

E Ő Y A N I N M A D D İ T İ L S İ M İ

John Berger, hayatının hiç değilse yedi yılı boyunca, neredeyse hiç durmadan kübizm üzerine düşünmüş olmalı. Berger kübizmi bir umudun, politik ifadesini Ekim Devrimi'nde bulan bir umudun temsilî/görsel düzeydeki en sahici ifadesi olarak önemsemiş: Kübistler "politik terimlerle düşünmüyorlardı. Yine de ilgilendikleri şey, dünyanın devrimci bir şekilde dönüştürülmesiydi. Bu nasıl mümkün olabilir? Cevap Kübist hareketin tarihsel zamanlamasıyla ilgili. O zamanlar politik bir tercih yapmak, aydın namusunun aslı öğelerinden biri değildi. (...) Vaad, bütünsel bir vaaddi."¹

Kübizmin altın yılları 1907-1914 arası, merkezi Paris'ti. Bu yıllarda Fransa'da toplumsal ya da politik bir devrim yaşanmadı; diğer yandan ortaya çıkan yegâne 'devrimci' sanat akımı da kübizm değildi. Neydi o halde, kübizmin ayırdedici özelliği? "Kübizm bu yıllarda diyalektik maddeciliğin resimdeki yegâne örneğidir".² Bu ne demek?

Kübist bir resmin yüzeyi, gündelik eşyalar hakkındaki sıradan izlenimlerimizden hareketle okunabilirliğini yitirmemiştir. Sözelimi, portreler bütün karmaşıklıklarına karşın, birer portre olduklarına dair ipuçlarını daha ilk bakışta ele verirler. Ayrıntılar üzerinde yoğunlaşıldıkça sözkonusu ipuçları da artacaktır çünkü resmi oluşturan düzlemlerden her biri nesnenin (çehrenin) belli bir cephesinin, belli bir bakışaçısından hareketle, 'tanıdık' bir tarzda resmedilmesinden oluşur. Bütünün yadırgatıcılığının tek bir sebebi vardır: Resmin üzerinde yanyana duran düzlemler aynı bakışaçısından resmedilmemiştir.

Dolayısıyla, kübizm için resim, bir görünüşün resmi olmaya devam eder. Ancak bu görünüş hiçbir tek insanın gördüğü bir görünüş değildir. Ressam, tualin üzerinde nesnenin olası bütün görünüşlerini yakalamak istemiş gibidir; bu yüzden resmin, kendi varoluşsal kaynağı olarak ima ettiği deneyim, ancak *kollektif insanın* deneyimi olabilir.

Berger, ne zaman kübizmden sözetsse, dönemin bilimsel gelişmelerinden de söz etmek gereğini hissediyor. Çünkü kübist ressamın yöneldiği hakikat, nesnel bir hakikattır; resmettiği, bir görünüşten *ibaret* değildir. Resmin kaynağındaki kollektif insan, nesnenin tamamını ortaya çıkarabilecek, onun hakikatını ortaya çıkarma yeteneğine sahip bir özne olarak tasarlanmakta, öyle hissedilmektedir. Bu anlamda, kübist bir resmin ima ettiği kollektiflik, sadece insanlararası ilişkilere, deneyimlerin paylaşılabilirliğine dair birşey değil, insanın maddi dünya ile de ilişkisini dönüştüren bir başarıdır. Artık bu noktada nesnenin nesneliliği, maddiliği, onun görünüşlerinin toplamına tercüme edilmiş (ya da indirgenmiş)tir. "Somut, çok sayıda belirlemenin [tesbitin] bir noktada bağdaşması, dolayısıyla çoğulluğun birliği olduğu için, somuttur."³ Seyredenin bakışları modeli oluşturan düzlemler arasında dolaştıkça seyreden, nesnenin derinliğine nüfuz edecek, orada kendi izlenimlerinin maddi dayanağını keşfedecektir. "Somut, gerçek hareket noktası (...) olduğu halde, düşüncede bir hareket noktası olarak değil, bir toplama ve birleştürme süreci, bir sonuç olarak ortaya çıkacaktır."⁴

Bu kavrayışın toplumsal ve politik düzeyde denk düştüğü umudu biliyoruz: İnsanlar arasındaki kollektiflik bilimsel bir zorunluluk gereği gerçekleşecektir. Daha dikkatli bir söyleyişle: İnsanların birbirleriyle ilişkilerinin saydamlaşması, deneyimlerin paylaşılır hâle gelmesi ile insanlığın maddi dünya ile barışması, karşılıklı olarak birbirlerini gerektiren başarılardır. Toplumsal adaletle bilimsel hakikatın gerçekleştirilmesi bir ve aynı sürecin farklı yüzleridir.

Braque'ın resmine böylesi bir tarihsel zeminden hareketle yaklaştığımızda ne görüyoruz? Kübizm sayesinde edindiğimiz alışkanlıklar bu resmi görsel olarak kavramamız için yeterli mi? İlk bakışta, evet...Resmin kullandığı teknikler Picasso ve Braque'ın daha 1913'te geliştirmeye başladığı, kübizmin "sentetik" evresinin tekniklerini andırıyor. Model artık ışık-gölge oyunları ile farklı bakışaçılarından görülmüş sonsuz sayıda cepheye ayrıştırılmıyor; birbirlerine en uzak, sınırlı sayıda 'uç' perspektifin sunulmasıyla yetiniliyor. Bu resimde masanın üzerinde duran çanağa aşağıdan yukarıya doğru bakmaktayız ama diğer yandan, beyaz örtünün üzerindeki meyvaların yukarıdan görünüşü resmedilmiş. Ayrıca nesnelere, çok boyutluluğunu vurgulamak için ışık-gölge'den değil, akraba iki renk arasındaki basit bir kontrasttan yararlanılmış. Dolayısıyla ilğimizi resmin merkezindeki kompozisyonla sınırladığımız sürece, bu resmi seyretmek için yeni alışkanlıklar edinmemiz gerekmiyormuş gibi gözüküyor. Bu da, bütün kübist resimler gibi bakışlarımızı kendisini yoklamaya, kurcalayarak nesneyi yeniden kurmaya kışkırtıyor.

Ancak sözkonusu kompozisyon tualin toplam yüzeyinin ancak (yaklaşık) üçte birini kaplıyor. Resmin geri kalan kısmını belki zemin olarak nitelemek mümkün ama bu zemin önceliği merkezdeki kompozisyona terkeden ikincil bir öge değil. Mermer masa, en ufak bir kırılma, perspektife dair en küçük bir ipucu barındırmayan iki düz yüzey olarak resmedilmiş. Braque bir söyleşisinde, "sanatta ilerlemenin biçimi yayılma değil, sınırlarının bilgisidir" demiş.⁵ Zeminin resmediliş tarzı sanki kübist tekniğin sınırlarına ilişkin böyle bir bildiren kaynaklanmış. Kübist tekniklerin terkedilmesiyle birlikte seyredene yöneltilen nesneyi yeniden kurma çağrısı da kayboluyor; mermer yüzey kübist resimlerde daha önce görülmeyen bir nüfuz edilmezlik kazanıyor: "Gerçek olanı bizim kurgularımızdan ayır-dedebiliriz çünkü gerçeklikte anlam maddeyi kuşatır ve ona nüfuz eder. Bir resmi bir kez parçaladık mı, artık elimizde kalan hasar görmüş tual parçalarından ibarettir. Oysa bir taş parçalayıp, sonra parçalarını da parçaladığımızda, elimizde kalan hâlâ taş parçalarıdır. (...) Bu yüzden, insana ait olan nesnelere, araçlar, dünyanın üzerine ilişürilmiş gibi durur; oysa şeyler insana yabancı bir doğanın zeminine kök salmışlardır."⁶ Mermer yüzey nereden bakılırsa bakılsın aynı dokuyu, aynı görünüşü sunar, kendini insanî konumlara göre farklılaştırılmaz, bakışaçılarının çoğulluğu ona bir şey kaamaz.

Kübizm ancak tılsımını yitirmiş, alabildiğine insanileşmiş, nesnelleşmiş, hatta araçsallaşmış bir dünyanın barındırabileceği bir umudun ifadesiydi. 1907-14 arasında yapılmış klasik kübist resimlerin 'güzel' olmamaları bununla ilgili olabilir; göze okşayıcı gelmezler, hissettirdikleri, hazdan çok bir dünyanın kuruluşuna katılmanın heyecanıdır. Savaşla birlikte kübizm ve ifadesi olduğu umut tarihsel sınırlarına ulaşı. Braque savaştan döndüğünde bu çıkmazı hem kendi hayatı hem dünya tarihi açısından "geriye dönüş" sayılabilecek bir hareketle aşmışa benziyor. Ailesi ötedenberi Le Havre'da yeni zenginlerin evlerini boyar, duvar resimleri yapardı. Fırçayla ahşap, mermer vb. malzemelerin dokusunu taklit etmek, çocukluğunda Braque'ın ailesinden devralmış olduğu bir beceriydi. Gerçi bu beceri 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız taşrasında, kuşkusuz, bön bir kendine güvenin ifadesiydi. Kendilerini doğanın yerine koyan, onun yaratıcılığını tekrarladığını sanan ressamların kendine güveni; duvardaki ahşap taklitlerini seyrettikçe doğanın yaratıcılığını olduğu kadar aristokratik bir kültürü de temellük ettiğini sanan yeni zenginlerin kendine güveni. Ama Braque aynı beceriye 1920'lerde tamamen farklı bir anlam yükledi. Tamamen insanileşmiş, kolektif insanın gördüklerine indirgenmiş bir dünyanın savaşta tezahür etmiş dehşeti karşısında, çocukluğunda edindiği beceriyi, işlenmemiş maddenin insanların örgütlü dünyasına yabancılığını hissettirmek için kullandı. Madde karşısındaki duyarlılığı bilinçli olarak pre-



Mermer Masa Üzerinde Ölüdoğa, Braque.

modern bir varlık anlayışına öykünüyordu.

O zamanlar henüz tanışıp tanışmadıklarını bilmiyorum ama hayatının son yıllarında sık sık görüşeceği bir arkadaşı Braque'ın bu resmi yaptığı yıllarda dünyanın bir işlik benzetmesinden hareketle kavranması gerektiğini öne sürmüştü: "Dünyayla, bize en yakın olan ilişki kurma tarzımız (...) şeyleri manipüle eden, onları kullanan bir kayıtlılıktır. (...) Bu kayıtlılık aracılığıyla karşılaştığımız şeylere *donanım* diyeceğiz. (...) Tek bir donanım diye bir şey yoktur. Her donanım parçasının Varlığına, onun o parça olmasını sağlayan bir donanım bütünlüğü içkindir. Donanım aslen "bir şey için..." olan şeydir. Bir donanım bütünlüğü "... için olma"nın değişik biçimleri, hizmet ederlik, yararlılık, kullanışlılık, manipüle edilebilirlik tarafından kurulur." Bu betimlemenin ilk çağrıştırdığı şey kuşkusuz, üretim araçları. Ancak Heidegger'e göre üretim araçları ile ürünler arasında bu düzeyde bir fark gözetmek

hata olur. "Üretilecek ürünün Varlığı da (...) donanımına ait olan Varlıkla aynı türdendir. Üretilecek kundura giyilmek için üretilir".⁸

Varlık ve Zaman'daki, herşeyi insanî tasalarla ilişkisine indirgeyen, kendisini işlevselcilikten ayırdedemeyen bu dünya tasarımı *Mermer Masa Üzerine Ölüdoğa*'dan çok kübizme yakındır. Ancak *Varlık ve Zaman*'ı Heidegger'in ünlü dönüşünden (Kehre) ayıran mesafe ile Braque'in kübizmini *Mermer Masa Üzerinde Ölüdoğa*'dan ayıran mesafe arasında tesadüf olmayan bir akrabalık vardır. Dönüşün kritik metinlerinden birinde vurgu herşeyin donanım olma özelliği, işe yaraması üzerinde değil, onları biçimlendiren, güvenilirliklerini sağlayan *toprak* üzerindedir: "Şeylerin ve işin donanımın alt türleri olduğuna karar vermekte acele etmekten sakıncalıyız. (...) Örnek olarak basit bir donanım parçasını seçelim —bir çift köylü kundurası.(...)

Kunduraların sert ve kaba ağırlığında, kavurucu bir rüzgarın yaladığı, saban izlerinin biteviye uzandığı uçsuz bucaksız bir tarladaki yürüyüşünün birikmiş inatçılığı var. Deriye toprağın nemi ve bereketi sinmiş. Tabanların altından patikanın akşam yalnızlığı kayıyor. Kunderalarda titreşen toprağın sakin çağrısıdır, onun tohumun olgunlaşmasında ifadesini bulan sessiz bağış ve kışın toprağın çorak kalmasında ifadesini bulan açıklanamaz reddidir. Bu donanım, ekmeğin gelip gelmeyeceğine dair sızlanmayan bir endişeyle, yokluğu bir kez daha atlatmış olmanın dilsiz sevinciyle, yaklaşmakta olan doğumun önündeki ürpermeye ve insanı kuşatan ölüm tehlikesi karşısında titremeye yüklüdür. Bu donanım *toprağa* aittir ve köylü kadının *dünyasında* korunur.

Donanımın donanım olma özelliği gerçekten de yararlılıktan ibarettir. Ama bu yararlılığın kendisi, donanımın Varlığındaki bereketten kaynaklanır."⁹ Dünya belki gerçekten herşeyin birbirine işlevsel bağlantılarla bağlı olduğu bir ışık gibi tarif edilebilir; Bu, bir dizi teknik gerektirecektir. Ama bunlar işliğin nasıl olup da işlediğini açıklamaya yetmeyecek, hakikatini içermeyecektir. Bu teknikler ancak kendileri bakımından dışsal olan bir şey onlara cevap verdiği takdirde dünyayı saydamlaştırabilir. İşlik ancak kendisine yabancı bir bağış zemininde işleyebilir.

"Sadece kendi adıma konuşacak olursam, beni bir araç ve ortam olarak resmin imkânları üzerinde düşünmeye iten şeyin, *matière*'e [malzeme], resmin esası olan cevhere olan aşırı hassasiyetim olduğunu söyleyebilirim. Fırça vuruşlarıyla bir tür cevher yaratmak istedim. (...) Resimlerime kum, talaş ve maden tozları katmaya böyle başladım. (...) Yani en çok hoşuma giden şey bu dış unsurları katmakla resimlerime kazandırdığım 'maddilik' özelliğiydi."¹⁰

Hümanizmin en gelişkin umutlarının enkazı üzerinde Braque maddenin insanın ürünleri tarafından tüketilmeyen bereketini yeniden keşfetti, onun güzelliğiyle avundu.

Iskender Savaşır

Notlar:

1. John Berger, "The Moment of Cubism".
2. John Berger, *The Success and Failure of Picasso*.
3. Karl Marx, *Grundrisse*.
4. a. g. e.
5. Edwin Mullins, *The Art of Georges Braque*.
6. Maurice Merleau Ponty, *The Phenomenology of Perception*.
7. Martin Heidegger, *Being and Time*.
8. a. g. e.
9. Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art"
10. Edwin Mullins, *The Art of Georges Braque*.