sunulmuştur.

Müzikoloji disiplini bu çabalar dâhilinde ortaya çıkmıştır. Sesli bir yapı dâhilinde toplumsal ve tarihsel anlamları müzik yoluyla anlama projesi, müziğe sanatlığının yanında bir de bilimsel bir misyon yüklemektedir. Müzik dilsel bir formdur ve toplumları şekillendiren, onları oluşturan şey dilin kendisidir. O halde müziği dilden bağımsız düşünemeyiz. Romantik ve şiirsel ezgiler müziğe sanatsal bir dil özelliği yüklerken, matematiksel artalanı ve teorik yönü müziği bilimsel bir yöne doğru sürüklemektedir. Müzik hermeneutiği ise tam da bu noktada, sanatsal ve bilimsel metodolojilerin formüle olmasından doğan bir modeldir. Hermeneutik metodolojinin müziğe olan yaklaşımı onun dilsel boyutu ile anlam boyutu arasındaki ilişkiyi çözümlenmek amacıyla. (Arbo, 2016: 155-156) Hermeneutik müziğin yapısını belirleyebilecek bir yöntemdir. Çünkü müzik dilin temelinde yatan sözselsel manaların bir üst yapısıdır. Dolayısıyla dilin hakikatine ulaşmada müzik önemli bir basamaktır. “*Gramofon plağı, müziksel düşünce, nota yazımı, ses dalgaları, hepsi, dil ile dünya arasında bulunan tasarım kurucu iç ilişki içinde dururlar.*” (Wittgenstein, 2010: 49)

Dilsel eleştirinin ve dilin yorumlanması meselesinin hermeneutik ile yeniden ele alınışı müziğin kuramsal konumunu yapı söküme uğratmak gibi yöntemlerin ortaya çıkmasına

zemin hazırlamaktadır. Müziğin gücü, dünyayı ve yeni bakış açılarını felsefi girişimlerle değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Böylelikle tarih yeniden değerlendirilebilir ve yorumlanabilir. Müzik yorum bilimcilerinin söylemleri bunun etrafındadır. Müzik, sosyal ve kültürel ilgileri ortaya çıkarması ile çeşitli paradoksların ve çelişkilerin aydınlatılması için kendisi hakkında daha fazla düşünmeye teşvik eder. Dolayısıyla müziğin mimetik öneminin kaynağı burasıdır.

Mimetik yön müziğe duygusal gücü verir. Hermeneutik ve müzik bu yansıma düşüncesi ile ortak bir amaca ulaşır. Bu amaç; müziğin metafiziğinin kültürel temelini altında yatan dil kavramını açığa çıkarmaktır. Müziğin metafiziği, müziğin hakikati sorusunun bir metaforu olarak düşünülür. Müziğin hakikati sorusu ile beraber müzik hermeneutiği de gelişmiştir. Çünkü müziğin metafiziği, müzik teorisini eleştirel bir yapı sökümü tabi tutar. Müzik hermeneutiği üzerine çalışmalar yapan müzikologlar, müziğin sanatsal bir metafizik boyutunu kimi zaman dışlamaktadır. Fakat müziğe, özerk bir estetik boyut kazandıran metafizik müziğin bizatihi kendisidir. (Savage, 2010: 1-4)

Müziğin kapsamlı bir incelemeye tabi tutulduğunda geniş bir alana yayıldığını görürüz. Özellikle edebiyat ile sıkı bağları bulunan müziğin anlattığı öyküsellik, tıpkı bir metin gibi okunabilir. Müziğin tüm sanat dallarına görece en büyük avantajı evrensel bir nitelik taşımasıdır. Dilin özerk bir alanında ikamet eden müzik, üst bir dil kullanarak anlamını bu vasıta ile aktarır. Böylece müzik özerk bir dil seviyesinde anlaşılabilir. Müziğin edebiyat ve özellikle Roman türü ile bağlantısı üzerine Theodor W. Adorno'nun çalışmaları önemlidir. Adorno'nun müziğe olan yaklaşımı hermeneutiksel bir nitelik barındırmaktadır. Örneğin müzik üzerinden yaptığı edebiyat okumaları, müziğin hermeneutik boyutu söz konusu olduğunda değerlendirilmesi gerekir.

“On dokuzuncu yüzyılın ve yirminci yüzyıl başının müziği, büyük dramatik durumlara eğilimiyle, tutkulu yükseliş ve düşüşleri, kural tanımazca yaşam dolu oluşuyla romanları andırırken, türün ilk örnekleri olan Balzac'ın romanları da karakterler doğurup tekrar yutan, rüyadaki gibi peş peşe dizilen karakterleri önce oluşturup sonra dönüştüren akıcılıklarıyla müziksel bir nitelik taşır. Romanı andıran müzik, karanlıkta, nesnelere dünyasının silüetini belirginleştiren kısıp ışık altında o dünyanın hareketini dinleyicinin zihninde tekrarlıyormuş gibi görünürken, Balzac'ın sayfalarını merak içinde çeviren

birinin zihni de, sanki bütün o betimlemeler ve anlatılan olaylar yapıtta akıp giden vahşi ve rengârenk seslerin bahanesiymiş gibi, vızıltularla dolar. Partisyon okumayı henüz doğru dürüst beceremeyen bir çocuğa flüt, klarnet, korno ve davul notaları ne vaat ediyorsa, bu sayfaların okura verdiği de odur. Nesnelere dünyasının yok edilip iç mekânda yeniden oluşturulmasıysa eğer müzik, Balzac'ın romanlarından dışarıya bir dünya olarak yansıyan iç mekân da müziğin yeniden kaleydoskopa tercümesidir.” (Adorno, 2004: 37-38)

Adorno'nun eleştirel hermeneutiği, müziği özerk bir estetik varlık olarak düşünmesini içermektedir. Adorno'ya göre müzik gerçek olana uzak bir mesafede yer alır. Bu uzaklık ise müziğin hakikatinin şartıdır. Sanatın niteliğinin bu özerklik durumu olduğunu düşünen Adorno, böylece sanatın kendi anlamını yeniden ve yeniden üretebileceği sonucuna varır. Ona göre genel geçer sosyal teorilerle müzik incelenmez. Bu müziğin estetik tarafına aykırıdır. Adorno'ya göre sosyolojik analizler, müziğin estetik yasalarını anlayamaz, bu naif bir kendi kendini kandırmadır. Fakat müzik çalışmalarına içkin bir sosyal hakikatin varlığını savunurken özerk bir bakış açısını da şart koşmaktadır. Böylece bu mesafe, müziğin toplumla olan temel ilişkisini açığa çıkarır. Sosyal hakikate olan bu mesafe, ampirik bir müzik çalışmasının ölçütü olmalıdır. Estetik eleştiri ve toplumsal eleştirinin aynı doğrultuda düşünüldüğü bir çalışmada estetik özerkliğin, toplumsal eleştirinin gücünün koşulu olduğu görülecektir. Sonuç olarak, bir müzik incelemesinin estetik özerkliğine atfedilebilecek mesafe müziğin ve sanatın eleştirel sosyal gücünün olmazsa olmazıdır. (Savage, 2010: 8)

Müziğin ontolojisi sanat deneyimi ile açığa çıkar. Müziğin sergilediği veya sunduğu estetik ile dünyayı farklı bir perspektiften değerlendirebiliriz. Hermeneutik düşüncesinde bu çalışmada değinilen yöntem karşıtlığı meselesi müzik söz konusu olduğunda paradoksal bir hal almaktadır. Müziğin hermeneutiğinin hakikat ile olan teması onun bilimsel perspektife uzak olması gerektiği fikrini doğurmaktadır. Fakat Ricoeur'a göre bu durum paradoksaldır. Çünkü hermeneutik çalışmalar pozitivist perspektife ne kadar karşı dururlarsa dursunlar bu ön yargıyı kaçınılmaz bir şekilde onaylamaktadırlar. Ricoeur, müziğin, edebiyatın ve sanatın hayatın üzerindeki etkisinin zayıf olduğu yönündeki düşüncüyü eleştirir. Müziğin gerçekliğine atıf yaparak; gerçeğin, deneysel olarak gözlemlendiğini ve bilimsel olarak açıklanabildiğini hatırlatır. (Savage, 2010: 12)

Müziğin gerçeklikle olan bağlantısı hakikat ile olan bağlantısı ile paraleldir. Gerçekliğin araçlarından matematiği ve ses dalgalarını kullanan müzik, manasını ise hakikatten yani metafizik olandan almaktadır. Müzik hermeneutiği ise bu ayrımın tüm yönlerini anlamayı ve irdelemeyi sağlamaktadır. Bu sebeple Ricoeur'un müzik hermeneutiği konusundaki önerisi iki yönlü bir öneri olarak sağlıklıdır. Müzik hermeneutik için önemli bir sanattır. Bu çalışma için "müzik ve hermeneutik" konusu, en özetle analiz edilecek olan sinema konusuna bir perspektif sunma amacıyla açılmıştır.* Bu bölümden sonra son olarak fotoğraf sanatı hermeneutik yöntemle incelenecek ve daha sonra sinema sanatının hermeneutik imkânı araştırılacaktır.

2.5. Fotoğraf Sanatı Üzerine Hermeneutik bir Deneme

Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı tartışması bu çalışmada daha önce değinilmiş olan sanat dallarından görece daha yeni bir tartışmadır. Çünkü fotoğraf makinesinin icadı on dokuzuncu yüzyıla dayanmaktadır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı meselesi ise ancak yirminci yüzyılın ilk yarısında gündeme gelmiştir. Fotoğraf sergilerinin açılması ile insanların bir sanat olarak fotoğrafı değerlendirmeleri, sanat tarihçiliğini ve sanat felsefesini tümüyle değiştirmiştir. Bu konu ile ilgili olarak John Berger'in fotoğraf üzerine yaptığı inceleme ve tespitler önemlidir. "*Elbette insanlar fotoğraf makinasının bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlı boya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi.*" (Berger, 2017: 18)

Sanatın belirleyici ilkelerinden mimesis olgusu ve biricik olma/özgün olma durumları fotoğraf ile beraber değişiklik göstermişlerdir. Özellikle mimesis kavramının birebir işlemesi fotoğrafı ayrı bir konuma getirmiştir. Ayrıca bu konudan ötürü fotoğrafın sanat olup olmadığı söylemi ciddi tartışmalara konu olmuştur. Dolayısıyla yirminci yüzyılın değerlendirmesi ile fotoğraf makinası, görünen her şeyi kayıt altına alabilen bir kutudur.

* Müzik ve Hermeneutik meselesinin daha kapsamlı bir incelemesi için bakınız: Savage, R. W. (2010). *Hermeneutics and Music Criticism*. New York: Routledge.

Sanat düşüncesinin en temel tartışmalarından olan yaratım süreci, fotoğraf için geçerli değilmiş gibi görünmektedir. Ayrıca fotoğrafın sanat olarak değerlendirildiği kimi köktenci düşünceler hesaba katıldığında insani üretim sonucu meydana gelmiş her şey sanatlaşmaktadır. (Berger, 2014: 36) Bu durum her ne kadar mantıksal görünse dahi sanatı tekrar zanaat ile birleştirmeyi de içerir. Dolayısıyla fotoğrafı bir sanat seviyesine taşıyan göstergeler diğer sanat dallarından farklıdır.

En genel anlamıyla fotoğraf, fotoğraf makinası aracılığı ile üretilen, nesnelere ve imajları ışık aracılığıyla kayıt edilen bir görüntünün ya da manzaranın kopyasıdır. “*Fotoğrafçılık, gözlem sürecinin kendinin bilincine varmasını sağlama edimidir.*” (Berger, 2014: 36) Fotoğrafın kendisine yönelik teori ve fikirler, onun bir sanat dalı oluşunu tamamen açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Çünkü fotoğrafın büyüsü, ele aldığı nesneyi tümüyle aktarması ve onu yeni bir anlam inşasıyla örmesidir. Sanat meselesi etrafında düşünüldüğünde örneğin, toplama kamplarından sağ çıkanlar Holocaust’un bir tanığı olmaktan çıkıp, sanatın ve sanatçının nesnesi haline gelmektedirler. (Shiner, 2013: 376)

Fotoğrafın nesnesi fotoğrafa malzeme olacak şeylerin mevcut konumundan ibaret değildir. Fotoğraf ele aldığı görüntüyü, maddesel anlamda zamandan ve mekândan koparmaktadır. Böylelikle mimesise en yakın olunan mesafe aslında mimesis kavramından da uzaklaşmayı sağlar. Mimesisin bu derin işlevi fotoğraf ile ortaya çıkar; fakat en yoğun olarak görüldüğü sanat dalı sinemadır. Fotoğraf, ele aldığı nesneyi bulunduğu zamandan koparır; fakat biçimi olduğu gibi yansıtır. Dolayısıyla biçimin benzerliği yüksek bir mimesis düşüncesini meydana getirirken, zamansızlık meselesi mimesisten uzaklaşmaya sebep olur.

Fotoğraf tüm diğer sanat dalları ile sürekli bir ilişki halindedir. Özellikle bu ilişkinin resim sanatı etrafında yoğunlaştığı görülür. Bu sebeple fotoğraf, resim sanatının anlamını ve içeriğini dönüştürmüş ve değiştirmiştir. Aynı şekilde müzik ve edebiyat ile de derin bağları vardır. Fotoğrafın öyküsellikini borçlu olduğu ve aynı zamanda onu özel kılan kavram *biriciklik*dir. Fotoğraf bize bir daha asla olmayacak bir hadiseyi sunar ve *şu ana* dâhil eder. Fotoğraf bu anlamıyla adeta zamanın ruhunun müzecisidir. Enstrümanı bir makine olan fotoğrafın esas enstrümanı dilin kendisidir.

Müzik gibi, fotoğraf da dilin en kuytu ve karanlık bölgelerini kullanarak hakikatini aktarmaya çalışır. Fotoğrafın dilselliği, görüngü sahasından anlam sahasına ve oradan yorum sahasına, yani hermeneutik alana doğru yol alır. Fotoğrafın kaynakları sadece kendi dışında var olandır ve fotoğraf sanatçısı bu dışsallığı da sanatına dâhil eder. Fotoğrafa, sürekliliğini ve *şu andaki* ikametini armağan eden, sanatın bu yönüdür.

Sonuç olarak fotoğraf sanatının zaman ve mekân olgularının dışında bir anlam alanında oluşu onun hermeneutik bir mesele olabileceğini göstermektedir. Fotoğraf kavramının sanatsal ifadesi aynı zamanda onun tanımını belirlemektedir. “*Fotoğraf en yaygın kullanımıyla, artık mevcut olmayandan bir yadigârdır.*”(Berger, 2014: 37) Böylelikle bir süreklilik içeren fotoğrafın sanatının hermeneutiğinin mümkün olduğunu görmekteyiz. İfade ettiği bu süreklilik yorumlanacak olan anlamın yeniden ve yeniden inşasına olanak tanıyacaktır. Bu noktaya kadar bütün sanat dallarının birbirleri ve aynı zamanda hermeneutik ile olan bağlarına dair incelemeler yapılmıştır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde tüm sanatların üzerinde toplandığı sinema sanatının neliğine dair incelemeler yapılacaktır. Böylelikle sinemanın hermeneutiği fikrine varılmış olacaktır.

2.6. Bir Sürecin Sonu Olarak Sinema

Sinema adeta bütün sanatların birleşiminden oluşmaktadır. Fakat onlardan çok daha fazla bir şeydir. Edebiyat, resim, müzik ve fotoğraf sanatları sinemanın oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Sinemanın ve fotoğrafın diğer sanatlar kadar eski bir tarih yoktur; fakat her sanat gibi bu iki sanat da kendi tarihlerini oluşturabilecek güce sahiptirler. “*Hakiki bir sanat eserinin haz verici olabilmesi için gerçekte bir sanat tarihi mukaddimesine sahip olmasına gerek yoktur.*”(Schopenhauer, 2010: 39)

Öncelikle bu çalışmada sinema bir sanat olarak ele alınmıştır ve kendinden önce ortaya çıkan sanatların sinemaya bir temel oluşturduğu varsayılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümde sinemanın tarihine özet bir giriş eklenmiştir, ancak bu çalışma sinemanın tarihinden ziyade onun hermeneutiğinin imkânı üzerine yol alacaktır. Sinemanın tanımı, kendisinden önce ortaya çıkan sanatlara değinmeden yapılamamaktadır. Çünkü sinemanın ortaya çıkışındaki sebepler ve onu bir sanat olarak anlamlandıran saikler kendinden önceki sanatların incelenmesi ile açıklığa kavuşur. Dolayısıyla sinemanın ifade ettiği anlamlar bütünü aynı zamanda sanatın tanımı ile de ilişkilidir.

Tüm sanatların birleşimi, sanat kavramının içini tamamen dolduramaz. Bu düşünce dilin kendisinde de böyledir. Örneğin dil, birçok farklı biçimde kullanılabilir; fakat dil tüm kullanımlarının toplamı değildir. Nitekim sinema hakkında da bu önermeyi kullanabiliriz. Bu bakımdan sinema, yapısı itibarıyla sanata ve dile en yakın sanat dalıdır. Çünkü insan, tarihin başından itibaren varlığını ve düşündüğünü aktarmaya çabalamıştır. Kısaca insan içinde var olan hakikati sunma ve gösterme itkisine sahiptir. Dolayısıyla tüm sanatlar bu itkinin kendisinden beslenmektedir. Sinema ise içinde yaşamakta olduğumuz çağın en son sanat biçimidir. Ayrıca sinemanın kullandığı dil, dilin kendisini dahi aşabilecek potansiyele sahiptir. Öyleyse sinema, bu önerme ile diğer sanatlara göre en üstün sanat haline gelir. Böylesine üstün bir sanat yapısının eserinin yorumlanması ise ancak hermeneutik ile mümkündür. Çünkü sinema çok katmanlıdır ve hakiki manasına ilk katmanda kolayca vermez. Hermeneutik çaba onu bulup ortaya çıkarmak olmamalı, o hakikate ulaşmayı hedeflemek olmalıdır. Bir sonraki bölümde sinemanın hermeneutiği incelenecek ve Stanley Kubrick'in(1928-1999) eseri *2001: Bir Uzay Macerası** filmi hermeneutik metodoloji ile incelenecektir.

* *2001:A Space Odyssey*, 1968

BÖLÜM 3: SİNEMA VE HERMENEUTİK

Sinema hermeneutiktir. Bu önerme, sinemanın ne olduğu ve neyi ifade ettiği konusunda hermeneutiğin yaklaşımı ile paralel bir konumda olduğu için önemli bir önermedir. Bu çalışmanın ilk bölümünde incelenen hermeneutiğin ne olduğuna yönelik fikirler ve yaklaşımlar, sinemanın hermeneutik incelenmesi konusunda işlevsel olacaktır. Bu bölüm sinemanın neliği, sinemanın hermeneutik imkânı ve bir sinema filminin hermeneutik metodoloji ile incelenmesi konularından oluşacaktır.

Sinemanın ne olduğuna yönelik araştırmalar ilerleyen bölümlerde ayrıntılı bir biçimde açıklanacaktır; ancak bu bölüme başlarken kavramsal bir temel kurmak gerekmektedir. Bu temel çalışmanın en genel tezini de içermektedir. Dolayısıyla sinema, sanat ve hermeneutik bu çalışma için üçlü bir sacayağı vazifesi görmektedir. Sinemanın, sanatın ve hermeneutiğin içeriksel ve kavramsal olarak birçok noktada benzeştiğini görmek mümkündür.

Özetleyecek olursak; “sinema sanattır”, “hermeneutik sanattır” ve “sinema hermeneutiktir”. Bu üç önermenin birbirleri ile ilişkisi sanat merkezli bir ilişki gibi görünse de, hermeneutik sinemayı ve sanatı kapsayacak genişlikte bir alana sahiptir. Çünkü sanatın, sinema ile beraber içerdiği anlam güzergâhı dıştan içe bir yol izler. Sanat ve sinema, hakikatini kendi çekirdeğinde tutar. Fakat hermeneutiğin sonsuz belirsizliği, onun hakikatinin nerede olduğu sorusunu cevapsız bırakır. Çünkü hermeneutik bizatihi hakikat olma iddiası taşımaktadır. Özellikle Gadamer’in düşüncesi çerçevesinde hermeneutik çok geniş bir anlam alanı kazanmıştır. Ayrıca ilk bölümde değindiğimiz hermeneutik döngü fikri, hermeneutiğin sonsuzluk ifadesini beslemektedir.

Sonuç olarak hermeneutik döngü fikri ile sinema kavramının kendisini incelediğimizde, sinemanın buna teşne olduğu görülebilmektedir. Çünkü sinema, sanatın tüm parçalarını içermektedir. Fakat hepsinden ayrı bir sanat olarak varlığını sürdürür. Hermeneutik ise sinemanın tek tek parçalarını irdeleyerek, bütününe ifade ettiği hakikate ulaşabilecek güçtedir.

3.1. Sinemanın Öyküsü

Sinemanın öyküsü sanatın ve hermeneutiğin öyküleri ile benzerlik taşımaktadır. Fakat sinemanın tarihi, sanatın ve hermeneutiğin tarihi kadar eski olmadığı için sinemanın ne olduğu üzerine düşmüş olan kişilerin fikirleri görece daha yenidir. Bu nedenle sinemanın neliğine ve tarihine yönelik fikirler, onu üreten ve geliştiren sinema sanatçılarının, yani yönetmenlerin eserleri doğrultusunda incelenecektir.

Sinemanın tarihi kısa olsa da yaklaşık bir asırdır devam eden hızlı bir üretim süreci, sinema filmlerinin sayıca fazla olmasına sebep olmuştur. Bu kapsamda sinemanın, günümüze kadar geçtiği her aşama ve çekilen her film ayrıntılı bir şekilde incelenmemiştir. Fakat sinemanın dönüm noktaları, sinema akımları ve ülke sinemalarının başat isimlerine değinmek bu çalışma için yeterli görülmektedir.

Sinemanın tarihi incelenirken Amerikan sinemasının tarihi üzerinde daha ayrıntılı durulacaktır. Bunun sebebi hermeneutik yöntemle incelenecek olan, *2001: Bir Uzay Macerası* filminin Amerikan sinemasına ait bir film olmasıdır. Bu nedenle sinema tarihi genelde Amerikan sineması ve özelde Kubrick sineması üzerinden değerlendirilecektir. Sinemanın tarihinin açıklanacağı bu bölümünün bir diğer konusu sinemanın neliğidir. Sinemanın ne olduğuna dair çeşitli düşünürlerin ve sanatçıların fikirlerine değinilerek, sinema sanatının neyi ifade ettiği üzerinde durulacaktır.

3.1.1. Sinemanın Kısa Tarihi

Sinema kelimesi bir kısaltmanın ürünüdür. Cinématographie sözcüğünün daraltılması ile cinéma kelimesi doğmuştur. Sinemanın doğuşu, aslında sinema filmini üretecek olan aletin icadına denk gelmektedir. Bu aleti icat eden Lumière Kardeşler ona sinematografi adını uygun görmüşlerdir. Bu kelimenin kökeni ise Yunancaya dayanmaktadır. Yunanca “devinim/hareket (κίνηση, kinisi) ve “yazmak” (γράφω, graphein) sözcüklerinden oluşmaktadır. Kameranın ilk türüne verilen isimler genellikle hareketi ve yansıtma içermektedir. Fakat kamera ile üretilen ürün adı genel olarak sinematografi olarak anılmıştır. Sinema hem isim kökeni, hem de icat olarak Lumière Kardeşlerin bir ürünüdür. Fakat daha sonraki kullanımları ve ortaya konulan eserlerin niteliği bağlamında, sinemanın ilk halinden çok farklıdır. Dolayısıyla sinema, insanoğlunun,

sanatın doğuşundan beri kademe kademe ördüğü zincirin son halkasıdır. (Özön, 2008: 3-4)

Şimdiki anın, olduğu gibi kaydedilerek daha sonra yansıtılması işlevi her ne kadar sinemanın temel olsa da, sanat ile buluştuğunda sinemanın asıl anlamı ortaya çıkar. Sinemanın hakikati, aşkın olana ve hakikate erişmek imkânını bize sunduğu oranda görünür olmaktadır. (Gülşen, 2011: 343) Sinemanın en temelde icat edilen bir makine ile var olduğu açıktır. Fakat sinemanın tarihi bu milattan sonra çok hızlı bir biçimde değişime uğramış ve gelişmiştir. Çalışmamızın bu aşamasında sinema tarihi Nijat Özön'un araştırmaları ışığında inceleyeceğiz.

1895 yılında Lumière Kardeşler halka açık ilk ücretli sinema gösterisini gerçekleştirmişlerdir. Bu gösterim 20 metrelik filmlerin döndürülmesinden oluşmaktaydı. Bu gösterilerin ünü kısa sürede yayılarak yeni yönetmen adaylarının doğmasına yol açmıştır. Böylelikle Lumière Kardeşler film yönetecek insanlar yetiştirmeye başlamışlardır. (Özön, 1985: 156) Fakat bir süre sonra sinemayı 1988'de bırakmışlardır. Bunun sebebi olarak, sadece doğa çekimleri üzerine çalışmaları ve değişime kapalı oldukları gösterilmektedir. Bu dar perspektifli sinema anlayışına ise George Melies(1861-1938) karşı çıkarak tiyatro denemelerini sinemaya aktarmaya başlamıştır. İlk ciddi film denemeleri Melies'in çabaları sayesinde ortaya çıkmıştır. Lumière Kardeşlerin bakış açısına ters olan Melies filmleri, farklı yönlerini ortaya çıkardığı için sinemanın gelişmesine katkı sağlamıştır. Fakat o da 1912'de sinemayı bırakmıştır. Bunun nedeni Lumière Kardeşlere benzer bir biçimde, değişikliğe kapalı olmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla iki akım, daha sinemanın başlangıcında ortaya çıkmış olur; belgeselci sinema ve öykücü sinema. (Özön, 1985: 155-157)

Fransız sineması bu iki yönetmenin ardından hızlı bir dönüşüme girmiştir. Bu büyüme hızını fark ederek sinema alanında yer almak isteyen Charles Pathe(1863-1957) 1889'da ilk yapımevini kurmuştur. Fransa'daki bu sinema hareketi bütün dünyada yankı bulmuştur. Özellikle Amerika'da patentleşmenin ve tekelleşmenin ileri gelen ismi olan Thomas Edison(1847-1931), sinema alanında da faaliyet göstermeye başlamıştır. Edison'un patent mücadeleleriyle Amerika'da film çeken yönetmenler, kendisine ödeme yapmak zorunda kalmışlardır. Böylelikle Amerikan sineması Edison'un tekelinde faaliyet

göstermek zorunda kalmıştır. Bu patent mücadelesi Amerika’da sinema anlamında nitelikli eserler üretilmesini zorlaştırmıştır. Amerikan sineması, Edwin S. Porter’in(1870-1941) Edison’un yapım evine başvurusunun ardından gelişme gösterse de Birinci Dünya Savaşı’na dek yeteri kadar varlık gösterememiştir. (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi , 1985, s. 162)

Amerika’da bunlar yaşanırken Fransa’da Lafitte Kardeşler *Film d’Art*(Sanat Filmi) adında bir topluluk kurmuşlardır. Senaryo, oyuncular ve müzik gibi detayları titizlikle belirlemeleri ilk ciddi sinema yapıtını oluşturdu. *Guise Dükünün Öldürülüşü*(*L’Assasinat du Duc de Guise*, 1908) ilk sanat filmi olarak kabul edilmektedir. Bu aşamadan sonra artık sinemada, sanatın bir amaç haline geldiği görülmektedir. Fransa’daki bu sinema hareketi aynı zamanda bir Fransız okulunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu akımdan çıkan başlıca filmlerin konusu genellikle güldürü sineması ve polisiye filmler olmuştur. Güldürü sinemasında başı çeken isim Charlie Chaplin’in(1889-1977) de öncüsü olan Linder’di(1895-1925). *Bir Patencinin İlk Günlükleri*(*Les Débuts dun Patineur*,1907) adlı filmde yarattığı “Max” karakteri uluslararası düzeyde ün kazanmıştır. Dolayısıyla bu durum Linder’e uluslararası alanda tanınan ilk sinema sanatçısı unvanı vermiştir. (Özön, 1985: 164)

Sinemanın dünya çapında büyümesi ve gelişmesi onu bir endüstri haline dönüştürmüştür. Artık ciddi bir sektör olarak görülen sinemanın, özellikle tekelleşmiş firmaların darlığından kurtulması gerekmektedir. Bu sebeple Amerika’da Edison’un şirketinin baskılarında tepki gösteren bir oluşum ortaya çıktı. Bu oluşum daha sonra bağımsızlar olarak anılmıştır. 1908 yılında Francis Boggs(1870-1911) adlı yönetmen Meksika yakınlarındaki bir bölgede film çekme kararı aldı. Bu kararın sebebi hem bölgenin film çekmeye uygun olması hem de Edison’un baskılarının uzağında oluşudur. Bu hareket sonrasında ise bugün en büyük sinema endüstrisi olan Hollywood’un temelleri atılmıştır.

Kovboy filmleri ve güldürü sineması, Amerikan sinemasının iki başat türünü temsil etmekteydi. Her ne kadar Avrupa sinemasından büyük oranda etkilense de bu üretimin ardından kısa sürede özgün yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Bu sürecin ilk başarılı sanatçısı D.W. Griffith (1875-1948)’in öğrencisi olan Mack Sennett(1880-1960) olarak kabul edilmektedir. Sennett, güldürü sinemasına birçok eser kazandırmıştır. Ayrıca

Charles C. Chaplin(1898-1977)'i keşfeden ve sinemaya kazandıran Mack Sennett olmuştur. Ancak Sennett ve Griffith'in sanatsal açıdan sinemaya yeteri kadar katkı sağlayamamaları, Amerikan sinemasını zor bir duruma sokmuştur. Özellikle İsveç ve Alman sinemalarının etkisinde kalan Amerikan sineması, bir süre sonra Avrupalı yönetmenleri film çekmeleri için Hollywood'a davet etmeye başlamıştır. Aslında Amerikan sineması varlığını Avrupa'dan davet ettiği yönetmenlerin eserlerine borçludur. Özellikle Alman, İsveç ve Fransız yönetmenlerin katkısı ile başarılı filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. (Özön, 1985: 175-176) Dünyada, sinemanın yayılması ve büyümesi sürecinde yaşanan tüm bu gelişmeler, filmlerin henüz sessiz olduğu zamanlarda gerçekleşmiştir. Amerikan sineması özelinde Charlie Chaplin ve güldürü sinemasına ek olarak *Disney*'in ortaya çıkışıyla bir ekol oluşmaya başlamıştır. Bu sürecin ardından, Amerikan sinemasının asıl yükselişi sesli sinemaya geçtikten sonra yaşanmıştır.

Amerikan sinemasının yanında bir diğer önemli sinema ise Sovyet sinemasıdır. Sovyet sineması Sergey Eisenstein(1898-1948)'a kadar uluslararası alanda varlık gösterememiştir. Özellikle Eisenstein 1925'te çektiği *Potemkin Zırhlısı* adlı eseri, sessiz sinemanın bir ürünü olsa da, tüm dünyada bilinmeye başlamıştır. Ayrıca bu film günümüzde de en önemli yapıtlar arasında gösterilmektedir. Sovyet sineması bu aşamadan sonra Eisenstein, Vertov, Pudovkin ve Dovjenko gibi yönetmenlerle bir *Sovyet Ekolü* haline gelmiş ve sinema tarihinin en önemli eserlerini üretmişlerdir.

Bütün bu aşamalardan sonra, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle ilk sesli sinema örnekleri ortaya çıkmaya başladı. Bu filmlerin gösterimleri plak ile yapılmaktaydı. Örnek olarak Alan Crosland'ın(1894-1941) *Don Juan*(1907) adlı filmi verilebilir. Bu süreçten sonra sinemanın tarihini şekillendirecek olan teknolojiler ortaya çıkmaya başladı. Bu teknolojik gelişmelerle ve artan bütçe ile birlikte, sinemanın gösterileceği salondan, izleyici kitlesine kadar, sinemada birçok şey değişmiştir. Böylelikle sinema artık bir endüstri halini almaya hazır hale gelmiştir.

Sinema tarihi dünya savaşlarından her anlamda etkilenmiş ve hatta savaşın bir silahı haline bile gelmiştir. Propaganda sineması her ne kadar savaşa hizmet etmiş dahi olsa, sinemanın imkânlarının ve sınırlarının genişlemesine sebep olmuştur. Özellikle 2. Dünya Savaşı sırasında sinemada sanatsal faaliyetler artmaya başlamıştır. Bunun Amerikan

sinemasındaki örneği Orson Welles'in(1915-1985) *Yurttaş Kane*(*Citizen Kane*, 1941) adlı filminde görülmektedir. Welles'in bu filmde denediği yeni ve özgün teknikler, sinema dilinin ve sanatının büyüklüğünü ortaya koymuştur. Bu büyüklük, sinema sanatının daha sonra keşfedileceği üzere, sınırsız imkânlarının habercisi olmuştur. Fakat savaş yıllarının toplumsal buhranı ve Welles'in ürettiği sanatın henüz anlaşılabilmesi sebebiyle, Welles Hollywood'dan dışlanmış ve Avrupa'ya göç ederek, orada yönetmenliğini sürdürmüştür. Bu yaşananlardan sonra ise Hollywood'da Alfred Hitchcock(1899-1980) adını duyurmaya başlamıştır. Fakat Amerikan sinemasında Chaplin etkisi hala devam etmekteydi. 2. Dünya Savaşı sonrası ise Amerika'da yaşanan buhrandan Chaplin de nasibini almış ve Avrupa'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Bunun sebebi olarak savaş karşıtlığı temalı filmlere ağırlık vermesi olarak kabul edilmektedir. Stanley Kubrick(1928-1999)'e kadar Amerikan sinemasının değişimi birçok farklı yönetmenin doğmasına ve birçok farklı konuda film çekilmesine zemin hazırlamıştır. 1957 yılında *Zafer Yolları* isimli filmi ile Kubrick, Hollywood sinemasının adeta çehresini değiştirmiştir. Savaş karşıtı sinemanın yükseliş yıllarında en önemli film Kubrick'in bu yapıtı olmuştur. Ancak Kubrick'in asıl ünleneceği yıllar henüz gelmemiştir.

Sinema sanatını kuran süreç asıl olarak 2. Dünya Savaşı sonrasında başlamıştır. Dünyanın geneline yayılan sinema akımı, film üretimi konusunda bir fabrikadan farksız çalışmaktaydı. Böylelikle tür sinemaları, ülke sinemaları ve hatta yönetmen sinemaları oluşmaya başladı. Ülke sinemalarına kısaca değinecek olursak, İtalyan sineması ve bu sinema ile anılan akım olan "yeni gerçekçilik", faşizmin baskısından ve savaşın bitmesinden sonra, sinema tarihinde yeni bir basamak olmuştur. Bu akımın içerdiği sinema düşüncesi, savaşın toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini aktaran filmler üzerine yoğunlaşmıştır. Cesar Zavatti'nin öncülüğünde toplanan bu akımın dünyaca tanınmasını sağlayan kişi ise Robert Rossellini(1906-1977)'dir. Özellikle *Roma Açık Şehir*(1945) adlı filmi ile adını duyurmuştur. Almanların İtalya'dan çekildiği yıllarda üretilen bu eser, direniş temasından dolayı Avrupa'da geniş yankı uyandırmıştır. Rossellini'yi De Sica(1901-1974) ve Visconti(1906-1976) gibi yönetmenler takip etmiş ve günümüzde hala adı bilinir olan İtalyan sinemasını oluşturmuşlardır. Buna ek olarak 1955'ten sonraki dönemde Michalengelo Antonioni(1912-2007) filmleri ve Federico Fellini(1920-1993) gibi isimler, İtalyan sinemasında etkili olmuşlardır.

İtalyan sinemasının direniş temalı filmleri, Fransız sinemasında da etkisini göstermiştir. Fransa'da direniş temalı filmler çeken René Clément(1913-1996), daha sonra *yeni dalga* olarak isimlendirilecek olan harekete öncülük etmiştir. Bu hareketin en büyük sanatçısı olarak Robert Bresson(1901-1999) gösterilebilir. Bresson'un filmleri genellikle savaş sonrası insanın ruhunun derinliklerine dair temaları işlemektedir. Yeni dalga hareketinin kurulu düzene olan eleştirisi ve başkaldırısını benimseyerek öne çıkan bir diğer önemli yönetmen Jean-Luc Godard(1930)'dır. Godard geleneksel sinema görüşlerini sarsmış ve anarşist bir çizgide üretim yapmıştır. İtalyan ve Fransız sinemasının yanı sıra Rusya'da Sovyetler birliğinin devrimi ile yerle bir olan sinema sanatı, savaşın bitmesinin ardından devletin elinde bir araca dönüşmüş, profesyonel adımlar atılmış ve okullar açılmıştır. 1955 dönemi ve sonrası için Rus sinemasında Andrey Tarkovski'nin(1932-1986) etkisi görülmüştür. Avrupa, Amerika ve Rusya'nın yanı sıra Uzak Doğu sinemasından söz etmek Japon sineması ile mümkün olmuştur. Akira Kurosava(1910-1998) ve Kenji Mizoguçi(1898-1956) gibi isimler Japon sinemasının dünya ölçeğinde tanınmasına katkı sağlamışlardır. (Özön, 1985: 180-231)

Sinemanın tarihine yönelik bu bilgilerin tümü sinemanın neliğini açıklarken faydalı olacaktır. Ayrıca bu çalışmanın inceleme nesnesi olan 2001:A *Space Odyssey* filmi, Amerikan sinemasının bir ürünü olduğundan dolayı, doğduğu sinemanın tarihine yönelik bilgiler önem arz etmektedir. Bu bölümden sonra ise sinemanın ne olduğu, farkı bakış açıları ve yorumlarla incelenecek ve ardından hermeneutik ile sinemanın ilişkisine değinilecektir.

3.1.2. Sinemanın Neliği

Sinema, insanoğlunun tüm sanatlarda aradığı, hakikati aktarabilme yetisinin imkânını ifade eden son sanattır. Sinemanın aynı zamanda iletişimsel yönü, görsel ve aynı zamanda işitsel bir sanat olmasından ileri gelmektedir. Sinema, sanatçısının anlatma ve aktarma ihtiyacını giderirken, gösterdiği imajların ve seslerin anlamlandırılmasına olanak tanımaktadır. Bu bölümün başında sinemanın diğer sanatlar karşısındaki kapsayıcılığından söz etmiştik. Bu bağlamda sinemanın diğer tüm sanatları kendi içinde aktarabilmesi ve bunu yaparken sinema sanatı düşüncesinden uzaklaşmaması, sinemanın gücünü daha net olarak vurgulamaktadır.

Sinema tüm bu işlevinin yanında sanatın en derilerinde, henüz hiçbir sanatın ulaşamadığı noktalara ulaşmak imkânına sahiptir. Sinemanın edebiyat, resim ve müzik ile olan bağı, doğal olarak dil ile olan bağına da kurmaktadır. Sinemanın dili, diğer sanatların üzerinde bir etkiye sahiptir. Bunun göstergesi olarak, görsel iletişimin toplum üzerinde çok ciddi gücünün olduğu, Dünya Savaşları döneminde görülmektedir. Sinemanın doğmasının ve gelişmesinin tarihinin ise bu savaşların gölgesinde gerçekleşmesi, bu iddiayı güçlendirmektedir.

Sinemanın dilsel işlevi yalnızca propaganda üzerinden görülmemektedir. Sinemanın hakiki bir dili vardır. Dünya üzerindeki bütün diller, o dili konuşan insanların düşüncelerini ve aktarmak istediklerini dışa vurmak amacıyla varlık göstermektedirler. Dolayısıyla düşüncenin dili konuşma dilinden bu noktada farklılık göstermektedir. Çünkü aktarım noktasında konuşma dili, düşünce dilinin bir tercümesinden oluşmaktadır. O halde dil sadece konuşma ile kendini tamamıyla açamaz. Fakat sanat hakiki dile ulaşmada işlevsel bir konumdadır. Sinemaya kadar tüm sanatlar, hakiki olan dile yaklaşmışlar; fakat ona tamamen ulaşamamışlardır. Sinema ise bu dili kullanma becerisi ile donanmıştır. İnsan düşüncesinin özgürlüğü, dilin ve sanatın sınırsızlığı birleştiğinde sinema görünmeye başlar. Dolayısıyla sinema, en son ve en güçlü sanat olma imkânı dâhilinde yeni bir dil olarak görülebilir; fakat bu dilin sınırlarını kavramak ve bu dile hâkim olmak oldukça zor bir süreçtir. Önemli göstergebilimcilerden olan Roland Barthes'in(1915-1980) bu konu hakkında dil merkezi saptaması açıklayıcı olacaktır.

“Sinemada, televizyonda, tanıtıda (reklamda), anlamlar bir görüntüler, sesler ve yazımlar toplaşmasından doğar. Onun için bu dizgelere ilişkin olarak dil olgularıyla söz olguları kümelerini saptama zamanı gelmedi henüz: Böyle bir saptama yapabilmek için, bir yandan bu karmaşık dizgelerden her birinin içerdiği dilin özgün mü yoksa kapsadığı ikinci dillerden mi oluştuğunu kesinlikle belirlemek, öte yandan da, bu ikincil dilleri incelemek gerekir (dilbilimsel dilin ne olduğunu biliyoruz, ama görüntü dili ya da müzik dili üstüne bir şey bilmiyoruz).” (Barthes , 1979: 21)

Sanatın ve bu bağlamda sinemanın dilini incelemek adına, dilbilimden ve kurucusu olan Sassure'nin fikirlerinden yararlanmak gerekir. Sassure, dilin ayrımlar ve uygunluklar mekanizmaları ile çalıştığını düşünmektedir. Dilbilime özerkliğini veren Sassure'nin bu

ayırımıdır. Sinemanın dilini çözümlmek meselesini de dilbilimsel bir mesele olarak düşünmek mümkündür. Tam da bu düşünüm sırasında kullanacağımız dil, sinemanın dilinin kullanımına yönelik somut veriler toplamaya olanak sağlayacaktır. Sinema göstergeler ile çalışmaktadır; fakat bu göstergeleri yalnızca göstermez, onu anlamlı bir metin gibi okumamızı beklemektedir. Sinema, vereceği anlamı göstergelerin içerisinde sunar. Tüm bu göstergeler ve imajlar sinemanın anlam taşıyıcılarıdır. Sinema, vermek istediği en genel anlamı parçalara bölerek göstergelere ve imajlara yükler. Böylece izleyicisinden kendisine zaman ayırmasını talep eder. Sinemanın anlamını açığa çıkarması belli bir zamanı içermektedir. Ayrıca sinemanın anlam taşımak için kullandığı nesnelerin gerçeklik ile bağı bulunmamaktadır. Sinema bu anlamda gerçekten daha gerçektir ve izleyicisinden gerçeklik ile olan bağı koparmasını talep eder. Sinema izleyicisini gerçek zamandan kendi zamanına davet eder. Bu konuda Tarkovski'nin görüşleri meseleyi daha da açmak adına yararlı olacaktır.

“Sinema, bir yazarın kendisini, sınırsız bir gerçekliğin ve kelimenin tam anlamıyla öznel dünyasının yaratıcısı olarak kabul edebileceği biricik sanat dalıdır. İnsanların içinde var olan kendini kanıtlama eğilimi, en kapsamlı ve en dolaysız ifadesini sinemada bulur. Film duygusal bir gerçekliktir ve seyirci tarafından ikinci bir gerçeklik olarak kabul görür.”
(Tarkovski, 2009: 159)

Roland Barthes'in yazarın öldüğünü düşünürken okurun doğduğunu söylemesi aynı şekilde sinema ile beraber bir izleyicinin doğuşuna sebep olmuştur. İzleyici için sinema deneyimi iki yönlüdür. Bir yönü ile sinema izleyicisine sonsuz bir dünyanın kapılarını açar ve sonsuz özgürlük vadetmektedir. Böylelikle izleyici artık sinema tarafından kuşatılmıştır. Bu kuşatma, sinema salonundaki perdeden ve koltuktan, filmin içerisindeki rastgele bir sahnenin perspektifine kadar geçerlidir. Dolayısıyla sinema, insana kurgulanmış bir rüya vadeder. Tıpkı bir karnaval gibi, gerçeklik karnaval alanının dışında bırakılmalıdır. Sinema da izleyicisinden bunu talep etmektedir. (Stam, 2014: 242)

Sinemanın işlevlerinin yansıması olarak izleyicinin durumunu incelemek, sinema araştırmaları için işlevsel bir yöntemdir. Daha önce değindiğimiz gibi sinema göstergeler aracılığı ile anlam ve enformasyon taşımaktadır. Bu aktarım süreci bir rastlantısallığın sonucu değil kurgulanmış karmaşık bir düzen ile sürdürülmektedir. Böylelikle sinema,

izleyicisinin fikirlerini, düşüncesi ve hatta duygularını belirleyebilecek güce kavuşmaktadır. Sinemada izlenen hiçbir hareket tesadüfi değil, tamamıyla anlamlı hareketler bütünüdür. (Lotman, 1999: 69) Fakat izleyicinin veya yorumcunun sinema karşısındaki rolü bu kadar etkisiz değildir. Sinema yorumcuyu belirlediği gibi yorumcu da sinemayı belirler. Yalnızca gözün ve izlemenin belirlenişi üzerinde sinemanın gücü izleyici üzerinde etkili görünmektedir. Bu bakımdan görsellik ile kodlanmış anların devinimi, yorumun sürecinin aksamasına sebep olmaktadır. (Köse, 2014: 212) İzleyicinin sinema karşısındaki rolü basit bir empati durumu değildir. Örneğin bir izleyici, karşısında sürekli acı çeken bir oyuncuyu izlemektedir, bu filmin amacı da izleyicisine bu acıyı yaşatmaktır.

“Diyelim ki karşımda acı çeken bir insan var. Onun bilincinin ufku, ona acı çektiren koşulla ve karşısında gördüğü nesnelere dolu. Bu görünür nesnelere dünyasını etkisi altına alan duygusal ve iradi tonlar da, acı tonları. Yapmam gereken şey, bu insanı estetik olarak deneyimlemek ve tamamlamaktır(yardım etme, kurtarma, teselli). Gerçek filozofların her zaman şair olduğu, şairlerin de filozof olduğu şeklinde bir izlenimim var. Benim imgelere ihtiyacım vardı, duygularla damıtılmış sembollere, ama bu imgelerin bir entelektüel içerikten yoksun olduğu anlamına gelmiyor. Herhangi bir imge, ne kadar çarpıcı olursa olsun –ki çarpıcı olması gerekir- çok özel, önemli bir içeriğe sahiptir. İşte bu yüzden birini diğerinden ayıramıyorum.” (Tarkovski, 2009: 74)

Sinemanın izleyicisini belirleyişi, onun yorumlama ediminde, özellikle hermeneutik noktada, sinemaya diğer sanatlardan farklı bir nitelik kazandırır. Sinemanın imgelerle çalıştığına dair düşünce, yukarıdaki alıntıda belirtildiği üzere, izleyicisinin de estetik deneyimini belirleme sürecinde etkili olmaktadır. Bu nedenle sinema izleyicisinde aktif bir yorumlama edimini şart koşar. Ayrıca sinemanın devingen yapısı karşısında, izleyicinin durağanlığına zıt bir konumdadır. Dolayısıyla sinemanın neliği, sanatsal düşünümde ortaya çıkmaktadır. Ona sanatlığını veren ise izleyicisi ile olan ilişkisinde inşa olur. Böylece bu çalışmanın uygulama konusu olan *film hermeneutiği* meselesi sağlam bir zemine oturmuş olur. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise film hermeneutiği konusunda belirlenecek olan yöntem ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

3.2. Hermeneutiğin Sinemaya Yaklaşımı

Hermeneutik, inceleyeceği nesnenin üzerine kendini örter. Artık hermeneutiğin dâhil olduğu her ne ise, eskisi gibi olamaz. Hermeneutiğin bu gücü aslında kendini de dönüştürebilmesinden kaynaklanır. Nasıl ki hermeneutiğe uğratılan şey dönüşüyorsa ve değişiyorsa, aynı oranda hermeneutik de değişmekte ve dönüşmektedir. Bir başka deyişle “sinemanın hermeneutiği” ne tam olarak hermeneutik ne de tam olarak sinema olmuş olur. Hermeneutik saklı veya henüz erişilememiş anlam bulma faaliyetinin adıdır. Hermeneutik, sanat dallarından herhangi birinde kullanıldığında onun eleştirisini de açığa çıkarmalıdır. Bu noktada eleştirinin hedefi olan “gerçekliğin içten bilgisine varmak” hermeneutik yöntemin de hedeflediği bir amaçtır. (Berger, 2014, Kültür...: 31) Hermeneutik, özellikle sinema hermeneutiği, sinemanın eleştirisi dâhil, onun her anlamına nüfuz etmelidir. Böylelikle hermeneutik sinemanın en derin manasına erişebilir.

Hermeneutik muhatabı olduğu şeye doğru hareket ederken odak noktasında yorumlama edimi vardır. Özellikle sinemanın bir noktada göstergelerle çalışması, hermeneutiğin yorumlama yönünü daha da anlamlı kılmaktadır. Bu çalışmanın ilk bölümünde değinilenler dâhilinde hermeneutiğin, özetle, yorumların bilgisini amaçlayan bir metot olduğunu kabul edebiliriz. Aynı doğrultuda “yorumlama sonsuz bir eylem ifade eder” önermesi de kabul edilebilirdir. Ancak yorumun sınırsızlığı onun amaçsız olduğu anlamına gelmemektedir. (Eco, 2012: 40)

Dünya ölçeğinde hemen hemen her şey metin düzleminde okunabilmektedir. Fakat metinler üstü metinler, sanatsal metinler olarak diğerlerinden ayırt edilebilir. Metin üstü metin kavramı ile vurgulanan, o metnin anlamının yeniden ve yeniden yazılabilir olmasından dolayı normal bir metinden farkını ifade eder. Ayrıca bu çalışmada “Edebiyat ve Hermeneutik” bölümünde değinilen kanonik metinler meselesi, metinler üstü metin ifadesini anlamak adına faydalı olacaktır. Böyle metinlerin yorumlanmaları ve açıklanmaları bile yeni yeni metinler doğurabilmektedir. Dolayısıyla bu tip metinlerle ilgilenmek hermeneutiğin alanına girmektedir. Metinlerin hermeneutik ile anlamlarını açmalarının bir ifadesi olarak o metnin okuru ve yazarı ile olan ilişkisine tekrar değinmek fayda sağlayacaktır.

“Her metin okuruna göre kendini yeniden yazar. Sonra bir başka okurun sırası gelene kadar yazarı içinde kendini saklar.” (İnceoğlu ve Çomak, 2009: 93)

Hermeneutik inceleme nesnesini bir anlamda metin gibi okur. Dolayısıyla metinden bahsettiğimiz noktada yorum devreye girer. Yorum devreye girdiğinde ise hermeneutikten söz edilebilir. Dünyayı anlamak her zaman bir yorum meselesi olmuştur. Başka bir deyişle hakikat, yalnızca yorum ile özneye kendisini açar. Fakat yorum sadece dünyayı anlamak için benimsenen, yeteri kadar ikna edici ve çekici bir felsefi yaklaşım değildir. Yorum, tüm bir felsefeyi baştan aşağı sorgulayan bir yapıdır. Böylelikle hermeneutik, hakikatin yorumlayıcı doğasını inceleyen bir yaklaşımdır. Hermeneutiğin doğasının felsefeye olan yakınlığı sıkça felsefenin sahasında değerlendirilmesine sebep olmuştur. Fakat hermeneutiğinin felsefeden ayrı, özerk bir alan olması hermeneutik üzerine araştırma yapan düşünürlerin teorileri çerçevesinde inşa ettikleri hermeneutik yaklaşımın bir ürünüdür. Buna ek olarak, hermeneutiğin yapısı ve ifade ettiği anlam alanı, kendinin geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Hermeneutiğin neliği konusunda bu çalışmanın ilk bölümünde yapılan inceleme, hermeneutiğin uygulama noktasında bir metodoloji olarak imkânını sağlamayı amaçlamaktadır.

Hermeneutiğin sinema söz konusu olduğunda yer aldığı konum, film eleştirisi düzleminde yer alabilir. Fakat sübjektif yorumların, film eleştirisi içinde sadece estetik ve güzel ölçütleri ile yer alması ciddi bir problem doğurmaktadır. O halde film eleştirisi ve film yorumlamaları/film hermeneutiği birbirinden ayrı tutulmalıdır. Çünkü film hermeneutiği bir sübjektiviteyi de içerir; o halde film eleştirisinde olduğu gibi filmi tahrip etmeden, filmi bir metin gibi değerlendirerek hakikatine ve özüne ulaşmaya çabalar. (Özden, 2004: 296) Özellikle hermeneutiğin işlevi, incelediği filmde yakaladığı anlamları aktarmayı da kapsamaktadır. Bu yönü ile hermeneutik, metnin saf anlamını avlama etkinliğidir.

Bu çalışmanın hermeneutiğe olan yaklaşımı yöntemselidir. Hermeneutik ve sinema meselesinin ardından, bir yöntem olarak hermeneutik ile bir sinema filmi incelenecektir. Hermeneutik uygulamanın yöntemsel temelini ise Paul Ricoeur’un hermeneutik metodolojisi oluşturacaktır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde Ricoeur’un hermeneutik metodolojisinin yanında bir sinema filmi incelemesi için uygulama pratiği

açılacaktır. Bu pratik deneyimlenirken Alberto Baracco'nun *Hermeneutics of the Film World* isimli çalışmasından yararlanılacaktır.

3.3. Paul Ricoeur'un Hermeneutik Metodolojisi Işığında Film Hermeneutiği

Hermeneutiğin, sinema incelemesine kadar, hem hermeneutik hem sanat hem de sinemanın tarihsel süreci, detaylıca incelenmiştir. Bu aşamada *bir filmin hermeneutiği* söyleminin yöntem şeması çizilecektir. Hermeneutiğin metodolojik boyutu Ricoeur'ün bir perspektif ile ele alacaktır. Öncelikle Ricoeur'un hermeneutik düşüncesini bir sinema filmine uygulama girişiminden ne beklenebileceğini irdelemek gerekmektedir. Bu problem, "film hermeneutiğinin amacı nedir?" sorusunu gündeme getirmektedir. Film hermeneutiği, filme nasıl yaklaşabileceğimizi ve analiz edebileceğimizi, aynı zamanda film dünyası ile nasıl ilişki kurduğumuzu ve bu ilişkide kendimizi nasıl konumladığımızı belirleme düşüncesidir.

Bütün hermeneutik yaklaşımlar anlamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda Ricoeur bir metne yaklaşma ve onu yorumlama yöntemini üç aşamalı bir yöntem olarak tanımlamıştır. İlk aşama, anlama terimi ile özdeşleşmektedir. Bu aşamada film, öncelikle izleyici tarafından anlaşılmalı ve onun anlama edimini gerçekleştirebilmesi için gerekli olan alanı sağlamaktadır. Bu aşamada izleyicinin, filmle ilgili ön-anlama edimi ve izleyicinin filme olan bütüncül yaklaşımı anlatılmaktadır. Böylelikle yorum nesnesi olarak film, izleyici tarafından anlaşılmaya ihtiyaç duymaktadır. İkinci aşamada ise yorumcunun, filme olan mesafesi, sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamlarda belirlenmektedir. Ancak Ricoeur, bu aşamada yorumcunun filme olan mesafesinin giderilebildiğini ve bu mesafeden gördüklerini anlamlandırdıktan sonra yeni anlamlar ile filme geri dönebileceğini vurgular. Üçüncü aşama ise önceki aşamalarda gerçekleşen, parçalara ayırarak anlama durumunun aksine, filmin bütününe kavranışına vurgu yapmaktadır. Böylelikle yorumlanacak olan filme daha derinlikli bir biçimde nüfuz edilebilecektir. Ricoeur'un bu üç aşamalı teorisi A. Baracco tarafından bir film teorisine dönüştürülmüştür. (Baracco, 2017: 100)

Baracco, Ricoeur'un hermeneutik teorisinden bir film hermeneutiği teorisi inşa etmektedir. Özellikle hermeneutik döngü fikri hem Ricoeur'un hem Baracco'nun teorilerine temel teşkil etmektedir. Bununla birlikte Ricoeur'un sistematik olmayan

söylemleri kendini kesin ve özerk bir felsefe olarak ortaya koyma amacı taşımamaktadır. Dolayısıyla diğer perspektiflerle kıyaslandığında Ricoeur'un hermeneutiği yalnızca kendisini yansıtan bir ifade konumundadır. Bu nedenle Ricoeur hiçbir zaman hermeneutik metodun kesin bir tanımını yapmamıştır. Ricoeur'un yöntemi bir söylemden ziyade hali hazırda işleyen bir metodolojidir. (Baracco, 2017: 116)

Bu çalışmanın ilk bölümünde değinildiği üzere, Ricoeur hermeneutik metodolojisini inşa ederken, hermeneutik üzerine araştırma yapan bütün düşünürlerden yararlanmış ve özellikle Gadamer ile metodoloji noktasında anlaşmazlığa düşmüştür. Fakat Ricoeur'un sembolik yorumlamalar noktasında Freud'un düşüncelerine olan ilgisi, hermeneutik metodolojisinin temelini anlamak noktasında önemlidir. Ricoeur'un Freud üzerine çalışmalarında yorumlama sürecine dair ortaya çıkan problemler, metodoloji bağlamında merkezi bir konumda yer almaktadır. Ricoeur bu çalışmalarda hermeneutik ve psikanalitik yorumlama süreçleri arasındaki farklara dikkat çekmiştir. Ricoeur'a göre psikanalitik süreç, sembollerin temelini ve arkaik kökenini inceleyerek geriye doğru(regressive) bir hareket izlemektedir. Hermeneutik ise sembollerin anlamlarının ötesini açığa çıkarmayı hedeflediği için ileriye doğru bir hareket izlemektedir. Böylelikle psikanalitik ve hermeneutik zıt yönlü hareketlerinden dolayı birbirlerinden ayrılmaktadır. Hermeneutik bu sebeple sembollerin yorumlanmasını hedefleyen bir felsefeden fazlasıdır.

Hermeneutik, inceleme nesnesini sürekli olarak ulaşılmaz olanın ötesinde konumladığı ve anlama edimini yeniden kurmaya çalıştığı için psikanalitikten farklıdır. Dolayısıyla Freud'un psikanalitik teorisi bir anlamda Ricoeur'un hermeneutik teorisinin dolambaçlı yoludur. Ricoeur ontolojik bir yaklaşımla hermeneutiğin metodolojisini, nesnelere anlamlarının sonsuz yorumuyla yeniden ve yeniden oluşturmak ve yine o nesnenin kendisinde birleştirmek düşüncesi ile inşa etmiştir. Bu noktadan hareketle Ricoeur, ilk hakikat olarak temellendirdiği "*Varım, Düşünüyorum*" önermesini, Freud'un "Ego" kavramı ile mukayese etmektedir. Ricoeur'un önermesi, hermeneutiğin yönlendirmeleri ile ulaşılabilecek bir sonuçtur. Fakat ego kavramının, yönlendirilmeye olan uzaklığı sebebiyle, sürekli olarak kendini kaybetmesi ve yeniden bulması gerekmektedir. Ricoeur'un metodolojisinin temelinde var olan tüm önermeler, hermeneutik döngüyü imlemektedir. Hermeneutiğin nesnesi olan hiçbir metodoloji ve hiçbir düşünce

hermeneutik döngüden kurtulamaz. Hermeneutik döngünün sonsuzluğu, sürekli devam eden hareketinin diyalektik bir tezahürüdür. (Baracco, 2017: 108-112)

Ricoeur'un hermeneutik düşüncesi bizatihi metodolojiktir. Bu durum, kendinden önceki hermeneutik düşüncelerin döngüsellik noktasında süreğen olamamasından kaynaklanmaktadır. Ricoeur'un metodolojisinin amacı yorum sürecinin döngüselligidir. Aynı zamanda hermeneutik yorumlama sürecinin kalıcılığı noktasında, Ricoeur'ün metodoloji diğer hermeneutik yorumlama süreçlerinden ayrılmaktadır.

Hermeneutik metinlerin yorumlanması süreci ile işlemektedir. Bu süreç aynı zamanda bir tercüme faaliyetinin de göstergesidir. Bu noktada her yorumcu aslında bir tercümandır.

Metin, hermeneutik süreç içerisinde kendini yorumcuya açar. Ricoeur hermeneutiğinin merkezi olan anlama ve yorumlama süreci, yönünü metnin sembolik alanına doğru çevirir. Hermeneutik metodolojiye tabi tutulacak olan metin, yorumcuyu kendi semboller dünyasına davet eder. Ricoeur'a göre anlama bu sembollerin yorumlama süreci ile başlamaktadır. Yorumlama her zaman merkezden, dilden ve duyulardan, hâlihazırda gerçekleşmiş olan ve *de facto* var olan bir varlıktan başlayan, sembolik anlamların açılması süreci üzerine bir meditasyondur. (Baracco, 2017: 117) Bu bağlamda hermeneutik döngünün bilinçli bir eylem olmadığına ulaşan Ricoeur, yorumcunun hâlihazırda, bilinçsiz bir şekilde, sanki dünyadaymış gibi hermeneutik döngünün içinde olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla, Ricoeur'a göre hermeneutik döngünün dışı yoktur ve bu döngüden çıkmak mümkün değildir. Buna göre hermeneutik döngünün, devinimine maruz kalan bir metin sürekli yeniden yorumlanma sürecine tabi tutulmaktadır. Bu nedenle Ricoeur bu döngüsel sürecin hangi alanda başladığına dair bir şema çizmiştir. Bu şemaya göre hermeneutiksel süreç üç ana noktadan başlamaktadır; saf ve ön-eleştirel anlama, açıklama ve eleştirel mukayese, yeni-derin bir anlama süreci. Yorumcunun, hermeneutik süreçte bu üç aşamadan geçmesi Ricoeur'a göre yorumcunun kendisini de etkilemektedir. Bu süreç sadece yorum nesnesinin bir yeniden yorumlanması süreci değil, aynı zamanda, benliğin, yani öznenin, devamlı bir yeniden yorumlanması sürecidir.

Ricoeur'a göre yorum süreci metne, saf ve ön-eleştirel anlamayla yaklaşılması ile başlar. Bu anlayış bir ön-tahmin ile oluşmaktadır. Bir metnin anlamı önce tahmin edilmelidir. Bu durum metinden çıkan anlamın özerkliğinin oluşması için gereklidir. Ricoeur'a göre

metnin yazarı, metnin orijinal bağlamına uzak bir mesafede yer alır. Bu nedenle metinden, yorum süreci ile bir anlam çıkarmak, yorumcuyu yazarın konumuna yaklaştırır. Ricoeur'a göre metin, bir müzikal, yorumcu ise orkestra şefine benzemektedir. Dolayısıyla yorumcunun inisiyatifi, metne bir ön-tahmin ile yaklaşmasını meşru kılar. Eğer yorumdan çıkan anlam bir tahminse, bu anlamın yanlış bir anlama olma olasılığı her zaman vardır. Ricoeur'a göre bunu önleyebilecek kesin bir yöntem yoktur. Böylelikle ön-tahminler yorum süreci için gereklidir. Bu bağlamda filmlerin yorumlanması süreci de kesin ve belli bir noktadan başlayamaz. Yorumcunun, film konusundaki sezgisi hermeneutik açıdan önemlidir. Ricoeur her ne kadar Schleiermacher'ın "kehanetsel(divinatory)" kavramsallaştırmasına katılmasa dahi, ön-tahminin ya da sezginin başlangıç için gerekli olduğunu savunur. (Baracco, 2017: 119-120)

3.4. Film Hermeneutiğinin Ricoeur'yan Metodolojisi ve Yönergeler

Alberto Baracco'nun çalışmasından hareketle Ricoeur'yan film metodolojisini kullanacak olan araştırmacılara yönelik önerileri, yönergeler halinde aşağıda incelenecektir. Bu yönergeler yöntemin yapısının anlaşılması ve aşamalarının takip edilmesi için faydalı görülmektedir. Ayrıca film hermeneutiği uygulamasında kullanılacak yöntem için bu yönergeler, uygulamanın içerisinde daha işlevsel bir hâle gelecektir.

(a) Bir filmin alanı birçok olası sembolik anlamı içerir.

(b) Film çalışması yapan araştırmacılar, bir filmi izlerken, ilk olarak bir tahminden veya kişisel bir bakış açısından faydalanarak, eleştirel pratiklerinin bilincinde olmalıdırlar.

(c) Film üzerine tahmin yürütürken, ilk adım olarak, filmin alanına saf(naive) bir ön-anlama ile yaklaşmak, film yorumunun ilk adımıdır.

(d) Film üzerine çalışan araştırmacılar, filmin alanına yönelik eleştirel ve derinlemesine bir yaklaşımı ileri götürerek, bu saf anlama sürecini yorumlamalarına yansıtmalıdır.

(e) Eleştirel bir anlayış, film alanının, sembollere yönelik çıkarımlarını, yine sembolik bir sistem çalışması olarak ortaya koymalıdır.

(f) Film araştırmacıları, filmin alanına yönelik sübjektif yorumlarını, diğer perspektif ve yorumlarla çatışmaya maruz bırakmalıdır.

(g) *Film araştırmacıları, film alanının, durdurulamayacak düzeyde devingen ve zaman içinde değişime maruz kalan, çoklu anlamlara sahip olduğunu bilmelidir.*

(h) *Film araştırmacıları, anlama deneyimlerinin ve yorumlarının sorgulanma zorunluluğunun farkında olmalıdır.*

(i) *Film araştırmacıları, filmin alanına yönelik yorumlarını, gelecekte oluşacak olan yorumlara doğru gelişen ve ilerleyen bir hermeneutik çerçeve üzerine inşa etmelidir.*

(Baracco, 2017: 118)

Hermeneutik yöntemin uygulanmasının öncesinde bu yönergeleri takip etmek araştırmacı için büyük önem taşımaktadır. Film araştırmacılarına yönelik bu tavsiyeler bir metot olarak hermeneutiği kullanmaları halinde nasıl bir yol izlemeleri gerektiği açıkça belirtilmiştir. İnceleme nesnesi olan filmin imgeleri ve sembolleri karşısında araştırmacının bu yönergeleri kullanması, uygulanacak olan metodoloji için gereklidir. Çünkü sonsuz yorumlar evreninde anlam aramak bir noktadan sonra yöntemden uzaklaşmayı ve kaybolma ihtimalini büyük oranda doğurur. Bu ihtimalin önüne geçmek için araştırmacının hâlihazırda bir yöntemle inceleme nesnesini ele alması gerekmektedir. Böylelikle film hermeneutiği çalışmasında ele alınacak olan yöntem kullanılabilir hale gelmektedir. Ricoeur'ün hermeneutik metodolojinin temel özellikleri ve aşamaları aşağıda sıralanmıştır.

(a) *Yorumlama sürecinin döngüselliği (hermeneutik döngü).*

(b) *Sembolik anlamın yorumlanması.*

(c) *Yorum geliştirme ve diyalektik strateji.*

Bu aşamaların içeriği uygulama noktasında doldurulacaktır. Film hermeneutiği uygulamasının ilk aşamasında, inceleme nesnesinin izleyici/okur düzlemindeki yansıması ele alınacaktır. Ayrıca bu bölüm filmin konusunu ve hikâyesini de içerdiiğinden dolayı diğer aşamalar için bir dayanak özelliği taşımaktadır. İkinci aşamada filmde kullanılan semboller hermeneutik döngü aşamasında şeması çizilmiş olan yapıya göre incelenecek ve yorumlanacaktır. Buna ek olarak bu aşamada ele alınacak olan semboller bağlantılı olarak diğer aşamalarda geliştirilecek olan yorumlamaları etkileyecektir. Üçüncü aşamada ise hermeneutiğin başat özelliği olan yorum üretme noktası ele

alınacaktır. Yorum üretme aşamasında, diğer aşamalarda izlenen yöntemlerden elde edilen bulgular önemli bir yer teşkil edecektir.

3.5. 2001: A Space Odyssey Filminin Hermeneutik İncelemesi

Film hermeneutiği uygulamasının deneneceği bu bölümde, yorum nesnesi olarak Stanley Kubrick'in 2001: A Space Odyssey filmi kullanılacaktır. Hermeneutik metodolojinin yöntemi olarak bu filmin seçilmesi, ileriki bölümlerden de anlaşılacağı üzere, hermeneutik incelemeye uygun olmasından kaynaklanmaktadır. Filmin olay örgüsü, kullanılan semboller ve bir metin olarak incelenebilirliği, hermeneutik bir imkân taşımaktadır. Bunun nedeni yönetmenin eseri üretirken, izleyicisinin yorumlama edimini göz önünde bulundurmasıdır. Bir yorumcu olarak izleyici, filmi izlerken hermeneutik bir inceleme amacı taşımasa bile, hali hazırda var olan bir hermeneutik döngünün içerisinde yer almaktadır.

Bu uygulamanın yöntemi olarak Ricoeur'un metodolojisinden faydalanılacaktır. Film hermeneutiğinin Ricoeur'yan metodolojisi başlığı altında değinilen A. Baracco'nun sinema hermeneutiği yöntemi olarak yeniden oluşturduğu üç aşamalı şema kullanılacaktır. Bu uygulama ile film hermeneutiğinin işlevliliği denenecektir.

3.5.1. Yorumlama Sürecinin Döngüsellığı (Hermeneutik Döngü)

Film hermeneutiği uygulamasında kullanılacak olan yöntemlerden ilki hermeneutik döngü düşüncesinin bir ürünü olarak, yorumlama sürecindeki döngüsellik olacaktır. Öncelikle hermeneutik döngünün tek tek nesnelere inceleyerek bütüne ulaşma süreci yöntem olarak uygulanacaktır. Bu süreç incelenecek olan filmin öyküsünün betimlenmesi süreciyle oluşturulacaktır. Bu uygulamadan sonra kullanılacak olan yöntemlere temel teşkil edecek olan bu bölümde film, tek tek olaylar ve ifade ettikleri anlamlar ele alınarak anlatılacaktır. Sonrasında ise film bir bütün olarak yorumlanacaktır. Ricoeur'yan metodolojinin uygulanması çerçevesinde film, izleyici gözü ile aktarılacaktır.

2001: A Space Odyssey filmi, bir uzay macerası başlığı taşısa da insan ırkının tarihinin başlangıcından sonuna kadar anlatıldığı bir filmidir. İnsanın doğumundan, insanın yok oluşuna kadar tüm süreç belli bir nedensellik üzerine inşa edilmiştir. Bu bakımdan filmin konusunun kapsayıcılığı ve genişliği aynı zamanda hermeneutik uygulamanın nesnesi

olarak seçilmesinin en önemli sebeplerindendir. Dolayısıyla hermeneutik döngüselliğin başlangıcı olarak filmin öyküsünün bir metin olarak açıklanması gerekmektedir.

Film, Dünya'nın ve Güneş'in, Ay'ın arkasından görüldüğü bir sahne ile başlamaktadır. Film başladıktan sonra Dünya üzerinde olduğunu anladığımız, çöle benzer manzara görüntüleri ve ardından hikâyenin ilk bölümünün yer aldığı bölge gösterilmektedir. Görüntülerin detaylı ve uzun süre ekranda olması insanın henüz Dünya üzerinde ortaya çıkmadığının anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu bölümlerde herhangi bir açıklama veya konuşma yer almaz. İmajlar yoluyla, bir olayın gerçekleşeceği anlaşılan alan uzun bir süre gösterilmektedir. Yırtıcı hayvanlar, yabani domuzlar ve bu bölümde hikâyenin ana figürü olan maymunlar* görünmeye başlamaktadır. Bu görüntüler bilinmez bir zamanı izleyiciye deneyimletmek adına, hikâyenin geçtiği alandaki günlük rutinleri anlatmaktadır.

Yönetmen, özellikle Grup A'nın gündelik hayatına dair görüntülere uzunca bir süre yer vermektedir. Bu görüntülerin ardından merkezî bir öneme sahip olduğunu anladığımız bir su birikintisi ve etrafında Grup A'nın toplandığını görülmektedir. Grup B'nin su birikintisinin diğer tarafında görünmesi ile iki grup arasında bir çatışma başlamaktadır. Bu çatışma korkutmaya ve kışkırtmaya dayalı bir saldırı niteliğindedir ve Grup A geri çekilerek merkezî bölgeyi diğer gruba bırakmak zorunda kalmıştır. Fakat bu saldırının şiddet odaklı olmadığı ve şiddetin henüz oluşmadığı anlaşılmaktadır. Bu olaydan sonra Grup A'nın yaşadığı mağaraya ve gündelik hayatına geri döndüğü görülmektedir. Filmin başlangıcı olan birinci bölüm, tüm bu süreci ayrıntılı bir biçimde görsel olarak aktarır.

Gün doğmaya başladığında maymunlar çığlıklar atarak mağaralarından çıkarlar. Mağaranın hemen önünde siyah, büyük bir kara kutu görünmektedir. Maymunların boyutuna oranla hayli büyük olan bu kara kutunun etrafında, Grup A şaşkınlık ve korku ile çığlık atıp etrafta koşmaya başlar. Bu sahnelerde maymunların bu kutunun varlığından korkmaları, kutunun belirsizliği ve bilinmezliği sebebiyledir. Dolayısıyla kara kutuya

* Hikâyenin akışı içerisinde, anlatımda bir karışıklık olmaması ve hikâyenin ilerleyen bölümlerinde görünecek olan diğer maymun grubundan ayırt edilmesi adına, filmin başat figürü olan maymun grubu "Grup A" olarak isimlendirilecektir. Daha sonra görünecek olan maymun grubu ise "Grup B" olarak nitelendirilecektir.

duyulan merakın altında bu bilinmezlik yatmaktadır. Bir süre devam eden bu görüntünün ardından kara kutunun altından görünen bir açıyla gökyüzünün görüntüsü tek bir planda görünür. Bu görüntü bir fotoğrafı andırmaktadır. Ekranda uzun süre bir klasik müzik eşliğinde gökyüzünde hem hilal şeklindeki Ay'ı, hem kara kutuyu hem de kara kutunun üzerinden doğan Güneş'in aldığı hilal şekli görünmektedir. Bu görüntü aslında kara kutunun işlevsel hale gelmesi için gezegenlerin alması gereken uygun hali vurgulamak için kullanılmaktadır.

Tüm bu sürecin ardından Grup A'nın içinden bir maymun korku ve tedirginlikle kutuya dokunmaya cesaret eder. Bu merak duygusu ve korkunun üzerine gitme durumu, detaylı bir şekilde aktarılır. Kara kutu uyandırdığı merak duygusu ile aslında kendisine temas edilmesini istemektedir. Filmin hikâyesi ve aslında insanın hikâyesi bu temas ile başlamaktadır. Bu sahneden sonra görüntüde tek bir maymun ve önünde hayvan kemikleri yer alır. Kara kutuya temas edenin bu maymun olduğu önünde yer alan kemiklerden birini eline alıp yere vurması ile anlaşılmalıdır. Buna ek olarak kara kutunun, maymunun aklını kullanmasını başlatan neden olduğu görülmektedir. Kemik yere vuruldukça verdiği tahribatı fark eden maymun onu daha sert bir şekilde vurmaya başlar. Bu sahnenin akışı içerisinde alt katmanda yükselen müzik ve akış içerisinde filmin başlangıcında görünen yabani domuzlardan birinin yere düşme görüntüsü, artık kemiğin bir silaha dönüştüğünün göstergesidir. Bu görüntü, alet kullanımının öğrenilmesi ve bir canlılığın ölümüne sebep olması bakımından önemlidir.

Kara kutuya temasından sonra kemiği bir silaha dönüştürerek kullanmayı öğrenen Grup A, kendilerini bölgelerinden kovan Grup B ile tekrar su birikintisinin olduğu bölgede karşı karşıya gelirler. Grup A silah olarak kullanmayı öğrendikleri kemik sayesinde savaşı kazanır ve Grup B içerisinde bir maymunu öldürerek zaferlerini ilan ederler. Grup A'nın bu zafer sonrası elde ettikleri güç ile kullandıkları silahın arasındaki bağlantının farkına varmaktadırlar. Bu bilinç aslında kara kutuya yapılan ilk temasın, insanın ve dolayısıyla medeniyetin doğuşunun bir göstergesidir. İlk bölüm, Grup A'nın içerisinde bir maymunun savaşı kazanmanın sevinciyle havaya attığı kemiğin görüntüsünün ardından, kemiğin uzay boşluğunda ilerleyen bir uzay gemisi görüntüsüne geçişi ile sonlanır. Bu geçiş ilk aletten son alete geçişin sembolü olarak anlatılmıştır. Bir sonraki

bölümde insanoğlunun ilerlemesinin son aşamasında olduğu anlaşılan bir zaman dilimi işlenmektedir.

Filmin ikinci bölümünde, ilk bölüme kıyasla teknolojik anlamda büyük bir gelişme görülmektedir. Uzay istasyonları ve uzay gemilerinin görüntüleri film içerisinde uzun bir süre yer alır. Böylelikle insanın ulaştığı teknolojik düzeyin, uzayın araştırılması noktasına geldiği aktarılmaktadır. Kara kutunun sebep olduğu merak duygusunun insanı uzay araştırmaları sürecine kadar götürmesi, filmin ikinci bölümünün birinci bölüm ile bağlantısını göstermektedir. Bu görüntülerin ardından, boşlukta uçan bir kalem görünür ve bu kalemin uzay gemisinin görüntüsünden sonra görünmesi, ilk bölümde yer alan kemik sembolünün hatırlanmasına sebep olmaktadır. Kalem, uzay gemisinin içinde seyahat eden bir kişiye aittir. Filmin bu kısımlarında, ilk bölümdeki gibi insanların içinde yaşadıkları çağın durumu bir takım göstergelerle anlatılır. Teknolojik gelişmelerin ayrıntılı bir biçimde işlenmesi, ikinci bölümün hikâyesinin anlaşılması konusunda önemlidir. Filmin bu bölümünde aktarılan, zaman ve mekâna dair göstergelerin ardından, olay örgüsüne dair bilgiler verilmeye başlanmaktadır. Bölümün başında seyahat eden uzay gemisinin aslında bir uzay istasyonuna hareket ettiği bu bilgiler ışığında anlaşılmaktadır.

İstasyonda bir kriz hâkimdir ve bunun nedeni Ay'ın Clavius kraterinde ortaya çıkan kara kutudur. Kara kutunun sırrı çözülememektedir; çünkü hiçbir teknolojik aygıt bu kutunun yakınlığında çalışmamaktadır. Fakat kara kutunun Jüpiter gezegenine sinyal yolladığı tespit edilmiştir. Kara kutunun incelenmesi adına bir astronot grubu görevlendirilir. İlk bölümde maymunların mağarasının önünde beliren kara kutunun aynısı bu sefer Ay'ın yüzeyinde, etrafında uzay araştırmacılarının yerleştiği ışıklandırmalarla görünmektedir. Kara kutuya olan merak bir kez daha kendini göstermektedir. Bu görüntülerin ardından kara kutunun yanına gelen astronotlar fotoğraf çekmeye çalışırlar ve o anda kulakları sağır edecek şiddette bir ses duyulmaktadır. Kara kutudan çıktığı düşünülen bu dayanılmaz sesin, araştırmacılar tarafından Jüpiter'e gönderilen sinyaller olduğu tespit edilmektedir. İkinci bölümün son sahnesi bu şekilde gösterilir.

Üçüncü bölüm, başlangıç sahnesinde görülen "18 ay sonra, Jüpiter Görevi" yazısı ile başlamaktadır. Bu yazıdan hareketle astronotların Jüpiter'e olan yolculuğunun

başladığını anlarız. Bu bölümde Jüpiter seyahatini gerçekleştirecek olan uzay gemisi ve onun içerisinde yer alan ve onu kumanda eden, insanoğlunun geliştirdiği en ileri teknolojik ürün olan Hal 9000 adındaki bilgisayarın özellikleri ayrıntılı bir biçimde tanıtılır. Bu bilgisayar yapay zekâ teknolojisine sahiptir. Yapay zekâ ve insanın kendi yaratısı ile mücadelesi bu bölümün başat meselesidir. Jüpiter yolculuğu devam ederken astronotlar, Hal 9000'in kontrolcü ve inisiyatif alan tavırlarından şüphelenerek onu devre dışı bırakmaya karar vermişlerdir. Fakat astronotlar plan yaparken Hal 9000 bu plandan haberdar olur ve uzay gemisinin yalnızca dışından tamir edilebilecek, yapay bir arıza çıkartır. Böylelikle astronotlardan birinin dışarı çıkmasına sebep olur. Hal 9000 dışarı çıkan astronotun gemiye geri dönmesine izin vermeyerek onu ölüme terk etmeyi tasarlamaktadır. Bunu fark eden Dave adındaki astronot, gemide bulunan tek kişilik uzay aracıyla, astronot arkadaşını kurtarmak için dışarı çıkar. Bu sahneler insanın uzay boşluğundaki çaresizliğini ve güçsüzlüğünü vurgulamaktadır. Dışarı çıkan Dave arkadaşını kurtarmakta geç kalmıştır ve gemiye geri dönmek için Hal 9000'e kapıları açması için talimat verir. Hal 9000 bu talimatı yerine getirmez ve Dave'i de ölüme terk etmek amacı taşımaktadır. Fakat Dave, acil durumlar için tasarlanan giriş kapısından gemiye girer, geminin kumanda odasında yer alan Hal 9000'i kontrol eden aksamı yerinden çıkartır ve böylece uzay gemisini kullanılamaz hale getirir.

Bütün bu olaylardan sonra Dave, tek kişilik uzay aracıyla yarım kalan Jüpiter görevine devam etmeye karar verir. Bu tek kişilik yolculuk aslında bilinmeze doğru bir yolculuktur ve yola çıktıktan kısa süre sonra bir kara delik uzay aracı ile beraber Dave'i yutar. Kara deliğin içindeki yolculuk, uzun bir süre, birbirinden farklı renklerin ve kayan ışıkların görüntülenmesi ile tasvir edilmektedir. Zaman ve mekânın ayırdına varılamayacak bir hale gelene kadar değişik renklerdeki ışıklardan oluşan görüntüler ve ikinci bölümün sonunda kara kutunun çıkardığına benzer bir ses eşliğinde, kara delik yolculuğu devam eder. Bu sahnelerden sonra Dave kendini, birden bire hiç bilmediği bir mekânda bulur. Bu mekân bir evin salonunu anımsatmaktadır. Mekânın içi, biblolar, heykeller, tablolar ve sanatsal objeler ile donatılmıştır. Zamanın ve mekânın dünyadaki gibi olmadığı, bu sahnelerde belirgin bir biçimde aktarılmaktadır. Örneğin Dave, kendi kendisini dışarıdan bir gözle seyretmektedir. Ayrıca, kendini bir masada yemek yerken izlerken bir anda çok yaşlı bir şekilde yatağında ölümü beklerken bulur. Bu esnada yatağın ucunda kara kutu tekrar kendini göstermektedir.

Ölümü sırasında Dave, elini son bir defa dokunmak adına kara kutuya doğru uzatır. Bu sahnede, yine kara kutunun insanın merak duygusunu cezbediği, insanın kurduğu medeniyetin ve daha genelde kendisinin yaratıcısı olan bu varlığı keşfetme arzusu taşıdığı anlaşılmaktadır. Dave'in ölümünün ardından uzay boşluğu ve gezegenlerin görüntüsü ekrana gelmektedir. Ardından etrafı ışıklarla çevrili bir dairenin içerisinden, insana benzeyen fakat konumu ve görüntüsü itibarıyla insandan daha üstün olduğu anlaşılan bir bebeğin Dünya'ya baktığını görürüz. Bu sahne filmin son sahnesidir ve aslında bütün hikâyenin tekrar edeceği, böylelikle filmin bir döngüsellik içerdiği anlaşılmaktadır.

Bu bölümde film parçalara ayrılarak anlatılmış fakat ufak detaylar bu anlatıma dâhil edilmemiştir. Bunun nedeni izleyici deneyimini aktarmak ve yorumlama aşamalarını daha işlevsel hale getirmektir. Böylelikle film hermeneutiğinin diğer yöntemlerinde yapılacak olan uygulamalar daha net anlaşılacaktır. Buna ek olarak filmin bütününe bakıldığında bizatihi bir döngüyü içerdiği de anlaşılmaktadır. Bu filmin hermeneutik metodolojinin uygulama nesnesi olmasının sebebi, hermeneutik döngünün yapısının, filmin yapısına olan benzerliğinden ileri gelmektedir. 2001:Space Odyssey filminin hermeneutik döngü ile parçalara ayrılması ve izleyici deneyimi ile betimleyerek anlatma sürecinin ardından, bir sonraki bölümde filmde kullanılan semboller yorumlanacaktır.

3.5.2. Sembolik Anlamın Yorumlanması

Sembollerin yorumlanması aslında hermeneutiğin ortaya çıktığı ilk zamanlardan beri süregelen bir yöntemdir. Hermeneutik üzerine çalışmalar yapan düşünürlerin hemen hepsi sembollerin içerdiği anlamların hermeneutiğin konusu dâhilinde olduğunu düşünmüşlerdir. Bu konunun detaylarına ve hermeneutik üzerine düşünen teorisyenlerin fikirlerine, çalışmanın ilk bölümünde yer verilmiştir. Film hermeneutiği incelemesinin bu aşamasında, çalışma kapsamında hermeneutik yöntem ile ele alınacak sembollerin seçimi sınırlı tutulmuştur. Bunun sebebi, fazla sayıda detay incelemesi ile ulaşılabilecek anlamlardan uzaklaşmamaktır. Bu aşamada filmin içinden seçilen dört ayrı sembol yorumlanacaktır. Bu semboller: Kemik, uzay gemisi, Hal 9000 ve kara kutu.

Kemik sembolü filmin en merkezi sembollerinden biridir. Kara kutunun Dünya'da görülmesinden sonra onu kullanan maymun tarafından bir silaha dönüşmüştür. Silah işlevinin yanında akıl ve düşüncenin harekete geçmesinin hemen ardından kullanılması,

kemiğin ilk alet olma özelliğini sembolize eder. Alet kullanımını ile güce ulaşan maymunlar öldürme eylemini gerçekleştirmişler, avlanmayı ve savaşmayı öğrenmişlerdir. Filmde bu kemiğin bir maymun tarafından havaya fırlatıldığı görüntünün ardından, uzay boşluğunda hareket eden bir uzay gemisinin görüntüsüne geçişi, ilerlemenin ve teknolojinin temeli olarak kullanılan ilk aletin kemik olduğu yönündeki düşünceyi destekler niteliktedir.

Uzay gemisi sembolü filmde daire şeklinde yer alan uzay gemisi düşünülerek yorumlanacaktır. Bu dairesel sembol, kobay farelerinin, kafesin içerisinde koşması için konulan platformlara benzemektedir. Sembolün bu şekilde yorumlanması aslında insan eliyle üretilen teknolojinin, insanları bir deney faresi gibi görmesini ifade etmek içindir. İnsan ürettiği teknolojinin tutsağı durumuna gelmiştir. Ayrıca uzay gemisinin bir sembol olarak yorumlanmasını sağlayan neden, daire şeklinde olmasından kaynaklanmaktadır. Uzay gemisinin şekli, özellikle filmin ikinci bölümü için oldukça önemlidir. Çünkü insanın, ürettiği teknoloji ile olan mücadelesi, filmin bütünü açısından temel teşkil etmektedir.

Hal 9000 sembolü, filmin içinde sunulurken şu bilgiye yer verilir: “İnsan akli hata yapabilir ancak yapay zekâ yapmaz”. Hal 9000 insanın mükemmellik idealinin bir dışavurumu olarak yorumlanabilmektedir. Fakat bu mükemmellik beraberinde bir kibir doğurmakta ve kendi varlığını insanın varlığından üstün tutmasına yol açmaktadır. Filmin hermeneutik döngü ile açıldığı bölümde değinildiği üzere, Hal 9000 hata yaptığını kabul edip varlığını tehlikeye sokmaktansa, insanın varlığına son vermeyi tercih etmektedir. Astronot Dave’in, Hal 9000 ile olan mücadelesi ve zaferi, filmin içinde insanlığın kendi yarattığına olan üstünlüğünü de ifade etmektedir. Bu nedenle Hal 9000, bu film için önemli bir sembol niteliği taşımaktadır.

Kara kutu sembolü, insanın ve aynı zamanda insan aklının yaratıcısı olarak yorumlanabilmektedir. Kara kutunun ortaya ilk çıktığında, maymunun ona dokunmasından sonra, kemiği alet olarak kullanmayı düşünmesi bunun bir göstergesidir. Çünkü merak duygusunun ardından ortaya çıkan cesaret aynı zamanda maymunun aklını kullanmaya cesaret etmesiyle doğru orantılıdır. Aklını kullanmaya kara kutu ile başlayan insan, kendini insan olarak, akıl sayesinde keşfetmiş ve tanımlamıştır. Kara kutu insana aklını kullanma özelliği bahşetmiştir. Ayrıca insan ürettiği en gelişmiş teknolojisi ile kara

kutuya ulaşmaya çalıştığında büyük bir başarısızlıkla uzay boşluğuna sürüklenmeyi göze almıştır. Kara kutunun insanın bu çabasına karşılık, onu bir karadelik ile kendine yaklaştırması ve ona en derin hakikat olarak ölümü sunması ayrıca kara kutu sembolünü filmin en önemli sembolü haline getirmektedir. Film içerisinde kara kutuyu Tanrının bir sembolü olarak yorumlamak mümkündür.

3.5.3. Yorum Geliştirme ve Diyalektik Strateji

Film hermeneutiği yönteminin bu aşamasında filmde yer alan bir sahne üzerinden yorum geliştirme amaçlanacaktır. Ayrıca ilk aşamada uygulanan, filmin hermeneutik döngüsellliği kapsamında sahnelerin incelenmesi ve ikinci aşamada yer alan filmin içerisindeki sembollerin yorumlanmasından, bu aşamada yararlanılacaktır. Bu sahne, filmin son sahnesi olan astronot Dave'in ölümü ve etrafı ışıklarla çevrili dairenin içerisindeki bebeğin Dünya'yı seyretmesi olarak tasvir edilebilir. Aynı zamanda bu sahnenin, hermeneutik metodolojinin yorum geliştirme aşamasına, biçimsel açıdan uygun olduğu düşünülmektedir.

Filmin son sahnesi ileri yorumlamalar ışığında kara kutunun oluşturduğu bir simülasyonu ifade etmektedir. Bu simülasyon aslında insanın tüm hayatını özetler niteliktedir. Sahne, Dave'in kara deliğe düştükten sonra kendini lüks eşyalarla döşenmiş bir salonda bulmasıyla başlamaktadır. Film hermeneutiği metodolojisinin ilk aşamasında değinildiği üzere, Dave kendisini bir masada yemek yerken görür ve bu esnada orta yaşlı sayılabilecek bir görüntüye sahiptir. Bu görüntünün hemen ardından kendisini yaşlı bir vaziyette yatağında ölmek üzereyken görmektedir. Tüm bu görüntüler aslında ortalama bir insan hayatının ne kadar kısa olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca tüm bu mekânı ve kurguyu oluşturanın kara kutu olduğu düşünüldüğünde, bu görüntüler insanın kara kutu karşısında ne kadar güçsüz olduğunun vurgulanması adına önemlidir.

Filmde astronotlara verilen son görev olan Jüpiter görevine giderken, kullanılan gemi, biçimsel olarak sperm imgesine benzemektedir. Bu imgesel okuma, metaforik anlamda bir doğuma işaret etmektedir. Dave'in insanlık tarihinin son aşamasının temsilcisi olarak Jüpiter'e, yani medeniyetin başlangıcının sebebine ve insanî aklın yaratıcısına doğru gitmesi, aslında bir yeniden doğuşun işareti olarak yorumlanabilir. İnsan, ilerlemenin en son raddesine ulaşarak bir anlamda sonunu hazırlamıştır. Fakat bu yorumun artalanında

daha derin bir yorum daha vardır. İnsanın da bir yaratıcısı olduğu düşüncesi bu yorumu daha da kuvvetlendirmektedir. Bu yoruma ek olarak Hal 9000 isimli bilgisayarın yaratıcısının insan olması filmin çok katmanlı yapısını işaret etmektedir.

Daha da ayrıntılı düşünüldüğünde, insanın medeniyet inşa etmesini sağlayan “aklını kullanma” cesaretini insana kara kutu bahşetmiştir. Bu anlamda Dave’in tüm insanlığın sembolü olarak Jüpiter’e, yani kara kutunun yanına gittiği yorumu yapılabilmektedir. Dolayısıyla Dave, Hal 9000 ile olan mücadelesini kazandıktan sonra bir anlamda yaratıcısı ile yüzleşmeye hak kazanmıştır. Bu yüzleşme hem ölümü hem de doğumu sembolize eder. Dave’in kendini birdenbire içinde bulunduğu simülasyonu kara kutu inşa etmiştir. Ayrıca bu simülasyonun her detayı insanın en üstün sanatsal üretimlerini yansıtmaktadır. İnsanın tarihiyle ve kendisiyle yargılandığı bir mahkeme olarak yorumlanabilecek olan bu simülasyon, Dave için ve aynı zamanda insan için bir sonu ifade etmektedir. Ancak sonun bu şekilde olmadığı filmin bitiminde fark edilmektedir. Etrafı ışıklarla çevrili bir dairenin içerisinde, insandan daha kusursuz bir varlık olarak yorumlanabilecek olan bebek, uzaydan dünyayı seyretmektedir. Bu üstün yaratık, bir üst insan fikrini akla getirmektedir. Sonuç olarak, insanın sonunda yine kendini doğurması ve kendini feda ederek buna ulaşması, bir uzay macerasını konu alan bu filmin, bir hakikat arayışı öyküsü olarak yorumlanabilmesine zemin hazırlamıştır.

3.6. Film Hermeneutiğinin Geleceğine Dair Önermeler

Film hermeneutiği, yöntem olarak hermeneutiğin uygulanması konusunda yeterli genişliğe sahip bir alandır. Özellikle 20. ve 21. yüzyılda bilinirliği artan hermeneutiğin, sosyal bilimler açısından önemli bir yer edindiği görülmektedir. Bu çalışmanın amacı, hermeneutiğin inceleme ve uygulama alanlarının zenginleşmesi adına, sinema sanatının bu alan içinde incelenerek, literatüre katkı sağlamaktır. Dolayısıyla film hermeneutiği uygulaması, sosyal bilimlerin *inter-disipliner* noktada gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Sinema, tüm sanatlar gibi bir sonsuzluk içermektedir. Tarihsel artalanı düşünüldüğünde yeni bir sanat olan sinemanın geleceği, devingen bir biçimde kendi sınırlarını aşmak ve yeniden aşmak adına bir ilerlemeyi içermektedir. Bu bakımdan, sinemanın bir sosyal bilim nesnesi olması, hem sinema adına hem de sosyal bilimler adına oldukça önemlidir. Bir sanat olarak sinemanın yorumlanması, sinemanın anlam alanını genişlettiği gibi yeni

anlamların oluşmasına da zemin hazırlar. Bu yorumlanma, hermeneutik bir yöntem ile belirlendiğinde, sinemanın hakikatine ulaşmak meselesi için önemli bir mesafedir. Bu çalışmanın, film hermeneutiği konusundaki yöntemsel çabası, bu alanda yapılacak olan çalışmalara bir dayanak noktası olmak amacını taşımaktadır.

Hermeneutik konusunda Türkiye’de yapılan çalışmalar genellikle hermeneutiğin ne olduğu ve hermeneutik üzerine çalışmalar yapan düşünürlerin teorilerini incelemek üzerinedir. Fakat hermeneutiğin bir yöntem olarak teolojik çalışmalarda kullanıldığı örnekler de mevcuttur.* Buna ek olarak hermeneutiğin sanatsal ürünlerin incelenmesinde bir yöntem olarak kullanıldığı çalışmalar sayıca çok az da olsa örnek olarak gösterilebilmektedir. Dolayısıyla, sinema üzerine hermeneutik bir çalışma Türkiye’de henüz mevcut değildir.

Dünya ölçeğinde hermeneutiğin giderek işlevsel bir yönetime dönüşmesi, onun sinema alanında da uygulanmasına, denenmesine ve bu alanda yeni çalışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu çalışmaların yakın zamanda ortaya çıkması ve özellikle sinemanın üretim faaliyeti düşünüldüğünde sayıca az olması, bu alanda yapılacak olan çalışmaların artması gerektiğinin bir göstergesidir. Bu çalışma hermeneutiğin sinema alanında kullanılmasının imkânlarını araştırmış ve yöntemsel olarak bir uygulama örneği ortaya koymuştur. Böylelikle, bir filmin hermeneutiğinin nasıl olabileceğine dair öncü bir çalışma niteliği taşımaktadır.

Dünya genelinde sosyal bilimlerin çalışma alanları çoğaldıkça, hermeneutiğe olan ihtiyaç artmaktadır. Aynı zamanda sinemanın üretkenliği, hermeneutiğin bu alanda işlevsel olmasına uygun bir nitelik taşımaktadır. Özellikle Türkiye’de sinemanın geleceği açısından, sinema yorumcularının da en az sinemanın kendisi kadar önem taşıdığı kabul edilmelidir. Bu kabul sinemanın yorum nesnesi olması ve onun yorumlanışının yöntemsel bir çerçevede üretilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu sebeple sinemanın

* Bu alanda daha önce yapılmış olan çalışmalara örnek olarak: Cem Doğan Yaşat, Sanat ve Toplum Karşısında Hermeneutik: Edebiyat Soyolojisi Açısından Hermeneutik Yaklaşımın Değerlendirilmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, 2014)

geleceği ve hermeneutiğin geleceği üretim noktasında aynı güzergâhı izleyecek, nitelik anlamında ileri bir noktada yol alacaklardır.



SONUÇ

Bu tez hermeneutik metodolojinin bir sinema filmine uygulanması sonucunda, filmin içerdiği hakikate ulaşmayı amaçlamıştır. Bu amaç kapsamında hermeneutiğin ne olduğu ve nasıl bir tarihsel yolculuktan geçtiği incelenmiştir. Hermeneutik, köken itibarıyla eski bir kavram olmasına karşın, varlığını hala sürdürmektedir. Ayrıca o, üzerine düşünen ve onu kullanan her araştırmacıya farklı bir yönünü sunmuştur. Bu kapsamda geniş bir hermeneutik yelpazeden bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla hermeneutik kendisini, onu kullanan kişinin zihninde yeniden konumlandırır.

Hermeneutik çok yönlü bir yapıdadır. Bu çok yönlülük geçmişte hem retorik hem de teoloji disiplinleriyle olan ilişkisinin bir sonucudur. Retorik merkezli hermeneutik anlayış, linguistik bir yönü ifade etmektedir. Teoloji perspektifli bir hermeneutik ise metafiziği içermektedir. Bu disiplinler hermeneutiğin genişlemesine ve daha iyi anlaşılmasına olanak tanımıştır. Çünkü hermeneutik, yorumların dili aracılığı ile metafizik bir hakikati imler.

Her metin örtük bir hakikati içerir. Fakat her metin hermeneutiğe uygun değildir. Metnin hermeneutiğe olan uygunluğu ayrıca o metnin niteliğinin de belirleyicisidir. Bu tezin ilk bölümünde yer alan tüm hermeneutik teoriler, aslında hermeneutiğin içinden yapılmıştır. Böylelikle hermeneutiğin, kendisini dışarıdan bir gözle izlemeye imkân vermediğini anlarız. Hermeneutiğin bu yönü, inceleme nesnesi olan metinlerle benzerlik taşır. Çünkü metin, derin anlamını dışarıdan, belirli bir mesafeden açık etmez. Metnin bu özelliği hermeneutiğe olan uygunluğunun ölçütüdür. Şayet bir metin, derin manasını yüzeyinde konumlandırıyorsa o metin, nitelikli bir metin değildir. Aynı şekilde hermeneutiğe uygun bir metin olamaz. Çünkü metnin hakikatine ulaşmak için hermeneutik yaklaşıma gerek kalmaz. Hermeneutiğin doğasında bulunan bu özellik, geçmişte teolojik araştırmalarda daha sık kullanılmasını açıklar niteliktedir. Kutsal metinler ancak hermeneutik yöntemle anlaşılabilir ve yorumlanabilir. Nitelikli bir yorumu, alelade bir yorumdan ayıran kıtas hermeneutiğin kendisidir. Çünkü nitelikli metinler veya kutsal metinler alelade yorumlanamaz. Bu gerçekleştiğinde aşırı yorumlar ortaya çıkar ve bu durum, metnin hakikatine zarar verir.

İlk bölümde değinilen tüm hermeneutik görüşlerin ortak noktası, hermeneutiğin bir döngüsellik ifade etmesidir. Bu ifade hermeneutik döngü olarak tanımlanmaktadır. Hermeneutik döngü, yorumlama ediminin sonsuzluğunu ifade etmesi bakımından merkezi bir kavramdır. Hermeneutiğin kurucu babalarının tümü, hermeneutik döngünün sonsuzluğu ve içinden çıkılmazlığı konusunda hemfikirdir. Dolayısıyla şu önerme tutarlı olacaktır: hermeneutiğin dışı yoktur! Bu kapsayıcılık hermeneutiğin, sonsuz yorumlar evreninde, yorumcuya gerekli olan anlamı sağlamasına yol açar. Hermeneutik sonsuz yorumlar evreninde, hakiki anlamı avlama etkinliğinin adıdır.

Hermeneutiğin içerdiği sonsuzluk aynı zamanda bir özgürlük alanını da imler. Dolayısıyla hermeneutik özgürlüktür!* Hatta metodolojik sınırlandırmaların içinde dahi bu özgürlükten söz edilebilir. İleri bir söylemle şu önerme dile getirilebilir; hermeneutik, tüm metodolojiler içinde sınırları en geniş metodolojidir. Hermeneutik bütünüyle bir metot değildir; fakat metodolojiyi içerir. Aynı zamanda insanın metodolojiye olan ihtiyacından dolayı, hermeneutik fikri yeniden inşa edilmiş ve kapsayıcı yapısı keşfedilmiştir.

Döngüsellikinin ve içerdiği metodolojik imkânın yanında hermeneutik, sanatsal bir yönü de imler. Bu tezin ikinci bölümünün temel meselesi de hermeneutiğin sanatla olan ilişkisidir. Sanat ve hermeneutik sınırlarının genişliği bağlamında bir benzerlik içermektedir. Fakat bu benzerlik yalnızca genişlik değil, süreç ve işleyiş gibi konularda da kendini göstermektedir. Bu anlamda sanatı da bir yorumlama süreci olarak değerlendirebiliriz. Böylelikle sanat hermeneutik bir nitelik kazanır. Buna ek olarak hermeneutik de sanatsal bir perspektifle değerlendirilebilir. Sanatın dallarını oluşturan edebiyat, resim, müzik ve daha birçok alanın hermeneutiğe uygun zemini, sanatın kendisinin hermeneutik ile olan ilişkisi sayesinde oluşur. Bu tezin “Sanat ve Hermeneutik” başlıklı bölümünde amaçlanan nokta, film hermeneutiği meselesine bir temel hazırlamaktır. Bu temel ise daha genelde sinemanın sanat ile olan ilişkisini serimlemektedir. Ayrıca sinemanın zeminini oluşturan sanatlar; edebiyat, resim, müzik

* Bu ifade Prof. Dr. Hüsamettin Arslan'a aittir.

ve fotoğraf olarak seçilmiş ve tezin 2. bölümünde incelenmiştir. Bu inceleme aynı zamanda bu sanat dallarının hermeneutik ile olan ilişkisini de içermektedir.

“Sinema ve Hermeneutik” başlıklı üçüncü bölümde ise bu tezin genel savı olan, hermeneutik metodolojinin uygulanabilirliği noktasına ulaşmak amaçlanmıştır. Sinemanın kökeni ve tarihsel aşamaları bu bölümden önceki iki bölümde de olduğu gibi ele alınmıştır. Bunun sebebi, tüm bu aşamaların benzerliğini göstermektir. Sinema tıpkı diğer sanatlar gibi, sanat olmağını sonradan kazanmıştır. Ayrıca sanatın kendisinin de sanatlığını sonradan kazandığı gerçeği bu konu için ilginç bir ayrıntıdır. Sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisi bununla sınırlı değildir. Diğer tüm sanatlar sinemanın içerisinde kendisine yer bulabilir. Bu anlamda sinema tüm sanatların toplamını içermektedir. Fakat onu ayrı bir sanat dalı yapan ve ona özerkliğini veren şey bu toplam değildir. Sinema kendini oluşturan parçalardan daha fazla bir şeydir. Dolayısıyla sinemanın bu yönü, onun kapsamının da tıpkı sanat ve hermeneutikte olduğu gibi, genişliğine işaret eder. Sinemanın genişliğinin temelinde ise, onun zaman ve mekân ile olan ilişkisi yatar.

Sinemanın zamanın tam içindeyken başka birçok zamanı içerebiliyor oluşu, geniş bir zamansızlıkta ilerlemesine olanak verir. Mekân konusunda ise sinema içerdiği mekânların, anlatımı ve gösterimi noktasında bir mekânsızlık özelliği taşır. Öyleyse sinemanın kapsamı ile ilgili şöyle bir önermede bulunmak mümkündür: Sinema içinde olduğu zamanı ve mekânı aşar. Dolayısıyla sinema, sonsuz şimdilerin, mekânlar üstü bir mekânda sayısız tekrarıdır.

Hermeneutik metodoloji çerçevesinde sinemanın ve daha özeldir bir sinema filminin incelemesi, sinemanın günden güne büyümesi ve genişlemesi sonucunda doğmuş bir fikirdir. Böylelikle sinema hermeneutik metodolojinin inceleme nesnesi olarak imkân bulmaktadır. Ayrıca bu çalışmanın bulgularından birisi de sinemanın kendisinin bizatihi hermeneutik bir süreci imlemiştir. Özellikle hermeneutik döngü düşüncesine olan uygunluğu, sinemayı hermeneutiğe yaklaştırır. Çünkü sinemanın kendisi de bir döngüsellik içermektedir. Bu döngüsellik sinemanın zamansızlık özelliğinden ileri gelir. Sinema bir zaman kesitidir. Bu kesit gerçek zamandan koparılmış olsa da kendi zamanının özerkliğini de içerir. Aynı zamanda bu özerk zamanın devingenliği, hermeneutik döngünün bir izdüşümü olarak okunabilmektedir.

Sinema ve hermeneutik meselesi içerisinde ele alınan bir diğer konu film hermeneutiğidir. Film hermeneutiği, hermeneutik metodolojinin henüz çok az sınındığı bir alandır. Hermeneutik metodoloji noktasında ise bu tez Ricoeur'ün bir perspektif ile işlemektedir. Çünkü Ricoeur'un hermeneutik teorisi, kendinden önce yapılmış olan hermeneutiksel düşüncülerin bir toplamı niteliği taşır. Özellikle Gadamer'in yöntem probleminde getirmiş olduğu alternatifler, metodoloji noktasında hermeneutiği işlevsel hale getirmiştir.

Film hermeneutiği meselesinde ise Alberto Baracco'nun, Ricoeur'un hermeneutik metodunu, film uygulamasına yönelik yeniden değerlendirmesi yöntemsel bir temel olacaktır. İncelenmiş olan film Baracco tarafından revizyona uğrayan hermeneutik metodoloji ile yorumlanmıştır.

2001: A Space Odyssey filminin bu tezin inceleme nesnesi olmasının sebebi ise hermeneutik yaklaşıma uygun olması sebebiyledir. Filmin konusunun insanın doğuşu ve yeniden doğuşu olması, filmin kendisinin de bir döngüsellik taşıdığına bir göstergesidir. Dolayısıyla bu filmin kendisi de, tıpkı sanat ve sinemada olduğu gibi, hermeneutiktir. Aynı zamanda hermeneutik süreci barındıran bu film, hermeneutik metodoloji için de uygun görülmüştür.

Sonuç olarak bu tez, bütünlüğü söz konusu olduğunda, hermeneutiğin kapsamını araştırmayı ve onu bir yöntem olarak uygulamayı denemiştir. Böylelikle bir film hermeneutiğinden söz edebilme imkânı, yapılan bu uygulama ile araştırılmıştır. Bu tezin amaçladığı en genelde hermeneutik metodolojinin kullanımınıdır. Fakat film araştırmaları için uygun bir yöntemi literatüre kazandırmak da hedeflenmektedir. Neticede bu tez bir kaynak veya bir örnek olarak bundan sonra yapılacak çalışmalara bir temel teşkil etmek için inşa edilmiştir. Hermeneutiğin ve sinemanın sürekli genişlemesi ise bundan sonraki süreçte yapılacak olan çalışmalar adına verimli olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat Yazıları*. S. Yücesoy ve O. Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles. (2014). *Nikomakhos'a Etik*. F. Akderin (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*. A. U. Kılıç (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bakhtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. C. Soydemir (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricoeurian Method for Film Interpretation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Barnhart, C. L. And Barnhart, R. K. (1981). *The World Book Dictionary*. Illinois, Chicago: Doubleday & Company.
- Barthes , R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. B. Vardar ve M. Rifat (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Hermenötik ve Sosyal Bilimler*. H. Oruç (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. N. Gürbilek (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, A. A. (2014). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*. Ö. Emir (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Berger, J. (2014). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. B. Eyüboğlu (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Bernstein, R. (2002). Hermeneutikten Praksise. H. Arslan (ed.). *Retorik, Hermeneutik ve Sosyal Bilimler: İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş* içinde. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 57-70.
- Bilen, O. (2016). *Çağdaş Yorum Bilim Kuralları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu*. Ç. Pala Mull (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Coltman, R. (1998). *The Language of Hermeneutics: Gadamer and Heidegger in Dialogue*. Albany: State University of New York Press.
- Dellaloğlu, B. F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Dilthey, W. (2012). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. D. Özlem (çev.). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Eco, U. (2012). *Yorum ve Aşırı Yorum*. K. Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2016a). *Açık Yapıt*. T. Esmer (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eco, U. (2016b). *Edebiyata Dair*. B. Parlak (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eco, U. (2017). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. K. Atakay (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. S. Hilav (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Büyük Yabancı: Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*. S. Kılıç (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Gadamer, H.-G. (1977). *Philosophical Hermeneutic*. D. E. Linge (çev.). London: University of California Press.
- Gadamer, H.-G. (2002). Hermeneutik Refleksiyonun Kapsamı ve Fonksiyonu. H. Arslan (ed.). *Retorik, Hermeneutik ve Sosyal Bilimler: İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş* içinde. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1-23.
- Gadamer, H.-G. (2003). Hermeneutik. D. Özlem (ed.). *Hermeneutik Üzerine Yazılar* içinde. D. Özlem (çev.). İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 11-33
- Gadamer, H.-G. (2005). *Güzelin Güncelliği: Oyun, Sembol ve Festival Olarak Sanat*. F. Tepebaşı (çev.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Gadamer, H.-G. (2009a). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt I). H. Arslan, ve İ. Yavuzcan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Gadamer, H.-G. (2009b). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt II). (H. Arslan ve İ. Yavuzcan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Giddens, A. (2003). *Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları: Yorumcu Sosyolojilerin Pozitif Eleştirisi*. Ü. Tatlıcan ve B. Balkız (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. Ö. Erduran ve E. Erduran (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gülşen, E. (2011). *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Heidegger, M. (1999). *Ontology- The Hermeneutics of Facticity*. J. V. Buren, (çev.). Indianapolis: Indiana University Press.
- Heidegger, M. (2002). Dilin Doğası. H. Arslan (ed.). *İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek, Yorum* içinde. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 29-65

- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. K. Ökten (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni*. F. Tepebaşı (çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. (2009). *Metin Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jeanrond, W. G. (2007). *Teolojik Hermeneutik*. E. Kuşçu, (çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kisiel, T. (2002). Geleneğin Vukubulması: Gadamer ve Heidegger'in Hermeneutiği. H. Arslan (ed.). *İnsan Bilimlerine Prolegomena: Dil, Gelenek, Yorum* içinde. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 209-251
- Klemm, D. E. (2002). Teolojik Tartışmanın Retoriği. H. Arslan (ed.). *Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler: İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş* içinde. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 346-365
- Köse, H. (2014). *Şovenist İnşa*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kris, E., & Kurz, O. (2016). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. S. Gürses (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lafont, C. (2005). Hermeneutics. H. L. Dreyfus ve M. A. Wrathall (ed.). *A Companion to Heidegger* içinde. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 265-285
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. O. Özügül (çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Marcuse, H. (2010). Sanat ve Politika Felsefesi. R. Kearney(ed.). *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler* içinde H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 97-113
- Megill, A. (2012). *Aşırılığın Peygamberleri*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Say Yayınları.

- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. Ankara: Hil Yayın.
- Özön, N. (2008). *Sanat Sinemasına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Palmer, R. (2008). *Hermenötik*. İ. Görener (çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Parameshwaran, M. (2007). Understanding, Interpretation and Language: A reading into Heidegger's Hermeneutics. R. Ghosh ve M. Ghosh, *Language and Interpretation: Hermeneutics from East-West Perspective* içinde. New Delhi: Northern Book Center, 194-207
- Phillips, G. D. (2009). *Stanley Kubrick*. N. Dereli (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pöggeler, O. (2001). Heidegger, Bugün. O. Pöggeler ve B. Allemann (ed.). *Heidegger Üzerine İki Yazı* içinde. D. Özlem (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1-75
- Ricoeur, P. (1998). *Hermeneutic and the Human Science*. J. B. Thompson (çev.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. (2002). Metin Modeli: Bir Metin Olarak Anlamalı Eylem. H. Arslan (ed.). *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler* içinde. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 100-127
- Ricoeur, P. (2009). *Yorumların Çatışması*. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Savage, R. W. (2010). *Hermeneutics and Music Criticism*. New York: Routledge.
- Schleiermacher, F. (1986). *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. H. Kimmerle (ed.). J. Duke ve J. Forstman (çev.). Atlanta: Scholars Press.

- Schleiermacher, F. D. (2006). *Foundations: General Theory and Art of Interpretation*. M.-V. Kurt (ed.). *The Hermeneutics Reader: Text of the German Tradition from the Enlightenment to the Present* içinde. New York: The Continuum Publishing, 72-98
- Schleiermacher, F. E. (2001). *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. B. Andrew (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schopenhauer, A. (2010). *Güzelin Metafiziği: Sanatta ve Edebiyatta Güzelin Sırları*. (A. Aydoğan (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*. İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. S. Salman ve Ç. Asatekin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tarkovski, A. (2007). *Mühürlenmiş Zaman*. F. Ant (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. J. Gianvito (ed). E. Kılıç (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tatar, B. (1999). *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Tatar, B. (2004). *Hermeneutik*. İstanbul: İnsan yayınları.
- Thomson, I. D. (2012). *Heidegger: Ontoteoloji*. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik ve Edebiyat*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. İ. Parlatur, N. Gözaydın ve H. Zülfikar (ed.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus Logico-Philosophicus*. O. Aruoba (çev.). İstanbul:

Metis Yayınları.

Zimmerman, M. (2011). *Heidegger-Moderniteyle Hesaplaşma*. H. Arslan (çev.).

İstanbul: Paradigma Yayıncılık.



Sürelî Yayınlar

Arbo, A. (2016). Müzik Hermenötiği? *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 151-168.

Başaran , A. (2017). İstifham: Sahici Edebiyat Nedir? *Cogito Dergisi*, 89, 235-264.

Grondin, J. (2017). Hermeneutik. *Cogito Dergisi: Hermeneutik* (Cilt 89, s. 7-42). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dürüşken, Ç., & Çoraklı, E. (2017). Antik Çağda Hermeneia. *Cogito Dergisi*, 89, 59-78.



ÖZGEÇMİŞ

Alperen KARAPINAR, Ağustos 1992 Sakarya’da doğmuştur. İlköğretim, ortaöğretim ve lise düzeyindeki eğitimlerini Sakarya’da tamamlamıştır. Lisans eğitimini ise Uludağ Üniversitesi Sosyoloji bölümünde tamamlamıştır. Mezun olduktan sonra, 2015 yılında Sakarya Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Yüksek Lisans programına başlamıştır. Bunun yanında Yüksek Lisans eğitimi sırasında Erasmus+ kapsamında 12 aylık bir programla Finlandiya’daki EVS projelerinde görev almıştır.

