

Sanat Dünyamız

Yıl 19

Sayı 56

Yaz 1994

Melankoli

s.90-120

Orhan Koçak

“... O uzun, geriye bakan eğim...”

Tekrar ve çeşitleme, sanatın güvensizleştiği dönemlerde mi öne çıkar hep? Tekrarın egemen olduğu bütün bir Doğu sanatını düşünürsek, hemen "evet" cevabını veremeyiz bu soruya. Kendine dönük bir kuşku, bir ikirciklenme, "Doğu sanatı" başlığı altında bir araya getirilen gelenek ve pratiklerin başat özelliği değildir. Ama Batı'da, tekrar ilkesiyle (ve genellikle onunla birlikte giden geometrik soyutlama ve üsluplaştırma eğilimiyle) sanatın öz-güvenini yitirisi arasında bir bağ olduğu söylenebilir. Sanat tarihçilerine göre, farklı dönemlerde farklı nedenleri olmuştur bu eğilimin: Neolitik çağda, sanatın zanaatla yeniden kaynaşması ve bağımsız bir sanatçı sınıfının ortadan kalkışı; Geç Roma sanatında izlenimci tekniklerin doğalcılığı zayıflatması; Ortaçağ'da bir yandan Germanik kavimlerin basit köylü geleneklerinin Avrupa'ya egemen olması, bir yandan da sanatın manastıra kapanarak doğal formların çeşitliliğinden uzaklaşması; 15. yüzyıl sonu manyerizmde program ve modelin yapıta ağır basması; 20. yüzyılda gerecin özerkleşmesi... Tekrar ve üsluplaştırma, her tarihsel dönemde farklı kaynaklardan beslenmiştir. Bütün bu farklı tarzlar arasında yine de bir ortaklık arayanlar, dışavurum ilkesi üzerinde dururlar. Ama sorunsuz değildir bu terim de, görüldüğünden daha karışıktır: Bir yönüyle, sanatın tinselleşmesine işaret eder: Sanat ve sanatçı, ilkesini, programını ve modelini, dış doğadan değil, kendi içinden türetmektedir, demek fikrin emrindedir: Düzenlidir. Öte yandan, duygularının ve iç dünyasının karşılığını görenen dünyanın aynı ölçüde düzenli biçimlerinde bulma imkânına da sahiptir sanatçı; ama bunu yapmıyor ve kendi biçimlerini yaratıyordu; öyleyse içle dış arasında bir gerilim, bir oransızlık, hatta bir çatışma vardır ki, bu da her türlü düzen düşüncesini baltalar, en azından sorunlaştırır. Yukarıda sayılan tarzların hemen hepsi bir geçiş anma denk düşer, çoğu da krizin, siyasal ya da kültürel çöküşün ürünüdür. Dışavurum, bir Kandinsky ya da Kirschner taklitçiliğinin ötesinde, bu türden bir gerilim olarak alındığında, uzun vadeli imkansızlığı da ortaya çıkar. Hem düzen, hem çığlık: Kendi iç çelişmesine yakalanıp parçalanmak zorundadır.

Soyutlama ve tekrarı bir dışavurum tekniği olarak benimseyen ve mantıksal sonuçlarına götüren her dürüst sanatçı gibi Mithat Şen'in resimleri de izlediği korkulu yolun tehlikelerini açıkça ortaya koyuyor. Şu soruyu, onu izleyenlerle birlikte sormuştur bu resim: *Sona ermesine veya değişmesine karar verecek olan ilke, resmin kendi içinde mi?* Tekrar ve çeşitleme, bir noktada evrime dönüşecek mi? Resmin değişmesi, dışsal ve rastlantısal etkenlere mi bağlı olacak yoksa? Sanatçının kaprisleri ve anlık tercihleri, izleyici ve alıcının değişen talepleri... Bunlar mı belirleyici olacak resmin başka bir yola, başka bir evreye geçmesinde?

Kuşkusuz, böyle bir soru, eskimiş ve çürütülmüş bir organizmacı dünya görüşünün yanlış sorusu olarak daha baştan reddedilebilir. Yapı-sökümcü ve yeni-tarihselci eleştiri pratikleri, sanatın zaten hiçbir

zaman kendi başına evrilen bir organik bütünlük olmadığını, yürüyüşünü çoğu zaman saf rastlantıya ve tarihin karşılanamayacak taleplerine borçlu olduğunu kanıtlayıp duruyorlar uzunca bir süredir. Olabilir. Ama iyi sanatın yaptığı işlerden biri de şu değil mi: Kendisini sorgulayan farklı eleştiri anlayışlarını kendi içinde boğmak, sırf kendi fazlalığıyla bütün bu soruları askıya almak. Şen'in resimleri de böyle yapıyor: Hem soruyu eleştirmenle birlikte soruyor, o katı ısrarıyla soruyu çağırıyor, hem de soruyla birlikte cevabın da resimden geleceğini hissettiriyor: Ancak sona erdiğini, değiştiğini gördüğümüz zaman anlayabileceğiz, değişmenin ilkesinin resmin kendi içinden gelip gelmediğini, kendi şiddetinin, kendi ısrarının ürünü olup olmadığını.

Bu ısrarın tekniğinden ve bana düşündürdüğü ruhsal süreçten söz etmişim daha önce.⁽¹⁾ Bunları tekrarlamak istemem, amatörün izlenimleriydi. Uygulanmayı bekleyen hazır düşünceleri olanların çoğu zaman küçümsediği bu özelliğe değinmek istiyorum burada: Yapıtın düşündürme gücü; sonunu bilmesede yolunu, serüvenini, başka birinin düşünsel özgürlüğünün hizmetine sunma yeteneği.

İki psikanalist, Michel Fain ve Janine Chasseguet-Smirgel, sanat yapıtlarında sahicilik ve yüceltim (*sublimation*) konusunu tartışırken, yapıtın izleyiciye açtığı bir "uzun, geriye bakan eğim"den söz ederler:⁽²⁾

Ulalume'den bir dize, Klee'nin veya Nicolas de Staël'in herhangi bir çizimi, Bach'tan bir müzik cümlesi - bunlar bir anda ruhun uçsuz bucaksız bölgelerine çekerler bizi; hepsi de ilkel içgüdüden gelip önümüze serilen bütün bir dizi yoğunlaşmış imgeden taşan duygu zenginliği ruhumuzu kamaştırır o zaman. Birdenbire bilinçdışını aydınlatır yapıt, yitirilmiş bir krallığı keşfeden bir dalgıç gibi tıpkı; ve o yitik bölgenin ışığı yapıtın yüzeyine kadar yayılır. Görüngünün dolaysız ve global niteliğine karşın, onu öğelerine böldüğümüzde, sonunda bilinçli ifade biçimini doğurmuş olan kaymaları ("deplasmanları"), ardarda gelen simgeleri ve yoğunlaşmış imgeleri seçebiliriz. Estetik deneyimin temel kaynaklarından biri de bütün o 'uzun, geriye bakan eğim' boyunca karşımıza çıkan duyguların, heyecanların ve imgelerin zenginliğiyle ifadenin basit, göndermecici, eksilteli (elliptik) niteliği arasındaki karşıtlıktır.

Bir matlık ve saydamlık istiaresi olarak da okunabilir bu: Yapıt hem mattır, yoruma ve sezışe karşı dirençli bir yüzeydir, hem de ışıklı ve saydamdır, kendi içini, yüzeyden merkeze inen eğimli yolunu gösterir.⁽³⁾ Ama her yapıtta bulamayız bu matlık-saydamlık diyalektiğini.

Modern ressamların çoğunda, yapıt yüzeyi, saf bir rastlantısallık olarak durur karşımızda; bir zorunluluktan, bir iç gereklilikten yoksun gibidir. Başlangıçta değindiğim tekrarın işlevi burada ortaya çıkar: Sanatçı, çalışmasına kaprisin ötesinde bir zorunluluk kazandırmak için, belli bir figüre ya da düzene bağlanır; bu ilksel biçimi tekrarlamaya ve çeşitlendirmeye yönelir. Ama "o uzun, geriye bakan eğimli yol" görülemiyorsa, bu ısrar da yetersiz kalmış demektir: Yapıt bize bir duygusal ve düşünsel hareket alanı açamıyor ve tekrarlar da süslemeye indirgeniyordur.

Mithat Şen'in çeşitlemelerini bazı benzer çalışmalardan ayıran da ısrarının bu çağırıcı ve yönlendiren niteliği: Her türlü anlam tellallığından uzak kalarak, kendi belirsiz, yarım anlamlı deneyimleriyle yüzleşmeye çağırıyor izleyiciyi. Baktığımız anda görmemiz gerektiğini de hissediyoruz, hemen göremediğimiz halde. Yüzeyle derin taban arasındaki, duyumla düşünce arasındaki mesafe, bir yorumlama ve anlamlandırma çabasına girişmediğimizde bu resmin de bizimle konuşmayacağını hissettiriyor.

■

NOTLAR:

1) "Mithat Şen'in Çıplakları", *Defter20* (1993).

2) Chasseguet-Smirgel, *77ie Ego ideal* (Londra 1985), s. 115.

3) Adolph Gottlieb ve Mark Rothko bu matlığı vurgulamışlardır: "Karmaşık düşüncenin basit ifadesinden yanayız. (...) Resim yüzeyinin, resim düzleminin haklarını savunuyoruz. Yassı biçimlerden yanayız, çünkü bu biçimler yanılısamayı kırar ve hakikati açığa çıkarırlar." *Art in Theory'den*, Charles Harrison ve Paul Wood (Oxford 1992), s. 562. "Hakikatin açığa çıkarılması" sözü, mat yüzeyin, kendi ötesinde, kendi altında bir gerçekliğe işaret ettiğini, demek resmin matlıkla birlikte

bir saydamlık ve ışıklılık da içerdiğini belirtir: Rothko şunu da söylüyor: "Resimlerimi birer dram olarak düşünürüm (...) Ne olaylar ne de oyuncular önceden tahmin edilebilir. Bilinmeyen bir uzamda bilinmeyen bir serüven olarak başlarlar. Tamamlandıkları anda bir *tanıma ışması olur, şimşek aydınlığında bir tanıma*, işte o zaman resmin amaçlanan işlev ve niceliğe ulaştığı sezilir. Başlangıçtaki fikirler ve planlar, birer çıkış kapısıdır sadece: Fikirlerin ve planların dünyasından çıkmamızı sağlayan kapılar." Ibid, s. 563.