Maurice Merleau-Ponty

Göz ve Tin



metis

Maurice Merleau-Ponty

Göz ve Tin

Merleau-Ponty 1908'de Rochefort-sur-mer'de doğdu. Ölümü 1961, Paris. Felsefe eğitimi aldı ve 1931'den sonra felsefe öğretmenliği yaptı. 1941'de Nazi işgaline karşı Özgürlük ve Sosyalizm adlı direniş grubuna katıldı. 1945'te Sartre ve Simone de Beauvoir ile birlikte *Les Temps Modernes* dergisini yayımlamaya başladı. Bu tarihten sonra sırasıyla Lyon, Sorbonne üniversitelerinde ve Collège de France'da çalıştı.

Merleau-Ponty fenomenolojinin başlıca filozoflarındandır. Varoluşçu felsefe alanında yaptığı çalışmalarla, öznellik ve algı kuramlarıyla tanınmıştır. İlk kitabını, *La structure du comportement* (Davranışın Yapısı) 1941'de yayımladı. Temel yapıtı olan *Phénoménologie de la perception* (Algı Fenomenolojisi) ise 1945 tarihini taşımaktadır. Sonraki yapıtlarından *Humanisme et terreur* (Hümanizm ve Terör) 1947, *Sens et non-sens* (Anlam ve Anlamsız) 1948, *Les aventures de la dialectique* (Diyalektiğin Serüvenleri) 1955 tarihlerini taşımaktadır. *Göz ve Tin* ile sıkı bağlan olan *Le visible et l'invisible* (Görünür ile Görünmez) ise ölümünden sonra 1964'te yayımlanmıştır. Merleau-Ponty'nin felsefesi üzerine kapsamlı incelemeler içeren *Dünyanın Teni* (haz. Zeynep Direk) adlı derlemeyi 2003'te, Merleau-Ponty'nin radyoda okuduğu sohbetlerden oluşan *Algılanan Dünya*'yı ise 2005'te yayımladık.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Göz ve Tin
Maurice Merleau-Ponty

Özgün Adı: L'Œil et l'Esprit

© Éditions Gallimard, 1964
© Metis Yayınlan, 1996, 2012

İlk Basım: Kasım 1996
Üçüncü Basım: Temmuz 2012

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères, de l'Ambassade de France en Turquie et du Centre Culturel et de Coopération Linguistique.

Çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde yayımlanan bu yapıt, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen
Kapak Resmi: Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904-06

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-128-7

Maurice Merleau-Ponty

Göz ve Tin

Fransızca'dan Çeviren ve Önsöz:

Ahmet Soysal



metis

Önsöz

YİRMİNCİ YÜZYIL felsefesinin en güzel, en yoğun, en zor metinlerinden birinin karşısındayız.

Ani ölümünden birkaç ay önce, Cézanne'ın çalıştığı mekânlardan Fransa'nın Provence bölgesindeki Le Tholonet'de Temmuz-Ağustos 1960'ta yazılan bu metin, Maurice Merleau-Ponty'nin tamamlanmış son metni ve bir bakıma da vasiyetidir.

1945'te yayınlanan *La phénomenologie de la perception* (Algı Fenomenolojisi) başlıklı yapıttan sonra uzun bir arayış dönemine giren felsefeci, son yıllarında, ikinci kapsamlı yapıtını oluşturacak bir kitap üzerinde çalışmaktaydı. Bu kitap, ölüm nedeniyle tamamlanamamış, arta kalan metinler ve notlar 1964'te Claude Lefort tarafından yayınlanmıştır: *Le visible et l'invisible* (Görünür ile Görünmez). Aynı yıl yayınlanan *Göz ve Tin*, "Görünür ile Görünmez"deki araştırmalarla paralellik taşır, hatta onlara bir ölçüde ışık tuttuğu da söylenebilir.

Merleau-Ponty'nin felsefesine kısaca değinmek burada uygun olacak. İlk önce göndermelerine ve çağının diğer felsefecileriyle bağlantısına bir göz atalım.

Merleau-Ponty, uzun süre, Jean-Paul Sartre ile birlikte, "Fransız varoluşçuluğu" içinde anılmıştır. "Algı Fenomenolojisi"nde Sartre ile çoğu kez belirgin bir yakınlık

gözlemlenmektedir. Ama yine de önemli bir fark vardır: Merleau-Ponty'de betimleyici özellikte, fenomenolojik bir felsefe öne çıkarken, Sartre Varlık ve Hiçlik'in özdeşliğine dayanan bir ontoloji kurma çabasıyla fenomenolojik tabandan bir ölçüde kopmaktadır. Ama asıl fark, Merleau-Ponty'nin daha sonraki çalışmalarıyla belirginleşecektir: Merleau-Ponty, özellikle "Görünür ile Görünmez"de Sartre'a olan mesafesinin bilincindedir.

Fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl (1859-1938) ile bağlantısı, Sartre'a olan bu mesafesine ışık tutacak niteliktedir. Daha "Algı Fenomenolojisi"ni yazarken, yayınlanmış kitaplarının dışında yayınlanmamış metinlerini okuma fırsatını bulduğu Husserl'e Sartre'dan daha derin bir yakınlık içindedir Merleau-Ponty. Özellikle *Ideen II* gibi "postüm" bir yapıtın üzerindeki etkisi büyük olmuştur. *Krisis*'deki "Lebenswelt" (yaşam dünyası) kavramı da Merleau-Ponty'nin düşüncesinde derin yankı uyandırmış bir kavramdır. "Algı Fenomenolojisi"nde temel bir yer tutan vücut (*corps*) analizleri, yine bu yapıttaki zaman anlayışı, vb. Husserl'e çok şey borçludurlar.

Merleau-Ponty'nin yakınlık kurduğu Fransız düşünürleri arasında özellikle ruh-vücut ilişkisine ışık tutmuş Malebranche, Maine de Biran ve Bergson gibi düşünürler yer alır. Tabii, Sartre'ın da önemli bir göndermesi sayılabilecek Descartes da unutulmamalı (bu nedenle birazdan bu düşünüre daha etraflıca değineceğiz).

Merleau-Ponty'nin Martin Heidegger (1889-1976) ile bağlantısı da dikkat edilecek bir noktadır. "Algı Fenomenolojisi" Heidegger'i hesaba katmaktadır. Ama çeşitli yorumcularla birlikte, tamamlanmamış son yapıt "Görünür ile Görünmez"in Heidegger'e daha büyük bir yakınlaşma içinde olduğu söylenebilir.

Sunduğumuz *Göz ve Tin* de büyük harfle Varlık'a sık sık göndermekte, temel ontolojik soruyu Yunanca şekliyle sormaktadır: *ti to on*? "Varlık nedir?"

Dil konusunun ayrıcalığının bilincinde bir düşünür olan Merleau-Ponty, yine de "Görünür ile Görünmez"de (*Göz ve Tin*'de de çok iyi yansıdığı gibi) görüş (*vision*) – ya da daha genel bir şekilde: görünür (*visible*) ile görünmez (*invisible*)– konusuna ve vücut (*corps*) ya da Almanca *Leib*'ın daha uygun karşılığı, daha "ontolojik" bir anlam taşıyan ten (*chair*) konusuna verdiği ağırlıkla Heidegger'den ayrılan bir Varlık yaklaşımı sunmaktadır.

Kesişme (*chiasme* – ve yakın anlamlı *entelacs*: girişiklik, iç içelik...) kavramı da Merleau-Ponty'ye özgüdür ve düşüncesinde temel bir anlam taşır. *Göz ve Tin*'de buna sık sık işaret eder. (Kesişme –buna birazdan da değineceğiz– hisseden ile hissedilen, gören ile görünür arasındadır...)

Genel olarak söylenebilir ki Heidegger ile fark, Merleau-Ponty'nin, oldukça geniş bir anlam alanına yayılmış olarak *uzaysal*'a –ve hep vücut ile temel bağlantısında ele alınan *uzaysal*'a– verdiği ayrıcalıktadır. *Göz ve Tin*'de bu çok açıktır. Merleau-Ponty'de (burada özellikle son metinleri kastediyoruz), vücut (ya da daha doğrusu ten) kavramına bağlı olarak, ufuk (*horizon*), boyut, boyutsallık (*dimension, dimensionnalité*), kalınlık (*épaisseur*), derinlik (*profondeur*) gibi kavramlarla birlikte uzay (*espace*) ve uzaysallık (*spatialité*) kavramları büyük bir öneme sahiptir. (Bunu söylemek kuşkusuz, Merleau-Ponty' de zaman konusunun çok önemli olmadığı ve Heidegger'in uzay ile ilgili derin bir yaklaşımı olmadığı anlamına gelmez.)

Bu birkaç değinmeden de görülebileceği gibi, Merleau-Ponty'nin felsefesinin anlamına tam olarak kavuşmak,

bütün klasik göndermelerle birlikte, Husserl, Heidegger, Sartre gibi düşünürlerin görüşleriyle bir akrabalığı –ayrıca, elbet, Merleau-Ponty'nin "Algı Fenomenolojisi", "Görünür ile Görünmez" gibi temel yapıtlarının okunmasını– gerektirmektedir.

Felsefe, bağlantılı bir sözdür. Kendi anlamını, bu bağlantının ışığında verir.

Ama bir tek –ve göreceli olarak kısa– yapıtın okunmasıyla, bağlantısına egemen olunmayan bir düşünürün felsefesi tam olarak anlaşılmasa da, bu yapıtın ulaştırdığı anlamların olacağı da kuşkusuzdur.

Özellikle de *Göz ve Tin*'in, klasik ve çağdaş felsefenin (ayrıca Merleau-Ponty'nin) uzmanı olmayanlara ulaştıracağı anlamlar olduğuna inanıyorum.

Bu anlamların ulaşmasına yardımcı olacak birkaç noktaya değinmeye çalışacağım.

Felsefeci ve uzman olmayan için verimli bir yaklaşım, kitabın temel konusu olan resim konusu esas alınarak sağlanabilir. Ama elbet Merleau-Ponty'nin amacı, sanat tarihi ya da estetik –ya da eleştiri– kapsamına girecek bir metin yazmak olmamıştır. Kendinin de bu konuda bir "uzman" olmadığına zaten kitabın bir yerinde değinmektedir. Merleau-Ponty bu metni, yeni bir ten ve görüş ontolojisi geliştirmeye yönelik felsefe düşünceleriyle resim konusunun çakıştığı noktada kaleme almıştır. Bu metin, elbet bir felsefe metnidir –ve demin de değindiğimiz gibi Merleau-Ponty'nin son felsefesi için önemli bir ipucu oluşturur– ama ağırlıklı olarak resme değinen bir felsefe metnidir.

Göz ve Tin'in yazıldığı yeri belirttik, ve burada yaşamış ve çalışmış olan ressamın adını andık: Cézanne. İşte Cézanne'a bu metinde sık sık göndermektedir Merleau-

Ponty. Kendi geliştirmekte olduğu görüş felsefesiyle Cézanne'ın "resimdeki düşüncesi" –ve Cézanne'dan yola çıkan, Matisse, Klee, Delaunay... adlarıyla değindiği modern resmin serüveni– arasında derin bir yakınlık fark etmektedir. Ressamların yapıtlarından çok, söylediklerine değinmesi ilginçtir. Cézanne'ın "resimde –resim tarzında– düşünmek" sözüyle birlikte Klee'nin görünmezin "görünür kılınması" ile ilgili sözü, belki de bu yakınlığı en iyi ifade eden ressam sözleridir.

Merleau-Ponty bu metinde resmin değişik boyutları – derinlik, renk, çizgi...– üzerinde uzun uzun durmaktadır.

Ama modern resmi (Rodin, Moore, Richier gibi modern yontucularla ilgili söylediklerini de hesaba katmak gerekir) öne çıkarmakla birlikte, Leonardo da Vinci'nin sözlerine de değinmektedir. Perspektif konusuna ve Rönesans'ın resim anlayışı konusuna da gönderir. (Hatta Lascaux'daki prehistorik duvar resimlerinden de söz eder.)

Oysa, sanat tarihi ve özellikle estetik bağlamında – resmin uyandırdığı haz anlamında, ya da onun güzellik etkisi anlamında– resme yaklaşmış olanları bir ölçüde hoşnutsuz bırakacak bir nitelik taşır Merleau-Ponty'nin tavrı: O güzellik ile ilgili değil, resmin Hakikat (*vérité*) payı ile ilgilidir. Resim, "pozitif" bilimlerden apayrı bir bilme yoludur. Ve bu anlamda, Merleau-Ponty için, yöneldiği "görüş ontolojisi" ile bir bağ içindedir.

Ayrıca şunun altını çizmek gerekir: Ressamın ve felsefecinin bu ortak Hakikat'i, hissedilir'in ötesinde (ya da üstünde) yer alan bir Birlik'e ve Aşkınlık'a açılma değildir; ne de ölümlülüğün ve her şeyin sonluluğunun melankolik ya da endişeli ifadesi (ne de, dahası, bu iki durumun karmaşık ya da çelişkili iç içeliği). Felsefecinin ve ressamın bu ortak Hakikat'i kaba, ilkel (*brut*) ya da vahşi (*sau-*

vage) Varlık'ın Hakikat'idir, kaynaksal ten'in Hakikat'idir; gören ile görünür kesişmesinin, görünür ile görünmez iç içeliğinin Hakikat'idir.

(Dikkat edilecek bir başka nokta ise, bu Hakikat'in etik bir Hakikat olarak sunulmamasıdır.)

Vahşi –sessiz, kavramsız– özleri soruşturmak: İşte budur, Merleau-Ponty'ye göre, ressam ile felsefecinin ortak çabası.

Metnin III. bölümü ilginç bir hesaplaşmaya ayrılmıştır. Burada Merleau-Ponty, Descartes'ın görüş ile ilgili bir "bilimsel" yapıtının –*Dioptrique*'in– yorumunu sunar. Özellikle, Descartes'ın resme –daha doğrusu "oyma resimlere" (*tailles-douces*)– değindiği iki sayfa üstünde durur. Descartes'ın anlayışında, uzay "kendinde"dir (*en soi*), salt bir dışsallık ortamıdır: onda sarmalama (*enveloppement*) ve şeylerin birbirinin sınırını aşması (*empiétement*) durumu yoktur. Her şey kendi belirli yerindedir; uzayın kısımları birbirinin dışında yer alan kısımlardır (*partes extra partes*).

Descartes, hissedilir niteliklere indirgenmez bir uzay tasarlamakla bir adım atmıştır; ama kusuru, varlıkların bir özelliğini, Varlık'ın yapısı durumuna yükseltmek olmuştur. Oysa Merleau-Ponty'ye göre Descartes, "uçurumsal Varlık'ın" boyutunu, "görünür'ün derinliği"ni fark etmemiş değildir. Ama Descartes için, "görüşü düşünmenin tek yolu, onu bir görme (*voir*) düşüncesi yapmak, uzayı tasarlamanın tek yolu onu salt uzam'a (*étendue*) indirgemek" olmuştur .

Görüşü düşünmek için, onu düşünce olarak düşünmek böylece kaçınılmaz mıdır? "Meydana gelen görüş" ten bu kez kopmayan başka bir görüş felsefesi olanaklı mıdır? Merleau-Ponty'nin çabası, "görüşü, anlama yetisi

düşüncesinde eritmeyen, ama görüşün kendisini düşünmeye bırakan, böylece kendini felsefe kılan görüş olan bir görüş *felsefesi* geliştirmektir."[1]

SON OLARAK, çeviri üstünde duralım. Felsefe metinlerinin Türkçe'ye nasıl çevrilmesi gerektiği sorusu daha yanıtlanamamıştır. Kanımca kimi eski Türkçe sözcükleri kullanmak kaçınılmazdır.

Örneğin *expression*'u "ifade" diye çevirmek, "anlatım" diye çevirmekten daha uygundur, çünkü "anlatım"da söylemsel alana gönderen bulanık bir boyut vardır. Başka sözcükler: *figure, figuration, non-figuration, figurer... Figure*'ü "beti" ya da "şekil", *figuration*'u "betileme" vb. diye çevirmek bulanık kalmaktadır: Öyleyse bu sözcükleri şimdilik "figür", "figürasyon", "non-figürasyon" diye bırakmaktan (hatta *figurer*'yi "figüre etmek" diye uyarlamaktan) başka çare yoktur.

Kitabın başlığında da yer alan *esprit* sözcüğünü "zihin" diye çevirmek de olanaklıdır: Zaten metin içinde bunu yer yer böyle yaptık. Ama tinci (*spiritualiste*) bir düşünce geliştirmemekle birlikte Merleau-Ponty'nin bu başlıkta *esprit* sözcüğüne "zihin"den daha yüce ve geniş bir anlam yüklediği söylenebilir.

Diğer bir çeviri sorununu ise, yapıtta sık sık yer alan görüş olgusu ile ilgili birbirine yakın sözcükler oluşturmaktadır: Ben burada *vision*'u "görüş" olarak, *visible*'ı

1. Renaud Barbaras, *De l'être du phénomene, Sur l'ontologie de Merleau-Ponty* , (Fenomenin Varlığına Dair, Merleau-Ponty'nin Ontolojisi Üzerine), Jerôme Millon, 1991, s. 237.

"görünür", *invisible*'ı "görünmez", *visibilité*'yi "görünürlük", *voir*'ı "görmek", *vue*'yü "görme", *point de vue*'yü (ki kelimesi kelimesine "görme noktası"dır) alışıldığı şekilde "bakış açısı" ve türetilmiş sözcükler olan *Voyant*'ı "gören" (metinde değinilen "Gören Mektubu", Rimbaud'nun ünlü bir mektubuna verilen addır), *voyance*'ı da "görürlük" diye çevirdim.

Corps sözcüğünü "vücut" diye çevirmeyi tercih ettim. *Chair*'i "ten" diye çevirmek kanımca daha tartışmalı bir seçim olmuştur. *Chair*, Fransızca'da İsa'nın vücudunu ve daha geniş olarak Hıristiyanlık'm ele aldığı şekliyle insan vücudunu belirtir: Oysa Fransız fenomenolojisindeki kullanımı, Husserl'in *Leib* sözcüğüne *corps*'dan daha uygun bir karşılık oluşturmasından kaynaklanır – yani, yaşayan vücut, insanın can taşıyan vücudu (salt cisim olarak vücut –*Körper*– değil). Aslında, Arapça "vücut", salt cismi belirtmez, bir bakıma *Leib*'m karşılığı olarak uygun görülebilir. Ama zaten *corps*'u "vücut" diye çevirmişken (ki bu da Fransız fenomenolojisinde sadece salt cismi belirtmekten uzak, fenomenal bir anlama da sahiptir, *Leib*'ın eksik sayılabilecek olsa da şimdiden bir karşılığıdır), *chair*'e hem *Leib*'a uyan hem de bu sözcüğe Merleau-Ponty' nin eklediği özgün anlamı içeren bir karşılık bulmak gerekiyordu. (Bu özgün anlama göre, *chair* sadece insanın yaşayan vücudu değil, "hissedilir olan"dır (*le sensible*), "hissedilen ve hisseden anlamında"; "genel bir olma tarzının somut amblemi"dir – böylece söz ettiğimiz kesişmeye ya da girişikliğe gönderir). "Ten" karşılığı, doğruluk içermekle birlikte, eksiktir. Vaktiyle, "et" karşılığını düşünmüştüm (ama kasaptaki ete olan göndermeyi bir kenara bırakmak koşuluyla, ki bu da kolay değildir).

Vérité'ye yine Arapça "Hakikat" demeyi tercih ettik.

"Gerçek", *réel*'in karşılığıdır; "doğru" ise *juste*'ü ve *exact*'ı içerdiğinden bulanıktır. Aynı şekilde, *vrai*'ye "hakiki" dedikse de *vraiment*'a "hakikaten" diyemeyip yanlış anlaşılmaya ne yazık ki açık olan "gerçekten" karşılığını verdim.

Bütün çeviri sorunlarına ve düşünsel zorluğa rağmen, çağımız felsefesinin temel metinlerini Türkçe'ye çevirmek kaçınılmaz bir görevdir.

Bu metinler çevrilmedikçe Türkçe felsefe yapmaya kalkışmak, yavan sunumlar yapmaktan, ya da bir tek yazarının kavradığı kapalı metinler ortaya koymaktan ileri gidebilir mi?

Ahmet Soysal

2. Renaud Barbaras, a.g.y., s. 198.
3. *Le visible et l'invisible* (Görünür ile Görünmez), s. 194.

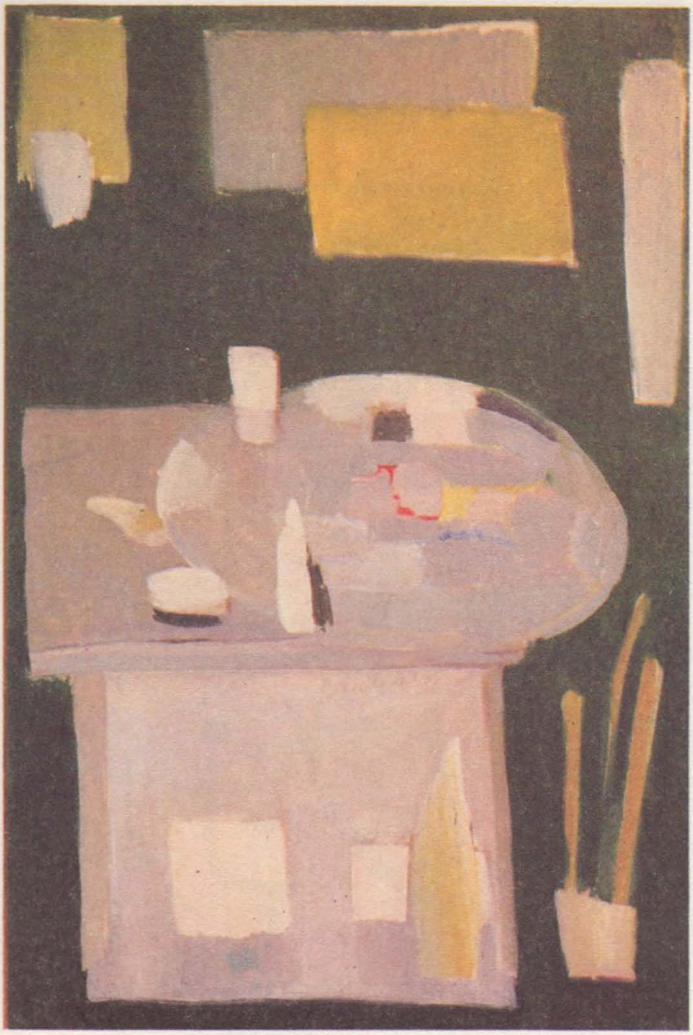
Göz ve Tin



Alberto Giacometti, *Sevgili Maeght'ın Portresi*, 1960.



Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, yak. 1900



Nicolas de Staël, *Yeşil Atölye*, 1954



Paul Klee, *Lucerne Park*, 1938



Henri Matisse, *Banyo Yapan Uzun Saçlı Kadın*, 1942



Germaine Richier, *Sıçrayan*, 1945



Augusto Rodin, *Çömelmiş Kadın*, 1882

"Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır."

J. Gasquet, *Cézanne*

I

BİLİM, şeylerle oynar (*manipule*); onlarda olmaktan vazgeçer. Kendine, şeylerin içsel modellerini verir – ve onların tanımlarının olanaklı kıldığı değişiklikleri bu göstergeler ya da değişkenler üstünde gerçekleştirerek, şimdiki dünyayla ancak uzaktan uzağa karşılaşır. Hayran olunacak şekilde etkin, ustalıklı, serbest bir düşüncedir o; her varlığı "genelde nesne" olarak – yani hem bizim için hiçbir şey değilmiş hem de yine de yapaylıklarımıza ayrılmış bir şeymiş gibi– ele alma kararıdır.

Oysa klasik bilim, dünyanın kapalılığı duygusunu korumaktaydı – kurgularıyla dünyaya ulaşmayı düşünüyordu, işte bundan dolayı işlemleri için aşkın ya da transendental bir temel aramak zorunda olduğuna inanıyordu. Bugün –bilimde değil, ama oldukça yaygın bir bilim felsefesinde– yepyeni bir şey var: Kurgusal pratik kendini bağımsız sayıyor ve öyle ortaya koyuyor, ve düşünce, bilinçli olarak, yarattığı ele geçirme ya da "yakalama" tekniklerinin bütününe in-

dirgiyor kendini. Düşünmek, denemektir, işlem yapmaktır, değiştirmektir – aygıtlarımızın kaydetmekten çok ürettikleri oldukça "işlenmiş" fenomenlerin söz konusu olduğu bir deneysel denetim koşuluyla. Bundan kaynaklanmaktadır birçok başıboş çaba. Bilim, düşünsel modalara hiçbir zaman bugünkü kadar duyarlı olmamıştır. Bir model bir sorunun bütününde başarılı olduğunda, bilim onu her yerde denemektedir. Embriyolojimiz, biyolojimiz günümüzde gradyanlar'la doludur – bunların klasiklerin düzen ya da bütünlük dediğinden nasıl ayrıldığı tam olarak görülmemektedir; ama soru sorulmamakta ve sorulmamalıdır. Gradyan, ne getireceği bilinmeden denize atılan ağdır. Ya da, kestirilemeyen billurlaşmaların oluşacağı ince bir dal. Bu işlem özgürlüğü birçok gereksiz ikilemi aşma yolundadır şüphesiz; yeter ki arada sırada, nerede olunduğu belirlensin, aygıtın niçin burada işleyip başka yerde başarısız olduğu sorulsun; kısacası, bu akış halindeki bilim kendini anlasın, kendini ilkel ya da varolan bir dünyanın temelinde kurgu olarak görsün, ve kör işlemler için idealist bir felsefede "doğa kavramlarının" taşıdığı kurucu değer olma iddiasını öne sürmesin. Dünyanın, adsal tanımlamayla işlemlerimizin X nesnesi *olduğunu* söylemek, bilim adamının bilme durumunu mutlağa eriştirmektedir – sanki olmuş olan ya da şimdi olan her şey sadece laboratuvara girmek için varolmuş gibi. "İşlemsel" düşünce, bir çeşit mutlak yapaycılık olmaktadır – sibernetik ideolojide görüldüğü gibi (burada insan yaratıları doğal bir bildirişim sürecinden

türetilmektedir; bu süreç de insan makineleri modeline göre tasarlanmıştır). Eğer bu düşünce türü insanı ve tarihi yüklenirse ve, onlar konusunda temas ve konum yoluyla bildiğimizi bilmiyor gibi davranıp onları, –ABD'de düşkünleşmiş bir psikanalizin ve kültüralizmin yapmış olduğu gibi– kimi soyut göstergelerden yola çıkarak kurmaya girişiyorsa ve böylece insan gerçekten, olduğunu düşündüğü *manipulandum** olmaktaysa, o zaman insanla ve tarihle ilgili artık ne doğrunun ne de yanlışın kaldığı bir kültür düzenine, hiçbir şeyin uyandıramayacağı bir uykuya ya da kâbusa giriliyor demektir.

Bilim düşüncesinin –tepeden bakış düşüncesi, genel olarak nesne düşüncesi– önceden bulunan bir "vardır"a yeniden yerleşmesi gerekir; hissedilir dünyanın ve işlenmiş dünyanın alanına, zeminine (yaşamımızda, vücudumuz için –bir bildirişim makinesi olduğu savunulabilecek o olası vücut değil de, kendimin olduğunu söylediğim şimdiki bu vücut; sözlerimin ve edimlerimin altında sessizce duran nöbetçi– oldukları şekilde). Benim vücudumla beraber, *bir araya gelmiş vücutların*; zoolojinin dediği tarzda hemcinslerim olmayan, ama kafamdan çıkmayan, kafalarından çıkmadığım, birlikte şimdi varolan, bulunan bir tek Varlık'ın yakasını bırakmadığım (bir hayvan hiçbir zaman kendi cinsinden olanlara, bölgesine ya da ortamına bu denli tebelleş olmamıştır) "başkalarının"

* kumanda edilen, denetim altında tutulan, yönlendirilen mekanik aygıt, düzenek anlamında. (ç.n.)

uyanması gerekir. Bu temel tarihsellikte, bilimin neşeli ve doğaçlamacı düşüncesi, şeylerin ve kendinin üzerine bütün ağırlığıyla çökmeyi öğrenecektir, yeniden felsefe olacaktır...

Oysa sanat ve özellikle resim, aktivizmin hiçbir şey bilmek istemediği bu ilkel anlam örtüsünden beslenir. Bunu, tam bir masumiyetle yapan bir tek onlar vardır. Yazara, felsefeciye danışılır ya da fikir sorulur, dünyayı askıda tutmaları kabul edilmez, tavır almaları istenir; onlar konuşan insanın sorumluluklarından kaçamazlar. Müzik ise, tersine, Varlık'ın arınmış durumlarından, onun akışından ve geri akışından, büyümesinden, patlayışlarından, kasırgalarından başka bir şey gösterebilmek için dünyanın ve belirtilebilirin fazla berisindedir. Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin emirleri erdemlerini kaybeder. "Dejenere" resme karşı çıkan rejimlerin tabloları yok ettiği enderdir: Onları saklarlar, ve burada neredeyse bir tanıma anlamına gelen bir "belli olmaz" vardır; ressamın kaçtığı için kınanması da enderdir. 1870 savaşında Estaque'da saklı yaşamış olduğundan dolayı Cézanne'a kızılmaz, herkes saygıyla onun "hayat korkunç" sözünü anar – oysa, eğer felsefenin bize "hayatı çoşkuyla yaşayanlar" olduğumuzu öğretmediği söylense, Nietzsche'den beri herhangi bir öğrenci felsefeyi düpedüz reddeder. Sanki ressamın uğraşında, başka her çeşit acilliği aşan bir acillik varmış gibi. O buradadır, yaşamda güçlü ya da güçsüz, ama dünyayı ağır

ağır düşünmesinde hiç kuşkusuz olarak egemen; tek tekniği, gözlerinin ve ellerinin göre göre, resim yapa yapa kendine verdikleridir; tarihin skandallarının ve şanlarının yankılandığı bu dünyadan, insanların öfkelerine ve umutlarına hiçbir şey katmayacak olan tualler çekip çıkarmakta direnmektedir – ve kimse bir şey demez. Öyleyse nedir ressamın bu sahip olduğu ya da aradığı gizli bilgi? Van Gogh'un "daha ileriye" gitmek istediği boyut? Resmin ve belki de bütün kültürün bu temel yanı?

II

VALÉRY, ressam "vücudunu katmaktadır," der. Gerçekten de bir Tin'in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi varolan vücudu bulmak gerekir – bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücudu.

Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için; bunun sinir mekanizmasında nasıl gerçekleştiğini bilmesem bile. Devingen vücudum, görünür dünyadan sayılır, ona dahildir ve bu yüzden ben onu görünürde yönetebilirim. Ayrıca, görüşün harekete asılı olduğu doğrudur. Ancak baktığımızı görürüz. Gözlerin hiçbir hareketi olmasaydı görüş ne olurdu; ve onların hareketi şeyleri nasıl karıştırmazdı, eğer bu hareketin kendisi refleks ya da kör olsaydı, eğer bu hareketin antenleri, açıkgörürlüğü olmasaydı, eğer görüş bu harekette kendinden önce gelmeseydi? Bütün yer değiştirmelerim ilke olarak karşımdaki manzara-

nın bir köşesinde bulunurlar, görünürün haritasına taşınırlar. Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, "yapabilirim"in haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır. Görünür dünya ile devinme tasarılarımın dünyası aynı Varlık'ın bütüncül bölümleridir.

Bu yeterince düşünülmeyen olağanüstü nitelikteki birbirinin sınırını aşma durumu, görüşü, zihin önünde dünyanın bir tablosunu ya da temsilini, bir içkinlik ve ideallik dünyasını koyan bir düşünce işlemi olarak kavramayı engeller. Görünür içine vücuduyla batmış olarak, kendisi de görünür olarak, gören gördüğünü ele geçirmez: Ona yalnızca bakış ile yaklaşır, dünyaya açılır. Ve dahil olduğu bu dünya da kendinde değildir, ya da madde değildir. Hareketim, öznel sığınağın dibinden, uzamda mucizevi bir şekilde gerçekleştirilen bir yer değiştirmeyi buyuran bir zihin kararı, bir mutlak yapma değildir. O, bir görüşün doğal devamı ve olgunlaşmasıdır. Bir şey konusunda hareket ettirildiğini söylerim, oysa benim vücudum *kendini* hareket ettirir, benim hareketim *kendini* açar. O, kendini bilmezlik içinde değildir, kendisi için kör değildir, bir "kendi" ile parıldamaktadır...

Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir

kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil –ama karıştırmayla, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir– öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi...

Bu ilk paradoks, daha başkalarını üretmeyi sürdürecektir. Görünür ve devingen olarak, vücudum şeylerdendir, onlardan biridir, dünyanın dokusunda tutulmuştur ve onun tutarlılığı bir şeyinkidir. Ama madem ki görmekte ve hareket etmektedir, şeyleri kendi etrafında çember halinde tutar, onlar kendisinin bir eki ya da bir uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dahildirler ve dünya vücudun kumaşından yapılmıştır. Bu devrilmeler, bu antinomiler, bakışın tutulduğunu ya da şeylerin ortasından gerçekleştiğini söylemenin değişik tarzlarıdır – bir görünürün görmeye başladığı, kendisi için ve her şeyin görüşüyle görünür olduğu yerde; kristalde ana su gibi, hisseden ve hissedilen bölünmezliğinin sürüp gittiği yerde.

Bu içsellik, insan vücudunun maddi düzenlenişinden önce gelmez, ne de onun sonucudur. Eğer gözlerimiz, bakışımızın, vücudumuzun hiçbir bölümüne erişmesine olanak vermeyecek şekilde oluşmuş olsaydı, ya da kötücül bir düzen ellerimizi şeylerin üzerinde gezdirmemizi sağlayıp vücudumuza dokunmamızı engelleseydi –ya da sadece, bazı hay-

vanlar gibi, görsel alanların kesişmesine olanak vermeyen yan gözlere sahip olsaydık– bu kendini yansıtmayacak olan, kendini hissetmeyecek olan, bu neredeyse elmas sertliğinde olan, tam olarak ten olmayan vücut, bir insan vücudu olmayacaktı, ve insanlık olmayacaktı. Ama insanlık bizim eklemlerimiz tarafından, gözlerimizin konumlanışı tarafından (ne de, bizim için vücudumuzun bütününü görünür kılıyor olmalarına rağmen aynaların varlığı tarafından) bir etki olarak üretilmemektedir. Bu olumsallıklar ve benzerleri –ki bunlarsız insan olmazdı– salt bir dayatmayla tek bir insanın oluşunu bile sağlayamazlar. Bir vücudun canlılığı, onun kısımlarının yan yana bitiştirilmesi değildir – ne de başka yerden gelmiş bir tinin otomata inmesidir, ki bu hâlâ vücudun kendisinin içsiz ve "kendi"siz olduğunu varsaymak olacaktır. Bir insan vücudu, gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hisseden-hissedilir'in kıvılcımı parladığında, sönmeyecek bu ateş yandığında –ta ki vücudun bir kazası hiçbir kazanın yapmaya yetmeyeceğini bozana kadar– buradadır.

Oysa, bu garip değiştokuşlar sistemi verilir verilmez, resmin bütün sorunları ortadadır. Bunlar vücudun bilmecesini vurgulamakta, bu bilmece de onları doğrulamaktadır. Madem ki şeyler ve vücudum aynı kumaştan yapılmışlardır, vücudumun görüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir, ya da onların belirgin görünürlüğünün vücutta gizli bir görünürlük-

le katmerlenmesi gerekir: "Doğa içeridedir," der Cézanne. Nitelik, ışık, renk, derinlik –ki orada, önümüzdedirler– ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar. Bu içsel karşılık; şeylerin bende uyandırdıkları, bulunuşlarının tensel formülü – niçin bunlar da, yine görünür olan bir çizim, (başka her bakışın, dünyayı teftişine dayanak sağlayan gerekçeleri yeniden bulacağı bir çizim) doğurmasınlar? Böylece ikinci kuvvette bir görünür ortaya çıkmaktadır, birincisinin tensel özü ya da ikonu olan. Bu, zayıflamış bir suret, aldatıcı bir görünüş, bir başka *şey* değildir. Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama *başka yerde* de değildirler. Biraz önde, biraz geride, duvarın ustalıkla yararlandıkları kütlesine dayanmış, kavranılmaz bağlarını hiç bozmadan, onun çevresinde parıldamaktadırlar. Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir.

İmge sözcüğü kötü ünlenmiştir, çünkü safça, bir desenin bir çıkartma, bir kopya, ikinci bir şey olduğu; ve düşünsel imgenin de özel eski püskü şeyler yığınımız içinde bu tür bir desen olduğu sanılmıştır. Ama imge gerçekten de böyle bir şey değilse de, ne o ne de desen ve tablo kendinden'e de ait değildirler.

Onlar dışın içi ve için dışıdırlar; bunu, hissetmenin iki yanlılığı olanaklı kılmaktadır; ve bu dışın içi ve için dışı olmasa, imgelem sorununu bütünüyle oluşturan hemen-hemen-bulunuş ve olmak-üzere-olan-görünürlük hiç anlaşılmayacaktır. Tablo, komedyenin mimikleri, sıradan şeylere yokluklarında ulaşmak için hakiki dünyadan ödünç aldığım aracılar değildirler. İmgelem, şimdi olana hem çok daha yakın, hem çok daha uzaktır: Çok daha yakındır, çünkü şimdi olanın yaşamının vücudumdaki diyagramıdır, onun bakışlara ilk defa sunulmuş eteni ya da tensel ters yüzüdür, ve bu anlamda Giacometti'nin enerjik şekilde söylediği gibi: "Bütün resimlerde beni ilgilendiren benzerliktir, yani benim için benzerlik olan: dış dünyayı bana biraz keşfettiriyor olan."[1] Çok daha uzaktır, çünkü tablo ancak vücuda göre bir benzerdir, çünkü tine şeyleri oluşturan ilişkileri yeniden düşünme fırsatını vermez, ama bakışa –onlarla birleşmesi için– iç görüşün izlerini sunar, görüşe onu içsel olarak kaplayanı, gerçeğin imgesel dokusunu sunar.

Böylelikle, içten bir bakışın olduğunu mu, tabloları hatta düşünsel imgeleri gören bir üçüncü gözün olduğunu mu söyleyeceğiz (dışarının haberlerini, bizde uyandırdıkları uğultu içinden kavrayan bir üçüncü kulaktan söz edildiği gibi)? Bunun ne gereği var; bütün iş, tenden gözlerimizin, ışıklar, renkler ve çizgiler için alıcı olmaktan daha şimdiden fazla olduklarını, esinli insanın dil yeteneğine sahip olduğunun söy-

1. G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, s. 172.

lendiği gibi, dünyanın görünürlük yeteneğine sahip kompütürleri olduklarını anlamak ise. Elbette bu yetenek çalışmayla hakedilir; ve bir ressam, görüşünü birkaç ayda ya da yalnızlık içinde elde etmez. Sorun burada değildir: Erken ya da gecikmiş, kendiliğinden ya da müzede oluşmuş, ressamın görüşü ancak görerek öğrenir, ancak kendinden öğrenir. Göz, dünyayı görür, ve dünyada tablo olmak için eksik olanı, ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı, ve palette tablonun beklediği rengi; vebitirildiğinde, bütün bu eksikliklere yanıt veren tabloyu görür, ve başkalarının tablolarını, başkalarının başka eksikliklere yanıtlarını görür. Bir dilin ya da yalnızca o dilin sözcük dağarcığının ve söz kuruluşlarının olası kullanımlarının sınırlayıcı bir envanteri yapılamayacağı gibi, görünürü sınırlayıcı bir envanter de yapılamaz. Kendi kendini hareket ettiren alet olarak, kendi amaçlarını icat eden araç olarak göz, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp onu elin izleriyle görünüre geri verendir. Hangi uygarlıkta doğarsa doğsun, hangi inançlarla, hangi konularla, hangi düşüncelerle, hangi törenlerle çevrelenirse çevrelensin, ve başka bir şeye adanmış göründüğünde bile, Lascaux'dan günümüze dek, saf ya da saf değil, figüratif ya da değil, görünürlüğün bilmecesinden başka bir şey değildir resmin kutladığı.

Burada söylediğimiz, belli bir şeye varıyor: Ressamın dünyası görünür –sadece görünür– bir dünyadır, neredeyse çılgın bir dünya, çünkü tamdır, ancak kısmi olmakla beraber. Resim, görüşün kendisi olan

bir sayıklamayı uyandırır, en yüksek gücünü verir ona, değil mi ki görmek *uzaktan sahip olmaktır* ve resim bu garip sahip oluşu Varlık'ın bütün yönlerine yaymaktadır – o yönler ki bu sahip oluşa girmek için bir şekilde kendilerini görünür kılmalıdırlar. Genç Berenson, İtalyan resmiyle ilgili olarak, dokunsal değerlerin çağrışımından söz ettiğinde, daha fazla yanılamazdı: Resim hiçbir şeyi çağrıştırmaz, özellikle de dokunsalı. Bambaşka bir şeyi gerçekleştirir. Neredeyse tersini: Alışılagelmiş görüşün görünmez sandığına görünür varoluş verir, dünyanın hacimliliğini elde etmek için "kas duyusu"na ihtiyacımız olmamasını sağlar. Bu yiyip bitirici görüş, "görsel verilerin" ötesinde, Varlık'ın bir dokusuna açılır (belli belirsiz duyumsal mesajlar bu dokunun vurguları ya da duraklarıdır) ve insanın evinde oturması gibi, göz bu dokuda oturur.

Dar ve basit anlamda görünürde kalalım: Hangisi olursa olsun, ressam, resim yaparken, görüşün büyüsel bir kuramını uygulamaktadır. Şeylerin kendi içine geçtiğini ya da, Malebranche'ın alaylı ikilemine göre, tinin gözler yoluyla çıkıp şeylerde dolaştığını elbet kabul etmesi gerekir, madem ki görürlüğünü şeyler üzerinde ayarlamayı sürdürmektedir. (Motif üstüne resim yapmıyorsa hiçbir şey değişmez: Herhalde görmüş olduğu için, dünya en azından bir kere görünürün sayılarını ona kazdığı için resim yapmaktadır.) Bir filozofun dediği gibi, görüşün evrenin aynası ya da yoğunlaşması olduğunu, ya da bir diğerinin dediği gibi, *idios kosmos*'un onun aracılığıyla bir *koinos*

kosmos'a* açıldığını, sonunda aynı şeyin orada dünyanın kalbinde ve burada görüşün kalbinde aynı ya da *benzer* bir şey olduğunu (ama görülüşünde Varlık'ın akrabası, oluşumu, donuşumu olan etkin bir benzerlikle) elbet itiraf etmesi gerekir. Dağın kendisidir, oradan, ressama kendini gösteren, odur ressamın bakışıyla sorguladığı.

Aslında ressam ne ister ondan? Gözlerimizin önünde kendini dağ kıldığı sadece görünür olan araçları ortaya çıkarmasını ister. Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk, araştırmanın bütün bu nesneleri tam olarak gerçek varlıklar değildir: Onların, hayaletler gibi, yalnızca görsel bir varoluşu bulunur. Hatta onlar alışılagelmiş görüşün eşiğindedirler ancak, alışılageldiği şekilde görülmemektedirler. Ressamın bakışı onlara, aniden bir şeyin, ve bu şeyin, olmasını sağlamak için, bu dünya tılsımını meydana getirmek için, bize görünürü göstermek için nasıl etkili olduklarını sormaktadır. *Gece Nöbeti*'nde bize doğru uzanan el, yüzbaşının vücudu üstündeki gölgesi tarafından bize aynı anda profilden sunulduğunda gerçekten buradadır. Birlikte olanaklı olmayan, oysa yine de beraber olan, iki görmenin kesişmesinde, yüzbaşının uzaysallığı durmaktadır. Gözleri olan bütün insanlar bu gölge oyununun ya da benzerlerinin, bir gün tanığı olmuşlardır. Bu oyundu onlara şeyler ve bir uzay gösteren. Ama onlarda onlarsız iş görmek-

* *Yun. idios kosmos*: benzer evren; *koinos kosmos*: müşterek evren. (ç.n.)

teydi, şeyi göstermek için kendini saklamaktaydı. Şeyi görmek için, o oyunu görmemek gerekiyordu. Alışılagelmiş anlamda görünür, öncüllerini unutmaktadır; yeniden yaratılması gereken ve içinde tutsak hayaletleri serbest bırakan tam bir görünürlüğe dayanmaktadır. Modernler, bilindiği gibi, daha başka nice hayaleti özgür kılmışlardır, görme araçlarımızın resmi gamına nice gizli nota eklemişlerdir. Resmin sorgulaması, herhalde, şeylerin vücudumuzdaki bu gizli ve ateşli oluşumunu hedeflemektedir.

Demek ki bu, bilenin bilmeyene, okul öğretmenininki gibi bir soru değildir. Bu, bilmeyenin her şeyi bilen, oluşturmadığımız, bizde oluşan bir görüşe sorusudur. Max Ernst (ve sürrealizm) haklı olarak şunu söyler: "Şairin rolü, ünlü Gören Mektubu'ndan beri, içinde düşünen ve eklemlenenin söylediğine göre yazmak olduğu kadar, ressamın rolü de içinde görüneni kuşatmak ve yansıtmaktır."[2] Ressam, büyülenme içinde yaşar. En özel edimleri –bir tek kendisinin yapabildiği o hareketler, o çizimler, ki başkaları için bir ifşa olacaktır (çünkü onların aynı eksikleri yoktur)– ona, yıldız kümelerinin çizgisi gibi, şeylerin kendisinden kaynaklanıyormuş gibi gelir. Kendiyle görünür arasında, roller kaçınılmaz olarak yer değiştirir. Bu yüzden, nice ressam şeylerin kendilerine baktığını söylemiştir ve Klee'nin ardından André Marchand şöyle der: "Bir ormanda, birçok kez, ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler,

2. G. Charbonnier, *a.g.y.*, s. 34.

ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim... Ben oradaydım, dinliyordum... Bence ressam evren tarafından delinmelidir, onu delmek istememelidir... Ben, içten batmış, gömülmüş olmayı beklemekteyim. Belki de ortaya çıkmak için resim yapıyorum."[3] Esin (*inspiration*) denen, kelimesi kelimesine anlaşılmalıdır: Gerçekten de Varlık'ın soluk alması (*inspiration*) ve soluk vermesi (*expiration*) vardır, Varlık'ta solunum (*respiration*) vardır, etkinlik ve edilginlik birbirinden öylesine az ayırt edilebilir ki kim görüyor, kim görülüyor, kim resmediyor, kim resmediliyor artık bilinmez. Bir insanın, ana vücudunda ancak gücül bir görünür durumunda olanın hem bizim için hem kendisi için görünür olduğu anda doğmuş olduğu söylenir. Ressamın görüşü, devam edilmiş bir doğumdur.

Tabloların kendinde, görüşün figürlü bir felsefesi ve sanki onun ikonografyası aranabilir. Eğer Hollanda resminde (ve başka resimlerde), ıssız bir iç mekân, çok kez, "aynanın yuvarlak gözü" tarafından "hazmedilmekteyse",[4] bu bir rastlantı değildir. Bu insan-öncesi bakış, ressamınkinin simgesidir. Işıklardan, gölgelerden, yansımalardan daha tam bir şekilde, aynasal imge şeylerde görüşün çalışmasının taslağını yapar. Bütün öteki teknik nesneler gibi, aletler gibi, işaretler gibi, gören vücuttan görünen vücuda açılan devre üstünde belirmiştir ayna. Her teknik,

3. G. Charbonnier, *a.g.y.*, s. 143-5.

4. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise,* Paris, 1935, *yeniden basım*, 1946.

"vücut tekniğidir". O, tenimizin metafizik yapısını figürleştirir ve genişletir. Ayna belirir, çünkü ben gören-görünür'ümdür, çünkü hissedilirin bir yansımasallığı vardır; ayna onu tercüme eder ve iki kat yapar. Onun aracılığıyla, dışım tamamlanır, bende en gizli olan her şey bu *yüze* geçer, daha önce suda yansımamın bana sezdirdiği bu düz ve kapalı varlığa. Schilder[5] şunu gözlemler: Ayna karşısında pipo içerken, tahtanın düz ve yanan yüzeyini yalnızca parmaklarımın olduğu yerde değil, o şanlı parmaklarda da, aynanın dibindeki o yalnız görünür parmaklarda da hissetmekteyimdir. Aynanın hayaleti, tenimi dışarı sürükler ve böylece vücudumun bütün görünmezi, gördüğüm öteki vücutları sarabilir. Bundan böyle, vücudum başkalarının vücutlarından alınmış parçalar taşıyabilir; aynı şekilde, benim tözüm onlara geçer; insan, insan için aynadır. Ayna ise, şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren bir evrensel bir büyünün aletidir. Ressamlar çoğu kez aynalar üzerinde düş kurmuşlardır, çünkü bu "mekanik zımbırtı"nın altında (perspektifin altında olduğu gibi)[6] görenin ve görünürün dönüşümünü tanımaktaydılar – ki bu, tenimizin ve onların istidadının tanımıdır. Kendilerini resim yaparken göstermeyi çoğu kez sevmiş olmaları da işte bundandır (hâlâ da sevmektedirler: Matisse'in desenlerine bakı-

5. P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, New York, 1935, yeniden basım, 1950.

6. Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Pierre Francastel'in yayınladığı defterler, Paris, 1957.

nız) – o an gördüklerine, şeylerin onlardan gördüğünü ekleyerek, sanki dışında hiçbir şeyin kalmadığı ve üzerlerine kapanan bütüncül ya da mutlak bir görüşün olduğuna tanıklık edercesine. Bu karanlık işlemleri ve hazırladıkları iksirleri, putları nasıl adlandırmalı, anlama yetisinin dünyasında nereye yerleştirmeli? *Bulantı*'nın söz ettiği, bir tualin yüzeyinde hâlâ gerçekleşmeyi ve yeniden gerçekleşmeyi sürdürmekte olan nice yıl önce ölmüş bir kralın gülümsemesinin orada imge olarak ya da öz olarak varolduğunu söylemek yetmez: Ben tabloya bakar bakmaz, onun kendisi, sahip olmuş olduğu en canlı yanıyla oradadır. Cézanne'ın resmetmek istediği ve çoktan geçmiş olan "dünya an'ını" tualleri üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir; ve onun Sainte-Victoire dağı, Aix'in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü –ama daha az enerjik olarak değil– oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır.

III

BU HAYALETLERİ kovsak; onları, ikircil olmayan bir dünyanın kıyısında, yanılsamalar ya da nesnesiz algılar haline getirsek, her şey ne kadar da saydam olurdu felsefemizde. Descartes'ın *Dioptrique*'i böyle bir denemedir. Artık görünürle düşüp kalkmak istemeyen ve kendine onunla ilgili verdiği modele göre görünürü yeniden kurmaya karar veren bir düşüncenin örnek kitabıdır bu. Bu denemenin ve başarısızlığın ne olduğunu anımsatmak boş olmayacaktır.

O halde, görüşe yapışma tasası hiç yoktur. "Onun nasıl oluştuğunu" bilmek söz konusudur – ama ihtiyaç duyulduğunda onu düzelten bazı "yüzeysel organlar"[7] icat etmek için gereken ölçüde. Gördüğümüz ışıktan çok, dışarıdan gözlerimize girip görüşü yöneten ışık üzerine akıl yürütülecektir; ve bu konuda, onun bilinen özelliklerini açıklayacak ve başka

7. *Dioptrique*, Discours VII, Adam ve Tannery edisyonu, VI, s. 165.

özellikler çıkarmayı sağlayacak bir tarzda "onu tasarlamaya yardımcı olan iki ya da üç karşılaştırmayla" yetinilecektir.[8] Konu bu şekilde ele alındığında, en iyisi, ışığı, körün değneği üzerinde şeylerin etkinliği cinsinden temas yoluyla bir etkinlik olarak düşünmektir. "Körler," diyor Descartes, "elleriyle görürler".[9] Görüşün Descartesçı modeli, dokunmadır.

Descartes bizi hemencecik uzaktan etkinlikten ve görüşün bütün zorluğunu (ve aynı zamanda onun bütün erdemini) oluşturan o heryerdelikten kurtarmaktadır. Niçin şimdi yansımalar üzerine, aynalar üzerine düş kuralım ki? Bu gerçekdışı suretler, bir şey çeşididir, bir topun zıplaması gibi gerçek etkilerdir. Eğer yansıma şeyin kendine benziyorsa, bu, onun gözler üzerinde aşağı yukarı bir şeyin etkili olabileceği gibi etkili olmasındandır. O, gözü yanıltmakta, nesnesiz bir algı doğurmaktadır – ama bizim dünya fikrimizi etkilemeyen bir algı. Dünyada, şeyin kendisi vardır, ve onun dışında, yansımış ışın olan bu öteki şey vardır – ve bu şeyin birincisiyle düzenli bir uyumu bulunur; demek ki dışarıdan nedensellikle birbirine bağlı iki birey vardır. Şey ile onun ayna imgesinin benzerliği, onlar için dış bir adlandırmadır, düşünceye aittir. Şüphe uyandıran bir benzerlik ilişkisi, şeylerde, açık bir izdüşüm ilişkisidir. Bir Descartesçı aynada *kendini* görmez: bir manken görür, bir "dış" görür; başkalarının da bunu aynı şekilde

8. Descartes, *Discours I, a.g.b.*, s. 83.
9. *A.g.y.*, s. 84.

gördükleri konusunda bütün gerekçelere sahiptir, ama bu, ne kendisi için ne de onlar için bir ten değildir. Kendinin aynadaki "imgesi", şeylerin mekaniğinin bir etkisidir; eğer kendini onda tanıyorsa, onu "benzer" buluyorsa, bu ilişkiyi dokuyan düşüncesidir, aynasal imge *kendinden* hiçbir şey değildir.

İkonların gücü yoktur artık. Ormanları, şehirleri, insanları, savaşları, fırtınaları bize ne kadar canlı "temsil" ederse etsin, oyma resim onlara benzemez: O, yalnızca, kâğıt üzerinde şuraya buraya serpiştirilmiş biraz mürekkeptir. Şeylerden ancak figürlerini alıkoymaktadır, tek düzlem üzerine yassılaştırılmış ve nesneyi temsil etmek *için* biçimi bozulmuş, biçimi bozulması *gereken* (karenin eşkenar dörtgen, dairenin oval olması) bir figür. Nesnenin, ancak "ona benzememek"[10] koşuluyla "imge"sidir. Eğer benzerlik yoluyla değilse, nasıl etkin olur? "Düşüncemizi tasarlamaya itmektedir", "hiçbir şekilde demek oldukları şeylere benzemeyen"[11] işaretlerin ve sözlerin yaptığı gibi. Gravür bize, şeyin, ikondan gelmeyip, bizde onun "vesilesiyle" doğan bir fikrini kurmak için yeterli izler, ikircilsiz "yollar" vermektedir. Yönelimsel türlerin büyüsü, aynaların ve tabloların dayattığı etkin benzerlik konusundaki eski fikir, eğer tablonun bütün gücü, bizim okumamıza sunulan bir metninkiyse (gören ile görünürün hiçbir karışımı olmaksızın), son savını da kaybetmektedir. Şeylerin vücuttaki resminin onları ruha nasıl *hissettirebildiğini* anla-

10. *A.g.y.*, IV, ss. 112-4. 11. *A.g.y.*, ss. 112-4.

maktan muaf tutulmuş oluyoruz; bu olanaksız bir görevdir, madem ki bu resmin şeylere benzerliğinin de görülmeye ihtiyacı olacaktır, bizlere "beynimizde, o benzerliği fark edebilmemizi sağlayacak başka gözler"[12] gerekecektir, ve de şeylerle aramızda gezen bu görüntüleri kendimize verdiğimizde görüş sorunu bütünüyle kalmaktadır. Oyma resimler kadar, ışığın gözlerimizde ve oradan beynimizde çizdiği de görünür dünyaya benzemez. Şeylerden gözlere ve gözlerden görüşe, şeylerden körün ellerine ve onun ellerinden düşüncesine geçenden fazla bir şey geçmez. Görüş, şeylerin kendilerinin görülüşlerine dönüşümü değildir, şeylerin büyük dünyaya ve küçük bir özel dünyaya ikili aidiyeti değildir. Görüş, vücutta verilen işaretleri sıkı bir şekilde çözen bir düşüncedir. Benzerlik, algının sonucudur, kaynağı değil. Dahası, düşünsel imge, bize yok olanı var kılan görürlük, Varlık'ın kalbine yönelen, delip geçme gibi bir şey değildir: O yine, bu kez yetersiz olan vücutsal izlere dayanan bir düşüncedir, ve onlara demek olduklarından fazlasını söyletir. Benzerliğin düşsel dünyasından hiçbir şey kalmaz artık...

Bu ünlü analizlerde bizi ilgilendiren, onların her resim teorisinin bir metafizik olduğunu hissedilir kılmasıdır. Descartes resimden pek söz etmemiştir ve onun oyma resimler konusunda iki sayfada söylediğine değinmek abartılı bulunabilir. Oysa öyle geçerken de söz etmiş olsa, bu bile anlamlıdır: Resim onun için

12. *A.g.y.*, VI, s. 130.

varlığa ulaşmamızı tanımlamaya katkısı olan merkezi bir işlem değildir; zihinsel sahip oluş ve apaçıklık ile kanonik* bir biçimde tanımlanan düşüncenin bir kipi ya da bir değişkenidir. Bu konuda söylediği pek az şey de bu tercihin ifadesidir; resme dair daha dikkatli bir incelemeye girişseydi başka bir felsefe çizecekti. "Tablolar"dan söz etmesi gerektiğinde tipik olarak deseni alması da anlamlıdır. Göreceğiz ki resmin tamamı, kendi ifade yollarının her birinde bulunmaktadır: Bir desen, bir çizgi vardır ki onun bütün cüretkârlıklarını içerir. Ama Descartes'ın oyma resimlerde hoşuna giden, bunların nesnelerin biçimini koruması ya da hiç değilse nesnelerle ilgili bize yeterli işaretler sunmasıdır. Bunlar, nesnenin sunumunu, dışıyla ya da zarfıyla vermektedir. İkincil niteliklerin, özellikle rengin, bize verdiği, şeylere o öteki ve daha derin açılımı incelemiş olsaydı –madem ki bunlarla nesnelerin hakiki özellikleri arasında ayarlı ya da izdüşümsel bir ilişki yoktur, ve madem ki böyle olmakla beraber bunların mesajı tarafımızdan anlaşılmaktadır– kendini bir evrenselliğin ve kavramsız şeylere açılım sorunu karşısında bulmuş olurdu; renklerin kararsız fısıltısının bize nasıl şeyler, ormanlar, fırtınalar, yani sonuçta dünyayı sunabildiğini aramak ve belki de perspektifi, daha geniş bir ontolojik erke bir özel durum olarak katmak zorunluluğunu duyarak. Ama onun için rengin süs olduğu, boyama olduğu, resmin bütün gücünün deseninkine dayandığı ve desenin gücünün de perspektif izdüşü-

* değişmez kurallara dayalı (ç.n.)

mün öğrettiği tarzda desen ile kendiliğinden uzay arasında varolan ayarlı ilişkiye dayandığı kuşku götürmez. Pascal'ın, resmin bizi, asıllarından etkilenmeyeceğimiz imgelere bağlayan havailiğiyle ilgili ünlü sözü, Descartesçı bir sözdür. Descartes için, sadece varolan şeylerin resmedilebileceği, onların varoluşunun uzamsal olmak olduğu ve desenin uzamın temsilini olanaklı kılarak resmi olanaklı kıldığı apaçıktır. O halde resim, gözlerimize, şeylerin onlara çizebileceği ve alışılagelmiş algıda onlara çizdiği izdüşüme benzer bir izdüşüm sunan bir yapaylıktır ancak; bize hakiki nesnenin yokluğunda hakiki nesnenin yaşamda nasıl görüldüğünü gösterir ve özellikle de uzay olmayan yerde uzay gösterir.[13] Tablo, "değişik şekillerde doğrulmuş" şeyler karşısında göreceğimizi bize yapay olarak veren düz bir şeydir – çünkü bize kendinde eksik olan boyutla ilgili yüksekliğe ve genişliğe göre yeterli ayırt edici işaretler vermektedir. Derinlik, diğer ikisinden türemiş bir *üçüncü boyuttur*.

Derinlik üzerinde durmaya değer. En başta aykırı bir şey içermektedir derinlik: Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görmediğim nesneler görüyorum. Derinliği görüyorum ve o görünür değil, çünkü vücudumuzla şeyler arasında, ve biz vücudumuza yapışığız... Bu giz sahte bir giz;

13. Sayesinde bizi görür kıldığı yolların sistemi, bilim nesnesidir. Öyleyse niçin metodik olarak dünyayla ilgili mükemmel imgeler, kişisel sanattan kurtulmuş evrensel bir resim üretmeyelim – evrensel dilin, varolan dillerde dağınık duran bütün bulanık ilişkilerden bizi kurtaracağı gibi?

ben onu gerçekten görmüyorum, ya da onu görüyorsam, bu başka bir genişliktir. Gözlerimi ufka bağlayan çizgi üzerinde, ilk plan diğerlerini daimi olarak saklar; ve eğer yanlamasına, nesneleri sıralanmış gördüğümü sanıyorsam, bu onların birbirini tam olarak maskelememesindendir: Öyleyse onları birbirinin dışında görmekteyim, başka türlü sayılan bir genişliğe göre. Hep derinliğin berisinde bulunulmaktadır, ya da ötesinde. Hiçbir zaman şeyler birbirinin arkasında *var* değildir. Şeylerin birbirinin sınırını aşması ve belirtisizliği onların tanımına girmez; yalnızca onlardan biriyle, vücudumla, anlaşılmaz dayanışmamı ifade eder; ve bütün olumlu yanları itibariyle, bunlar kurduğum düşüncelerdir, şeylerin öznitelikleri değil: Şu anı anda başka türlü yerleşmiş bir insanın –daha iyisi: her yerde olan Tanrı'nın– onların saklandığı yere girebileceğini ve onları serilmiş görebileceğini bilmekteyimdir. Derinlik dediğim, hiçbir şey değildir ya da kısıtlamasız bir Varlık'a, ve ilkin her çeşit bakış açısının ötesinde uzayın varlığına katılımımdır. Şeyler birbirinin sınırını aşarlar *çünkü birbirinin dışındadırlar*. Bunun kanıtı, bir tabloya bakarak derinlik görebilmemdir – oysa, herkesin kabul edebileceği gibi, tablo derinliğe sahip değildir, ve benim için bir yanılsamanın yanılsamasını düzenlemektedir. Bana başka bir boyutu gösteren bu iki boyutlu varlık, delinmiş bir varlıktır, Rönesans insanlarının dediği gibi, bir pencere... Ama sonuçta pencere ancak *partes extra partes*'e* açar, sa-

* *Lat.* birbirinin dışında yer alan kısımlar. (ç.n.)

dece başka bir yönden görülmüş yüksekliğe ve genişliğe, Varlık'ın mutlak olumluluğuna.

Oyma resimler analizinin dayanağı, bu saklanacak yeri olmayan, noktalarının her birinde neyse o olan (olduğundan çok ya da az olmayan) uzaydır, Varlık'ın bu özdeşliğidir. Uzay, kendinde'dir, onun tanımı kendinde olmaktır. Uzayın her noktası olduğu yerdedir ve olduğu yerde düşünülmüştür, biri burada, diğeri orada; uzay, nerede'nin apaçıklığıdır. Yönelme, kutupluluk, sarmalama, onda, benim bulunuşuma bağlı türemiş fenomenlerdir. O, mutlak bir şekilde kendinde durmaktadır, her yerde kendine eşittir, homojendir, ve örneğin boyutları tanım itibariyle değiştirilebilirdir.

Bütün klasik ontolojiler gibi, bu da varlıkların kimi özelliklerini Varlık'ın yapısı durumuna yükseltir; ve bu anlamda doğrudur ve yanlıştır; Leibniz'in sözünü devirerek denebilir ki: yadsıdığında doğrudur, olumladığında yanlış. Descartes'ın uzayı, empirik'in boyunduruğunda olan ve kurmaya cesaret etmeyen bir düşünceye karşı doğrudur. İlkin uzayı idealleştirmek gerekiyordu; kendi türünde mükemmel, açık, kullanışlı ve homojen olan, düşüncenin bakış açısı olmaksızın üstünden uçtuğu ve üç dik açılı eksen üzerine tam olarak taşıdığı bu varlığı tasarlamak gerekiyordu; bir gün kurgunun sınırlarının bulunabilmesi için, uzayın, bir hayvanın dört ya da iki bacağı olduğu gibi üç boyutu (ne daha fazla ne daha az) olmadığının anlaşılabilmesi için, boyutların, değişik ölçüm sistemleri tarafından, hiçbiri tarafından tam

olarak ifade edilmeden, onların hepsini doğrulayan bir boyutsallıktan, çok biçimli bir Varlık'tan alındığının anlaşılabilmesi için. Descartes, uzayı serbestleştirmekte haklıydı. Kusuru, ona bütünüyle olumlu bir varlık payesi vermekti; her çeşit bakış açısının, belirtisizliğin, derinliğin ötesinde, her çeşit hakiki kalınlıktan yoksun.

Rönesans'ın perspektif tekniklerinden esinlenmekte de haklıydı: Onlar resmi, özgürce, derinlik deneyimleri ve genel olarak da Varlık sunumları üretmeye teşvik etmişlerdir. Onlar, arayışı ve resim tarihini bitirme, doğru ve yanılmaz bir resim temellendirme iddiasında olduklarında yanlıştılar ancak. Panofsky, Rönesans insanları konusunda şunu göstermiştir[14]: Bu coşku, kendine-yalandan yoksun değildi. Kuramcılar, Eskiler'in küresel görsel alanını, onların görünüşteki büyüklüğü uzaklığa değil de nesneyi gördüğümüz açıya bağlayan açısal perspektifini, küçümseyici bir şekilde *perspectiva naturalis* ya da *communis** dediklerini unutmaya çalışıyorlardı –bunun karşısında, doğru bir kurguyu ilke olarak temellendirebilecek bir *perspectiva artificialis*'i** öne sürerek– ve bu mitosu kabul ettirmek için işi Euklides'ten kesintiler yapmaya kadar götüreceklerdi (onları rahatsız eden VIII. teoreme çevirilerinde yer vermeyerek). Ressamlar ise perspektifin derinliklerinden hiçbirinin

* *Lat.* doğal, sıradan perspektif. (ç.n.)

** *Lat.* yapay perspektif. (ç.n.)

14. E. Panofsky, *Die perspektive als symbolische Form, Vorträge der Bibliotek Warburg* içinde (IV) (1924-1925).

doğru bir çözüm olmadığını; varolan dünyanın, ona her bakımdan saygılı ve resmin temel yasası olmayı hakeden bir izdüşümünün olmadığını; ve çizgisel perspektifin hiç de bir varış noktası olmadığını, tersine, resme birçok yol açtığını (İtalyanlar'la birlikte, nesnenin temsil yolunu, ama Kuzey ressamlarıyla birlikte de *Hochraum*'un, *Nahraum*'un, *Schrägraum*'un* yolunu..) deneyim itibariyle bilmekteydiler. Böylece düz izdüşüm, Descartes'ın sandığı gibi, düşüncemizi hep şeylerin hakiki biçimini yeniden bulmaya itmez: Belirli bir biçim bozulması derecesi geçildiğinde, tersine, bizim bakış açımıza gönderir; şeyler ise, hiçbir düşüncenin aşmadığı bir uzaklaşma içinde kaçmaktadırlar. Uzayda, bir şey bizim üstten uçma teşebbüslerimizden kurtulur. Doğru olan şudur ki, elde edilmiş hiçbir ifade yolu resmin sorunlarını çözmez, onu tekniğe dönüştürmez, çünkü hiçbir sembolik biçim bir uyartı olarak işlememektedir: Nerede iş görmüş ve etkin olmuşsa, bu, yapıtın bütün bağlamıyla birlikte olmuştur, hiç de gözaldatım yollarıyla değil. *Stilmoment*, hiçbir zaman *Wermoment*'ten** muaf tutmaz.[15] Resmin dili, "doğadan kurulmuş" değildir: Bu dilin hep yapılması ve yeniden yapılması gereklidir. Rönesansın perspektifi, yanılmaz bir "çare" değildir: O ancak, kendisinden sonra devam eden, dünyanın şiirsel bir bildirişiminde, bir özel durum, bir tarih kaydı, bir andır.

* *Alm.* resimde yüksek, yakın ve eğik/çapraz mekânlar. (ç.n.)
** Alm. uslüp öğesi ve kimlik öğesi , kişilik. (ç.n.)
15. *A.g.y.*

Oysa Descartes, görüşün bilmecesini *yok etmeyi* düşünmüş olsaydı, Descartes olmazdı. Düşüncesiz görüş yoktur. Ama görmek için düşünmek *yetmez*: Görüş, koşullu bir düşüncedir, vücutta meydana gelenin "vesilesiyle" doğar, düşünmeye vücut tarafından "itilir". Ne var olmayı ne var olmamayı, ne şunu düşünmeyi ne bunu düşünmeyi seçer. Ona dıştan bir giriş yoluyla gelemeyecek olan bu ağırlığı, bu bağımlılığı kalbinde taşıması gerekir. Vücudun belirli olayları, bize şunu ya da bunu 'görmeye vermek' için "doğadan kurulmuş"lardır. Görüşün düşüncesi, kendisinin kendine vermediği bir programa ve bir yasaya göre işler; o, kendi öncüllerinin sahipliği altında değildir; tamamiyle bulunan, tamamiyle şimdi olan düşünce değildir; merkezinde bir edilginlik gizi vardır. Öyleyse durum şudur: Görüşle ilgili söylenen ve düşünülen her şey onu bir düşünce yapmaktadır. Örneğin, nesnelerin konumunu nasıl gördüğümüzü anlamak istediğimizde, ruhun, vücudunun kısımlarının nerede olduğunu bilerek, "dikkatini oradan" uzayın, azalarının uzantısında olan bütün noktalarına "nakletme" yeteneğine sahip olduğunu varsaymaktan başka çıkar yol yoktur.[16] Ama bu, olayın daha ancak bir "model"idir. Çünkü vücudunun, şeylere yaydığı bu uzayını, bütün *orada*'ların geleceği bu ilk *burada*'yı, ruh nasıl bilmektedir? Bu, onlar gibi, uzamın herhangi bir kipi, bir eşantiyonu değildir, "kendinin" dediği vücudun yeridir, oturduğu bir yerdir. Canlandırdığı

16. Descartes, *a.g.y.*, VI, s. 135.

vücut, ruh için nesneler arasında bir nesne değildir, ve ruh uzayın geri kalan kısmını, içerilen bir öncül olarak vücuttan çıkarmaz. Ruh, vücuda göre düşünür, kendine göre değil, ve ruhu vücutla birleştiren doğal antlaşmada uzay ve dış uzaklık da koşul olarak koyulmuştur. Eğer ruh, gözün belirli uyum ve yöneşme derecesine göre, belirli uzaklığı fark edebiliyorsa, birincil ilişkiden ikinci ilişkiyi çıkaran düşünce bizim içsel fabrikamıza kaydolmuş zamanı bilinmeyecek kadar eski bir düşünce gibidir: "Ve genellikle düşünmeksizin olur bu bize; tıpkı bir şeyi sıkarken, elimizi cismin kalınlığına ve şekline uydurup onu kendi aracılığıyla hissettiğimizdeki gibi (bunun için onun hareketlerini düşünmemize gerek olmadan.)"[17] Vücut, ruhun doğum uzayıdır ve varolan başka her uzayın dölyatağı. Böylelikle görüş iki kat olur: Üstüne düşündüğüm görüş vardır, bunu ancak düşünce, zihnin teftişi, yargı, işaret okuması olarak düşünebilirim. Ve de meydana gelen görüş vardır, "onursal" ya da kurulmuş düşünce, kendinin olan bir vücut içinde ezilmiş, ancak uygulanarak fikrine sahip olunabilen, ve uzayla düşünce arasına ruh ve vücut bileşiğinin bağımsız düzenini sokan. Görüşün bilmecesi yok edilmiş değildir: "Görme düşüncesi"nden eylem halindeki görüşe gönderilmiştir.

Oysa bu fiili görüş ve içerdiği "vardır"; Descartes'ın felsefesini altüst etmez. Bu, bir vücutla birleşmiş düşünce olarak, tanım itibariyle gerçekten düşü-

17. *A.g.y.*, s. 137.

nülemez. O, yapılabilir, uygulanabilir ve sözgelimi olunabilir, ama doğru denilmeyi hakedebilecek hiçbir şey çıkarılamaz ondan. Eğer Kraliçe Elizabeth gibi onun hakkında ille de bir şey düşünmek istiyorsak, Aristo'yu ve Skolastik'i yeniden ele almak, düşünceyi vücutsal olarak tasarlamak (ki bu tasarlanamaz, ama anlama yetisi önünde ruhla vücudun birliğini ifade etmenin tek şeklidir) yetecektir. Aslında, anlama yetisiyle vücudun karışımını, salt anlama yetisinin önüne koymak saçmadır. Bu sözde düşünceler, "yaşamın kullanımı"nın simgeleridir, birliğin konuşan silahları – düşünce sanılmamak koşuluyla meşru olan silahlar. Varoluşun –varolan insanın, varolan dünyanın– bir düzeninin, düşünmekle yükümlü olmadığımız belirtileridir. Bu düzen, bizim Varlık haritamız üstünde hiçbir *terra incognita*'yı* işaret etmez, düşüncelerimizin kapsamını sınırlamaz, çünkü bu kapsam kadar bu düzen de bizim aydınlıklarımızı olduğu gibi kendi karanlığını temellendiren bir Hakikat'e dayanır. İşi buraya götürmek gerekir, Descartes'da derinlik metafiziği gibi bir şey bulmak için: Çünkü bu Hakikat'in doğumuna tanık değilizdir, Tanrı'mn varlığı bizim için uçurumdur... Çabuk aşılmış olan titreme: Descartes için bu uçurumu soruşturmak, ruhun uzayını ve görünürün derinliğini düşünmek kadar boştur. Bütün bu konularda, konum itibariyle devre dışıyızdır. İşte budur Descartesçı denge gizi: artık metafizik yapmamanın nihai gerekçelerini bize veren, apaçıklıkla-

* *Lat.*, bilinmeyen toprak. (ç.n.)

rımızı sınırlayarak doğrulayan, düşüncemizi kırmadan açan bir metafizik.

Kaybolmuş giz, ve öyle görünüyor ki her zaman için kaybolmuş: Eğer bilim ile felsefe arasında, modellerimiz ile "vardır"ın karanlığı arasında bir denge bulabilirsek yeniden, bunun yeni bir denge olması gerekecektir. Bilimimiz, Descartes'ın ona dayattığı alan kısıtlamalarını olduğu kadar doğrulamaları da dışlamıştır. Bulduğu modelleri, Tanrı'mn özniteliklerinden çıkardığını öne sürmez artık. Varolan dünyanın ve yoklanması olanaksız Tanrı'nın derinliği, "teknikleşmiş" düşüncenin yavanlığını katmerlemez. Descartes'ın yaşamında yine de bir kez gerçekleştirmiş olduğu metafizik dolambaçtan bilim kendini muaf tutmaktadır: Descartes'ın varış noktası olmuş olan noktadan yola çıkmaktadır. İşlemsel düşünce, psikoloji adı altında, Descartes'ın kör ama indirgenmez bir deneyime ayırdığı, kendiyle ve varolan dünyayla temas alanına sahip çıkmaktadır. Bilim, temasta düşünce olarak felsefeye temelden düşmandır, ve eğer onun anlamını yeniden bulursa, bu patavatsızlığının aşırılığından olacaktır – Descartes için bulanık düşünceye bağlı birtakım kavramları (nitelik, basamaklı yapı, gözlemci ile gözlemlenenin dayanışması gibi) araya sokup, birdenbire, bütün bu varlıklardan, kısaca, *constructa*'larmış* gibi söz edilemeyeceğini fark ettiğinde. Bu arada, felsefe kendini bilime karşı ayakta tutmaktadır, Descartes'ın açıp hemen kapadı-

* *Lat.* yapım, kurgu. (ç.n.)

ğı, ruh ve vücut bileşiğinin, varolan dünyanın, uçurumsal varlığın bu boyutu içine gömülerek. Bilimimiz ve felsefemiz, Descartesçılığın iki sadık ve sadık olmayan devamıdır, onun parçalanmasından doğmuş iki canavar.

Felsefemize, şimdiki dünyanın araştırmasına girişmekten başka bir şey kalmıyor. Biz, ruh ve vücut *bileşiğiyiz*, öyleyse bunun bir düşüncesinin olması gerekir: Bu konum ya da yerleşme bilgisine borçludur Descartes bu konuda söylediklerini, ya da bazen vücudun "ruhun yanında" varlığı konusunda, ya da dış dünyanın ellerimizin "ucundaki" varlığı konusunda söylediklerini. Burada vücut görüşün ve dokunmanın aracı değil, mutemetidir. Organlarımızın aletler olmasının aksine, aletlerimizdir ilişkilendirilmiş organlar olan. Uzay, *Dioptrique*'in sözünü ettiği değildir –görüşümün üçüncü bir tanığının, ya da onu yeniden kuran ve üstünden uçan bir geometricinin göreceği şekilde nesneler arasında ilişkiler ağı– o, uzaysallığın sıfır noktası ya da derecesi olarak benden itibaren sayılan bir uzaydır. Onu, dış zarfına göre görmemekteyimdir, onu içeriden yaşamaktayımdır, onun içinde sarılmış durumdayımdır. Aslında, dünya çevremdedir, karşımda değil. Işık, uzaktan etkinlik olarak yeniden bulunmuştur, ve temas etkinliğine indirgenmez artık, başka deyişle ışıkta görmeyenler tarafından tasarlanabileceği gibi tasarlanmamıştır. Görüş, kendisinden daha fazlasını belli etmek, göstermek gücünü (temel güç) yeniden kazanmaktadır. Ve madem ki birazcık mürekkebin ormanlar ve fırtınalar

göstermeye yettiği söylenmektedir bize, öyleyse görüşün *kendi* imgelemine sahip olması gerekir. Onun aşkınlığı artık, şey-ışığın beyin üzerindeki etkilerini çözen ve bunu bir vücutta hiçbir zaman oturmamış olsa bile yapabilecek olan, okuyucu bir zihne verilmez. Artık söz konusu olan, uzaydan ve ışıktan konuşmak değil, burada olan uzayı ve ışığı konuşturmaktır. Bitimsiz soru, çünkü seslendiği görüşün kendisi sorudur. Kapandığı sanılan bütün araştırmalar yeniden açılmaktadır. Derinlik nedir, ışık nedir, *ti to on**, nedirler, vücuttan kendini çıkaran zihin için değil, ama Descartes'ın vücutta yayıldığını söylediği zihin için – ve nihayet sadece zihin için değil, ama kendileri için, madem ki bizim içimizden geçmektedirler, bizi sarmaktadırlar?

Oysa, bu yapılması gereken felsefedir ressama can veren, dünya üzerine görüşler ifade ettiğinde değil, ama görüşünün hareket olduğu anda; Cézanne'ın dediği gibi, o, "resimde (resim tarzında) düşündüğünde".[18]

* *Yun.* varlık nedir? (ç.n.)

18. B. Dorival, *Paul Cézanne*, P. Tisné edisyonu, Paris, 1948: Cézanne par ses lettres et ses témoins (Mektuplarıyla ve Tanıklarıyla Cézanne), s. 103 ve devamı.

IV

RESMİN bütün modern tarihinin, onun yanılsamacılıktan kurtulmak için ve öz boyutlarını kazanmak için bütün çabalarının metafizik bir anlamı vardır. Bunu kanıtlamak söz konusu olamaz. Tarihte nesnelliğin sınırlarından ve bir felsefeyle bir olayı birbirine bağlamayı yasaklayacak kaçınılmaz yorumlar çokluğundan çıkarılmış nedenlerden dolayı değil: Düşündüğümüz metafizik, deneysel alanda tümevarımsal doğrulamalar aranacak bir ayrı fikirler bütünü değildir – ve olumsallığın teninde olayın bir yapısı, senaryonun kendine özgü bir erdemi vardır, yorumların çokluğunu engellemeyen, bunun tam da derin nedeni olan, olayı tarihsel yaşamın sürecek olan bir tema'sı yapan ve felsefi bir statüye hakkı olan. Bir anlamda, Fransız Devrimi üzerine bütün söylenebilmiş ve söylenecek olanlar, bölük pörçük olgular temelinde geçmişin köpüğü ve geleceğin doruğu ile çizilmiş dalgada var olmuştur hep, ve daha şimdiden ondadır; ve daima *onun nasıl oluştuğuna* daha iyi bakarak yeni temsil-

leri verilmektedir ve verilecektir. Yapıtların (herhalde, eğer büyükseler) tarihine gelince, şu söylenebilir: Yapıtlara sonradan verilen anlam, onların kendisinden çıkmıştır. Başka bir ışıkta belirdiği alanı yapıtın kendisi açmıştır, odur *kendini* dönüştüren ve devamı haline *gelen; meşru olarak* uğrayabileceği bitimsiz yeniden yorumlamalar, onu ancak kendinde değiştirir, ve eğer tarihçi belirgin içerik altında anlam fazlalığını ve kalınlığını, ona uzun bir gelecek hazırlayan dokuyu yeniden buluyorsa, bu etkin biçimde var olma tarzı, yapıtta açığa çıkardığı bu olanak, onda bulduğu bu monogram, felsefi bir düşünceyi temellendirirler. Ama bu çalışma tarihle uzun bir akrabalık ister. Onu gerçekleştirmek için her şey eksiktir bizde, hem yetkinlik, hem de yer. Sadece, madem ki yapıtların gücü ya da doğuruculuğu her çeşit olumlu nedensellik ya da zincirlenme bağını aşmaktadır, öyleyse konunun uzmanı olmayan birinin, birkaç tablonun ve birkaç kitabın anısını konuşturarak resmin, düşüncelerinde nasıl araya girdiğini söylemesi ve klasik bir düşünce evreniyle modern resmin araştırmalarını toplu olarak karşılaştırdığında, insanla Varlık'ın ilişkilerinde derin bir uyum bozulması, bir sıçrama duygusu kaydetmesi gayrimeşru değildir. Bir çeşit temas yoluyla tarihtir bu, belki de bir kişinin sınırlarından çıkmayan, oysa her şeyi başkalarıyla sıkı fıkı olmaya borçlu olan bir tarih...

"Bence yaşamı boyunca derinliği aramıştır Cézanne," der Giacometti,[19] ve Robert Delaunay: "Derinlik yeni esindir,"[20] der. Rönesans'ın "çözümleri" nden dört yüzyıl sonra ve Descartes'tan üç yüzyıl sonra, hep yenidir derinlik, ve "yaşamında bir kez" değil de bütün bir yaşam boyunca araştırılmayı gerektirir. Şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan göreceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifli bir desenin bana canlı olarak temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi de söz konusu değildir: Bu iki görme de çok bellidirler ve hiçbir soru sormazlar. Bilmeceyi oluşturan, onların bağıdır, onların arasında olandır –tam da birbirini örttükleri için şeyleri, her biri kendi yerinde olarak görmemdir–, tam da her biri kendi mekânında olduğu için bakışımın karşısında rakip olmalarıdır. Sarılmalarında tanınan dışsallıkları ve bağımsızlıklarında birbirine bağımlılıklarıdır. Böyle anlaşılan derinlik konusunda, artık bir "üçüncü boyut" olduğu söylenemez. İlk önce, eğer bir boyut olsaydı, daha çok birinci boyut olurdu: Değişik kısımlarının benden hangi uzaklıkta olduğu belirtilirse tanımlanmış biçimler, düzlemler vardır ancak. Ama birincil olan ve diğerlerini içeren bir boyut, boyut değildir, hiç değilse ona göre ölçtüğümüz *belli bir ilişki* anlamında. Böyle anlaşılan derinlik, daha çok boyutların bir tersine çevrilebilirliğinin; her şeyin aynı anda olduğu, yükseklik,

19. G. Charbonnier, *a.g.y.*, s. 176.
20. R. Delaunay, *a.g.b.*, s. 109.

genişlik ve uzaklığın ondan çıkarıldığı toptan bir "yerelliğin"; bir sözcükle, bir şeyin burada olduğunu söyleyerek ifade edilen bir hacimliliğin deneyimidir. Cézanne derinliği aradığında, aradığı Varlık'ın bu patlamasıdır; ve bu, uzayın bütün kiplerinde vardır, aynı zamanda biçiminde de. Cézanne, kübizmin yeniden söyleyeceğini önceden bilmektedir: Dış biçim, zarf ikincidir, türemiştir, bir şeyin biçim almasını oluşturan değildir, bu uzay kabuğunu kırmak gerekir, meyva tabağını kırmak –ve, onun yerine, resmetmek, ama ne? Küpler mi, küreler mi, koniler mi, bir kez söylemiş olduğu gibi? Bir içsel yapı yasasıyla tanımlanabilir olanın sağlamlığına sahip ve, hepsi birden, şeyin izleri ya da kesitleri olarak, o yasayı sazlar içinden bir yüz gibi kendi aralarında gösterten saf biçimler mi? Bu, Varlık'ın sağlamlığını bir yana, onun çeşitliliğini bir yana koymak olur. Cézanne orta döneminde bu tür bir deneye girişmiştir. Dosdoğru sağlam olana, uzaya gitmiştir, ve bu uzayda (ki onlar için fazla geniş bir kutu ya da kaptır) şeylerin renk renk kımıldamaya, oynaklık içinde değişmeye başladıklarını fark etmiştir.[21] Böylelikle, uzay ile içeriği birlikte aramak gerekir. Sorun genelleşmektedir, artık yalnızca uzaklığın, çizginin ve biçimin sorunu değil, renginkidir de.

Renk, "beynimizle evrenin buluştuğu yer"dir, der, Klee'nin alıntı yapmayı sevdiği hayranlık uyandıran

21. F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viyana, 1938.

Varlık zanaatçısı dilinde.[22] Rengin yararına çatırdatmak gerekecektir gösteri-biçimi. Demek ki söz konusu olan, "doğanın renklerinin görüntüsü"[23] olarak renkler değil, renk boyutudur – kendinden kendine özdeşlikler, farklar, bir doku, bir maddesellik, bir birşey yaratan... Oysa yine de görünürün reçetesi yoktur, ve tek renk de, uzay gibi, böyle bir reçete değildir. Renge dönüşün "şeylerin kalbinin"[24] biraz daha yakınına götürmek gibi bir yararı vardır: Ama o, hem zarf-rengin hem de zarf-uzayın ötesindedir. *Vallier' nin Portresi*, renkler arasında beyazlara yer açar: Bundan böyle, renklerin işlevi sarı-oluş ya da yeşil-oluş ya da mavi-oluş'tan daha genel bir varlığı oluşturmak, ortaya çıkarmaktır – son yılların suluboyalarında uzayın (ki apaçıklığın kendisi olduğu ve onun hakkında hiç değilse *neresi* sorusunun sorulmadığı sanılırdı) hiçbir saptanabilir yerde bulunmayan düzlemler ("saydam yüzeylerin üst üste gelişi", "birbirini kaplayan, ilerleyen ve gerileyen renk düzlemlerinin yüzen hareketi"[25]) çevresinde parıldaması gibi.

Görüldüğü gibi, tualin iki boyutuna bir boyut eklemek; mükemmelliği empirik görüşe mümkün olduğunca benzemek olacak bir yanılsama ya da nesnesiz bir algı düzenlemek söz konusu değildir artık. Resimsel derinlik (ve aynı zamanda, resmedilmiş yük-

22. W. Grohmann, *Paul Klee*, Fransızca çev., Paris, 1954, s. 141.
23. R. Delaunay, *a.g.b.*, s. 118.
24. P. Klee, bkz. onun *Journal*'i (Günlük), Fransızca çevirisi P. Klossowski, Paris, 1959.
25. Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, s. 21.

seklik ve genişlik de) bilinmeyen bir yerden resmin zeminine gelip konmaktadırlar, orada filizlenmektedirler. Ressamın bakışı, *dışa* yönelen bir bakış, dünyayla yalnızca bir "fizik-optik"[26] ilişki değildir artık. Dünya, temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık: Aslında, sanki görünürün yoğunlaşması ve kendine ulaşması yoluylaymışcasına, ressamdır şeyler içinde doğan; ve sonunda tablo, empirik şeyler arasında herhangi bir şeye, ilkin "otofigüratif" olmak koşuluyla göndermektedir ancak; o bir şeyin ancak, "hiçbir şeyin gösterisi"[27] olarak, şeylerin nasıl şey olduklarını ve dünyanın nasıl dünya olduğunu göstermek için "şeylerin derisini"[28] delerek, gösterisidir. Apollinaire, bir şiirin içinde *yaratılmış* gibi görünmeyen, *biçim almış* gibi görünen tümceler olduğunu söylüyordu. Ve Henri Michaux da Klee'nin renklerinin bazen tual üzerinde yavaş yavaş doğmuş gibi olduğunu, temeldeki bir dipten yüze çıkmış gibi olduğunu, bir pas ya da küf gibi "doğru yerde çıkmış"[29] gibi olduğunu söylemiştir. Kurgu, yapaylık değildir sanat; bir uzayla ve bir dış dünyayla hünerli ilişki değildir. O, gerçekten Hermes Trismégiste'in sözünü ettiği "vahşi çığlık"tır, "ki ışığın sesi gibiydi". Ve o, bir kez burada olunca, olağan görüş içinde uyuyan güçler, bir önceden varoluş gizi uyandırmaktadır. Suyun derinliği içinden havuzun dibindeki taş döşemeyi gör-

26. P. Klee, *a.g.y.*
27. Ch. P. Bru, *Esthêtique de l'abstraction*, Paris, 1959, s. 86 ve 99.
28. Henri Michaux, *Aventures de lignes*.
29. Henri Michaux, *a.g.y.*

düğümde, onu görüşüm suya rağmen, yansımalara rağmen değildir. Bu bozulmalar, bu güneş çizikleri olmasaydı, döşemenin geometrisini bu ten olmadan görseydim, işte o zaman onu olduğu gibi, olduğu yerde, yani, her özdeş yerden daha uzakta, görmeyi bırakırdım. Suyun kendisinin, sulu gücün, şurubumsu ve balkıyan öğenin uzay *içinde* olduğunu söyleyemem: Başka yerde değildir, ama havuzda da değildir. Onun içinde bulunur, onun içinde maddeleşir, onda kapsanmış değildir; ve gözlerimi yansımalar ağının oynaştığı serviler siperine kaldırırsam, suyun ona da uğradığına ya da hiç değilse ona etkin ve canlı özünü yolladığına itiraz edemem. Bu içsel canlılıktır, görünürün bu parıldayışıdır ressamın derinlik, uzay, renk adları altında aradığı.

Düşünülecek olursa, iyi bir ressamın çoğu kez iyi desen ya da iyi yontu yapması şaşırtıcı bir olgudur. Ne anlatım yolları, ne de hareketler karşılaştırılabilir olduğundan, bu, bir denklikler sistemi, çizgilerin, ışıkların, renklerin, kabartıların, kütlelerin bir Logos'u, evrensel Varlık'ın kavramsız bir sunuluşu olduğunun kanıtıdır. Modern resmin çabası, çizgi ile renk arasında, hatta şeylerin figürasyonu ile işaret yaratımı arasında seçim yapmaktan çok, denklik sistemlerini çoğaltmaktan, onların şeylerin zarfına yapışmasını bozmaktan oluşmuştur; ki bu, yeni malzemelerin ya da yeni anlatım yollarının yaratılmasını gerektirebilir, ama bazen de önceden varolanların yeniden gözden geçirilmesi ve yeniden ele alınması yoluyla gerçekleşir. Örneğin çizginin, kendinden nesnenin olum-

lu özniteliği ve özelliği olarak yavan bir tasarımı olmuştur. Bu, dünyada bulunuyor sayılmış olarak, elmanın kenar çizgisi ya da sürülmüş tarla ve çayırın sınırıdır – kalemin ya da fırçanın üstünden geçmesinin yeteceği nokta nokta çizgiler. Bu çizgiye bütün modern resim, muhtemelen bütün resim itiraz eder, madem ki *Resim İncelemesi*'nde Vinci, "her nesnede... onun doğurucu ekseni gibi olan belirli bir yılankavi çizginin... onun bütün uzamı içinden özel geçiş tarzını... bulmak"tan söz ediyordu.[30] Ravaisson ve Bergson burada önemli bir şey sezmişler ama kehaneti sonuna kadar çözmeye cesaret edememişlerdir. Bergson, "bireysel kıvrıla kıvrıla gidişi" ancak canlı varlıklarda arar; ve dalgalı çizginin "figürün görünür çizgilerinden hiçbiri olmayabileceğini", "orada olmadığı kadar burada da olmadığını", oysa "her şeyin anahtarını verdiğini"[31] oldukça çekingen bir şekilde öne sürer. Ressamlara şimdiden yabancı olmayan şu çarpıcı buluşun eşiğindedir: Kendinden görünür olan çizgiler yoktur; ne elmanın kenar çizgisi, ne tarlanın ve çayırın sınırı burada ya da orada değildirler; bakılan noktanın hep berisinde ya da ötesindedirler, gözümüzü ayırmadan baktığımızın hep arasında ya da arkasında, şeyler tarafından belirtilmiş, içerilmiş, hatta çok zorlayıcı bir şekilde istenilmiş – oysa kendileri şey değildirler. Onlar sözümona elmayı ya da çayırı

30. Ravaisson, alıntıyı yapan H. Bergson, *La vie et l'œuvre de Ravaisson, La Pensée et le mouvant* içinde, Paris, 1934 (Türkçe çevirisinin başlığı: *Düşünce ve Devingen*, 1959, 1986).

31. H. Bergson, *a.g.y.*, ss. 264-5.

çevreleyeceklerdi, ama elma ve çayır kendiliklerinden "biçim almaktadırlar" ve uzay öncesi bir geri-dünya'dan gelmişçesine görünüre inmektedirler... Oysa yavan çizgiye itiraz, hiç de Empresyonistler'in belki sanmış olduğu gibi resmin her çizgisini dışlamaz. Söz konusu olan, bu çizgiyi özgür kılmaktır sadece, kurucu gücünü yeniden yaşatmak; ve renge herkesten fazla inanmış Klee gibi ya da Matisse gibi ressamlarda çizginin yeniden belirdiği ve zafer kazandığı, hiçbir çelişki olmaksızın görülebilmektedir. Çünkü bundan böyle, Klee'nin sözü doğrultusunda, çizgi artık görünürü taklit etmez, "görünür kılar", şeylerin bir oluşumunun bitmiş çizimidir. Belki de Klee'den önce hiçbir "çizgi düş görmeye bırakılmamıştı".[32] Çizimin başlangıcı, çizgiselin belirli bir düzeyini ya da kipini, çizgi için belirli bir çizgi olma ve kendini çizgi yapma, "çizgi gitme"[33] tarzını kurar, yerleştirir. Ona göre, sonradan gelecek her kıvrılma ayırt edici değere sahip olacaktır, çizginin kendisiyle bir ilişkisi olacaktır, çizginin bir serüvenini, bir tarihini, bir anlamım oluşturacaktır – çok ya da az, daha hızlı ya da az hızlı, daha ince ya da az ince bir şekilde yaptığı sapmalara göre. Uzayda yol alırken, yine de yavan uzayı ve *partes extra partes*'i kemirmektedir; bir elma ağacınınkini ya da bir insanınkini olduğu kadar bir şeyin uzaysallığım da temellendiren bir tarzı, uzayda etkin bir şekilde uzanma tarzını geliştirmektedir. "Sadece, bir insanın doğurucu eksenini vermek

32. ve 33. H. Michaux, *a.g.y.*

için, ressamın," der Klee, "öylesine karmaşık bir çizgiler örgüsüne ihtiyacı olacaktır ki, gerçekten ilksel bir temsil artık söz konusu olamayacaktır."[34] Ressam o zaman, Klee misali, görünürün oluşumunun ilkesine, temel, dolaysız ya da Klee'nin dediği gibi mutlak resmin ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalmaya karar verse de –böyle oluşmuş varlığı belirtme ihtimamını yavan adıyla *resmin başlığına* verip, resmi daha salt bir şekilde resim olarak işlemeye bırakarak– ya da tersine, Matisse'in desenlerinde yaptığı gibi, bir tek çizgi içine, hem varlığın yavan gösterilişini hem de onu *nü, yüz* ya da *çiçek* yapmak için ondaki yumuşaklığı ya da hareketsizliği ve gücü bir araya getiren gizli işlemi koyabildiğini düşünse de, bu tutumlar arasında o kadar fark yoktur. Klee'nin en figüratif tarzda resmetmiş olduğu iki çobanpüskülü yaprağı vardır; bunlar ilk önce çözümlenemezdirler, sonuna kadar da canavarsı, inanılmaz, hayalet gibi kalırlar, *"doğruluk" payının çokluğu yüzünden.* Ve Matisse'in kadınları (çağdaşlarının alaylarını anımsayalım) dolaysız olarak kadın değildiler, kadın olmuşlardır: Matisse öğretmiştir bize, kendi kenar çizgilerini görmeyi, "fizik-optik" tarzda değil, ama yaprak damarları gibi, bir tensel etkinlik ve edilginlik sisteminin eksenleri gibi görmeyi. Figüratif ya da değil, çizgi, herhalde, ne şeylerin taklidi ne de şeydir artık. Beyaz kâğıdın aldırışsızlığında açılmış belirli bir dengesizliktir, kendinden'de gerçekleştirilmiş belirli bir kuyu kazmadır,

34. W. Grohmann, *Klee, a.g.y.*, s. 192.

belirli bir oluşturucu boşluk – Moore'un yontuları bunun şeylerin sözde olumluluğunu taşıdığını kesin bir şekilde göstermektedir. Çizgi, klasik geometride olduğu gibi, fonun boşluğu üzerinde bir Varlık'ın belirmesi değildir; modern geometrilerde olduğu gibi, önceden varolan bir uzaysallığın kısıtlanması, ayrılması, değişime sokulmasıdır.

Gizil çizgiyi yarattığı gibi, resim, yer değiştirmesiz, titreşim ya da parıldama yoluyla bir hareket vermiştir kendine. Bu elbet gereklidir, çünkü söylendiği gibi, resim bir uzay sanatıdır, tual ya da kâğıt üzerine yapılır, ve devingenler üretme kaynağına sahip değildir. Ama hareketsiz tual, bir yer değiştirme telkin edebilir (kayan yıldızın gözümün ağtabakası üzerindeki izinin bana kendi içermediği bir geçişi, bir devinmeyi telkin etmesi gibi). Tablo gözlerime gerçek hareketlerin onlara verdiğini aşağı yukarı vermektedir öyleyse: uygun şekilde karıştırılmış dizi halinde enstantane görmeler; bununla birlikte, eğer bir canlı söz konusuysa, bir önce ile bir sonra arasında askıda kalmış oynak duruşlar, kısaca, seyircinin izi üzerinde okuyacağı yer değiştirme dışları. İşte Rodin'in ünlü görüşü bu noktada önemini kazanır: Enstantane görmeler, oynak duruşlar hareketi taşlaştırır – atletin daimi olarak donakaldığı nice fotoğrafın gösterdiği gibi. Onun buzları, görmeler çoğaltılarak eritilemez. Marey'nin fotoğrafları, kübist analizler, Duchamp'nın *Gelin*'i kımıldamazlar: Onlar, harekete dair Zenon'cu bir düşleme vermektedirler. Zırh gibi katı bir vücudun eklemlerini oynattığı görülür; o, bir sihirle, buradadır

ve oradadır; ama buradan oraya *gitmez*. Sinema hareketi verir, *ama nasıl*? Acaba, sanıldığı gibi, yer değiştirmeyi en yakından taklit ederek mi? Böyle olmadığı düşünülebilir, çünkü ağır çekim, nesneler arasında bir yosun gibi yüzen ve *kımıldamayan* bir vücut vermektedir. Hareketi veren, der Rodin,[35] kolların, bacakların, gövdenin ve başın her birinin başka bir anda alındığı, böylece vücudu hiçbir anda sahip olmadığı bir duruşta figürleştiren ve vücudun kısımları arasında yapıntısal bitiştirmeler dayatan (sanki sadece birlikte olanaklı olmayanlar arasındaki bu karşılaşma, bronzda ve tual üzerinde geçişi ve süreyi ortaya çıkarabilirmiş gibi) bir imgedir. Bir devinimin başarılı yegâne enstantaneleri bu aykırı düzenlemeye yaklaşanlardır, örneğin yürüyen insan iki ayağı yere değerken alındığında: Çünkü bu durumda, insanın uzayın *üstünden geçmesini* oluşturan, vücudun zamansal heryerdeliğine neredeyse sahip olunmaktadır. Tablo, iç uyumsuzluğuyla hareketi gösterir; her azanın konumuna, tam da vücudun mantığına göre öbürlerininkiyle bağdaşmaz olan yanıyla, başka türlü tarih düşülmüştür, ve hepsi de görünür bir şekilde bir vücudun birliğinde kaldığından, bu vücuttur sürenin üstünden geçmeye koyulan. Onun hareketi, bacaklar, gövde, kollar, baş arasında, belirli bir gücül odakta, önceden tasarlanan bir şeydir, ve ancak daha sonra yer değiştirme olarak patlar. Neden yere değmediği anda, öyleyse tam hareket halinde, bacakları kendi

35. Rodin, *L'art*, Paul Gsell'in topladığı söyleşiler, Paris, 1911.

altında neredeyse kıvrılmış olarak fotoğrafı çekilen at, olduğu yerde zıplamakta gibi görünmektedir? Buna karşı neden Géricault'nun atları tual üzerinde koşmaktadırlar, oysa dörtnala koşan hiçbir atın hiçbir zaman durmadığı gibi durmaktayken? Çünkü *Epsom Derby*'sinin atları bana vücudun yer üzerinde kökleşmesini göstermektedir, ve iyi tanıdığım bir vücut ve dünya mantığına göre, uzay üzerindeki bu kök salışlar süre üzerinde de kök salıştır. Rodin burada derin bir söz söylemiştir: "Doğru olan sanatçıdır, yalancı olan fotoğraf, çünkü gerçeklikte zaman durmaz."[36] Fotoğraf, zamanın itişinin hemen yeniden kapadığı anları açık tutar, zamanın öteye geçmesini, sınır aşmasını, "dönüşme"sini yıkar – ki bunları, tersine, resim görünür kılar, çünkü atlar kendi içlerinde "burayı terk etme, oraya gitme"[37] durumuna sahiptirler, çünkü her anda bir ayakları vardır. Resim, hareketin dışını değil, onun gizli sayılarını arar. Rodin'in söz ettiklerinden daha inceliklileri vardır: Her ten, hatta dünyanınki bile, kendi dışında parıldamaktadır. Ama, çağlara ve ekollere göre, ister daha çok belirgin harekete, ister anıtsala bağlanılsın, resim asla zamanın tamamiyle dışında değildir, çünkü daima tenseldedir.

Şimdi belki, şu küçük, görmek sözcüğünün taşıdığı her şey daha iyi hissedilmektedir. Görüş, düşüncenin ya da kendine-bulunuşun belirli bir kipi değildir: Kendimden eksik olmamın bana verilen yoludur,

36. *A.y.*, s. 86. Rodin, daha ötede alıntılanan "dönüşüm" ("*métamor-phose*") sözcüğünü kullanıyor.

37. Henri Michaux.

Varlık'ın parçalanmasına içten tanık olmamın bana verilen yolu; ki ancak bu parçalanmanın sonunda kendi üstüme kapanırım.

Ressamlar bunu hep bilmişlerdir. Vinci,[38] bir "resim bilimi"nden söz eder: sözcükler aracılığıyla değil (sayılarla hiç değil) konuşmayan, ama doğal şeyler tarzında görünürün içinde varolan yapıtlar aracılığıyla konuşan, ama yine de bu yapıtlar yoluyla "evrenin bütün kuşaklarına" kendini ileten bir "resim bilimi" nden. O sessiz bilim ki, Rilke'nin Rodin hakkında söylediği gibi, "açılmamış"[39] şeylerin biçimlerini yapıtın içine geçirir, gözden gelip göze seslenmektedir. Gözü, "ruhun penceresi" olarak anlamak gerekir. "Göz... ki onunla evrenin güzelliği seyrimiz karşısında belirir, öyle bir üstünlüğe sahiptir ki, kim onun yokoluşuna katlanırsa doğanın bütün yapıtlarını tanımaktan yoksun kalır; o yapıtları görmek, ruhu, vücut içindeki hapsinde hoşnut tutar – yaradılışın sonsuz çeşitliliğini ona temsil eden gözler sayesinde: Onları kaybeden, bu ruhu, evrenin ışığı olan güneşi yeniden görmenin her çeşit umudunun bittiği karanlık bir hapishanede terk eder." Göz ruha, ruh olmayanı, şeylerin mutlu alanını, ve onların tanrısı güneşi açma mucizesini gerçekleştirmektedir. Bir Descartesçı varolan dünyanın görünür olmadığına, tek ışığın tinden geldiğine, her görüşün Tanrı'da gerçekleştiğine inanabilir. Bir ressam, dünyaya açılmamızın hayali ya

38. Alıntıyı yapan Robert Delaunay, *a.g.y.*, s. 175.
39. Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, s. 150.

da dolaysız olduğuna, gördüğümüzün dünyanın kendisi olmadığına, tinin yalnızca kendi düşünceleriyle ya da başka bir tinle ilişkisi olduğuna razı olmaz. Bütün zorluklarıyla, ruhun pencereleri mitosunu kabul eder: Yersiz olanın bir vücuda boyun eğmesi gerekir, dahası bu vücut aracılığıyla, diğer vücutların hepsi konusunda ve doğa konusunda haberdar edilmesi gerekir. Görüşün bize öğrettiğini kelimesi kelimesine anlamak gerekir: Onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda heryerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın, ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile –"Ben Petersburg'ta yatağımdayım, gözlerim Paris'te güneşi görüyorlar"[40]–, nerede olurlarsa olsunlar gerçek varlıkları serbestçe hedef alma gücümüz bile, görüşe borçludur, bize görüşten gelen araçları yeniden kullanmaktadır. Bir tek görüştür bize öğreten, farklı, "dışsal", birbirine yabancı varlıkların yine de mutlak bir şekilde *beraber* olduklarını, "eşzamanlılığı" – psikologların, bir çocuğun patlayıcılarla oynadığı gibi oynadıkları giz. Robert Delaunay kısaca şöyle der: "Demiryolu, art arda olan'ın paralel'e yaklaşan imgesidir: rayların çift olması."[41] Aynı yöne yönelen ve yönelmeyen raylar, orada eşit uzaklıkta kalmak *için* aynı yöne yönelen raylar; benden bağımsız *olmak için* benim perspektifime göre olan dünya, bensiz olmak, dünya olmak *adına* benim için olan dünya. "Görsel quale" (nitelik),[42] ben olmayanın, sade ve

40., 41. ve 42. Robert Delaunay, *a.g.y.*, ss. 115 ve 110.

tam bir şekilde olanın varlığını verir bana (ve bir tek o verir). Bunu gerçekleştirir, çünkü o, doku olarak, ayıran ve birleştiren, her tutarlılığa dayanak olan (ve geçmiş ile geleceğinkine bile, çünkü onlar aynı uzaya kısım oluşturmasalar bu tutarlılık olmazdı) evrensel bir görünürlüğün, tek bir uzayın somutlaşmasıdır. Her bir görsel şey, ne kadar birey olsa da, boyut olarak da işlev görür, çünkü Varlık'ın bir çatlamasının sonucu olarak sunar kendini. Sonunda bu demektir ki görünürün özelliği, belirli bir yokluk gibi var kıldığı, kesin anlamda bir görünmez astarına sahip olmasıdır. "Kendi çağlarında, bizim dünkü karşı kutbumuz Empresyonistler, evlerini güncel görünümün taze sürgünleri ve çalıları arasında kurmakta tamamen haklıydılar. Bizim kalbimiz ise bizi derinliklere götürmek için çarpmakta... Bu gariplikler... gerçekler olacaklardır. Çünkü görünürün değişik yoğunluklarda nakledilişiyle sınırlı kalmak yerine, ona, gizli gizli fark edilen görünmezin payını katmaktadırlar."[43] Göze, karşısından ulaşan vardır: görünürün cephesel özellikleri –ama ona aşağıdan ulaşan da vardır: vücudun görmek için kalktığı derin duruş gizilliği– ve görüşe yukarıdan ulaşan vardır: bütün uçma, yüzme, hareket fenomenleri, görüşün artık kaynağın ağırlığına değil de serbest gerçekleşmelere katıldığı.[44] Demek ki görüş yoluyla ressam iki uca da dokunmakta-

43. Klee, *Conférence d'Iéna*, 1924, W. Grohmann'a dayanarak, *a.g.y.*, s. 365.

44. Klee, *Wege des Naturstudiums*, 1923, G. Di San Lazzaro'ya dayanarak, *Klee*.

dır. Görünürün zamanı bilinmeyecek kadar eski derinliğinde, bir şey kıpırdamış, tutuşmuştur, ki vücuduna sirayet eder ressamın, ve resmettiği her şey bu uyandırmaya bir yanıttır, eli ise "yalnızca uzak bir istencin aleti". Görüş, sanki bir kavşaktaymışçasına, Varlık'ın bütün yanlarının buluşmasıdır. "Belirli bir ateş, yaşama iddiasında, uyanıyor; taşıyıcı el boyunca kendine yön vere vere, zemine ulaşıyor ve onu kaplıyor, sonra, sıçrayan kıvılcım, çizmesi gerektiği daireyi kapıyor: göze dönüş ve daha ötesine."[45] Bu devir'de hiçbir kopuş yoktur, doğanın burada bittiğini ve insanın ya da ifadenin burada başladığını söylemek olanaksızdır. Demek ki sessiz Varlık'ın kendisi, gelip kendi anlamını açığa vurmaktadır. İşte bu yüzden figürasyon, non-figürasyon ikilemi kötü koyulmuştur: hiçbir üzümün, en figüratif resimde olduğunu hiçbir zaman olmadığı ile hiçbir resmin, soyut da olsa, Varlık'ı es geçemeyeceği, Caravaggio'nun üzümünün üzümün ta kendisi olduğu[46] aynı anda doğru ve çelişkisizdir. Var olanın görülen ve gösterilene bu önceliği ile görülenin ve gösterilenin var olana bu önceliği, görüşün kendisidir. Resmin ontolojik formülünü vermek için, ressamın sözcüklerini azıcık zorlamak yeterli olacaktır: Klee, otuz yedi yaşındayken, mezarına da yazılan şu sözü söylemiştir: "Ben içkinlikte kavranılmaz biriyim..."[47]

45. Klee, alıntıyı yapan W. Grohmann, *a.g.y.*, s. 99.

46. A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, 1959 ve Michel Butor, *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.

47. Klee, *Journal*, *a.g.y.*

V

DERİNLİK, renk, biçim, çizgi, hareket, kenar çizgisi, fizyonomi, Varlık'ın küçük dalları olduğundan, ve her biri tutamın bütününü geri getirebileceğinden dolayı, resimde, ne ayrı "sorunlar", ne gerçekten karşıt yollar, ne kısmi "çözümler", ne birikim yoluyla ilerleme, ne geriye dönüşsüz seçimler vardır. Ressamın uzaklaştırmış olduğu simgelerden birini yeniden ele alması (elbet, onu başka türlü konuşturarak: Rouault'nun kenar çizgileri, İngres'inkiler değildir) hiçbir zaman olasılık dışı değildir. Işık –"o yaşlı kadın Sultan," der Georges Limbour, "ki cazibesi bu yüzyılın başında bozulmuştur"[48] – madde ressamları tarafından ilk önce kovulmuşken, sonunda Dubuffet'de maddenin belirli bir dokusu olarak yeniden ortaya çıkar. Bu geri dönüşlerden hiçbir zaman tam olarak sakınılamaz. Ne de en az beklenecek yöneşmelerden: Ro-

48. G. Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; l'art brut de Jean Dubuffet,* Paris, 1953.

din'de, Germaine Richier'nin yontuları olan parçalar vardır, *çünkü onlar yontucuydular*, yani Varlık'ın bir tek ve aynı ağına bağlanmış. Aynı nedenden dolayı, hiçbir şey tam olarak elde edilmiş değildir. Sevgili sorunlarından birini "işlerken" –bu kadifenin ya da yünün sorunu bile olsa– hakiki ressam, bütün öteki sorunların verilerini elinde olmadan altüst eder. Kısmi göründüğünde bile, araştırması daima bütünseldir. Belirli bir yapma hünerine eriştiği anda, önceden ifade edebildiği her şeyin başka türlü söylenmesinin gerektiği başka bir alanı açmış olduğunu fark eder. Öyle ki, bulmuş olduğuna daha sahip değildir, bunun daha aranılması gerekir; buluş, başka araştırmaları çağırandır. Evrensel bir resim, resmin bir bütünselleşmesi, tamamiyle gerçekleşmiş bir resim fikri anlamdan yoksundur. Daha milyonlarca yıl da sürecek olsa, dünya, ressamlar için –onlar hâlâ var iseler– daha resmedilmesi gerekecek olandır, tamamlanmış olmadan bitecektir. Panofsky, resmin "sorunlarının" – resmin tarihini mıknatıslayan sorunların– çoğu kez yanlamasına çözülmüş olduğunu gösterir: onları ilk önce koymuş olan araştırmaların çizgisinde değil de, tersine, ressamlar çıkmazın dibinde, onları unutmuş gibi göründüklerinde, başka yere çekim duyduklarında, ve tam oyalanırken onları birdenbire yeniden bulup engeli aştıklarında. Labirentin içinde dolambaçlarla, yasak çiğnemeyle, sınır aşmayla ve ani itişlerle ilerleyen bu gizli tarihsellik, ressamın ne istediğini bilmediği anlamına gelmez; ama istediğinin, amaçların ve araçların gerisinde olduğu ve bütün *yararlı* et-

kinliğimizi yüksekten yönettiği anlamına gelir.

Klasik zihinsel upuygunluk fikrinin öylesine büyüsü altındayızdır ki, resmin bu sessiz "düşüncesi" bizde bazen boş bir anlam çalkantısı, felçli ya da boşa çıkan bir söz izlenimi bırakır. Ve eğer hiçbir düşüncenin bir destekten tamamiyle kopmadığı, konuşan düşüncenin tek ayrıcalığının kendi desteğini kullanılabilir kılmak olduğu söylenirse; resmin olduğu kadar edebiyatın ve felsefenin figürlerinin de gerçekten elde edilmiş olmadıkları, sabit bir hazinede toplanmadıkları söylenirse; bilimin bile, sibernetikçilerin "estetik bildirişimi" gibi ya da matematik-fizik "işlem grupları" gibi, eksiksiz bir şekilde ele alınması söz konusu olmayan kalın, açık, parçalanmış varlıklarla dolu bir "temel olan" alanı kabul etmeyi öğrendiği söylenirse; ve sonunda hiçbir yerde nesnel bir bilanço çıkarmak ve kendinden bir ilerleme düşünmek durumunda olmadığımız söylenirse; bütün insanlık tarihinin bir anlamda durağan olduğu söylenirse – ne, diyecektir anlama yetisi, Lamiel gibi, *yalnızca bu mu?* Aklın en yüksek noktası, zeminin ayaklarımızın altından kayışını mı fark etmektir; devam edilen bir şaşkınlık durumunu, tumturaklı bir şekilde, soruşturma diye mi adlandırmaktır, daire şeklinde yol alışı araştırma diye, tam olarak olmayanı Varlık diye mi adlandırmaktır?

Ama bu hayal kırıklığı, boşluğunu tam olarak dolduracak bir olumluluk isteyen sahte imgelemin hayal kırıklığıdır. 'Her şeyi olmamak' yerinmesidir. Tam temellenmiş bile olmayan bir yerinme. Çünkü

eğer, ne resimde, ne de hatta başka yerde, bir uygarlıklar hiyerarşisi kuramıyor ve ilerlemeden söz edemiyorsak, bu, belirli bir yazgının bizi geride tutmasından değil, aslında, resimlerin ilkinin bir anlamda geleceğin dibine dek gitmiş olmasındandır. Eğer hiçbir resim resmi tamamlamıyorsa, hatta hiçbir yapıt mutlak olarak tamamlanmıyorsa, her yaratı bütün diğerlerini değiştirir, bozar, aydınlatır, derinleştirir, doğrular, yüceltir, yeniden yaratır ya da önceden yaratır. Eğer yaratılar bir "elde edilmiş" değilse, bu, her şey gibi, geçtiklerinden değildir yalnızca, neredeyse bütün yaşamlarının kendi önlerinde olmasındandır da.

Le Tholonet, Temmuz-Ağustos 1960

Maurice Merleau-Ponty
Göz ve Tin

Merleau-Ponty'nin iki-üç aylığına Provence kırlarına, Tholonet'ye gittiği günlerde yazdığı son metnidir Göz ve Tin. Tholonet, Cèzanne'ın da çok sevdiği ve birçok resmine konu olmuş, insana yerleşip yaşamak için yaratılmış duygusunu veren çok güzel bir yerdir. Yazar buradaki günlerinin keyfini çıkararak, ama bir yandan da Cèzanne'ın gözlerinin izini sonsuza dek taşıyan Tholonet manzarası karşısında, resmi ve "görme"yi yeni baştan sorgulayarak bu metni kaleme almıştır. Yüzyılımızın en güzel ve en zor metinlerinden biri olan Göz ve Tin'de filozof, başlangıçtaki, en baştaki kelimeleri aramaya koyulur: örneğin vücudun "görme"sini, insan vücudunun açıklanamaz canlılığını adlandırmaya muktedir kelimeleri... ve tabii aynı zamanda bu mucizenin kırılganlığını dile getirebilecek kelimeleri...

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-128-7





Metis Yayınları
www.metiskitap.com