

SANATIN KAYNAĞI SORUNU OYUN VE DANS

ÖMER NACI SOYKAN*

Sanatın, onun ilgili olduğu olgular yoluyla açıklanması denemelerinden biri de 'Oyun ve Dans Kuramı' adı altında birleştirebileceğimiz görüştür. Burada betimleyici bir eleştirisini yapmaya çalışacağımız bu görüşe katılanların ortak noktası, oyunun - bazan da oyunla dansın sanatın kendisinden çıktığı bir kaynak olarak görülmesidir. Bu çıkış hem sanatın tarihi oluş sürecinde hem de her zaman ve her yerde ortaya çıkışı bakımından bir meydana geliş olarak anlaşılır. Böylece oyun, sanatı betimleyici bir model olmakla kalmaz, aynı zamanda onun ölçütü olur.

Bilinebildiği kadarıyla oyunun kendisi, insanın tarihi kadar eski olduğu gibi, oyun hakkındaki düşünceler de insan düşüncesinin başlangıçlarına dek uzanır. Mısır ve Eski Uzak-Doğu düşüncesi bir yana, Yunan düşüncesinde oyun kavramının felsefi ifadelerde geçişine, ilk kez Herakleitos'ta tanık oluyoruz: "Zaman, dama taşlarını bir o yana bir bu yana sürerek oynayan bir çocuktur: çocuk hükümrânlığı!"² Oluş ve yokoluşun hiçbir suç ve ceza sorumluluğu içermediği, evrenin oyun olarak kavrandığı bu estetik görüşü Nietzsche, içtenlikli ve kişice bir ifadeyle şöyle yorumlar: "Herakleitos'a göre âlem, Zeus'un bir oyunudur, yahut, fiziğe daha uygun bir deyimle, ateşin kendisi ile oyunudur"³. Oyun ile sanat ahlâksal değerlendirmelerin dışındadır. Oyuncu, çocuk ve sanatçı masumdur; bir başka deyişle sorumlulukları yoktur. Hölderlin'in "sair masumdur" sözünden Nietzsche'nin etkilenmiş olabileceği burada anımsanmalıdır: "Bu âlemde, oluş ile yok-olma, yapma ile mahv etme, hep aynı masumluk içinde ve içine" ahlâk bakımından sorumluluk katılmamak üzere, yalnız sanatçı, nasıl oynuyorsa, ölümsüz ve canlı ateş de öyle oynuyor; masum olarak kuruyor ve bozuyor, mahv ediyor. Bu oateş kendisi ile oynuyor. Bir çocuğun deniz kenarında kum yığını yapması gibi, su ve toprağı yığıyor ve dağıtıyor; zaman zaman oyuna baştan başlıyor. Sanatçıyı nasıl bir an yaratma ihtiyacı zorlarsa, onu da, bir tokluk ânında ihtiyaç kavıyor. Böylece, suç işlemek isteği değil,

* Mimar Sinan üniversitesinde Felsefe Doçenti.

¹ Diğer denemelere ilişkin olarak şu yazılarımıza bakılabilir: i. Sanatın Mitos ve Mitoloji ile İlgisi, Çağdaş Eleştiri, 1984/12. ii. Sanatın Büyü ve Din ile İlgisi, Çağdaş Eleştiri, 1985/5. iii. Sanatın Kaynağı Sorunu: Çalışma, İş ve Emek, İlim ve Sanat, sayı: 18.

² Diels, H.; Die Fragmente der Vorsokratiker, Herakleitos, B. Fragmente, 52, s. 88, Waidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1922.

³ Nietzsche: F.; Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe, Çev. N. Hızır, s. 37, İş Bankası Kültür Cep Kitapları, Ankara, 1956.

yeni yeni oynanan oyunlar güdüsü, başka başka alemleri, hayata kavuşturuyor. Çocuk da bazen oyuncağını atar, ama sonra masum bir hevesle oyuna yeniden başlar. Fakat oyunda binalar Kurmaya başlar başlamaz, kanuna, iç düzenlere uygun olarak bağlar, birleştirir, şekil verir. Çocuklukta kavganın nasıl kanun ve hak taşıdığını, sanatçının nasıl temaşacı olarak eserin üstünde, yapıcı olarak eserin içinde bulunduğunu, sanat eserini yaratmak için nasıl zorunlulukla oyunun, kavga ile ahengin birleşmesi gerektiğini, sanatçıyı ve sanat eserinin meydana gelişini görmekte öğrenmiş olan estetik insan, âlemi işte böyle görür"⁴. Nietzsche, Herakleitos'un oyun düşüncesinin önemini ve insanlığın bu görüşü bir daha asla yitirmemesi gerektiğini şu sözleriyle vurgular: "Onun, Herakleitos adlı insanın, ölümsüzlüğe ihtiyacı yok. Ama insanlığın ölümsüzlüğünün ona ihtiyacı var. Onun görmüş ve sezmiş olduğu: Oluşturma kanun ve zorunlulukta oyun öğretisi, bundan böyle daima göz önünde bulundurulmalıdır. Herakleitos, bu büyük oyunun perdesini kaldırmıştır"⁵. Sanat bir yana evreni oyun olarak görmekle Nietzsche ne söylemek istiyor? Evrenin kendi kendisiyle oynaması ne demektir? Tanrıtanımayan bir filozof olduğunu bilmesem Nietzsche'den bir çeşit panteizm kokusu aldığımı söyleyebilirdim. Yoksa bir ateist panteist de olamaz mı? Neyse bunlar, geçerken söyle bir dokunduğumuz sorulardı sadece. Nietzsche'nin der gibi olduğu oyunun ve sanatın güç bolluğundan -"tokluk anında"- doğduğu görüşünü, aşağıda daha belirgin deyişler eşliğinde ele alacağız. Ama onun oyunun bir iç-yasallığı olduğu düşüncesinin gerçekten de gözümüzün önünden bir perdeyi kaldırdığını belirtmeliyiz. Oyun, kimi zaman sanıldığı gibi bir keyfîlik özelliğine sahip değildir. Bu sanı, oyunun ciddiye alınmamasıyla birlikte oluşur. Aynı nedenle sanatta da bir keyfîliğin ve ciddi olmayışın sözü edilemeyecektir.

Sanatla bağıntısı içinde oyun kuramı, ilk kez Schiller'ce çepeçevre, kuşatıcı bir biçimde ele alınmıştır. Ancak, bir Kant'çı düşünür olan Friedrich Schiller'in Kant'ın oyun-sanat'la ilgili düşüncelerinden etkilenmemiş olması olası değildir. Bu nedenle, ilkin Kant'ın söz konusu bağlamdaki düşüncelerine başvurmak istiyoruz. Kant için sanat ancak bir dehânın ürünü olabilir. "Bir dehâ ürünü, bir taklit örneği değil, tersine, bu suretle kendine özgü orijinalite duygusunun canlandırılacağı bir başka dâhi için bir yerine-geçme örneğidir". (...) "Güzel sanat bir taklitse, doğanın bir dâhi aracılığıyla kural koyduğu bir taklittir"⁶. Demek ki Kant için dehâ, bir bakıma doğanın bir âletidir. Doğa, dehâ, yani sanatçı eliyle yaratıyor. Bu yaratmayı, doğanın doğa ürünlerindeki doğrudan kendisinin yaratmasıyla karıştırmamalı.) Kural koyan doğadır. Bu nedenle, bu kural koyma işini, bu yaratmayı ne sanatçı ne de bir başka biri bilemez. Bilsen, dehâ ürünü olan yapıt taklit edilirdi. O zaman da bu yaratma olmazdı. "Fakat halis bir sanat eseri taklid edilirse, yeni doğan eser, artık halis olmaktan çıkar; onun

⁴ a.g.y.; s. 40-41.

⁵ a.g.y.; s. 47.

⁶ Kant, I.; Kritik der Urteilkraft, s. 78, (15-16).

artık sanat kıymeti yoktur, sadece bir taklittir”⁷. Taklidi sanatın dışında tutan Kant, sanatı oyun kavramıyla belli bir ilgi içine sokar. Bu düşüncesiyle o, Schiller’in ‘oyun kuramı’na önemli etkiler bırakır. Kant’ın oyun kavramını, onun “ereksiz bir ereklilik” düşüncesiyle karşılaştırarak anlamak doğru olur. O, bu düşüncesini, beğeni yargısını temellendirirken şöyle dile getirir. “Beğeni yargısı, temelde, bir nesnenin (ya da bu nesnenintasavvur tarzının) ereklilik biçiminden başka hiçbir şeye sahip değildir. Tüm erek, eğer o hoşlanmanın nedeni diye gösterilirse, haz nesnesi üzerine olan yargının gerçek nedeni olarak kendisinde daima bir ilgi-çıkarcı taşır. O halde beğeni yargısında, temelde, hiçbir subjektif erek bulunmaz”⁸. Buradan anlaşıldığına göre, beğeni yargısında daima bir ilgiyi, nesneyle ilgili bir durumu göz önünde bulundurması zorunlu olan bir erek kavramı bulunmayacaktır. Ama öte yandan o, nesnenin ya da nesnenin tasavvur tarzının ereklilik biçimi”ne sahiptir. Ve bu da ereksizdir, yani onda sujenin yöneldiği bir ilgi-çıkarcı yoktur. Daha basit sözcüklerle söylersek, “ereksiz ereklilik” ya da “ereği kendinden olma” (auto telos)’dan şu anlaşılmalıdır: Bir çocuğun oyununu gözümüzün önüne getirelim. Bu oyun, çocuğun adalelerinin veya zihinsel yetilerinin gelişmesine, gelecekteki yaşama hazırlanmasında olumlu rol oynayabilir. Bütün bu ve benzeri şeyler, yukarıda ilgi-çıkarcı dediğimiz kavramın kapsamına girer. Ama bütün bunlar şu anda oyun oynamakta olan çocuk için hiçbir şey ifade etmez. Bu bakımdan oyun ereksizdir, yani onun kendi dışında bir ereği yoktur. Kant’ın diliyle söylersek beğeni yargısının ereksiz bir erekliliğe sahip olması, onu, “nesnelerin biçimi” demek olan oyun’a götürür; “Duyuların (gerek dışsal, gerekse dolaylı olarak içsel) nesnelere tüm biçimi (formu) ya biçim (Gestalt)’dır ya oyun: sonuncu durumda ya biçimlerin (mekândaki; mimik ve dans) oyunu ya da duyuların (zamandaki) düpedüz oyunudur”⁹. Oyunu duyu nesnelere, duyuma konu olan içeriklerin biçimi olarak gören Kant, sanatı da böyle bir o y u n anlayışı ile ilgi içinde temellendirir: “Sanat da zanaattan ayrıldığında, ilki özgür, diğeri de ücret-sanat diye adlandırılır. İlki, sanki o yalnızca oyun olarak, yani kendi kendisi için hoş giden uğraş olarak amaca uygun gerçekleştirilebilmiş gibi kabul edilir”¹⁰. Yalnızca kendi kendisi için hoş giden bir uğraş olan özgür sanat, tıpkı oyun gibi kendisinde başka hiçbir erek taşımaz. Demek ki oyun ile sanatın ortak yönü her ikisinin de ereksiz oluşudur; ya da “ereksiz bir erekliliğe” sahip oluşudur. Kant’ın sanatı oyunla temellendirmesinde, onun yukardaki “sanki”li değişindeki temkinlilik giderek kaybolur, öyle ki o, güzel sanatları sınıflandırmayı da oyuna bağlı olarak yapar: “O halde güzel sanatların yalnızca üç türü vardır: söz sanatları, plâstik sanatlar ve duyuların (dışsal duyu-izlenimleri olarak) oyununun sanatı”. (...) “Söz sanatları retorik ve şiir sanatıdır. Retorik, ha-

⁷ Heimsoeth, H.; Immanuel Kant’ın Felsefesi, Çev.: T. Mengüşoğlu, s. 176, ist. Ü.Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1967.

⁸ Kant, I.; Kr.d.U.; s. 95. (33-34).

⁹ a.g.y.; s. 103; (42-43).

¹⁰ a.g.y.; s. 231, (175-176).

yalgücünün özgür bir oyunu olarak anlayış-yetisinin bir işini yapma sanatıdır. Şiir sanatı, anlayış yetisinin bir işi olarak hayalgücünün özgür bir oyununun gerçekleşmesidir¹¹. Ne türde olursa olsun sanat bir oyundur, daha doğrusu "oyun gibi"dir. Bu oyun gibi oluş ve ereği kendinelik, ikisi birlikte Kant'ın sanat kuramının temelidir; sanatın kriteridir. Önce bir etkinliğin sanat olup olmadığını anlamak için onda bu ölçütün bulunup bulunmadığına bakılacak (özgür sanat-ücret sanat ya da sanat - zanaat ayrımı), sonra ele alınansanat da yine aynı ölçüte göre, tarzları bakımından bölümlenecek, böylelikle sanatların bir sınıflandırılması yapılmış olacak. Doğrusu, bize göre, bu "oyun gibi ve ereği kendinde" ölçütü, belki bazıları için sanat gibi "sınırsız"¹² özgürlük istenen bir alanda "katı ve kısıtlayıcı" olarak görülebilir, ama ölçüt çokluğu veya yokluğu- ikisi aynı şeydir-nun alabildiğine yaygın olduğu günümüz sanat anlayışlarının akıl almaz çılgınlıkları karşısında, o yine de hatırlansa hiç fena olmaz. Yine Kant'a dönelim. Sanat, bu özgür oyun öyle bir oyundur ki, onun kuralları kavranabilir değildir. Öyle olsaydı, bu kurallar bilinir ve ürün istenildiğince yinelenebilirdi. Bu oyunun kurallarını ancak doğa, yukarıda belirttiğimiz gibi, dahi aracılığıyla koyar. Kant'ın bu düşüncesini daha sonra Schelling, kendi tarzında söyle dile getirecektir: "Tanrıların yaratıcı Tin'lerini kendilerine ödünç verdiği bu sanatçılar, talihi ve herşeyden çok övgüye değerdirler"¹². "Ödünç alma", dâhi sanatçının Tanrısal Tin'i ancak yaratma anında kendisinde bulundurması anlamındadır; yaratma anı bitince Tin de geri gider: Şunu hemen belirtelim ki, Kant'ın doğasını Schelling'in Tanrı diye anlaması Kant'ın düşüncesine ters düşmez. Çünkü Kant'ın burada kullandığı "doğa" kavramı, esas olarak onun Birinci Kritik'inde görülen, zaman-mekana bağlı, nedensellik yasalarının geçerlikte olduğu Newton'ca bir doğa, bir "görünüşler" alanı değildir. Burada sözü edilen "doğa", başlıca ikinci ve üçüncü Kritik'lerde, "duyu-üstü'nün de işin içine karıştığı etik, estetik, organizm, teleoloji görüşleri çerçevesinde Kant'ın kullandığı "doğa" kavramıdır. Kant dememiş olsa bile, Kant sonrası felsefenin böyle bir doğaya "Tanrı" demesinde hiçbir sakınca yoktur. İster Kant'taki gibi bir "doğa"dan, ister Schelling için olduğu gibi Tanrı'dan alınmış olsun, ne başkaları ne de kendisince asla kavranamaz olan dahinin özgün yaratma gücünün gerçekleştirdiği sanat yapıtı, ancak ve ancak bir defalık bir varoluşa sahiptir.

Kant'ta sözünü ettiğimiz, nedensellik ile özgürlüğün geçerlikte olduğu iki ayrı doğa anlayışı, insanı da bir ikilik içerisine koyar. İnsan fizik varlığıyla birinci, eylemleriyle de ikinci alanın içinde olmakla, her iki dünyanın yurttaşı olur. Kant'ın bilgi teorisi ile ethiki arasındaki bu dualite, onun estetiğinde de, belirttiğimiz iki ayrı doğa anlayışı ile devam eder. Kant, kimi yorumcuların sandığının aksine, bu dualiteyi ortadan kaldırmaz. Eğer o, böyle bir şey yapmayı, onun iki doğa anlayışını içine alacak ya da her ikisindeki ortak yönleri

¹¹ a.g.y.; s. 257, (204-205).

¹² V. Schelling, F.W.J.; Werke, III, s. 390, (I, VII, 300)

birleştirecek yeni bir doğa ve insan anlayışı getirmesi gerekecekti. Bir başka deyişle o, üçüncü Kritik'te, ilk ikisinde bölünen insan bütünlüğünü yeniden birleştirmemiştir. Ama bu ikiliği ortadan kaldırmayı deneyen ve yeniden insan bütünlüğünü elde etmeye çalışan Kant sonrası Alman idealizminin filozoflarıdır. Kant, özgürlüğün dünyası ile zorunluluk yasalarının geçerli olduğu görünüş dünyasını birbirinden kesin olarak ayırmıştı. überweg-Heinz'lerin nitelemesine göre "tüm Kantçıların en akıllısı, en ince zekası, en marifetlisi"¹³ olan Schiller ise bu iki dünyayı "görünüş dünyasında ortaya çıkan özgürlük" demek olan güzellik'le birleştirmek ister. O halde güzellik nedir? Bu sorunun yanıtı, burada Schiller'in insanda bulunduğu temel eğilimlerde, temel dürtülerde aranacaktır. Schiller'e göre "insanda duysal-ussal doğanın iki temel-yasası olan birbirine karşıt iki istek" vardır. Buna uygun olarak "insanın içsel-olan herşeyi dışlaştırması ve dışsal-olan herşeyi biçimlendirmesi gerekir". "İnsan bu çift ödevini gerçekleştirmek için birbirine karşıt iki eğilime - dürtüye-sahiptir: duysal dürtü (duyum) ve biçim dürtüsü (salt düşünme)"¹⁴, "Duyusal dürtü diye adlandırmak istediğim bu dürtülerden ilki, insanın fizik varlığından ya da onun duysal doğasından ileri gelir..."¹⁵. "Biçim dürtüsü diye adlandırabilecek olan bu dürtülerin ikincisi insanın mutlak varlığından ya da onun ussal doğasından çıkar". "Birincisinin yalnızca olayları yapmasına karşılık, diğeri yasaları verir"¹⁶. Schiller, ilk bakışta birbirine taban tabana karşıtmış gibi görünen bu iki dürtünün dışında, ikisini de uzlaştırabilecek üçüncü bir temel dürtünün olabileceğini düşünmez: "insanlık kavramının içini dolduran yine de bu iki dürtüdür ve bu ikisine aracılık edebilecek üçüncü bir temel dürtü, kesinlikle düşünülebilir olmayan bir kavramdır". Schiller'in insanda üçüncü bir temel dürtü aramak istemeyişinin nedenini anlamak kolaydır. Çünkü ilk ikisinden ayrı üçüncü bir temel dürtünün olması halinde, insanın bu ikiye bölünmüşlüğü, bu kez üçe bölünmüş olacaktı. Oysa amaç, insanın bütünlüğünü sağlamaktır; onu daha da bölmek değil. Bu kaygısını Schiller, yukarıya aldığımız sözlerinin hemen devamında şöyle dile getirir: "O halde biz bu ilkesel ve kökten karşıtlık yüzünden tamamen ortadan kaldırılmış görünen insan doğasının birliğini eski haline nasıl getireceğiz"¹⁷. Bu iki dürtünün dışında, onları uzlaştırıp onların yerine geçecek üçüncü bir dürtü düşünülemediğine göre, birliği, bütünlüğü yine bu iki dürtüde aramak gerekecektir: Bu iki dürtü insanda birlikte etkide bulunur. Böylece insanda, bu birlikte etkileden yeni denebilecek bir dürtü ortaya çıkar. Schiller, buna, ilkin oldukça temkinli bir tavrıyla "oyun dürtüsü" adını verir. "Duyusal dürtü değişmenin olmasını, zamanın bir içeriğe sahip olmasını ister; biçim dürtüsü zamanı ortadan kaldırmayı, hiçbir değişmenin olmamasını ister. O halde, kendisinde her iki dürtünün bağı olarak etkide bulunduğu bu dürtü

¹³ Schmidt, H.; Philosophisches Wörterbuch, s. 368, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1931.

¹⁴ Schillers Werke, Achter Band, s. 208, Hrsg. von L. Bellermann, Leipzig.

¹⁵ a.g.y.; s. 209.

¹⁶ a.g.y.; s. 210.

¹⁷ a.g.y.; s. 212.

(bu adlandırılmayı haklı çıkarana dek, onun oyun dürtüsü diye adlandırılmasına şimdilik izin verilsin), demek ki oyun dürtüsü, zamanı zamanda ortadan kaldırmaya, oluşu mutlak varlıkla, değişmeyi özdeşlikle birleştirmeye çaba gösterecektir". Bir yandan bir duyu varlığı olan insan, değişmenin ve oluşun içinde bulunmakla, buna karşılık gelen bir dürtüye, duyusal dürtüye sahiptir; öte yandan o, bir akıl varlığı olmakla, yani bir bilme, kavrama, biçim verme yetisine sahip olmakla, bu yetisinin etkinliklerine uygun düşecek bir başka dürtüye, biçim dürtüsüne de sahip olur. Buraya kadar olan düşüncelerde Kant'inkilere göre önemli bir yenilik yoktur. Ancak, bu noktadan itibaren Schiller'in asıl görüşü ortaya çıkar. Şimdi bu iki dürtünün ortak etkiye alanı, yani oyun dürtüsü, bir yanda "zamanı zamanda ortadan kaldıracak", öte yanda "değişmeyi özdeşlikle birleştirecek"tir. Aslında bu ikisi, aynı şeyi bir kez bir ucundan bir kez de diğer ucundan başyarak söylemekten başka bir şey değildir. Zamanın zamanda ortadan kaldırılması, zamanın sanki yokmuş, geçmiyormuş gibi yaşanmasıdır; tıpkı oyunda olduğu gibi. Yine oluşun mutlak varlıkla ya da değişimin özdeşlikle birleştirilmesi de kendinden geçercesine bir seyir (kontemplation) halinde bulunan insanın bu estetik tavrından başka türlü anlaşılmalıdır. Bu sözlerimizle arasına girdiğimiz alıntıyı kaldığımız yerden sürdürüelim:

"Duyusal dürtü belirlemek ister, o kendi nesnesini almak ister; biçim dürtüsü, kendisi belirlemek ister, o kendi nesnesini yaratmak ister; o halde oyun dürtüsü, nasıl kendi yaratmışsa öyle de almaya ve nasılduyuyu, almaya çalışırsa öyle de yaratmaya çaba gösterecektir"¹⁸. Öteki iki dürtünün ortak etkiye alanında bulunan oyun dürtüsü, insanın parçalanmış varlığını bütünleştirmekle de onu tam ve özgür kılar: "Demek ki o -oyun dürtüsü-tüm rastlantılığı ortadan kaldırdığı için tüm zorunluluğu da ortadan kaldırır ve insanı fizik bakımdan olduğu gibi, ahlaki bakımdan da özgürlüğe yerleştirir"¹⁹. Oyun dürtüsü, düşünsel-ussal olması bakımından rastlantıyı ortadan kaldırır. Çünkü düşünsel olanda tam belirlenmişlik olacağından rastlantı olamaz, öte yandan oyun dürtüsünde aynı zamanda bir duyusalılık da olduğundan o, zorunluluğu da ortadan kaldırır. Çünkü değişimin olduğu duyusallıkla zorunluluk birbirleriyle bağdaşmaz. Birbirine karşıt bu iki alanı hem hayırlamakla hem de evetlemekle çünkü kendisinde her ikisinden de bir kesit vardır-oyun dürtüsünün kendisi, ona sahip olan insanı bu her iki alan karşısında bağımsız ama onlara malik, tam ve özgür yapar. "Bildiğimiz gibi, insan ne yalnızca madde ne de yalnızca ruhdur. Onun insanlığının yetkinleşmesi olarak güzellik, demek ki, ne tümüyle sadece yaşam (...) ne de tümüyle sadece biçim olamaz. (...) O - güzellik - her iki dürtünün ortak nesnesidir, yani oyun dürtüsünün nesnesidir"²⁰. Oyun dürtüsü de ilk ikisinin keşiştikleri alanın adıdır. Yukarıda, Schiller'e duyusal ile ussal dünyayı birleştiren güzelliğin ne olduğu sorulmuştu. Şimdi ise onun düşünceleri adım adım izlenerek, bu sorunun yanıtı, ile karşı karşıya gelmiş

¹⁸ a.g.y.; s. 218.

¹⁹ a.g.y.; s. 219.

²⁰ a.g.y.; s. 221.

bulunuyoruz: Güzellik, oyun dürtüsünün konusudur. Güzelliğin, bir başka deyişle oyunun insanı bütünleştirdiğini, yetkinleştirdiğini Schiller, o çok bilinen sözüyle şöyle dile getirir: “İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o, oynadığı yerde ancak tam insandır”²¹. Bu yeri Schiller, bu sözüne düştüğü dipnotta şöyle açıklıyor: “Aklın ve duyusalığın baskısından kurtulduğu bu yerde insan, düşüncelerine yaşam ve duyularına biçim verir; orada onun hayalgücü etkindir”. Schiller, bu kendi cümlesinin “estetik sanatın ve yaşam sanatının bütün yapısını taşıdığını” da aynı yerde dile getirir. Böylece oyunun yalnız güzellikle, sanatla değil, aynı zamanda, bitkiden hayvana ve insana dek uzanan yaşam sanatının söz konusu olduğu çok daha geniş bir alanla ilgisi kurulur. Öyle ki oyun, neredeyse evrensel bir ilke kimliğine bürünür: “Gerçi doğa, akıllı-olmayan’a bile gereksinme sunmuş ve karanlık hayvansal yaşama zayıf bir özgürlük ışığı serpmiştir. Açlık aslanı kemirmezse ve hiçbir yırtıcı hayvan ona meydan okumazsa, boş kalan güç, kendine bir nesne yaratır, taşkın bağırıp çağırma ile aslan iniltili çölü doldurur ve bol olan güç ereksiz harcama nın tadına varır, ötücü kuşların melodik vuruşlarında işittiğimiz de kuşkusuz, hırs haykırışı değildir. Bu hareketlerde özgürlük olduğu yadsınamaz, ama genellikle gereksinim özgürlüğü değil, doğrudan doğruya belirli bir gereksinimden, dışsal bir gereksinimden gelen özgürlük. Eğer etkinliğin nedeni bir şeyin eksikliği ise hayvan çalışır ve eğer bu neden güç bolluğu ise ve eğer gereğinden çok olan yaşam, kendini etkinliğe teşvik ederse, hayvan oynar. Böyle bir güç lüksü ve her maddesel anlamda pekala oyun denebilecek olan bir belirleme gevşekliği bizzat cansız doğada kendini gösterir ve kendi bireyi ve türünün korunması için kullanılacak olandan çok daha fazla kök, dal ve yaprakları beslenmesine göre üretir. O kendi tutumsuz bolluğundan kullanmadığını ve yararlanmadan elementler ülkesine geri verdiğini, canlı, sevinçli hareketlerde sarfedebilir. Demek ki doğa, daha kendi maddi dünyasında bize sonsuz-olan’ın bir ön-oyununu verir ve biçim dünyasında tümüyle kurtulacağı zincirlerini burada önceden kısmen kırar. Doğa, gereksiniminin ya da fiziksel sertliğin zorlanmasından bolluğun zorlaması ya da fiziksel oyun aracılığıyla estetik oyuna geçer ve güzelin yüksek özgürlüğünde erek zincirini aşmadan önce, en azından uzaktan da olsa, kendi kendisini erek ve araç yapan özgür hareket ortaya çıkar çıkmaz bu bağımsızlığa yaklaşır”²². Schiller’in bu sözlerinde, ilkin, doğanın basamaklı bir yapıda olduğunu görüyoruz. En altta cansız doğa, elementler ülkesi, maddi dünya var. Bundan sonra gelen basamakta, bitkiler ve hayvanlardan oluşan canlı doğa ve en üst basamakta da “ne yalnız madde ne yalnız ruh olan insan” bulunur. Bu dünya tablosu, aşağıdan yukarıya doğru piramit biçiminde yükselen aritmetik bir yapı görünümü izlenimini verir. Aşağıdan yukarıya doğru yükselme evrimsel niteliklidir. Evrimleşme, özgürlüğe doğru yükselen bir evrimleşmedir. Ama o, yalnızca biyolojik anlamla sınırlı değildir.

²¹ a.g.y.; s. 224.

²² a.g.y.; s. 275.

Gerçi Schiller, burada "evrim" sözcüğünü kullanmamıştır. Ama onun düşüncelerinden bu sonucu çıkarmak olanaklıdır. Maddeden canlıya doğru yükselen bu evrimsel sürecin son ve yetkin halkasını insan oluşturur. Bu evrimleşme sürecinin bir ereği vardır. Demek ki bu süreç teleolojik niteliklidir. Ereği özgürlüktür. Sanki bütün dünya özgürlüğe ulaşmak için ayaklanmıştı. Ereği gerçekleştirmenin aracı da oyundur. Cansız doğadaki oyun, yani "fiziksel oyun", yalnızca bir güç fazlalığı, bir güç lüksü ve bir belirleme gevşekliliği (eine Laxitæet der Bestimmung)'dir. Ne ki Schiller, bu belirleme gevşekliliğinin cansız doğada nasıl bir özgürlük ya da belirlenimsizlik meydana getirdiğini açıklamaz. Ona söyle bir değinmekle yetinir. Yine de bu kavram, Schiller'in doğa anlayışının, nedensellik ve zorunluluk ilkelerinin geçerli olduğu Newton'cu-Kant'çı bir doğa anlayışı olmadığını önemli bir tanıtıdır. Cansız doğada bile tam bir zorunluluğun olmadığı, tersine, bir belirleme gevşekliliği bulunduğu düşüncesi, gerçekten de günümüze dek uzanacak yeni bir doğa anlayışının, aynı zamanda büyük bir şair olan Schiller'in sanatçı sezgisiyle ortaya çıkarılmış bir ön deyişi olarak da görülebilir. Fakat özgürlüğün daha görünür bir biçimde ortaya çıktığı alan canlı dünyasıdır. Burada özgürlüğü doğuran gereksinmedir. Canlı, ihtiyacını karşılınca, ortada bir güç bolluğu doğar. Bu güç bolluğunun doğurduğu hareket de oyundur. Canlının oynaması, onun özgür olduğunu gösterir. Çünkü onun bu etkinliğinde, çalışmada olduğu gibi herhangi bir ihtiyacın karşılanması ereği yoktur. Ama özgürlük, asıl, bu basamaklı yapının en üstünde bulunan insanda ortaya çıkar. Dyusal ve ussal varlığının birleştiği yer olan oyun sayesinde insan özgürlüğe ve tam yetkinliğe kavuşur. Bu şimdiki durumyla oyun, aşağı basamaklardaki gibi fiziksel değil, tersine estetik bir oyundur ve güzelin yüksek özgürlüğünde artık onu bağlayabilecek herhangi bir erek zinciri yoktur. Tüm varlık dünyasında türlü biçimlerde görünen oyunun insanda estetik bir oyun olması ve güzele ulaşması sanatın bir oyun olarak belirlenmesi demektir. Sanat ile oyun arasındaki temel ortak özellik, her ikisinin de ereksiz olması, kendi dışında hiçbir ereğe hizmet etmemesi ve insanı özgür kılmasıdır.

Doğanın basamaklı yapısı bütün olarak göz önüne alındığında, bir alt basamaktan bir üst basamağa geçerken oyunun daha belirgin olarak görünmesi ve sonunda insanda yetkin bir biçimde ortaya çıkması düşüncesi ile doğanın kendisinin oyunda bir erek ön-gördüğü biçiminde anlaşılacak olan Schiller'in oyun kuramının bütün olarak doğa bakımından bir ereklilik ifade ettiği söylenebilir. Bu da onun teleolojik doğa anlayışıdır. Ancak, oyunun ortaya çıktığı her basamakta ve her defaki tekrarlanışında ise, onun kendi dışında hiçbir ereği olmadığı, -bir şeyin ereğinin daima kendi dışında olması gerektiğine göre- bir ereksiz oluş olarak kavrandığı açıktır.

Başlangıçta, sanatı açıklayıcı bir model olması amacıyla gördüğümüz Schiller'in oyun kuramı, böylece, sonunda oyunun, evrensel-metafizik bir kategori olarak konulmasıyla, doğrusu, insansal temel etkinliklerden ikisi olan ne sanat

ne de oyun elde avuçta kalıyor. Oyunun önemi ve yeri en ekstrem biçimiyle verildiğinde, onun kendisi de ortadan kalkıyor. Kuşkusuz bu durum, temelde “belli ölçülerde” haklı olan - hiç değilse, haklı yönleri olduğu kabul edilebilir olan - bir savın haklılığının sonuna dek artırılmasıyla, sonunda haklılığıyla birlikte, o savın kendisinin de ortadan kalktığını gösteren örneklerden yalnızca biridir. Bu tür örneklerle, onların başlangıcı ve sonu arasındaki düşüncelerin mantıksal bir bağlanışla birbirine eklenmiş olması nedeniyle, önemli hiçbir içerden eleştirinin getirilemeyeceğini de ayrıca teslim etmek gerekir. Ancak, Schiller’in oyunu ve sanatı, özgürlüğü temellendirme denemesi, esas bakımından, her eleştiriye yine de açıktır. En önemlisi, oyunun ve sanatın bireysel bir etkinlikten çok türsel bir etkinlik olarak görülmesi tehlikesinden Schiller’in kurtulamamış olmasıdır. Oyunun bu denli evrenselleştirilmesi, savımızın tanıtıdır, öte yandan, özgürlük de aynı şekilde, yalnız ve yalnız insana özgü olması gerekirken, derece derece tüm evrene yayılmıştır. Bu durum, özgürlüğün real bir temelini (?) bulunması ve böylece onun sağlama alınması (?) gibi sözümona özgürlükten yana bazı kaygılardan doğmuş olabilir. Ama bu kaygılar, özgürlüğü de onun temellendirmesini de ortadan kaldırmaktan başka bir işe yaramıyor. İnsanın özgür olması için, eğer ondan önce hayvanın, bitkinin ve hatta bir ölçüde cansız’ın onun özgürlüğüne zemin oluşturmasına ihtiyacı varsa, evrensel planın bir parçası olarak böyle bir Özgürlüğün (?) kişi özgürlüğüyle hiçbir ilgisi kalmaz.

Sanat ve oyunun bir güç bolluğundan kaynaklandığı, her ikisinin de erekesiz oluşu biçimindeki Schiller’in düşünceleri, evrimci düşüncenin öncülerinden Herbert Spencer için de aynı şekilde geçerlidir. Spencer, oyun ve sanata ilişkin düşüncelerini, bu ikisini de içine alan daha genel bir kategoride ele alır. Bu kategori, evrensel bir yasa niteliğinde olan “ritm”dir. Spencer, “kendi güneş sistemizinki gibi kapalı bir sistem içinde meydana gelen hareketler”in²³ temel özelliğini araştırır ve bunu ritm’de bulur: “Rüzgarın kendisindeki dalgalanmalar”, yaprakların hışırdaması”, “gezegenlerin, uyduların hareketleri”, kısaca cansız doğadaki tüm hareketler ritmik niteliktedirler. “Sonuç olarak nerede denge de olmayan güçlerin bir çatışması varsa orada ritm vardır”²⁴. Ritm canlılar dünyasında daha da açık bir biçimde görünür: “Ritmeye ilişkin örnekler, belki de, yaşam olaylarında olduğu kadar hiçbir yerde bu denli çok sayıda ve belirgin değildir. (...) Hayvanlarda karşıt uçların, hızın tüm derecelerine göre birbirinin yerine geçtiği dönüşümlü hareketlerin büyük bir çeşitliliğini buluruz. Yiyeceğin yutulması, boğazın yemek borusu boyunca süren dalgalandırıcı bir hareketiyle gerçekleşir...²⁵”. Spencer, verdiği çok sayıda örneklerle organizmanın hareketlerinin dönüşümlü, dizemli (ritmik) olduğunu kanıtlamak ister. O, bununla da yetinmez; insan toplumlarında, toplumsal-ekonomik yaşamda ve hatta

²³ Spencer, H.; First Principles, s. 240, C.A. Watts, Co. Limited, London, E.C.4.

²⁴ a.g.y.; s. 222-227.

²⁵ a.g.y.; s. 234.

bilinç ve zihin durumlarında da bu ritim yasa-sının geçerliliğini göstermeyi dener. Örneğin, Spencer'e göre göçebe toplumların yer değiştirmeleri²⁶, haftalık pazarların ve panayırın kurulma düzenliliği, bir ekonomi yasası olan arz ve talep²⁷, şiddetleri çoğalan ve azalan zihin durumları²⁸, dildeki ses iniş ve çıkışları²⁹ daima ritmik bir hareketi ifade eder. Nerede olursa olsun, sürmekte olan her hareket ritimlidir. Karşıt güçlerin evrensel olarak bir arada var oluşu (...) ritmin evrenselliğini gerektirir³⁰. Karşıt güçler, bir noktada birbirleriyle denkleşirse yani bir dengeye varılırsa, hareket ortadan kalkar. Hareketin olmadığı yerde de ritim olmaz. Ancak, ortada bir güç eşitliği olacak yerde, bir yönde bir güç fazlalığı olursa, bu yönde ritmik bir hareket başlar³¹. Demek ki Spencer için ritmik hareketi başlatan güç fazlalığıdır. Baştan beri Spencer'den yaptığımız alıntılarla varmak istediğimiz noktaya şimdi gelmiş bulunuyoruz. Çünkü Spencer, oyun ve sanatı da aynı ritim yasasıyla açıklar. Ona göre, başlangıçta tüm sanatlar, dinsel ve yönetsel törenler, hep aynı kaynaktan çıkmıştır. Bu kaynak, güç fazlalığının, daha doğrusu, bu fazlalığın doğurduğu boşalmanın başlattığı ritimli harekettir. "Şiir, müzik ve dansın koordinat noktasından başlayarak derece derece ayrılaşması bir başka örnek dizisini oluşturur. Konuşmanın ritmi, sesin ritmi, hareketin ritmi başlangıçta aynı şeyin bölümleriydi. Halen yaşayan ilkel topluluklarda bunları bütünleşmiş bir halde görebiliriz. İlkelerin danslarına bazı tür tekdüze ezgiler, el çarpma ve dikkat çekici vurmalı çalgılar eşlik eder: Burada ölçülü hareketler, ölçülü sözcükler ve ölçülü sesler vardır. Genellikle savaş ya da kurban etmeyle ilgili olan tüm tören yönetsel niteliktedir. Aynı şekilde, tarihsel ırklara ait belgeler, bu üç tür ölçülü hareketin dinsel törenlerde bir arada yer aldığını gösterir³²". "Bir dans mezürü, güçlü adale kasılmalarının daha zayıf kasılmaları birbirini izleyen yer değiştirmesi sonucunda oluşur. Ayrıca ilkelerde ve çocuklarda görüldüğü gibi, en yalın düzenli mezürde bu yer değiştirme, adali uyarımın derecesine bağlı olarak daha uzun yükselişler ve düşüşlerle meydana gelir³³" ilkelerin törenlerinde ya da çocuk oyunlarında olduğu gibi, her türlü şiirde ve müzikte de Spencer, aynı bedensel, daha açık bir deyimle, adali ritmik hareketi bulur. "Şiir, vurgunun düzenli olarak yinelendiği bir konuşma biçimidir. Öyle ki, onda söyleyişin gerektirdiği adali çabanın daha çok ve daha az şiddette belirli periyodları vardır. (...) Müzik yasaya -ritim yasasına- ilişkin çok daha çeşitli örnekler verir. Bunlar, her birinde, bir birincil ve bir ikincil sesin yinelendiği ölçü çizgileridir³⁴". Bu sözleriyle Spencer, şu sonuca varır: "Estetik ifadeyi niteleyen bu çeşitli ritim türleri,

²⁶ ve 27. a.g.y.; s. 236.

²⁸ a.g.y.; s. 234.

²⁹ a.g.y.; s. 235.

³⁰ a.g.y.; s. 438.

³¹ a.g.y.; s. 226.

³² a.g.y.; s. 319.

³³ ve 34. a.g.y.; s. 234-235.

sözcüğün sıradan anlamında yapay değildir, ama bedensel boşalmanın yarattığı duygunun genellikle ortaya çıkardığı dalgalanma hareketinin daha şiddetli biçimleridir”³⁵.

Schiller’in doğanın her basamağında oyunu evrensel bir ilke olarak görmesine karşılık, Spencer için bu görevi oyunu da içine alan ritm yasası üstlenir. Öte yandan Schiller, oyunu insanın yetkinleşme ve özgürleşme aracı diye anlamasına karşın, Spencer için oyun böyle yüce bir anlam taşımaz. Ona göre oyun, insanda ve hayvanda aynı değerde görülür. Daha doğru bir deyişle Spencer, oyuna herhangi bir değer yüklemeyi. Çocukların bebeklerle, oyuncak askerlerle oynaması ne ise, bir kedinin top ardında koşması da odur. Ereksizlik ve çıkarsızlığın oyun ve sanatın ortak bir özelliği olduğu, en azından Kant’tan beri bilinmektedir. Spencer, bu düşünceye katılmakla kalmaz; ona oyun ve sanatın yararsızlık ve kullanışsızlık nitelikleri olduğu düşüncesini de ekler. Öyle ki, ona göre, örneğin bir hayvanın işgörür organları yararlıdır ama güzel değildir. Oysa türlerin, kulların, bağa ve kabukların parlaklığı yararsızlaşmakla güzel olur. Müstahkem şatoların surları ve mazgalları, belirli işlevleri olduğundan Ortaçağ insanları için estetik dışı ya da çirkindi. Şimdi kullanılmadığından bize göre süs haline geldi³⁶. Sonuç olarak; Spencer’e göre, sanat, oyun ve dans, yaşam için kullanılmayan fazla gücün ortaya konulduğu ortak bir alandır. Oyun ne insanı insan yapan yüce bir edim ne de başka insansal edimlerin öncelimidir. Görülüyor ki, Schiller ve Spencer, oyun ve sanatı başlangıçta bir arada olmakta göterek ortak bir tabandan hareket etmektebirlikte, vardıklarını sonuçlarda çoğunlukla birbirinden ayrılmışlardır. Ancak, her ikisi de sanatı açıklamada, onun kaynağını göstermede, bir genel, evrensel ilkeye sahip olmakla aynı hataya düşer. Ne var ki bu ilke birinde oyun ise, diğerinde ritmdir. Neden sanatın “ilkesi”, öteki geri kalan her şeyin de ilkesi olsun! öte yandan, Spencer’in dediği gibi, ritmin evrensel bir hareket veya hareketlilik ilkesi olduğu kabul edilse bile; sanatta, sanatın her tarzında bunun biricik veya en önemli, meydana getirici ve kriter olacak bir ilke olduğunu kabul etmek olanaksızdır. Dahası Spencer, ilkesi ritme evrensellik kazandırabilmek için, ele aldığı sanatları, örneğin şiiri son derece dıştan ve kaba bir bakışla göz önüne koymak zorunda kalıyor. Şiirin yalnızca ses ögesini hem de bir adale hareketi temelinde, şiire hiç yakışmayacak bir biçimde almak, üstelik bunu şiirin bütünü ya da kendisi gibi görmek ve buna “şiir... bir konuşma biçimidir” demek, ancak şiirden hiç anlamıyan birinin sözleri olabilir. Denebilirdi ki, Spencer ne şiirleştirmenidir ne de onun amacı şiiri ve öteki sanatları açıklamaktır; o yalnızca bu sanatları kendi sistemini kurmada birer örnek olarak kullanmıştır. Evet, bu doğru olurdu. Çünkü gerçekten de Spencer sanatları bir güzel kullanmıştır. Ve yine Spencer’in güzel’in yararsızlığı genellemesi de güzelde ve sanatta ancak sınırlı ölçüde geçerli olabilir. Son olarak, Spencer’in de sanatı bireysel değil,

³⁵ a.g.y., s. 235.

³⁶ Lalo, C.; Estetik, Çev.; B. Toprak, s. 40, İnkılap Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul, 1948.

türsel ve kurumsal bir etkinlik olarak görmesiyle, Schiller'le yine aynı yanılığı paylaştığını söylemeliyiz. Oyunun biyolojik temelini oyun ve dans kuramında ağırlık kazanması, Charles Darwin'in verdiği örneklerle, asıl Darwin'ci görüşlerde kendini gösterir. Hayvanlarda rastlanan oyun ve dansa, süslenme ve bezemeye ilişkin örneklerle Darwin'in yazılarında olduğu gibi günümüz biyoloji kitaplarında sık sık karşılaşıyoruz. Bu örneklerden bazılarını burada anmakla sorunun daha bir açıklık kazanabileceğini umuyoruz. Gerçi Darwin'in de amacı, sanatın biyolojik bir temel ilkesini bulup ortaya çıkarmak değildi. O, yalnızca bir bilim adamı olarak kendisinin ve başkalarının gözlemlerini topluyor ve bunlardan yine biyolojik sonuçlar çıkarıyordu. Ama bunlar, daha başka alanlardaki araştırmacılar için olduğu gibi, biyolojist eğilimli sanat kuramcıları için de malzeme oluşturmuştur. Bu nedenle, bu "malzeme"yi biz de burada kısaca betimleyerek tanımak istiyoruz.

Hayvanların çıkardığı sesler, oyuna, dansa benzer hareketler, kimi zaman beslenme, çiftleşme gibi bir amaca yönelik olmasına karşın, kimi zaman da hiçbir amaç gütmeyiz. Darwin "... pek çok kuşun gerçek şakıması ve çeşitli garip bağırışlar daha çok üreme mevsiminde işitilir ve bir albani ya da yalnızca öbür eşeyi çağırın bir ses işini görür"³⁷ derken bu davranışların amaçlı olduğunu belirtmesine karşılık, bazı durumlarda ise bir amaçsızlığın ya da yarar gözetmemenin söz konusu olduğunu da ifade eder: "Ötme alışkanlığının bazan aşktan tümüyle bağımsız olduğu bellidir; çünkü kısır, hibrit bir kanaryanın kendini aynada seyrederken öttüğü ve sonra kendi görüntüsünü galaladığı ve aynı kafese dişi bir kanarya konunca ona da çılgınca saldırdığı anlatılmaktadır"³⁸ "Havada sessizce, kayarak ve süzülerek besbelli haz için uçan kuşları sık sık görmüyor muyuz? Kedi yakaladığı fareyle ve karabatak yakaladığı balıkla oynar. Filipin dokumacı kuşu (ploceus), bir kafese kapatılınca, kafes tellerinin arasını çim yapraklarıyla çok düzgün örerek avunur"³⁹. "...erkek çavuşkusu (Upupa epops) sesli ve çalgılı müziği kaynaştırır"⁴⁰. Gerçekten de oyun, kimi zaman, hayvanlarda bir tür estetik etkinlik olarak algılanabilir. Çocuk oyunlarında da çoğu zaman düşsel bir dünya yaratılır. Bu da bu oyunların artistik yönünü gösterir. Demek ki hayvanda olsun, insanda olsun oyun, estetik etkinlikte bulunmanın bir tür aracı durumundadır. Bugünün biyolojisi de bize, hayvan davranışlarının kalıtım yoluyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını ve "atası dört ayaklı" olan insanın da bu kalıtsal davranışları devralmış olabileceğini söylemektedir: "Tüm hayvanların ve insanların davranışlarında belirli bir evrimsel köken vardır. İlkın hücreden bugüne kadar gelişen tüm canlılarda şöyle ya da böyle atalarından alınmış bir davranış şekli vardır"⁴¹.

³⁷ Darwin, C.; Seksüel Seçme, Çev.: Ö. Ünalın, s. 216, Onur Yay., Ankara, 1977.

³⁸ a.g.y.; s. 217.

³⁹ a.g.y.; s. 218.

⁴⁰ a.g.y.; s. 225.

⁴¹ Demirsoy, A.; Kalıtım ve Evrim, s. 665, Meteksan Yay., Ankara, 1984.

“Özellikle kuşlarda, daha az derecelerde memelilerde, erkekler parlak renklerle süslenmesine karşın, dişileri donuk renklidir. (...) Darwin’e göre farklılığın nedeni, dişilerin estetik duygusunu tatmin eden uzun kuyruklu, renkli ve iyi dans edebilen erkeklerin bu doğrultuda seçime uğramasıydı. (...) Ayrıca kur yapmanın da önemli bir seçim unsuru olduğu insandan birçok hayvana kadar bilinmektedir”⁴².

Görüldüğü gibi, oyunun ve estetik etkinlikte bulunabilmenin biyolojik bir temeli de olduğu felsefe ve bilimin paylaştığı bir kanıdır. Burada kendilerinden alıntılar yaptığımız biyolojik görüşlerin tartışılması, bizim bilgi alanımızın ve amacımızın dışındadır. Biz yalnızca bu görüşlere dayanılarak yapılan sanata ilişkin çıkarımlarla ilgileniyoruz. Ancak bu ve benzeri biyolojik belirlemelerden, yalnızca bir insan başarısı olan sanatın kaynağının oyun ya da biyolojik etkenler olduğu sonucu çıkartılamaz. Evrimci görüşlerin söylediği gibi, insanın sanatsal yetilerine benzer özelliklerin ve oyunun çeşitli hayvanlarda da bulunması ve evrim sonucunda bu davranışların bu daha “aşağı” canlılardan devralınmış olması savı doğru olsa bile, bu sav, sanatın kökünün değil, insandaki artistik yetilerin kökünün hayvanlarda bulunduğunu kanıtlayabilir. İnsanın sanatsal yetilerinin kökeni ile yalnızca bir insan başarısı olan sanat, birbirinden ayrı tutulmalıdır. Çünkü evrimin geçmişteki halkalarından insana devredilen sanatçılık değil, ancak bir potens olarak sanatsal etkinlikte bulunabilme yetileri olabilir. Bu ve bunun gibi potenslerin açılması, serpilip gelişmesi, böylece sanat ve diğer insan başarılarının gerçekleştirilmesi yalnızca insana özgü bir durumdur. Böyle bir durum için, bu potenslerin dışında çok daha başka ve onlardan hiç de daha az etkili olmayan etkenlere gerek vardır. Örneğin, sanat da dahil tüm insan başarılarının gerçekleşmesi ancak eğitimle olanaklıdır ve eğitim de yalnızca insana özgüdür. Hayvan, belki dar anlamda ‘eğitilebilir’, ama o asla eğitilebilen bir varlık değildir.

Sanatın biyolojik olduğu kadar daha başka pek çok yönü de vardır. Örneğin, sanat aynı zamanda insanın toplumsal var oluşunun da bir ürünüdür. Bu bakımdan, sanatın oyunla bir tutulması, Schiller ve Spencer’inkinden büsbütün başka bir yönde, toplumsal-politik bir açıdan da değerlendirilebilir. Nitekim Herbert Marcuse, Schiller’in oyun kuramına böylesi bir tutumla yaklaşır. Marcuse, Schiller’in “güzelliğin insanı özgürlüğe götürmesi” biçiminde dile gelen düşüncesindeki özgürlük kavramını politik bir sorun olarak değerlendirir: ‘Araştırma politik bir sorunun çözümü içindir: insanın insanlık dışı varoluşsal koşullardan kurtuluşu, Schiller belirtmektedir ki, politik sorunun çözümü için, ‘estetik içinden geçmelidir, çünkü o özgürlüğe götüren güzelliştir. Oyun dürtüsü bu kurtuluşun aracıdır’⁴³. Marcuse’ye göre özgürlüğü elde etme demek olan oyunun sağladığı kurtuluş, bireysel değil, daha çok toplumsal bir kurtuluştur ve bu bakımdan o “bir uygarlık ilkesi olarak” görülmelidir. Ancak

⁴² a.g.y., s. 676.

⁴³ Marcuse, H.; Eros ve Uygarlık, s. 207, çev.: A. Yardımlı, İdea, İstanbul, 1985.

bu bireysel ile toplumsal ya da evrensel "doyum" arasında bir uyum sağlanmalıdır. Bu uyumu gerçekleştirecek olan da "estetik" tir. Marcuse, burada Schiller'e dayanarak estetiğin devrimci bir niteliği olduğunu vurgular: "Estetik kültür 'algı ve duygu kipinde bütünsel bir devrimi' öngerektirir ve böyle bir devrim ancak uygarlık en yüksek fiziksel ve zihinsel olgunluğa ulaştığında olanaklı olur"⁴⁴. Uygarlığın bu en yüksek durumunda, toplum düzeninin temelinde "özgür doyum" bulunacaktır: Düzen ancak bireylerin özgür doyumları üzerine kurulmuş ve onun tarafından sürdürülüyor ise özgürlüktür⁴⁵. Oyunun temel ilke olarak alındığı bir toplum düzeni, insanlar üzerinde "baskıcı olmayan" bir kültürü yaratmakla insanın özgürlüğünü gerçekleştirmiş olacaktır. Marcuse'nin Schiller'e dayanarak geliştirdiği oyun kuramında, yalnız sanat değil, tüm insan etkinlikleri, örneğin çalışma bile bir oyun olarak düşünülür. Bu kuram, insanın bütün zorunluluklarının ortadan kalkacağı varsayılan ütopyik bir toplum için öngörülür. Dolayısıyla, burada bir şeyin nasıl olduğunun, olmakta olduğunun açıklanmasına yönelik bir temellendirme değil, tersine bir şeyin nasıl olması gerektiğini öne süren bir dilek ve bu dileğin haklı çıkarılması çabası söz konusudur. Gerçi Frankfurt Okulu'nun bir üyesi olan Marcuse ve bu okulun öteki düşünürleri için temellendirme değil, "haklı çıkarma" esastır; ama bu sorunu burada ele almamız, yazımızın sınırları dışında kaldığından ona yalnızca bu değinmeyle yetiniyoruz⁴⁶.

Şimdiye dek ele aldığımız düşünürlerin hepsi de oyun ve sanatın ereksiz olduğu, çıkar gözetmediği ve bu özellikleriyle insanı özgürleştirdiği düşüncesinde aşağı yukarı birleşiyorlardı. Ne var ki, oyunun daha sonraki eylemler için bir alıştırma, bir hazırlanma ve bir yaşam öncelemi olduğu görüşü de pek çok yandaştoplamaştır.

Bunların arasında en önemlisi Karl Groos'dur. Groos'a göre⁴⁷ hayvan yavrularında olsun, çocukta olsun oyun, ereksiz değildir. Tersine oyun, onların ilerdeki yaşamları için onları şimdiden hazırlamakla bir ereğe sahip olur, örneğin, bir kedi yavrusunun kuru bir yaprakla oynaması, ileride kovalayacağı fareyi yakalamasına yarar. Aynı şekilde, erkek çocukların hırsız-polis, askercilik, kız çocukların evcilik oynaması da onları ilerdeki yaşamlarına hazırlamak amacıyla güder. Oyunun ereksizliğine karşı öne sürülen bu düşünce ve verilen örnekler, kuşkusuz, biyolojik açıdan belli bir doğruluk taşır. Ancak, oyunun gelecekteki yaşama hizmet etmesi, oyun sırasında, oyun oynayanlarda geleceğe ilişkin herhangi bir erek düşüncesinin uyandığını ve bu erek için o oyunun oy-

⁴⁴ a.g.y.; s. 208.

⁴⁵ a.g.y.; s. 211.

⁴⁶ Bu konu için yakında yayınlanacak olan "Müziksel Dünya ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk" (Ara Yayıncılık, İstanbul) adlı kitabımıza bakılabilir.

⁴⁷ Bkz.: Lalo, C.; Estetik, s. 40./Tunalı, İ.; Estetik, s. 41, Cam Yay., ist., 1984./ Müller-Freienfels, R.; Psychologie der Kunst, Bd. 1, s. 23-24, Verlag von B.G. Teubner-Leipzig-Berlin, 1922./Der Mensch und das Spiel in der verplanten Welt, s. 66, Hrg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, dtv, München, 1976.

nandığını göstermez. Çocuk, büyüyünce polis veya hırsız olmayı düşündüğü için, “iyisi mi şimdiden alıştırmaya yapayım” diyerek, hırsız-polis oynamaz; sadece zevk aldığı için oynar. Aslanan da oyun sırasında alınan bu hazdır ve onun ereksizliğidir. Oyunun daha sonraki bir duruma yarayıp yaraymayacağına burada hiçbir önemi yoktur.

Oyun kavramının kültür için bir anahtar kavram olduğu düşüncesi, çağdaş felsefe, dilbilim ve antropoloji anlayışlarında çok yaygın bir biçimde izlenebilir⁴⁸. Bunları burada tek tek incelemenin ne olanağı var ne de böyle bir şey bu yazının amacına uygun düşerdi. Ancak yalnızca birine kısaca değinmeden yazıyı bitirmek istemiyorum.

Homo Ludens (Oynayan insan) adlı çok bilinen yapıtında Johan Huizinga, oyun sorununu biyolojik, psikolojik değil, kültürel bir olgu olarak ele alır. Oyunun toplumsal işlevi bakımından bu ele alınış, ama yalnızca bu bakımdan, Marcuse'nin sorunu koyusuyla benzeşir. Huizinga'ya göre, oyun insan yaşamını anlamlandıran, doğal dünyanın yanısıra ikinci bir şürsel dünyadır. “Oyunda gündelik yaşamsal ihtiyaçları aşan ve eyleme anlam yükleyen hareket halinde ‘canlı’ bir şey vardır. Bütün oyunlar bir anlam ifade ederler. Eğer oyunun özünü oluşturan oyundaki en etkin ilkeyi ‘içgüdü’ olarak nitelendirirsek hiçbir şey açıklamış olmayız; eğer bunu ‘zihin’ ya da ‘istenç’ olarak adlandırsak çok şey söylemiş oluruz. Nasıl tanımlarsak tanımlayalım, oyunun bir anlam ifade etmesi, onun doğasındaki maddeci-olmayan niteliği ima eder⁴⁹”. Ancak, buradaki “çok şey söylemek” deyiminin olumlu anlamda kullanılmadığına dikkat edilmelidir. Denmek istenen şudur: Nasıl ‘içgüdü’ oyun hakkında hiçbir şey söylemiyorsa, ‘zihin’ veya ‘istenç’ de gereğinden fazlasını söyler. “Oyun oynamanın tadı, bütün çözümlenemelere ya da mantıksal yorumlamalara direnç gösterir. Bir kavram olarak o, başka herhangi bir zihinsel kategoriye indirgenemez⁵⁰. Oyundaki bu irrasyonelite, Huizinga'ya göre, oyun oynayan insanı rasyonel varlık olmaktan öte irrasyonel bir varlık yapar. Böylece insan, gündelik, ‘gerçek’ yaşamın ötesine geçer. “Oyun üstümüzde büyü etkisi bırakır, bizi içimizden yakalar, büyüyle tutsak eder⁵¹”. Oyundaki estetik etken, onun güzele eğilimli olmasıdır. Zamansal bir etkinlik olan oyun gündelik yaşam sürekliliğini keser ve o, gündelik yaşamla aramızda bir “intermezzo”, bir “ara-zaman” olarak ortaya çıkar⁵². Daima bir zamansal ve mekansal sınırlama içinde cereyan eden oyun, bu sınırlı zaman-mekan diliminin dışındaki gündelik yaşamın ara deliklerini oluşturur. Ve bu delikler, gündelik yaşamın baskısı karşısında İnsanın soluk almasını sağlar. Huizinga, oyuna ilişkin bu ilginç görüşlerinde, oyuna

⁴⁸ Bkz. örn.: Buytendijk, F.J.J.; Das menschliche Spielen, Neue Anthropologie, Bd. 4 içinde s. 87-120, Georg Thieme Verlag, Stuttgart, 1973.

⁴⁹ Huizinga, J.; Homo Ludens, s. 1, First Beacon paperback edition published 1955, USA.

⁵⁰ a.g.y.; s. 3.

⁵¹ a.g.y.; s. 10.

⁵² Bkz.; a.g.y.; s. 9.

nun sanat veya estetikle ilgisi üstünde esas bakımından durmaz. Ama o, yine de oyun ile estetik arasında ara ara belli ilgiler kurmaktan da geri kalmaz. Bu ilgi, genellikle, oyun ve sanatın biçimleyici-düzenleyici, haz verici, baskıdan kurtarıcı, özgürleştirici, gibi bilinen ortak özellikleri oluşundan kaynaklanır.

Sonuç olarak, oyun ile sanat arasında bazı benzerlikler olduğu anlaşılmış bulunuyor. Kısaca özetlersek bunlar, ereksizlik, baskıdan kurtarıcılık ve özgürleştiriciliktir. Ancak bu benzerliklerin daha fazla ileri götürülmesiyle her ikisinin özdeş ya da oyunun sanatın kaynağı olduğu biçimindeki savların yanlıtlığı da açıkça görüldü. Bu tarz bir düşünce, her şeyden önce, oyun ile sanat arasında her zaman var olagelen ayrımları göz ardı etmek olur. Bu ayrımları da başlıca şöyle saptayabiliriz: Sanatsal etkinliğin ürünü olan sanat yapıtı, zaman içinde varlığını sürdürür. Aynı yapıt kuşaktan kuşağa devredilebilir ve çok sayıda insana farklı zamanlarda hitap edebilir. Oysa oyun belirli bir mekanda ve başlangıcı ile sonu belli bir zaman dilimi içerisinde olup biter. Oyunun varlığı ve etkisi oyunun bitmesiyle sona erer. Ayrıca, oyunun kurallarının önceden belirlenmiş olmasına ve oynama sırasında her defasında bu kuralların aynen uygulanmasına karşılık, sanatta böyle bir şey söz konusu olmaz. Ancak tarzının tipik örnekleri olan büyük sanat yapıtları, yaratıldıktan sonra kurallar, bu yapıtlardan çıkartılabilir. Fakat bu kuralların yeniden aynen uygulanmasıyla sanat yapıtları yaratılamaz, sadece kopyalar yapılabilir. Oyun, belirli kuralları olmasıyla, her zaman yalın bir yapıdadır. Buna karşın sanat, oyunla karşılaştırılamayacak kadar karmaşık yapıdadır. Oyun, cereyan edişi bakımından, daha çok kişiler arası, toplumsal nitelikte olmasına karşın, sanat yapıtlarının yaratılması, çok defa tek kişice gerçekleşir. Bu kişisellik, sanatsal yaratmanın temel özelliğidir.

Gösterdiğimiz ve daha da arttırılabilecek olan bu ayrımlar nedeniyle, oyun ile sanatı bir tutmanın, hele de oyunu sanatın kaynağı olarak göstermenin sağlam hiçbir dayanağı olamayacağı gibi; ayrıca böyle bir sav, sanatın bağımsız varlığını tehdit edebileceğinden ve sanatın başka bir şeyin emrine verilmesi sonucunu doğurabileceğinden de karşı çıkılması gereken bir savdır.