

CÉZANNE ' IN ÖZGÜRLÜ ĞÜ

İskender Savaşır

Cezanne'ın resmi görülebilir mi? Hangi gözle? Kendi yaşadığı, içinde soluk aldığı kavramlar evrenini hesaba katmadan, resmettiği şeyi görmek, resmetmekle yapmaya çalıştığı şeyi kavramak mümkün mü?

"Evet" diye de "hayır" diye de yanıtlanması tatsız sonuçlar doğaracak sorular.

"Evet" demek, Cezanne'ın resmini "çıplak" gözle görebileceğimizi kabul etmek, "zihnimize" değilse de gözlerimize "zamanlar üstü bir güç atfetmek olur".⁽¹⁾ Cezanne'ı çoğumuz reproduksiyon kitaplarından, hatta Hayat dergisinin iç sayfalarından tanıyoruz. Daha şanslı olanlarımız resimlerini birtakım müzelerin duvarlarından gördü.

Bu nesnel bağlamlar kadar, öznel olanlar da önemli. Cezanne'ı çoğumuz gençken tanıdık; onun hayatının sonunda keşfettiği nihai hakikat, bizim için olası görme biçimlerinden, seçeneklerden biriydi.

Ama "hayır" demek, Cezanne'ın resmi ile aramızda bir uçurum olduğunu teslim etmek de aynı derecede sakıncalı. Bunun olası sonuçlarından biri, Cezanne'ın resmettiği an ile bizim aramızdaki mesafenin ancak bilgi ile aşılabileceğini düşünmek. Ancak bilgiye böylesi bir güç atfetmekle, resmin resim olarak gerçekliğini yadsımış, sanat eserini, gördüğümüzü lafa boğmuş, estetiği sanat tarihine indirgemiş olmuyor muyuz?

Kuşkusuz, tanıdık, harcıâlem sorular bunlar. Yalnızca Cezanne'la ilgili olarak değil, çağdaşımız olmayan, içinde yaşadığı dünyayı paylaşmadığımız herhangi bir sanatçı, hatta yaratılışına katılmadığımız herhangi bir sanat eseri ile ilgili olarak da sorulabilecek sorular. Bunları şimdi, Cezanne'la ilgili olarak sormanın bir anlamı var mı?

Bir Bölünmüşlüğün Hikâyeleri

Önce soruları sorgulayalım: Göründüklerinden daha az masum bir dağarcığın kavramlarını kullanıyorlar. Cezanne'ın neyi görmüş/resmetmiş olduğuna bilgi

aracılığıyla mı, duyumlar aracılığıyla mı ulaşacağız?

Bu şekilde dile getirildiğinde soru Cezanne'ı, resmi ve hatta genel olarak estetik yaşantıyı aşan (ve bütün bunarı belirleyen) bir kutupsallıkla, ardında zengin bir kabuller zinciri barındıran bir kutupsallıkla karşı karşıya kalıyoruz.

Bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşamayız. Tersinden de söylemek mümkün: İzlenimler bilgi taşımaz. Görülen şey hakkında, ya da genel olarak duyumlar aracılığıyla, sesiyle, kokusuyla, teması ile tanınan şey hakkında bilgi sahibi olunmak isteniyorsa, önce onun başka bir şekilde tarif edilmesi, duyumsallık özelliğinden arındırılması gerekir.

Bir adım daha da geri gidebiliriz: Bilginin 'şeyler', eşya hakkında değil, nesnelere hakkında olduğunu, "nesnel" olduğunu söyleyebiliriz. Nesne ise, daha başından bir kavramın içeriği olarak tarif edilen şeydir. Bilgiyi doğru bilgi yapan şey, onun teminatı, bir şeye değil, bir nesneye uygun olmasıdır.

Tabii, akla hemen bir soru geliyor: Eğer nesne duyumlar dünyasında karşımıza çıkabilecek, hakkında izlenim edinebileceğimiz türden bir şey değilse, ama aynı zamanda bilgi de değilse, yani bilginin kendisi değil içeriği ise... o halde nesne nedir? Varoluş tarzı nedir, nasıl bir gerçekliğe sahiptir.

Klasik metafiziğin bu soruyu yanıtlamak için geliştirdiği kavramlar, "cevher" ve "öz" kavramları... Çok özet olarak, nesneliği mümkün kılanın, yani aynı zamanda hem bilgiye hem de içeriğine —nesnesine— gerçeklik kazandıranın, "öz" ya da "cevher" olduğu söyleniyor. Yorumlanmadıkça anlaşılması güç, karanlık bir cevap.

Ama sadece bu, yani "öz" ve "cevher" kavramlarının bulanık olması, yorum gerektirmesi bile bu noktada bize bir ipucu sağlayabilir. Nesnellikten —bilgiden ve içeriğinden— söz etmeye başladığımızda kullanmak zorunda kaldığımız kelimelerin bulanıklığı bir endişeyi beraberinde getiriyor. Neden bahsedildiğini bilememenin getirdiği bir tedirginlik, gerçek bir şeyden söz edip etmediğimize dair bir kuşku, bir varlık endişesi...

Duyumlar ve izlenimler galiba tam bu noktada önem kazanıyor. Öznelliğin ifadesi olarak duyumlar bize sahicilik dünyasını, varlığından kuşku duyulamıyacak bir alanın kapısını açıyormuş gibi gözüküyor.

Duyumlar ve izlenimleri zamanda yer alan her şey gibi gelip geçiciliğe mahkumdurlar. Tam da bu yüzden, gerçekliklerinden, kendi dışlarındaki bir şeyden haber verip vermediklerinden kuşkulansak bile, olmuşluklarından (ya da hiç değilse olmakta olduklarından) kuşku duyamayız. Zamanı, tarihi değil bizim

zamanımızı, kuran onlardır, duyumlardır, izlenimlerdir.

Birini görmek bir olaydır; tenimizde bir elin temasını hissetmek bir olaydır. Kimsenin eli bize dokunmamış olsa bile, bu teması hissetmek duyumsamak yaşanmış bir olaydır. Elin gerçekliği ya da gerçek olmayışı (bir duyum olarak tarif edildiği sürece) temas yaşantısına bir şey katmaz ya da ondan bir şey eksilmez. O, temas yaşantısının kendisi, varlığından kuşku duyulmayandır, sahicidir.

Özne-nesne, izlenim-kavram, varlık-bilgi... Bu kutupsallıkların hiç biri aslında kendi başına çok önemli değil. Öncümlü olan, bütün bu kavram çiftlerinin, farklı biçimlerde de olsa işaret ettiği bir bölünmüşlüğü yönelebilmek.

Kimi ressamlar bu bölünmüşlüğü bir zamanlar, renk ile çizgi arasındaki tercih diye yaşamışlar. Dünyayı bir ideal nesnelere düzeni olarak resmetmeye çalışan Floransalılar (Mantegna, Leonardo vd.) çizgisel bir üslup geliştirmişler. "İkincil", yani kaynağını asıl, "ideal" nesnede değil, bizim nesneyle kurduğumuz ilişkide bulan bir özellik olarak tarif edilmesinden yüz-yüzcü yıl önce rengin olanaklarını araştırmak izlenimci Venediklilere (sözgelimi Titian'a) düşmüş. 19. yüzyıl edebiyatı benzer bir bölünmüşlüğü özel olan ile kamu arasındaki gerilim olarak yaşamış.

Bu şekilde, felsefenin, resmin ve edebiyatın terimleriyle betimlendiğinde, işaret etmeye çalıştığım bölünmüşlüğün —düalizmin—, bir üst yapı kurumu, hatta sadece 'aydınca' kimi faaliyetlerde görülen bir özellik olarak betimlenmesi kolaylaşıyor.

Oysa Cezanne'dan bahsederken aslında görmekten, dünyayla ilişki kurmanın en evrensel biçimlerinden birinden bahsetmek istiyoruz. Bu yüzden önce felsefenin düalizm diye tarif ettiği şeyin, bir tür gündelik hayatın dokusu tarafından sürekli olarak ve kaçınılmaz bir biçimde yeniden üretilen bir bölünmüşlük olduğunu gösterebilmek için, bir başka örnek üzerinde daha oyalanalım: 19. yüzyıl boyunca geçerli olmuş olan eş (karı) ve sevgili imgeleri hakkında konuşalım.

Bu dönem boyunca kadınlar, duyumsallıklarını, tenselliklerini yitirdikleri ölçüde idealize edilmişler, "ideal bir eş" vasfına layık görülmüşler. Kendilerinden zamanın akışının dışında durmaları, eşlerinin zaman içerisinde yaptıkları hataları, verdikleri tavizleri gözmezlikten gelmeleri istenmiş. Sadece bir iyilik olarak da değil, kocalarının özünü, aslında ne olduklarını gördükleri için kocaları hakkındaki izlenimlerini hesaba katmamaları istenmiş. Anlayışlı olmaları gerekliyormuş.

Her zaman geri dönülebilecek bir yuvaya hapsedilen 'karı'lar ideal birer nesneye dönüştürülürken, anlaşılan kocalar da onların gözünde öyle birer nesne olmak istemiş.

Evlilik sözleşmesi öyle kurulmuş; kendilerini ve birbirlerini kavramsal-laştırmış kişilerin birbirleriyle yaptığı sözleşmeler olarak. Bir boşluk duygusu, bir varlık endişesi duyumları, izlenimleri, tenselliği içermeyen bu sözleşmeleri hep tehdit etmiş. O zaman metreslere, sevgililere dönülmüş; erkeklere yaşananların gelip geçiciliği içerisinde bir an için bir sahiçilik sunsunlar diye. Eşlerin sağladığı güven —bilgi, bilinebilirlik— sevgililerin geçici kokusu ile dengelenmiş.

Öznenin Özgürlüğü

Cezanne'dan bahsedecektik.

İlk işimiz onun, betimlemeye çalıştığımız bölünmüşlük tarihi içerisinde yerini keşfetmek olmalı: Cezanne resim yapmaya empresyonistlerin dilini kullanarak başladı. En yetkin, en içten temsilcisi Monet olan empresyonistlerin:

"Önemli olan belki Monet'in gözlerindeki hüznü kaydetmek; kaydetmek ve sorgulamak (...)

Nedir bu resimde [İzlenim: Doğan Gün] melankoliye yol açan şey? Niçin, sözgelimi Turner'ın yaptığı benzer resimler, benzer bir melankoli yaratmıyor? Soruların cevabı yöntemde, tam da daha sonra empresyonist diye anılacak olan pratikte."⁽²⁾

Nedir bu pratik? Işık gölgenin yarattığı etkileri, yan yana vurulmuş saf renklere tercüme etmek. Ama saf renklerin kapladığı "alanlar daima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırdedici özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler", kısacası derinlikten yoksundurlar.⁽³⁾

Nesnelere, derinliklerini, kazandıran ışık altında görünmeleri, üzerlerindeki ışık-gölge dağılımlarıdır. Işık altında nesne, nesnellliğini kazanır; renkse saf renk olmağını kaybeder; nesnellğe tâbî olur.

Derinlik, algılarımızın dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyuttur. Bizim göremediğimiz ama görülebilecek görünüşlerden haber verir; başkalarının gördüğü, yer değiştirdiğim takdirde benim de görebileceğim görünüşler. Derinliği algıyalabildiğimiz içindir ki, görüş ufku-muz daima hem başka bakışların potansiyel varlığını, hem bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkânını —dolayısıyla zamanı— içerir.

Empresyonistler ışığı renge çevirmekle, derinliği düzleştirmiş oluyorlardı. Resmetmeye çalıştıkları izlenim, algının derinlik boyutundan yalıtılmış, başka bakışların varlığından arındırılmış haliydi: "Her şey, şu ya da bu ölçüde renklerin ve tonların hassasiyetine feda edilmiştir. Mekan, ölçüm, eylem (tarih), kimlik, hepsi ışığın oyunları içersinde eriyip gider.(...)

Suyu temsil eden boyanın saydamlığı —boyanın ardından tuvalin dokusu görünüyor—, küreklerin suda yarattığı dalgacıkları anıştıran hızlı fırça vuruşları, sıvamayla yaratılmış gölgelikler, suyu lekeleyen yansılar, resmin optik sadakatıyla nesnel belirsizliği; bütün bunlar manzarayı derme çatma kılıyor, sarkmış, sakat. Bir yurtsuzluk imgesi. Özsüzlüğü, asılsızlığı orada barındırmayı olanaksızlaştırıyor. Baktığınızda, bir tiyatro dekorunun ortasında evini bulmaya çalışan birini düşünüyorsunuz."⁽⁴⁾

Claude Monet empresyonistlerin önderiydi. Modern resmin öncüsü, kurucularından biri olarak biliniyor. Tuhaf bir öncü... Öncülüğünü, tesbit edilmesi güç bir noktadan (bir tarihsel yaşantıdan) kaynaklanmış bir resim serüvenini, Titian'dan, Pontormo'dan, Delacroix'dan geçmiş bir serüveni uç noktasına vardırıarak tamamlamış olmaktan alıyor. Üslubunu kendi zamanında yaygınlaşmakta olan deneysel psikolojinin sonuçlarından, renk araştırmalarından yararlanarak kurdu. Bu üslupla "19. yüzyıl ortası burjuva kültürünün klostrofobisini kırdı"; resmi, tanınabilirliğini, anlaşılabilirliğini temin eden ama aynı zamanda ikna ediciliğini yitirmiş, bayağılaşmış kodlardan kurtardı.

Resmettiği şeyin belli bir anda yaşanmış olana yabancı hiçbir şey içermemesinde ısrarlıydı. Bu amaç uğruna harcanan çabanın da resme yansımaması gerekiyordu. Resmi kendi oluşum tarihini gizledi.

Daha da ötesi... Gördüğü, resmettiği şeyleri başkalarının bakışlarının ağırlığından kurtardı; dünyanın tamamını kendi görsel yaşantısından ibaretmişçesine temellük etmeyi, öyle kalıcılaştırmayı dendi. Görünüşü izlenime dönüştürmek demek, algılama yaşantısını öznenin kendi dışına, kendine yabancı bir varlığa açılması (ya da mahkumiyeti) olmaktan çıkarıp, öznenin kendi kendini tanımasının bir ânına indirgemek demektir. İzlenimci ressamın resmettiği, bir şeyin görünüşü olmaktan çok bir bilincin bir uyarılmışlık hâlidir.

Ama Monet'nin ilk resimlerinde nesnelere yine de birer nesne olarak tanınabilir. Sözgelimi *İzlenim: Doğan Güneş*'teki suyun üzerindeki koyu mor leke bir kayık olarak görülebiliyor; dolayısıyla resim ressamın (ve resmi seyredeninin) görsel yaşantısını aşan bir boyut kazanıyor. Çünkü bilincin (öznenin) herhangi bir duyumu, bir izlenimi bir nesnenin, bir manzaranın

işareti olarak yorumluyabilmesi için, o anki yaşantının dışına çıkması, kendisine (kendi sahiciliğine, saf öznelliğine, özgürlüğüne) yabancı, kendi seçmediği, kendi iradesinin ürünü olmayan kaynaklara başvurması gerekir. Bir izlenim ancak başkalarının bakışlarının ağırlığı altında nesnellik kazanabilir.

Monet ilkelerine sadık bir ressamdı. Son yaptığı resimler (*Su Leylakları*) hakkında bunların herhangi bir nesneyi çağrıştırmadığını söylemek bile saygısızlık olurdu. Eğer özgürlük bir öznenin kendi yaşantısına tamamıyla sahip çıkması, nesnel olan ile kendisi arasındaki mutlak farkın bilincine varması ve bunu görünür kılması ise, varlığın ağırlığından en ufak bir iz taşımayan bu resimler bir özgürlüğün en saf ifadesidirler.

Monet amacına ulaştı: Kültürün olanaklarından, ondan iki şekilde birden — hem ortak bir uzlaşım sistemini olarak kültürden, hem farklı bakışların aydınlattığı ortak bir mekan olarak kültürden— kopmak için kullandı.

Ama tam da bu yüzden Monet'nin öznel özgürlüğü, varlık anlayışı düalist olan bir kültüre içkin bir imkândır. Düalizmin içinden bakıldığı sürece düalizmin (yabancılaşmanın) aşılması, ancak iki unsurdan birinin, ya öznenin ya da nesnenin mutlaklaşması olaak görülebilir; düalizm yalnızlığa (solipsizme) ya da bilime doğru aşılabılır.

Nesnenin Özgürlüğü

O halde, eğer Batı kültürünün merkezinde duran bir kutupsallıktan söz ediyorsak, bu kutupsallığın her iki ucunun da abartılmasının bir aşkınlık, kültüre içkin bir özgürlük imkânı sağlayacağını da kabul etmemiz gerekir. Monet'nin öznel özgürlüğünün yanısıra, kaynağını nesnenin ("kavram"ın) mutlaklaşmasında bulan bir imkân, sadece teorik bir olasılık mı?

Özgürlüğün teminatını hayatın bilimselleşmesi de, kavramsallaşmasında gören bilimselci (teknokratik) iktidar söylemi, üzerinde uzun uzadıya durulmayı gerektirmeyecek kadar tanıdık. Bizi burada ilgilendiren *resmin* özneyi değil nesneyi mutlaklaştırıp mutlaklaştıramayacağı...

Mondrian'ı, konstrüktivistleri ve özellikle Maleviç'i anmak, sorunun cevabının "evet" olması gerektiğine karar vermek için yeterli. Duyumsallığı asgariye indiren *Beyaz Üzerindeki Siyah Kare* sanki saf kavramın görünürlük kazanmış halidir. Tanıdığımız dikdörtgenimsi, karemsi eşyalardan hiçbirini çağrıştırmadığı gibi, kendi resmedilmişliğini de gizlemek ister gibidir.

Özne-Nesne Birliği

Monet de, Mondrian ve konstrüktivistler de bir kültürün içersinde keşfetmiş oldukları imkanları mutlaklaştırmak, onları, kendilerine dışsal olan her şeyden arındırmak istemişler, özgürlüğü burada aramışlardı. Merkezindeki düalizmin biçimlendirdiği yabancılaşmış Batı kültürünün sağladığı özgürlük biçimlerini bu iki seçeneğe indirgemekle, kolaycılık etmiş olmuyor muyuz?

Merleau Ponty Cezanne'in kültürün kaynağına indiğini söylüyor. Yazısının ikinci yarısından anlaşıldığı kadarıyla, kültürün kaynağındaki "dilsiz ve yalnız yaşantı" bir tür özgürlükle ilişkili. Dahası, Merleau Ponty'ye göre bu yaşantının "duyguya karşı muhakeme", "gören ressama karşı düşünen ressam", "doğaya karşı kompozisyon", "ilkelliğe karşı gelenek" gibi kutupsallıkların, kısaca düalizmin dışında durmakla bir ilgisi olduğu da açık. Cezanne'in özgürlüğünü tarif etmeye kalkıştığımızda, artık bir özne olarak Cezanne'dan ya da nesnenin mutlaklaşmasından söz etmek yetersiz kalıyor.

Merleau Ponty Cezanne'in özgürlüğünü biraz fazla abartmıyor mu?

Cezanne "doğanın bir ânı bende kendini düşünüyor" demiş, "ben onun bilinciyim".⁽⁵⁾ Ondan yaklaşık yüz yıl kadar önce Hegel de benzer bir iddiada bulunmuş, tarihle ilgili olarak, onun kendisini, kendi felsefesinde, Hegel'de kavradığını iddia etmişti. Daha da geriye gidilebilir: Leibniz'in her monad'ın evrenin tamamını kendi bakış açısından seyrettiği (içerdiği) sözünün yöneldiği şey, Hegel'in söylemeye (Cezanne'in resmetmeye) çalıştığı şeyden çok farklı değildi.

Kısacası, nesne ile öznenin, yaşananlarla onları yaşayanların birbirlerinden ayırmamış oldukları bir ân, bir anı ya da umut şeklinde Batı kültüründe Merleau Ponty'den (ve Cezanne'dan) çok daha önceden beri varlığını sürdürüyordu. Merleau Ponty bir geleneğin içinden, ona yaslanarak, onun kavramlarını kullanarak yazıyordu. Sözkonusu düşünce geleneğinin ayırdedici özelliği, çok kabaca şöyle ifade edilebilir: Özgürlüğü öznenin ya da nesnenin mutlaklaşmasında değil ikisinin barışmasında, özneliği de nesneliği de koruyarak aşan üçüncü bir halde aramak.

Hegel'e göre bu sentez tarihin sonunda kurulacak (ya da kurulmuş) olan akılcı hukuk devletinde gerçekleşecekti. Merleau Ponty ise, bu halin her tek kişi için daha en baştan beri geçerli olduğuna, herkesin kendisini içinde bulduğu duruma, dünyayı tanıma tarzına içkin olduğuna inanıyor. Başka bir deyişle, Merleau Ponty özgürlüğü öznenin buluşması olarak kavrayan diyalektik düşünce geleneği içinde düşünüyordu. Kendisini bu gelenekten ayırdettiği nokta, özgürlüğün insani, algılamada dünyayla birlikte "dilsiz ve yalnız bir yaşantı" olarak verildiğine inanması. Cezanne'ı da, yalnızca her tek

insanın değil, kültüründe temelini oluşturan bu asli özgürlüğü görünür kıldığı için önemsiyor.

Gözün Özgürlüğü

Oysa algılanan dünya tam da görmezlikten gelinemeyecek olan, gerçekliğini özneye dayatan şeyler toplamı değil midir? Geleneksel felsefeye göre, algıların gösterdiği şey algılayana tamamen yabancıdır. Hatta o kadar ki, anlamlı hiçbir ayırım, hiçbir sınır tanımadığından bu alem için yabancı demek bile aslında yanıltıcıdır. Kendi içinde anlamdan tamamen âri olan bu alem, öznenin içine sızması için hiçbir fırsat, barınabileceği hiçbir yuva sağlamaz.

Merleau Ponty de dünyanın görmezlikten gelinemeyeceğini, algısal yaşantının seçilmiş olmak anlamında iradî olmadığını, gerçekliğini insana dayattığını kabul ediyordu. Karşı çıktığı bu yaşantının öznenin dışında tamamlanmış olduğuydu. Hangi anlamda özneyle birlikte tamamlandığını açıklayabilmek için sık sık Gestalt psikologlarının örneklerine başvurdu. En basitlerinden birini tekrarlayalım:

** * * *

Yukarıdaki gibi altı noktayla karşılaştığımızda, bunları üç çift nokta olarak algılamamak elimizden gelmez. Ama nesnelcr, —kendinde olan— alemine atfedebileceğimiz yegane şey altı tek noktadır. Altı tek noktayı üç çift nokta olarak sınıflandırmak, öznenin *yaptığı* bir şeydir. Dolayısıyla, algı özneye kendi yapıp ettiklerinden bağımsız olarak verilmemiştir; algılanan kendinde olandan ibaret değildir.

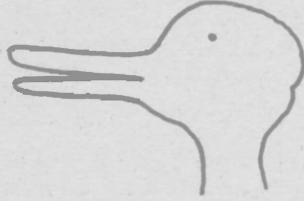
Denebilir ki, sınıflandırmanın kaynağı noktalar arasındaki mesafedir. Elbette... Ama, "mesafe", noktaların kendilerinin birer duyum oldukları gibi bir duyum değildir. Gözün bir noktadan diğerine gitmek için geçmesi gereken sürenin, gözün kendi eylemliliğinin ölçüsüdür.

Yine denebilir ki, bilinç için gözün yapıp ettikleri, yapmak zorunda oldukları, noktaların kendileri kadar dışsal, bir o kadar yabancıdır. Özgürlüğü bilincin (bilinç ister akıl ister irade olarak betimlensin) özgürlüğü olarak kavradığımız sürece bu da doğru. İrade için göze ve genel olarak gövdeye mahkum olmak, ancak bir kısıt olarak yaşanabilir. Ama Merleau Ponty'nin özgürlüğü önce algılama bağlamından hareketle kavramakla yaptığı, tam da özgürlüğü bilincin değil gövdenin bir vasfı olarak düşünmeye çalışmaktı. Altı tek noktanın üç çift nokta olarak algılanmasını özgürlüğün tezahürlerinden biri olarak değerlendirmesi de bu yüzden. Kaynağını sadece uyarıcılarda değil aynı zamanda gövdenin eğilimlerinde bulan bir yaşantı. Maddenin olduğu kadar, gövdenin

kendiliğindenliğinin de bir ifadesi. Karşımızda duran altı nokta görmezlikten gelinemez ama bir algı olarak tamamlanmaları gözün kendiliğindenliğine de bağlıdır.

Bütün bunlardan, sırf gövdenin özgürlüğünden sözedebilmek için Merleau Ponty'nin asgari bir özgürlük tanımına razı olduğu sonucu çıkarılmamalı. Özgürlük geleneksel olarak kendiliğindenlikle olduğu kadar tercih kavramı, seçeneklerin varlığı ile de ilgili görülmüştür. Özgürlüğü gövdenin özgürlüğü olarak kavramakla Merleau Ponty tercih (seçim) imkânından vazgeçmiş olmuyor.

Ünlü tavşan-ördek yanılımasını ele alalım:



Aynı çizim belirli bir anda ya bir tavşan ya bir ördek olarak görülebilir. Kelime dağarcığımız, hangisi olarak görüleceğini belirleyenin ne olduğunu adlandıracak kelimelerden yoksun. Belirleyici olanın uyarıcının kendisinde olmadığı, özneye bir ilgisi olduğu açık. Yine de bu öznel âni "karar" diye adlandırmak abartmak olurdu. Bir tavşan mı, bir ördek mi gördüğüm, benim verebileceğim herhangi bir karardan, bilincin alacağı herhangi bir tavırdan önce gelen bir sürecin ürünü.

Bunun şöyle bir önemi var: Sözkonusu yanılısama, bir tarafta karar verme durumunda olan öznenin, diğer tarafta ondan bağımsız olarak tanımlanmış bir takım seçeneklerin (tavşan ve ördeğin) karşılaştığı bir durumun örneği değil... Algılama yaşantısında önce çizgilerin görülmesi, sonra ne olduklarına ne karar verilmesi diye iki uğrak ayırdedilemez. Göz, çizgileri görmekle, onları tavşan ya da ördek olarak biçimlendirmiş olur.

Dolayısıyla burada sözkonusu olan özgürlük, ifadesini iki seçenek arasında bir tercih yapmakta bulan, iki seçeneğe indirgenmiş, sınırlı bir özgürlük değildir. Bu tür örneklerin önemi, seçeneklerin varlığından sözedilemeyecek, 'standart'

algılama durumlarına da içkin olan bir özgürlüğü daha görünür kılmalarından, kaynaklanıyor. Seçeneklerin yokluğu, gözün zorunluluk alanına tabî olduğunu göstermez; çünkü gözün özgürlüğünün ölçüsü seçeneklerin çokluğu değil, gözün gördüğü şeye katkısı, kendisine 'nesne' olarak verilen şeyin kendi faaliyetinden bağımsız olmamasıdır.

Ancak ufkumuzu bu tür laboratuvar örnekleri ile sınırlandırdığımız takdirde, algılama yaşantısını, nesneden kaynaklananlarla öznenin katkılarının biraraya geldiği 'sentetik' bir yaşantı olarak değerlendirme ihtimali var. Oysa Merleau Ponty'yi diyalektik düşünce geleneğinden ayıran yön, tam da özgürlüğün (yani, algılama yaşantısında verili olan özne-nesne birliğinin) bir sentezin ürünü olmadığına inanmasıydı. Cezanne'a atfettiği önem de bununla ilgili:

Cezanne, doğanın, küplerden, konilerden, silindirlerden oluşuyormuşcasına resmedilemsini önermişti. Kasedettiği, haleflerinden bazılarının sandığı gibi, doğayı bir geometriye indirgemek değildi. Cezanne, (ya da hiç değilse Merleau Ponty'ye göre Cezanne) küp, koni ve silindirleri, algılama yaşantısının içinde, o yaşantının bir uğrağı olarak keşfetmişti. Bir resmetme tarzı olmanın önce gördüğü şeylere, görme biçimine içkin olan unsurlardı.

İnsan yüzlerini, tabiatı, eşyayı böyle görebilmek ancak Pythagoras ve Euclid'le başlamış ikibin yıllık bir serüvenin içine doğmuş gözlerle nasip olabilirdi. Geometricilerin mutlaklaştırmış olduğu biçimlerin gerisindeki görünüşlerden, onların hayatı dayanaklarından sözediyordu.

Kuşkusuz, bugün biz, bu serüvene dışarıdan bakma imkânına sahip olduğumuz ölçüde, Cezanne'ın gördüğünün, Pythagoras'ın, Euclid'in (ve hatta Spinoza'nın) hayaleti olduğunu söyleyebiliriz. Cezanne'ın kendisi "dünyanın akıp giden bir ânının tüm gerçekliği ile resmedilmesi"nden sözediyordu. O ânın küp, koni ve silindirleri içermemesi imkânsızdı. Tabiatın tarihle keşiştiği bir görünüş...

Gövdenin Özgürlüğü

Merleau Ponty'nin kullandığı şekliyle "göz", elbette, gövde için bir metafor. Ama özgürlüğü bilinçten (öznelikten ya da nesnellikten) değil de, gövdeden hareketle tanımlamak kavrama ne katıyor? Ya da neyi eksiltiyor?

Eğer özgür olan bilinçse, kendi maddiliğini, canlılığını ve dolayısıyla kısmiliğini, özgürlüğe yabancı bir unsur, onu sınırlandıran bir engel olarak kavrayacaktır. (Bu bağlamda Sartre'ın özgürlük anlayışını hatırlayabiliriz. An-

cak varlığın tamamını olumsuzlayarak varılan, "hiçlik" olarak kavranın özgürlük.) Oysa gövde konumlanmıştır. Kendisini içinde bulduğu durum, hiçbir zaman ondan tamamen bağımsız değildir. Durum, varlığını değilse de, biçim ve anlamını, kısmen de olsa, gövdeye borçlu olduğu içindir ki, kişi her zaman bir duruma aittir.

Göz için ufuk neyse, gövde için de ait olduğu durumlar odur.

Herhangi bir şeyin, bir şey olarak algılanması, onun derinlik boyutuyla birlikte bir ufuk altında verilmiş olması demektir. Görülen şeyi, o anki yaşantıyı aşan, başka olası algılar içeren bir ufuk altına yerleştiren, algılama yaşantısının kendisidir.

Ufuk, aynı zamanda, görüş alanımızın sınırır da. Ama bir sınır olarak ufukla, kavramsal düşüncenin tanıdığı (koyduğu) sınırlar arasında önemli bazı farklar vardır: Bir kere, kavramsal düşüncenin tanıdığı (koyduğu) sınırların mutlaklığının tersine ufuk, sürekli kayan, titreşen, *muğlak* bir sınırdır. Daha da önemlisi, ufuk birbirinden ayırdığı iki alan (ufukumuzun içinde olanla dışında kalan) birbirlerinden nitel bir şekilde ayrışmamıştır. Ufuk haber verdiği öte, yine görünüşlerden oluşur. Ufuk, göz için görünüşlerin tükenmeyeceği, ama aynı zamanda aşılmayacağı, görünüşlerin ötesine geçilemeyeceği 'vaadi'dir.

Göz nasıl görünüşlere mahkûmsa, nasıl kendi özgürlüğünü, kendi dışında gördüğü şeyin, kendi dışında olarak kurulmasına katkıda bulunarak kuruyorsa, gövde de özgürlüğünü somut bazı durumlarda gerçekleştirilmeye, o durumları biçimlendirmeye, pratik olarak yorumlamaya mahkûmdur.

Gövdenin içinde bulunduğu durumlarla ilişkisi, özne-nesne ilişkisene benzer, çünkü hiçbir durum gövdeye, nesnenin özneye olduğu kadar yabancı değildir. Daha ilk doğduğu anda bebeğin kendini içinde bulduğu durum, onun ilk çılgılığı tarafından dönüştürülmüş ve enerjisi ve hayatiyeti ile dönüştürülmeye devam edecek bir durumdur. Kişinin dünyadan bağımsız, ona tamamen yabancı olduğu bir ilk ân yoktur; ikisi hep zaten içiçedirlir.

Bu yüzden özgürlük mutlak değildir: Nasıl gözün algılama sırasındaki özgür faaliyeti, uyarıcıların varlığının ve tarihten devralınmış görme alışkanlıklarının ağırlığıyla yüklüyse, gövde de, içinde bulunduğu durumu yorumlamak (ve hatta aşmak) için başvurmak zorunda olduğu araçları, yine orada, durumun içinde keşfedecektir. Bu yüzden, durum, gövdenin ona katılmasının, orada bulunmasının ürün olduğu halde, durumun anlamı hiçbir zaman tamamen saydamlaşmaz, tamamlanmaz. Çünkü durumu yorumlamak için başvuru araçları da tarihin ve varlığın ağırlığıyla yüklüdür. Ama işte tam da bu yük, kişinin içinde bulunduğu durumla ilişkisinin saydamlaşmasını önleyen tarihin

ve varlığın bu tortusu, bu tamamlanmamışlık, özgürlüğün teminatıdır: Kişinin belli bir duruma aidiyetinin mutlaklaşmasını önler. Özgürlük, varlığın (ve tarihin) olumsuzlanması değil tezahürlerinden biridir.

Kişinin bir duruma aidiyeti mutlaklaşamayacağı gibi, Merleau Ponty'ye göre, yitirilemez de. Görüş alanımızın ufku daralabilir, genişleyebilir. Herhangi bir durumun, kendini o durumda bulmuş kişi üzerindeki baskısı az ya da çok olabilir. Hatta bazı şeyler gözmezlikten gelinebilir; bazı durumlar reddedilebilir. Bu noktada Merleau Ponty diyalektik düşüncenin temellendirilmemiş belki de yegâne "postüla"sı olan iyimserliği paylaşıyor: "A'nın inkârı, A'yı da içinde taşır. Olumsuzlama, olumsuzlandığı şey tarafından *belirlenmiştir*. (...) Öyleyse bu olumsuzlama A'yı hem, ortadan kaldırmış, hem de korumuş ve A-olmayan'la bütünleştirdiği için de zenginleştirmiş, yücelmiştir. A, şimdi, A-olmayan'ın içinde, 'belleğinde', sürüp gitmektedir."⁽⁶⁾ "Görmezlikten gelinen, reddedilen, yok olmayacaktır; "görmezlikten gelinmiş", "reddedilmiş" olarak varlığını sürdürecektir.

Leonardo Aracılığıyla Cezanne

Gövdenin kendi özgürlüğünü ancak bir durumdan (bir ufuktan) hareketle dünyaya açılarak gerçekleştirmek zorunda olması ve durumların hiçbir zaman tamamlanmaması, kişiyi sonsuz bir yorum çabasına kıskırtır. Merleau Ponty yazısının, Leonardo hakkında olan ikinci bölümünde, bunun sonuçları ve yorumların alabileceği biçimler üzerinde yeterince duruyor. Şimdi bizim sorumuz gereken soru: Neden Leonardo?

Merleau Ponty, felsefeyle ilişkisinin bütün sorunlu ve eleştirel niteliğine karşın, bir filozoftu. Algılama yaşantısında keşfettiği ve Cezanne aracılığıyla örneklediği özgürlük tarzını genellemek istiyordu. Karşı çıktığı, Leonardo'nun "saf bir özgürlük canavarı" olarak nitelendirilmesi; çünkü burada kastedilen, öznenin özgürlüğü: "Metreslerden, alacaklılardan, öykü ve serüvenlerinden bağımsız", karşılaştığı herkesle dışsal bir ilişki kuran, kendini hiçbir duruma kapırmayan, her şeyi nesneleştiren, mutlak bir olumsuzlama üzerine inşa edilmiş bir özgürlük. Merleau Ponty, Leonardo'nun böyleymiş gibi görünen özgürlüğünün bile aslında bir direncin ifadesi olduğunu söylemek istiyor. Ona göre, Leonardo karşılaştığı bütün durumları, yaşamış olduğu belli bir duruma sahip çıkmak adına reddetmişti. Özgürlüğünün kaynağı, ait olduğu, kendisini ait kıldığı bir durumdu; çocukluğunun dünyasıydı.

Zaten Cezanne'in hayatı ve resmiyle görünür kıldığı özgürlük de kendisini,

yaratılmasına, görünmesine katkıda bulunduğu dünyaya ait hisseden insanların özgürlüğüydü. Ama o bir âni, değil, bir dünyayı resmetmek istiyordu. "Balzac, *Le Peau de Chagrin*'de 'üzerine pişmiş ekmeçlerle taçlanmış, simetrik çatal bıçak takımları dizilmiş, yeni düşmüş kar kadar beyaz bir sofra örtüsü' betimler. Cezanne, "bütün gençliğim boyunca o yeni yağmış kardan masa örtüsünün resmini yapmak istedim... Şimdi sadece simetrik yükselen yemek takımları ile pişmiş ekmeçlerin resmini yapmak istemeli insan, diye düşünüyorum. Eğer *taçlanmış* olarak resim yapsam canıma okunmuştu anlıyorsunuz, değil mi?" Çünkü "taçlanmış", belli bir durum hakkındaki mümkün yorumlardan, —izlenimlerden— biridir; dolayısıyla da kısmidir. Oysa Cezanne bir durumu, kendisi hakkındaki bütün yorum imkânlarını, olası bütün görünüşlerini birden barındıran bir varlık gibi resmetmek istiyordu: "Biz(...) bir doğa parçası için gayret ediyoruz. (...) Eğer takımlarla ekmeçleri doğada olduğu gibi dengeler ve gölgelendirirsem, o zaman taçlanmalar, kar ve tüm coşku da orada olacaktır."

Aynı şeyi portreleri için de söylemek mümkün: Ekspresyonistlerin, sözgelimi Kokoschka'nın, bireysellikleri içersinde ısl ısl yanan portrelerinin aksine, Cezanne'in yüzleri donuktur. Model sanki bireysellikten, geçici ifadelerinden bir adım geriye, bütün ifadelerinin, hayatının ve maddiliğinin taşıyıcısı olan kişiselliğe doğru geri çekilmiş gibidir. Yüz ile çevresinin resmedilme tarzları arasındaki benzerlik, kişi ile ortamı arasındaki sürekliliği sezdirir. Büyük bir olasılıkla, Cezanne'in yakaladığı ifade, modelin yüzünde, hayatının hiçbir ânında, *öyle* görülemez, Cezanne, daha ziyade, modelin bütün hayatına —günleri yaşama temposuna, kullandığı eşyaya, içinde yaşadığı mekânın döşemesine— sinmiş olan ifadenin peşinde gibidir.

Resmettiği, kendisini tek tek tercihlerde gerçekleştirmiş (tüketmiş) özgürlük değil, tercihleri mümkün kılan çerçevenin görünmesini sağlayan özgürlük hamlesiydi. Kuşkusuz, burada sözkonusu olan özgürlüğün taşıyıcısı artık münterit bir öznenin tekil bir ânı olamaz. *Mont Saint Victoire*'ın başka bir şekilde değil de öyle görünmesi bir özgürlüğün ifadesiyse, bu ancak bir hayatın, bütün bir kültürün, bir tarihin özgürlüğü olabilir. Bu yüzden Cezanne, "Paris"te iken hergün Louvre'a giderdi. İnsanın nasıl resim yapıldığını öğrenmesi gerektiğini ve düzlemler ile biçimlerin geometrik incelenmesinin bu öğrenme sürecinin zorunlu bir parçası olduğunu söylerdi. Resim yapma eylemini etkileyen soyut ilişkileri anlamak için, yaptığı peyzajlardaki jeolojik yapıyı öğrenmeye çalışırdı. Ancak düzlem ve biçimlerin geometrik incelenmesi, jeoloji ve hatta resim tarihinin uzlaşmaları değişik düzeylerde kavramsallaştırmalar içerirler; ve dolayısıyla kendi başlarına ele alındıklarında, kısmidirler.

Bunlardan varolanı ifade etmekte yararlanacaksa "mantıkî bir görme hissi" yaratacak şekilde yaşanmaları, algılama yaşantısı içerisindeki bir iz, bir tortuya dönüştürülmeleri gerekir.

Resim yapmak için doğduğu yere geri dönmesi de bununla, görünüşün özgürce şekillenmiş varlığını resmetme çabasıyla ilgili olmuş olsa gerek. İlk kez karşılaşılan bir görüntü, bir izlenim olmaya meyleder; kendi varlığının sırrını ele vermez. Görünüş, bir şeyin görünüşü olarak varlığını değişik bakış açılarından, değişik yaşlarda insanlar tarafından görülmüşlüklerinin arasındaki sürekliliğe borçludur. Dolayısıyla Cezanne için resmedilen ân bütün bir hayatı taşımak durumundadır. Hatta abartma riskini de göze alarak, son resimlerini, modelin gelecekteki görünüşlerine yer bırakmak üzere tamamlamadan bırakışını düşünebiliriz.

Monet'nin problemiye tam tersiydi. "Hayatı boyunca yazdığı mektuplarda, başladığı bir resmi, hava koşulları, dolayısıyla da konu, motif telâfi edilmez bir biçimde değiştiğinden, bitirememiş olmaktan yakındı."⁽⁷⁾ Onun için iki ân arasında kurulabilecek yegâne ilişki bir dışsallık ilişkisi olabilirdi. Her ân diğer bütün ânların olumsuzlanması üzerine kurulmuştur.

Kuşkusuz Monet'nin hayatına, Merleau Ponty'nin Leonardo'nun hayatına baktığı gibi baktığımız takdirde, çeşitli süreklilikler, anlam ilişkileri vs. keşfedebiliriz. Ama bütün bunlar Monet'nin resmi açısından bakıldığında, hoş ya da nahış birer tesadüften ibarettir.

Artuk yazının başındaki soruya geri dönebiliriz: Cezanne'ın resmi çıplak gözle görülebilir mi?

Monet'den başlayalım: Onun resmi, gözü çıplak olmaya davet eder; bir anlamda karşılıksız bir armağan gibidir. Sizden hiçbir şey talep etmez; tadına varmak için herhangi bir şey yaşamış olmanız, kendinizi herhangi bir şeyi tahayyül etmeye, bir başka bakış açısını paylaşmaya zorlamanız gerekmez. Herhangi bir hayatla ilgisi olmayan bir sevinç kaynağıdır.

Cezanne'ın donuk yüzeyi karşısında ise, beğense de beğenmese de, seyircinin tepkisi çok daha farklı olmak durumundadır. Resmi 'beğenen', kendisini onun çağrısına kaptırmayı kabul eden kişi, Cezanne'ın elleriyle yaptığını gözleriyle tekrarlamak, manzaranın jeolojik iskeletini, farklı bakış açıları hissedilen sayısız yüzeyi, nesnelerin renklerden oluşan dış hatlarını bütünleştirmek, bir anlamda resmi yeniden kurmak durumundadır.

Resmi beğenmeyen, figürlerine sinmiş klasik pozların tortusunu, kompozisyon anlayışını, biçimlerin ayrıştığı geometrik unsurları ikna edici bulmayan ve buna rağmen resmin karşısında duran kişinin yapabileceği yegâne şeyse,

kendi algılama yaşantısının derinliklerinde verili olan farklı bir "mantikî" görme hissini keşfetmeye çalışmak, dünyanın ona görünme biçiminin, varlıkla tanışıklığının hesabını vermektir.

Ama her halükârda Cezanne sözkonusu olduğunda sorun, çıplak göz mü, yoksa bilgi ya da kavramlar mı tercihi değil. Cezanne seyirciyi, gözün de bilginin de hakkında olduğu varlığa iade eden, varoluşsal bir tavra zorlayan bir ressam.

Notlar:

1. Meltem Ahıska, "S Henüz P Değil", *Dester* Üç, 1988.
2. John Berger "The Eyes of Claude Monet", *The Sense of Sight* 1985.
3. Maurice Merleau Ponty, *The Phemenology of Perception*, 1962, s.306.
4. John Berger, a.g.e.
5. Merleau Ponty "Cezanne'in Kuşkusu" *Dester*'in bu sayısında yer alan yazı. Kaynağı belirtilmemiş bütün alıntılar bu yazıdandır.
6. Orhan Koçak "Yokluğun Payı" *Dester* Alı, 1988.
7. John Berger, a.g.e.

İSTANBUL BİLAR'DA SEMİNERLER BAŞLADI

Kayıtları hâlâ devam eden seminer dizileri:

İKTİDAR KAVRAMLARININ TARİHİ

Seminer Dizisi Sorumlusu ve Konuşmacı: *İskender Savaşır*

İNSAN HAKLARI

Seminer Dizisi Sorumlusu: *Yücel Sayman*

Konuşmacılar:

Rona Aybay, Turgut Kazan, Çetin Özcek, Fazıl Sağlam, Yücel Sayman
Bülent Tanör, vd.

ELEŞTİRİ KURAMLARI VE UYGULAMALI ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

Seminer Dizisi Sorumlusu: *Jale Parla*

Konuşmacılar:

Jale Parla, Cevat Çapan, Berna Moran, Sibel Irzık, Murat Belge

Başvuru:

BİLAR A.Ş. İSTANBUL ŞUBESİ

İlk Belediye Cad. Küçük Tünel Han No.5, Kat.2, D.5, Tünel-İstanbul Tel:149 42 86